

Tatlin, El Lisicki in Kosovel

Janez Vrečko

Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, FF, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
janez.vrecko@guest.arnes.si

Razprava najprej analizira pojem in oznako kons in jo poveže z značilnim sovjetskim krajsanjem besed (loks, vešč), ki so ga prevzeli tudi nekateri evropski avantgardisti (merz, mont). V manifestu Mehanikom Kosovel ne polemizira le z Marinettijevim »mehaničnim človekom«, ampak tudi z ideološko opredeljenim Tatlinovim »človekom-strojem«, kot so Tatlinovo umetnost napačno razumeli berlinski dadaisti. Kosovel je, sledeč Elu Lisickemu, v konsih uveljavil praznino, ki se spreminja v plankonveksni in plankonkavni prostor, v črke v prostoru, kjer ni več ne perspektive ne gravitacije. Uporaba inženirskih skic, geometrijskega materiala in prostorske opredeljenosti kosov je vsebino in obliko učinkovito združevala v novo organsko celoto, kar potrjuje, da je Kosovel poznal ruski in evropski konstruktivizem.

Ključne besede: literarna avantgarda / konstruktivizem / literatura in mehanika / človek-stroj / Tatlin, Vladimir / El Lisicki / Kosovel, Srečko

Ko je pred desetletji Ocvirk prvi povezal Kosovela s konstruktivizmom in pri tem navedel kar nekaj dokazov, ki pa za nekatere niso bili dovolj prepričljivi, je doživel več napadov in polemičnih odzivov. Zanimivo je, da Ocvirk v svoji študiji o Kosovelovih *Integralih* omenja Tatlina, ki je po njegovem mnenju ustvaril konstruktivizem. »Pot je torej peljala od Tatlina prek Lisickega, Moholy-Nagyja in 'Bauhausa' do Černigoja in Kosovela« (Bajt 79). Omenja pa še druga imena; poleg Picassa in Kandinskega se sklicuje še na Gaba in Pevsnerja, ki sta 1920. konstruktivizem teoretično »obrazložila« v njunem *Realističnem manifestu* (Ocvirk 94).

Pokazati in dokazati želimo, da je bila Ocvirkova odločitev za konstruktivizem kot celovito oznako Kosovelovih prizadevanj v letu 1924/25 pravilna. Ob tem bomo upoštevali tako sovjetski kot tudi zahodni konstruktivizem. Kosovel je poznal oba.

Besedico *kons* srečamo pri Kosovelu v več kot dvajsetih primerih in od trenutka, ko so bili ob izidu *Zbranih del* konsi v celoti predstavljeni slovenski javnosti, se jih drži ocena, »da jih je večina vredna bolj kot časovni dokument, kot glosa k raznim aktualnim dogodkom, kakor pa kot polnokrvna, trajno živa umetnina« (Gspan 98). Takšna ocena je seveda v popolnem nasprotju s samim Kosovelovim hotenjem, ki je želel z njimi zavestno ustvariti dela zunaj estetike in tradicionalnega estetskega kanona,

dela zunaj muzejev in profesorske doktrinarnosti in jih verjetno tudi publicirati, najpoprej v reviji *Konstrukter*, pozneje v reviji KONS, še najbolj zanesljivo pa v pesniški zbirki z naslovom *Ikarov sen*.

Danes vemo, da je literarni konstruktivizem zrasel »iz likovnega avantgardizma med prvo svetovno vojno. Začetki likovnega konstruktivizma so v reliefih in 'kontrareliefih' Vladimirja Tatlina po letu 1913, ki rezultirajo v njegovem *Spomeniku III. internacionali* (1919–20). Organizirano se je konstruktivizem začel šele v 'Društvu mladih umetnikov' ali 'Obmohu' (Obščestvo molodyh hudožnikov); ti so leta 1920 v Moskvi prvič razstavljali svoja dela« (Bajt 68). Konstruktivizem je vsekakor bil »pojav, ki je sredi dvajsetih let za nekaj časa postal središčni votek v teoriji in praksi slovenske umetnosti« (Pogačnik 155). To pa ni nič nenavadnega, saj je bil dominantna tudi znotraj ruske avantgarde, na Zahod pa se je prebil z Erenburgovo in Lisickijevo konstruktivistično revijo *Vešč – Gegenstand – Objekt*, ki je od leta 1922 izhajala v Berlinu.

Pokazali bomo, da je konstruktivizem enega evropskih vrhuncev doživel prav v Kosovelovih konsih, saj je zunaj Sovjetske zveze prav Kosovel dal temu gibanju polet in živost, ki bi mu v tem času težko našli primero drugje v Evropi. In Kosovel se je tega tudi zavedal, saj je s tem v zvezi pisal o dogodkih, ki so se dogodili najprej v Sloveniji (gl. manifest *Mehanikom*), svoje življenje pa je razumel kot »slovensko, sodobno, evropsko in večno« (ZD 3, 321). Za Kosovela povsem specifična pojma konstruktivnost in kons to nedvomno potrjujeta.

Okrajšava kons ima za Kosovela več pomenov: iz nje izpeljuje besede konstrukter, konstruktivnost, konstrukcija, konstruktivni princip (*Int.* 84). Seveda pa je postopek tudi obraten; beseda kons je tudi okrajšavnica, narejena po zgledih ruskih in drugih avantgardistov. Ustvarjanje novih pojmov, ki so poimenovali nove pojave v letih 1910–1930, je bil bistven del razvojnega procesa avantgardistične pojmovne misli. Pri tem je značilno, da so bili ne glede na ekstravagantnost avantgarde ti novi pojmi v večini primerov ustvarjeni v skladu s splošnimi jezikovnimi normami ustvarjanja (novih) besed v tedanji Sovjetski zvezi. Eden najbolj razširjenih načinov je bilo krajšanje besed. Prvi način je ustvarjal kratice iz začetnih zlogov niza besed, ki se izgovarjajo (eReSeFeSeR). Drugi je bil bolj svoboden in je kombiniral različna skrajšanja; šlo je za eno ali dve črki, za en zlog itd. Takšne zvočne oblike so InHuK (Institut konstruktivističnih umetnikov), LeF (Leva fronta) itd. To je ustrezalo tako težnji po ustvarjanju novega kot tudi funkcionalizaciji novega, pa tudi praksi revolucionarnega vsakdanjega jezika, tako da je bila tudi na tem področju poudarjena avantgardistična težnja po »zlitju umetnosti in življenja« (Strigalev).

Besedico kons srečamo pri Kosovelu v več kot dvajsetih primerih kot del naslova konstruktivne, včasih pa tudi tradicionalne pesmi. Naslovi Kons: ABC, Kons 2, Kons 5, Kons XY itd. so ustrezali praksi likovne avantgarde, saj je ta z numeričnimi znaki naslavljala Improvizacije in Kompozicije (Kandinski), Supremuse (Malevič) PROUN-e (Lisicki), MERZe (Schwitters), da bi na ta način »poudarila abstraktnost upodobljenega« (Flaker, *Nomadi* 249). K okrajšavi kons je Kosovel zelo pogosto dodal desni neujemalni prilastek, kot denimo Prostor št. 461, Pesem št. 1, Čevlji št. 40, Detektiv št. 16 itd.

Vnaprej pa naj opozorimo, da je sama realizacija pesmi pri Kosovelu ponudila povsem drugačno rešitev, kot smo je bili vajeni v abstraktnem avantgardističnem slikarstvu. In v tem je v okvirih evropskega konstruktivizma njegova specifika. Zanimivo je namreč, da so glede na Kosovelove zahteve po pomenskosti konsov naslovi njegovih konstruktivnih konsov v večini primerov ohranili temeljno in izhodiščno težnjo po »abstraktni obliki pesmi« (ZD 3, 705), po pesmi, ki bo »brez besed« (ZD 3, 604). Tega očitno ni želel spreminjati, ker je bilo za njegov koncept »moderne« poezije nemoteče. V tem je treba videti nekakšen »mehak« prehod med njegovim zenitističnim in konstruktivnim konstruktivizmom. Res pa je, da so v nekaterih primerih abstraktni in »nerazumljivi« naslovi dobili osvetlitev v fokusiranih koncih konsov kot npr. v Pesmi št. X. Ostaja pa dejstvo, da pri Kosovelu ni omenjene in predvsem za evropske likovne avantgardiste značilne skladnosti med abstraktnim naslovom in »ne-vsebino« umetniškega dela. Celo več: v nekaterih konsih se pomenska razvidnost konsa in naslov dopolnjujeta, kot npr. v Konsu IKARUS.

Na Kosovelovo poznavanje tedanjega dogajanja v evropskem slikarstvu opozarjajo sklicevanja na Marcove Modre konje in na »Picassove obraze / knjige novih lic«, ki se rimajo z »novih resnic« (Jetniki, ZD 2, 136), na Malevičev Črn kvadrat na črnem ozadju in na njegov Bel kvadrat na belem ozadju. »Črno barvo narišem poleg bele, ker vzbuja kontrast in ker ta kontrast nekaj pomeni, rjavo narišem, ker ločim od nje lahko zeleno« (ZD 3, 705). Očitno je moral poznati tudi znameniti Duchampov »scalnik«, saj ga omenja v Latrine, Pissoir (*Int.* 170) in v EVROPA LATRINE (ZD 3, 771).

Vsekakor se je treba strinjati s Flakerjevo ugotovitvijo, da je med konsi in likovno ustvarjalnostjo zelo tesna povezanost, da so bili konsi kot sinteza besednega gradiva in likovne forme od vsega začetka namenjeni tudi gledanju in ne le branju. Res je sicer, da so vsi pisani teksti tudi vidni, pri konsih pa je tako, da je vidnost njihov nujni sestavni del, ki dominira in se mu zato kratko in malo ni mogoče ogniti. Res je tudi, da je »konstruktivistično pesem prav tako mogoče 'gledati' kot je mogoče 'brati' kakšno

Magrittovo platno« (Weisgerber 401). Brez likovnih »čutov« konsov kratko in malo ni mogoče ugledati v celoti. Če hočemo konse dojeti celostno, jih moramo potemtakem opazovati kot verbalne tekste z izrazitim nagnjenjem k ikoničnosti. Flaker govori o Kosovelu – avtorju literarnih tekstov – tudi kot o slikarju in pri tem izhaja iz spoznanja, da je znotraj avantgarde literatura neločljiva od slikarstva (Flaker, *Nomadi* 255). Kot bomo videli, pa to še zdaleč ne pokrije konsov v celoti, ki jih določa tudi prostorskost in »gibljava filozofija«.

Barvna razsežnost njegovih podob je redukcioniistična: reducirana je na temeljne barve: ni nenaravnih barv simbolistov in dekorativnih secesijskih barv, ni tudi impresionističnih oziroma verlainovskih nians. V njegovih podobah dominira bela barva: »belo morje pomladnih noči / se razliva po poljih, vrtovih« (*Int.* 115), 'beli' so zidovi 'ulic', 'norišnic' (*Int.* 135), 'bele' so celo 'barikade'. Po zakonih kontrasta se mora pojaviti črna barva, tako da včasih dobimo vtis grafičnih listov: ... 'Črni konji na belem snegu'» (Flaker, *Nomadi* 257).

V pesmi Klic lirski subjekt ukazuje človeku na »belem stopnišču« ob »črnem steburu«, naj dvigne oči k »rdeči zastavi« (*Int.*, 267; ZD 2, 150). Številnih tekstov torej ni več gradil na impresionističnem niansiranju, ampak na »kromatskih kontrastih temeljnih barv, ki so jih uporabljali 'konstruktivisti'« (Flaker, *Nomadi* 249). Konstruktivistični kromatični kontrasti postanejo v njegovih konsih vizualno nadvse izrazito kompozicijsko sredstvo.

V zvezi z besedico kons ne gre spregledati dadaističnih Heartfieldovih montiranih kolažnih postopkov, ki jih je sam imenoval *mont*. Za Kosovela so morda pomembne Čičerinove tvorbe, imenovane *loks* (iz lokalna semantika) (Grübel 121), pa Schwittersovi *Merzj* itd. Še prej pa bi lahko Kosovelovo oznako kons primerjali z Lisickijevim pojmom večšč, saj gre tudi v tem primeru kot pri Merzu, loku in montu za štiri črke, ki razkrivajo avtorski pomen in Kosovelov osebni prispevek v zakladnico evropskega konstruktivizma in na ta način povečujejo Kosovelovo programsko in ustvarjalno samozavest. Kosovel je edini med evropskimi konstruktivisti uporabil etimološko zanimivo in avtorsko originalno oznako za svoje pesniške podvige.

Seveda pa smemo imeti Kosovelovo oznako kons ne le za izjemno originalen prispevek k poimenovanju lastnih *konstruemov*, ki izkazuje avtorjevo antiestetsko pozicijo, ampak tudi za oznako, ki hkrati aludira na njegovo priimek. S tem K kot začetnica priimka postane pomemben likovno inženirski element v njegovih »prostorskih« konsih. Morda lahko v tej črki vidimo tudi namig na prozni ciklus Hlebnikova z naslovom KA, pa tudi na Lisickijevo delo K. und Pangeometrie.

V tem duhu se je Kosovel z besedo kons že po njeni zunanji podobi in zvočnosti postavljaj po robu tradicionalnim estetskim formam, »muzejem estetikov«, »papirnati literarni kulturi« itd. (ZD 3, 703). Preskok iz zamejenega polja umetnosti v Lisickijeve »forme življenja« je Kosovel odlično izrazil v naslednji misli: »Da je umetnost gibalno življenje, ne pa uspalno sredstvo za uživanje, marveč sredstvo za duševno gibanje, ki se bo nadaljevalo v življenju« (ZD 3, 656). Pri obeh, pri Lisickem in pri Kosovelu pa lahko te težnje razumemo tudi kot korenit spopad s Kantovim pojmovanjem estetskega doživljanja, njegove brezinteresnosti, s katerim se je Kosovel v svojih konsih soočil na prav poseben, za evropski konstruktivizem specifičen način.

Naslov Lisickijevega in Erenburgovega avantgardističnega časopisa *Vešč – Gegenstand – Objekt* je v ruščini pomenil več kot le »predmet«, saj je bilo območje »stvarnosti« prvotnejše, izvirnejše, prvobitnejše, božansko, medtem ko je bila »predmetnost« drugotna, nerealna in relativna. Je tako mogoče razumeti tudi Kosovelovo oznako za konge in v njih prikazano stvarnost? Kosovelu se je zdelo potrebno razmejiti konstrukcije od tradicionalnega pojmovanja umetniškega izdelka kot dela, kot *Kunstwerke*, ki pripada le še muzeju estetikov. El Lisicki je delo raje kot *Kunstwerk* imenoval vešč, čemur je v celoti ustrezal tudi Kosovelov povsem samosvoj pojem kons. Kot bomo videli, je bila na ta način tudi za Kosovela filozofsko utemeljena razlika med tradicionalnim pojmovanjem kompozicije in moderno konstrukcijo.

Kosovelova prostorska poezija je postala »arhitektura«, kot je to veljalo za Tatlinovo in Lisickijevo delo, za PROUN-e in vešče. V dnevniških zapiskih je Kosovel zapisal: »Vse je arhitektura / pesništvo, muzika / slikarstva ni več« (ZD 3, 718). Je Kosovel po naključju svoje tovrstne »pesmi« označil s kratico kons, sestavljeno iz štirih črk in se s tem postavil ob bok stvaritvam, kot so Merz, mont, vešč, loks, itd., katerih imena so tudi iz štirih črk? Očitno je s tem pojmom želel označiti nov pojav in mu ob povsem svojski etimologiji dati hkrati tudi avtorski pomen. Hkrati pa je z njim naznačil prehod od destrukcije h konstrukciji, kar je med vsemi avantgardističnimi gibanji dvajsetih let najbolj radikalno izpeljal prav ruski konstruktivizem.

Kosovel je potemtakem moral vedeti za te metode preprostega in zapletenega skrajševanja besed, ki jih je uveljavila ruska avantgarda – temu pa so sledili tudi evropski avantgardisti – da bi na ta način funkcionalizirala in racionalizirala novo za razliko od starega, »stvari« namesto »predmetov«, konge namesto pesmi, konstrukcijo namesto kompozicije. Tudi v tem se je kazala težnja po prežemanju umetnosti in življenja.

Kosovel in Tatlin

Kosovel je v svoje dnevniške zapiske zapisal na prvi pogled nerazumljivo misel: »Dadaisti (konstruktivisti vzporedno)« (ZD 3, 763). Ali lahko iz tega sklepamo, da je poznal dogajanje okrog berlinske razstave na Prvem mednarodnem Dada-sejmu junija leta 1920, kjer se je ruski konstruktivist Tatlin prvič pojavil na Zahodu? Zasluga za to gre berlinskim dadaistom in organizatorjem te razstave R. Hausmannu, G. Groszu in J. Heartfieldu. Tatlina so vključili na razstavo z dadaistično provokacijo: »Umetnost je mrtva. Živela nova Tatlinova strojna umetnost!« Kako je sploh prišlo do berlinske dade, zakaj so si za svoj »ideal« izbrali prav Tatlina in ga pri tem napačno razumeli? In kako je mogoče s tem povezati Kosovela? Ugotovili bomo, da se v manifestu *Mehanikom* skriva še marsikaj, na kar doslej ni bilo opozorjeno.

1917. je dadaist Richard Huelsenbeck odpotoval iz Züricha v Berlin in se povezal s sodelavci napredne revije *Neue Jugend*, Wielandom Herzfeldom in njegovim bratom Johnom Heartfieldom, z Raulom Hausmannom in G. Groszom.

A dadaistična skušnja, ki jo je prinesel s züriških nastopov, je bila zanje le delno zanimiva, saj so se manj ogrevali za provokacijo, ki bi bila sama sebi namen in se bolj vneli za možnost, da bi razdiralnost v literaturi in umetnosti izrabili kot orodje v osmišljeni revolucionarni akciji. Duh dada, katerega apolitičnost je bila v nevtralnem Zürichu samoumevna in dosledna, je v berlinskih manifestacijah – v vihri novembrske revolucije v Nemčiji – še ohranjal nekatere, predvsem zunanje izvorne značilnosti, a se hkrati politiziral, saj je svojo izzivalnost in napadalnost utemeljeval v socialnem protestu in se iz neangažiranosti in hotene kaotičnosti premaknil v zavestno propagiranje revolucionarnih (skrajno levih, anarhokomunističnih) idej. Berlinsko obdobje dadaizma je torej pomenilo bistven odmik od züriških izhodišč, zato ni čudno, da se nekateri raziskovalci (npr. Lionel Richard) sprašujejo, ali se ni beseda dada le po naključju zapisala na prapor skupinice ljudi s povsem razvidnim političnim prepričanjem in z razločno deklariranimi cilji, in zato opažajo v njeni dejavnosti jasne zametke kasnejše proletarske umetnosti (Berger 19).

Nesporazum okrog Tatlinove recepcije v Berlinu in sploh na Zahodu je zakrivila tedanja žurnalistika, ko je Tatlinovo umetnost razglasila za »strojno umetnost«. Ruski novinar K. Umanski je namreč leta 1920 v članku *Der Tatlinismus oder die Maschinenkunst* v časopisu *Der Ararat*, pa tudi v knjigi *Neue Kunst in Russland 1914–1919* uporabil pojem »tatlinizem« kot oznako za inovativne ustvarjalne tendence po letu 1915 v Rusiji, ko je v kubofuturizmu s trodimenzionalnimi slikarskimi sredstvi prihajalo do prevladanja dvodimenzionalnih površinskih slik. Te postopke je z uporabo neslikarskih materialov, kot so les, steklo, pločevina, železo itd., v svojem

abstraktnem brezpredmetnem ustvarjanju, s tridimenzionalnimi konstrukcijami, reliefi in kontrareliefi, uvedel prav Tatlin. Umanski je prepoznal njegovo epohalno vlogo pri ukinjanju površine slike in uvajanju novih materialov. Zato je omenjeni novinar sprejel tezo o »smrti umetnosti« na slikarskih površinah (slikah) in reinterpreterjal Tatlinovo estetiko brezpredmetne ustvarjalnosti kot strojno umetnost. »Ta poenostavljena razlaga Umanskega je izhajala iz dejstva, da ni razumel ideje in pomena radikalne tridimenzionalne koncepcije Tatlinove brezpredmetnosti in je zato poudarjal tehnično plat Tatlinovega dela, pri tem pa izpostavil slikarski material pred umetniškim postopkom« (Golubovič 262). V članku Umanskega o Tatlinu najdemo misel, ki so jo na razstavi citirali R. Hausmann, G. Grosz in J. Heartfield: »Umetnost je mrtva – živela nova Tatlinova strojna umetnost« (Umanski 12–13). Umanski je posebej poudarjal, da je Tatlin pri svojem ustvarjanju kontrareliefov uporabljal vse vrste materialov, od lesa, stekla, steklenih drobcev, žebeljev, električnih armatur, gibljivih delov itd. Tatlinova »nova gramatika in estetika zahtevata od umetnika nadaljnje obrtniško-tehnično izobraževanje in pristnejšo zvezo z njegovim močnim zaveznikom, prevladujočim strojem« (isto). Pri tem Umanski ni upošteval Tatlinovega razvoja od tridimenzionalnih kontrareliefov k arhitektonskemu konstruktivizmu v *Spomeniku III. internacionali*, ker je njegovo popreproščeno razumevanje izhajalo iz koncepcij zgodnjega Proletkulta, ta pa je absolutiziral pomen stroja in aparatov na področju estetskega in zunajestetskega (Hansen-Löve 481).

Zato je Umanski postavil pod vprašaj umetniška izhodišča Tatlinove ustvarjalnosti. Pri berlinskih dadaistih je to izzvalo reakcijo, da so »tatlinizem« razumeli kot oznako za proces mehanizacije, kar je, denimo, konkretno pri R. Hausmannu pripeljalo do tega, da je svojo poezijo imenoval »avtomobili-duše« (Seelen-Automobile). (Je naključje, če Kosovel z notranjeliterarno polemiko omenja, da »avtomobil nima duše« in s tem znova potrjuje, da pozna dogodke v berlinski dadi?) Tudi svoje pesmi je Hausmann imenoval »mehanična umetniška dela«. G. Grosz pa je poimenoval človeka »kolektivni, mehanični pojem«. Tako grobega taylorističnega razumevanja mehaničnega človeka in moderne tehnike ne bi srečali niti pri italijanskih futuristih.

Vrhunec je nesporazum med Tatinom in berlinskimi dadaisti dosegel v Hausmannovem kolažu *Tatlin doma* (1920), kjer sploh ni šlo za upodobitev Tatlina, ampak za neznanega človeka, katerega možgani so zapolnjeni z deli strojev in motorjev. Poleg enačenja Tatlina z »mašinizmom« je šlo torej še za estetsko provokacijo, saj se naslov in upodobitev ne pokrivata več.

Černigoj je leta 1926 na podoben način, s strojem v glavi, upodobil arhitekta Rada Kregarja, kar je nova potrditev tega, da je bil Kosovel s

svojimi prijatelji kar najbližje dogajanju v berlinski dadi, saj je Kosovel natančno vedel, da se je ta dogajala sočasno s konstruktivizmom: »Dadaisti (konstruktivisti vzporedno)« (ZD 3, 763).

Na popačeno razumevanje Tatlina in s tem ruskega konstruktivizma se je prvi polemično odzval El Lisicki s fotomontažo *Tatlin pri delu na Spomeniku III. internacionali* (s katerega je morda Kosovel v Konsu 5 citiral matematična znaka za neskončno in ničlo in dobil idejo za naslov pesniškega cikla Integrali), ki je bila objavljena v Erenburgovem delu *Šest pripovedi o labkem koncu*. Tu je Tatlin upodobljen po fotografiji, njegov pogled na stolp je metaforično predstavljen s šestilom, obkrožata ga PROUN 6 in PROUN 6 B, ki ustvarjata prostorskost na dvodimenzionalni površini. Ob zgornjem robu tega dela pa je položena ženska glava z močnim ličilom, ki ima s trakom preplepljena usta. Bi to lahko razumeli, kot da Tatlinovi muzi ni bilo dano spregovoriti? In je bila zato napačno razumljena? Ga je zato v manifestu *Mebanikom* vzel v bran tudi Kosovel, ki je dobro vedel, da tega velikega ruskega konstruktivista ni mogoče enačiti z »mašinizmom«, z golim oboževanjem tehnike, kot je to v veliki meri veljalo za italijanske futuriste?

Leta 1921 je na »primer Tatlin« reagiral tudi zenitist Aleksić, ki je v imenu tatlinizma, izenačenega z dadaizmom in s tem s pojmovanjem človeka kot stroja, zavračal mistični ekspresionizem: »Rusija daje Kandinskega, sodobnega genija, mi Chagala in Tatlina. (*Va imja otca ...*) Tatlin in tatlinizem. Dol z vso estetiko in oboževanjem umetnosti do danes!« (Aleksić 8–9). Kot je videti, je Aleksić kot sodelavec zagrebškega *Zenita* dejansko nadaljeval berlinsko dadaistično razumevanje Tatlinove ustvarjalnosti, zaradi česar ga je urednik Micić izgnal iz zenitističnega gibanja. Ker je Kosovel vsaj dvakrat citiral zvezo »HP« (*Int.* 161, 292), smemo sklepati, da je tudi po tej plati spoznaval probleme, ki so se zaradi popolne blokade Rusije nabirali okrog Tatlina.

Dragan Aleksić je v tekstu Tatlin HP/s + človek izhajal iz berlinskih dadaistov, ki so videli v Tatlinu predstavnika »strojne« umetnosti (Maschinenkunst), ni pa omenjal stolpa (*Spomenika III. internacionali*). Ga je pa marca 1922 v *Zenitu* omenil urednik *Zenita* Micić v svoji montaži z naslovom Šimi na pokopališču latinske četrti, kjer je globalna vizija dogajanj in projektov evropske avantgarde motivirana prav s pogledom s Tatlinovega stolpa: »Polje pri Petrogradu. Tatlinov spomenik razbija ledene oblake. Na vrhu Radio Centrala + 400 m. Požira poplavo trzajev Azije, Evrope, Balkana, Amerike, Kitajske in Japonske ... Tatlin Radio Centrala sprejema POSLEDNJE NOVICE« (Flaker, »Spirala« 176).

Pri Aleksiću se v tem primeru HP veže na konjsko silo, HP/4 pa je četrtnina konjske sile, pomeni torej človeka.

Tem bolj je zato razumljivo, da se je Kosovel na vse to odzval leta 1925, ko je bila problematika konstruktivizma na Zahodu nadvse aktualna, še posebej, ker je Kosovel s svojimi konsi prinašal v Evropo izčiščeno varianto konstruktivizma, zunaj zablodelih ideoloških konstruktov in površinskih interpretacij. Kosovel je začel oster boj za »rehabilitacijo« Tatlina, ker je bil njegov boj za Tatlina hkrati tudi spopad za prostor pod soncem, ki ga je pričakoval za lasten konstruktivizem. Sicer se mu v zgoraj navedenih primerih: z manifestom *Mehanikom*, z navedki HP, s citiranjem matematičnih znamenj iz Lisickijeve fotomontaže *Tatlin pri delu*, z ugotovitvijo, da avtomobil nima duše, in z omembo povezave berlinske dade in konstruktivizma v Dnevnikih, ne bi posvečal tako intenzivno. Ne smemo pozabiti, da se je v svojem prvem javnem nastopu s predavanjem *Križa* javno deklariral kot konstruktivist (ZD 3, 13).

Kosovel z omembami sintagme HP tudi v svojih pesmih polemizira z deviantnim razumevanjem Tatlina, verjetno tudi z Aleksičevim pojmovanjem, zato njegovega zapisa HP ni mogoče povezati z omembo zveze HP pri Vladimirju Levstiku, saj se Levstikova izjava nanaša na zgodnjefuturistično, čeprav tudi deloma popačeno glorifikacijo strojev in moderne tehnike. Prav tako se zdi skoraj nemogoče, da bi Kosovel s sintagmo HP le citiral naslov romunske futuristične revije *75 H P* (Troha 85–96).

Danes so stvari okrog Tatlinovega konstruktivizma veliko jasnejše. Vse do 1922. leta je ostajala ruska avantgarda blokirana, omejena le na nacionalne okvire. Vrata v svet ji je odprla šele Erenburgova in Lisickijeva revija *Vesč – Gegenstand – Objekt*, ki je izšla marca/aprila tega leta. Lisicki je začel oster boj za »rehabilitacijo« Tatlina in s tem tudi vseh drugih ruskih konstruktivistov. Poslej ruska avantgarda ni bila več reducirana le na »mehanomanijo« in na Tatlinovo »strojno umetnost«. Revija *Merz*, ki jo je v Hannoveru izdajal Kurt Schwitters v letih 1923–32, je jasno povedala: »Es ist schon genug immer Maschine« (73).

Kosovel se je lahko seznanil z Lisickijevo in Erenburgovo polemiko o Tatlinovem »mašinizmu« tudi v ruski številki *Zenita*, kjer so bila njuna stališča zelo jasna. Tako Erenburg kot Lisicki sta pojasnjevala, da so Tatlinove kontrareliefne »na zahodu napačno poimenovali »strojna umetnost« zaradi površinske podobnosti in pri tem pozabljali, da tu ne gre za tehnično, ampak za plastično reševanje problema.« Posebej sta opozorila, da »Tatlinov arhitektonski projekt ni delo arhitekta, ampak umetnika. Zasluga Tatlina in drugih umetnikov je v tem, da so umetnika priučili za delo v realnem prostoru in z modernimi materiali. Tako so prišli do konstruktivizma!« (Erenburg in Lisicki, 51). Reprodukcijska slovitost Tatlinovega *Spomenika III. internacionali* v *Zenitu* grafično ni bila najboljša, a je prav s tega mesta »vstopila v svet, v evropski prostor in postala simbol optimalne

projekcije 'nove ruske umetnosti'«. Flaker je pri tem uporabil sijajno prisposobo: »Duh spirale straši po Evropi!« (Flaker, »Spirala« 177).

Z Lisickijevim opozorilom na napačno razumevanje mašinizma pri Tatlinu, kot se je dogodilo berlinskim dadaistom, se je tudi v evropskih okvirih vzpostavilo novo pojmovanje in novo razumevanje ruske avantgarde. V ta spor je posegel tudi Tatlin sam, ko je izjavil, da so ga sicer v reviji *Vešč* razglasili za očeta konstruktivizma, kar pa nikoli ni bil. In nadaljeval svojo misel: »Rad bi ustvaril stroj s pomočjo umetnosti, ne pa umetnosti mehaniziral – gre za razliko v razumevanju« (Lodder 213).

V pogovorih med Avgustom in Theo Černigoj s Kosovelom, ki jih je le-ta 1926. povzela v članku »Ruska nova umetnost«, je lepo videti, da je tudi Thea Černigoj sprejemala polemična in negativna stališča Ela Lisickega do tatlinizma kot »mašinizma«. Kdo je tu na koga vplival, pa ni težko ugotoviti, saj je Černigoj sam izjavil, da ga je ob prihodu z Bauhauza v Ljubljano Kosovel presenetil s svojim poznavanjem konstruktivizma in pobijal Černigojev produktivizem. Zato je Černigoj šele v Trstu prešel s produktivističnih na konstruktivistična stališča, kar se je pri Kosovelu zgodilo že pomladi 1925. Znano je namreč, da je Černigoj svojo prvo konstruktivistično razstavo v telovadnici Tehniške šole zasnoval na produktivističnih izhodiščih, s čimer se Kosovel absolutno ni strinjal in to tudi pokazal, ker razstave ni obiskal. Znano pa je tudi, da je Černigoj šele v Trstu prešel k samim izvorom konstruktivizma, k njegovi časovno prostorski opredeljenosti, česar pa Kosovel ni več doživel.

Ko je Kosovel v manifestu *Mehanikom* protestiral proti mehničnemu človeku, je potemtakem protestiral tudi proti tedaj na Zahodu uveljavljenemu naziranju o Tatlinovi »strojni umetnosti« (Maschinenkunst), s tem pa tudi proti temu, da naj bi bil konstruktivizem le nov umetnostni stil, ne pa tudi način življenja. V resnici pa je med vsemi avantgardističnimi gibanji dvajsetih let samo ruski konstruktivizem predlagal preseženje pojma umetnosti in njenega avtonomnega statusa znotraj meščanske družbe.

Po svojih močeh je v manifestu *Mehanikom* k temu prispeval tudi Kosovel s svojo kvalificirano polemiko ne le z italijanskim futurizmom, ampak tudi z berlinskim dadaizmom, saj je bil Tatlin zanj eden osrednjih zgledov, njegov ikarski dvojček, s katerim sta skupaj sanjala o »poletu« v PROSTOR, ki ga je Kosovel večkrat zapisal z velikimi črkami. Žal Kosovel ni mogel objaviti nič od tega, kot tudi Tatlinu ni bilo dano realizirati ne *Spomenika III. internacionali* ne *Letatlina*.

V manifestu *Mehanikom* je bil zanikan Tatlin, človek-stroj, kot sta ga razumela Grosz in Heartfield. Zato je treba posebej poudariti, da Kosovel tu ne govori le o Marinettijevem »mehaničnem človeku«, ampak v skladu z umetnostjo-strojem (Maschinenkunst), tudi o človeku-stroju. Poleg tega Kosovel omenja plakatiranje. »Plakatirajte: človek stroj bo uničen!«

Kosovel z omembo plakatiranja in ne česa drugega detektira dvojne dejstev. Naj ju osvetlimo. Vemo, da sta Grosz in Heartfield za razstavo berlinske dade ustvarila velikanski plakat z napisom: »Umetnost je mrtva. Živela nova strojna Tatlinova umetnost!« Z berlinske dadaistične razstave obstajata dve različni fotografiji plakata s tem napisom. Na eni je plakat, nalepljen na izložbeno okno, na drugi pa gre za reklamni plakat, ki naj bi služil v propagandne namene, bil naj bi nekakšen Groszov in Heartfieldov program. R. Huelsenbeck je ta plakat pospremil z zapisom, češ da Grosz in Heartfield demonstrirata proti umetnosti v korist lastnih tatlinističnih teorij. Ocvirk se spominja, da so omenjeni plakat in z njim povezano dogajanje »v Kosovelovem krogu dobro poznali« (*Int.* 92). Poleg tega tudi Kosovel v Zapisniku za krožkove sestanke omenja, da »ob 8 uri / Predava tovariš Ocvirk« in poleg simbolizma, verizma, suprematizma, neoromantike, impresionizma omenja tudi dadaizem in konstruktivizem (ZD 3, 741).

Lisickemu in Kosovelu se je posrečilo stopiti v bran Tatlina in tudi ubraniti njegova stališča. Poslej je Tatlin bil in ostal konstruktivist, Rus, človek z Vzhoda. Tako kot berlinski dadaisti, je želel tudi Kosovel najprej s plakatiranjem oznanjati svoj program, potem pa z napisom na tem plakatu demantirati Groszovo in Heartfieldovo programsko izjavo in uveljaviti svojo: »Plakatirajte: človek stroj bo uničen!« Kosovel je nasproti Groszovemu plakatu ustvaril v svojem manifestu *Mehanikom* nekakšen antiplakat in s tem ponovil aktualno misel: »Es ist schon genug immer Maschine.« Zato Kosovel govori v skladu z umetnostjo-strojem (Maschinenkunst), tudi o človeku-stroju, kar je nekaj drugega kot Marinettijev mehanični človek.

Vse navedeno kaže med drugim tudi na to, da je imel Kosovel do plakatne umetnosti prav poseben odnos, da je razumel njen izjemen pozitiven in negativen pomen v moderni družbi, zato je v svoje dnevniške zapiske z velikimi črkami in z obžalovanjem ali z odobravanjem zapisal stavek: »NEKDO TRŽE PLAKATE« (ZD 3, 632). Kosovelova omemba plakatiranja in človeka stroja končno pojasni misel iz njegovih dnevniških zapiskov o sočasnosti dadaizma in konstruktivizma (ZD 3, 763) in znova pokaže osupljivo informiranost ter osebni pesniški in politični angažma tega dvaindvajsetletnega mladeniča, ki je trdno verjel v svoje »prostorske« konse in v svoj konstruktivizem.

Kosovel in El Lisicki

O tem, kako močan in pomemben je bil vpliv Ela Lisickega na slovensko avantgardo, priča kar nekaj dejstev. Danes vemo, da je v dvajsetih letih na srednjeevropska gibanja najmočneje deloval prav El Lisicki, ki je leta 1922

prišel v Berlin, da bi tu vzpostavil stike s predstavniki evropske avantgarde in tako odigral posredniško vlogo med rusko avantgardo in umetniškimi gibanji v Weimarski republiki. Podobno kot pri nas Grahor, pri Hrvatih pa Cesarec in Krleža, za ves Balkan pa Micić. Najmočneje je Lisicki deloval na srednjeevropska avantgardistična gibanja, posebej na Bauhaus. Tu je bil tesen sodelavec Moholy Nagya, ki se je pri Lisickem »vzoroval« in to prenašal »v svojo izrazno tehniko« (Ocvirk, *Int.* 91). Sredi dvajsetih let je bilo posebej pomembno Lisickijevo sodelovanje pri časopisu švicarskih abstraktistov z naslovom ABC. Uspelo mu je združiti Malevičevo novo razumevanje prostora in Tatlinovo novo logiko konstruiranja prostora.

Malevič je v svojem tekstu o suprematizmu 1919. leta pisal, da so slikarji na področju posnemanja ustvarili revolucijo in v nekem trenutku prišli do brezpredmetnega slikarstva. S tem so iznašli nove elemente, ki predstavljajo probleme bodoče arhitekture. Na tej točki je njegovo delo nadaljeval Lisicki, ki je uveljavil prehod »od suprematizma h konstruktivizmu« (Zadova). Njegovi PROUN-i so s svojimi prostorsko-časovnimi predstavami preseгли slikarstvo, postali so nekakšne »celice na poti iz slikarstva v arhitekturo« (Lisicki Arhiv, Nr. 58. PRA, 2,116).

V tem duhu je uredil naslovnico prve številke revije *Vešč – Gegenstand – Objet*, kjer na rdeče-oranžni podlagi »črke letijo v prostoru«. Tipografske linije in tisk kot temeljni konstruktivistični material ustvarjata temeljno arhitektoniko knjige, kar pomeni, da je *Vešč* urejen po arhitektonskih zakonih. Semantično vlogo imajo tudi interpunkcijska znamenja, masten tisk, navpično in diagonalno razporejanje naslovov, uporaba števil, elementi, ki jih je tudi Kosovel s pridom uporabljal v svojih konsih, posebej v t. i. zrcalnih pesmih, kjer besede zunaj določil evklidskega prostora zares lahko lebdijo v prostoru. Upošteval pa je tudi arhitekturo kot izhodišče: »Vse je arhitektura /pesništvo, muzika/ slikarstva ni več« (ZD 3, 718).

Vešč se je zavzemal »za konstruktivno umetnost, ki življenja ne bo več krasila, ampak ga organizirala. Za nas je umetnost ustvarjanje novih stvari,« beremo v eni od parol, ki sta jih v *Vešču* zapisala Erenburg in Lisicki. Hkrati s tem sta zavračala ekstremni utilitarizem nekaterih konstruktivistov in težnje Majakovskega po negaciji umetnosti, se pravi, odrekla sta se načelom produktivizma in zahtevi po odpovedi poeziji.

Lisicki torej ni želel več ustvarjati »vizije sveta, ampak realnost sveta«, kjer je jasno vidna razlika med »stvarjo«, ki jo zaznamuje ruska beseda vešč, in »predmetom«, ki ga imamo v naslovu v besedah *Gegenstand*, *Objet*. Revija *Vešč* torej že v naslovu izpostavlja skitsko, barbarogenijsko zavest, ki se mora spopasti s popredmetenim Zahodom. Te besede o »realnosti sveta«, o njegovi »veščosti« najdemo kot moto njegovega članka PROUN leta 1922 v 6. številki revije *De STIJL*. Lisickega torej ni več zanimala

uokvirjena, v vseh smereh zamejena slika, ampak oblikovanje novega prostora, konstrukcija prostora-sveta. PROUN je bil zanj oblikovanje zunaj prostora in ga je izenačil z ničlo, in zunaj materiala, kar je bilo tudi izenačeno z ničlo. Oblika, s katero PROUN napada prostor, je material zunaj estetike, in ta material je barva. Vse nekonstruktivne forme ostajajo statične, se ne gibljejo. Gibanje je torej tudi pri Elu Lisickem temeljno izhodišče konstruktivizma. Skoraj dobesedno je gornje Lisickijeve misli ponovil Kosovel v svojem Dnevniku XVI: »Človek pa ne more več najti prostora v sliki. Išče prostor globino v sliki ... Razvoj k prostoru« (ZD 3, 769).

Ideja PROUN prostora je bila zasnovana na zametovanju pasivnega in kontemplativnega in uvedbi dinamičnega in aktivnega odnosa do prostora, ki ga je že 1914–15 formuliral Tatlin. Pri Lisickem se notranja vizualna konfiguracija še dodatno spreminja glede na gibanje opazovalca. »Prostor ne obstaja za oči, ni slika: v njem se živi.« »Zid ni krsta za slike,« pravi El Lisicki. Razstavni prostor tudi ni »semenj, kjer z zidov na prestrašene obiskovalce skačejo slike kot strahovi.« Nasproti temu morajo obiskovalca skozi prostor voditi in ga spodbujati jasno konstruirani odnosi, ki ustvarjajo nek znakovni prostorski sklop, poln napetosti in dinamike.

Lisicki je določil vlogo umetnika v kulturno-umetniški revoluciji. Zato dobi osrednji pomen pojem proizvodnje, ki ga je Lisicki določil kot proces obvladovanja prostora »s pomočjo ekonomske konstrukcije prevrednotenega materiala«. Praznina se spremeni v prostor. S tem je vanj vključen opazovalec, ki te forme opazuje z več različnih točk in tako tudi sebe razume v gibanju. Zato se je Lisicki odločil opustiti dvodimenzionalni prostor in ustvarjal s PROUNi resničen fizični prostor.

Tu nas že spet preseneča Kosovel. V že omenjenem Dnevniku je zabeležil izjemno pomembno misel: »Vsaka beseda je svet zase. Gibanje med temi svetovi. Predavanje o besedi« (ZD 3, 769). Potemtakem je o vsem tem Kosovel vedel tako veliko, da bi si o tem želel imeti predavanje. Vse to pa pomeni, da t. i. vizualni elementi v Kosovelovih konsih niso več namenjeni kontemplativnemu uživanju, ampak silijo h gibanju, dinamiki, akciji. Pesem kot preplet literature in slikarstva postane prostor življenja, je v nenehni korelaciji z njim. Pesem-kons ni več mrtva površina verbalnih znamenj, je prostor življenja, kjer celota vizualnega teksta vodi bralca v dinamične odnose in s tem tudi v kritičen odnos do okolice in sveta. Bralec, ki je hkrati tudi gledalec, je v nenehnem dialogu s pesmijo, saj ga ta sili v to s svojo dinamiko.

Kosovelovo relativiziranje pojma perspektive »2000 metrov v zraku«, razumevanje neba kot Prostora (pisanega z veliko začetnico), izenačevanje prostora in kozmosa, omenjanje Einsteinove teorije relativnosti: »Boston obsoja Einsteina. / Einstein je prepovedan. / Relativiteta nevarna? (Kons:

4; *Int.* 152) itd. kaže na to, da je moral poznati delo Ela Lisickega *K. und Pangeometrie* iz leta 1925. Lisicki v tem delu povzema celotno avantgardistično misel o prostoru in pri tem izhaja iz Lobačevskega, Gaussa in Riemanna, da je evklidski prostor le ena od možnosti v brezštevilnem nizu prostorov. Lisicki je poznal tudi Einsteinovo dognanje, da so merila prostora in časa odvisna od gibanja ustreznega sistema. Naši čuti tega niso sposobni zaznati, sposobnost matematike pa je v tem, da je neodvisna od naših predstavnih sposobnosti. Kljub temu pa je ta odkritja poskušal vključiti v dinamični ekspanzivni prostor svojih PROUN-ov in pri tem razlikoval planimetrični, perspektivični, iracionalni in imaginarni (suprematistični) prostor. Lisicki je poskušal rekonstruirati globalno zgodovino umetnosti vse od renesanse do 20. st. s pomočjo nove semantizacije matematičnih številčnih sistemov kot pomenskih analogij različno razumljenega pojma prostorsosti. Kategorija prostora je tako postala osrednja kategorija, dominantna slikarskih form, ki so odvisne od načina, kako te forme sugerirajo ali uresničujejo nove prostorske sisteme.

Po mnenju Lisickega je v fizičnem smislu prostor plastičnega oblikovanja dvodimenzionalna ravna površina, začenja pa se z odštevanjem. »Ritmika tega prostora je elementarna harmonija naravnega zaporedja števil 1, 2, 3, 4 ... To je planimetrični prostor, v katerem je spoštovana integriteta dvodimenzionalne razsežnosti slike, kjer edinole prekrivanje oblik sugerira prisotnost tretje dimenzije. S tem pa ta dvodimenzionalna površina preneha biti samo ravnina. Površina začne graditi prostor in nastane zaporedje števil 1, $1\frac{1}{2}$, 2, $2\frac{1}{2}$ « (Lisicki 350). Tako grajen prostor se po Lisickem površinsko pogloblja in prerašča v nov sistem, sistem perspektivičnega prostora, karakterističnega za renesančno slikarstvo, ki temelječ na načelih evklidske geometrije ustvarja »negibljivo tridimenzionalnost« (podč. J. V.) Perspektiva je svet vgradila v kocko, ki se na površini kaže kot piramida, s čimer je prostor omejen, končen, zaprt. V perspektivičnem prostoru obstaja novo geometrično zaporedje, predmeti so tu v razmerju: 1, 2, 4, 8, 16, 32 itd. Planimetrični in perspektivični prostor sta vezana na čas pred renesanso in na samo renesanso, imata pa širok razpon in se kaže ta še v impresionističnih, kubističnih in futurističnih »prekoračitvah«. Nič nenavadnega ni torej, če so imeli avantgardisti Picassa za nekoga, ki stoji na koncu stare umetnosti, kot že leta 1914 denimo Berdjajev, za nekoga, ki s futurističnim drobljenjem nadaljuje fotografski postopek posnemanja narave. Picasso torej ni bil začetek, ampak prej konec neke poti, ki se je v pozni gotiki začela z Giottom in se nadaljevala v zgodnjo renesanso. Statičnost je temeljna in najbolj bistvena oznaka tega obdobja evropske umetnosti.

Z razpadom perspektivičnega prostora pa po mnenju Lisickega nastane nov koncept prostora: iracionalni, imaginarni, suprematistični prostor, ka-

terega bistveni sestavni del je gibanje. Ti dve obliki prostora dobita izrazito emancipatorične funkcije v moderni umetnosti 20. stol. To je dinamični prostor, v katerega je vgrajen tudi element časa in s tem – četrta dimenzija. Lisicki razlikuje torej tridimenzionalni fizični prostor in večdimenzionalni matematični prostor. Čas ima eno samo dimenzijo, večnost, saj ga ni mogoče razstavljati na elemente, kot je to primer s prostorom in s predmeti v njem. Za iracionalni, imaginarni, suprematistični prostor je torej bistvena kvaliteta gibanje, ob tem pa tudi poskus uničevanja starega pojma umetniške monumentalnosti, zanikanje umetniškega dela, ki naj bi trajalo večno. Večna je le umetniška imaginacija, ki je usmerjena v gradnjo imaginarnega prostora, v to, da se praznina spremeni v prostor. »Prostor ni le za oči, ni le podoba, v njem se da živeti,« pravi Lisicki. Opazovalca skoz prostor vodijo jasno konstruirani odnosi, ki ustvarjajo znakovni prostorski sklop, poln napetosti in dinamizma. Opazovalec je prisiljen vzpostaviti dialog z razstavljenimi objekti. Na ta način pa je potrjena vloga umetnika v kulturno umetniški revoluciji in njegovo iskanje optimalne projekcije sveta.

Je mogoče, da Lisickijeva dejavnost med leti 1923 in 1925, ko je ustanovil skupino švicarskih abstraktistov ABC in sodeloval pri izdaji časopisa ABC, ne bi vplivala na Kosovelovo zelo pogosto uporabo kratice ABC v poimenovanjih pokret ABC, Članek ABC, Kons ABC itd.? Seveda pri tem ne zanemarjamo dela Buharina in Preobraženskega *ABC des Kommunismus*, ki ga je Kosovelu v drugi polovici oktobra posredoval Bratko Kreft (Zadravec 434).

Tudi Delakova revija *Tank* prepriča, da je konstruktivistična logika slovenske avantgarde asimilirala princip perspektivnega prostora Ela Lisickega, in sicer kot element teksta v funkcionalni konstruktivistični tipografiji in v verbalnem jeziku (Černigoj, »Moderni« 1). Če se je to lahko dogodilo leta 1927, je tem bolj verjetno, da se je dotaknilo Kosovela v letu 1925, ko so bile Lisickijeve ideje v zraku.

Zakaj sta se Černigoj in Delak odločila, da bosta prvo številko *Tanka* numerirala z $1\frac{1}{2}$, drugo pa s številko 3, postane jasno samo iz poznavanja dela Ela Lisickega. Tako je treba imeti oštevilčenje obeh števil *Tanka*, kljub konstruktivistični likovni zasnovi obeh naslovnih, za tipično »estetsko provokacijo«, kjer avtorja na isti strani združujeta načelo renesančnega perspektivnega prostora z modernim planimetričnim. Zamisel, ki jo v taki radikalni in čisti obliki težko najdemo še kje drugje. Numeracija pa med drugim nasprotuje tudi temeljnemu načelu vse zahodne porenasčne umetnosti, načelu mimesis. Dve leti pred tem, torej sočasno z izidom dela *K. und Pangeometrie*, pa je Kosovel Lisickijeva načela udejanil v svojih konsih.

V svojih delih je Lisicki skušal sintetizirati tridimenzionalne oblike z dvodimenzionalnimi. Kosovelova misel iz Dnevnika XVI se navezuje

prav na to: »Iskanje globine in lomljene ploskve, slikarstvo = ^(trojni enačaji) arhitektura (ZD 3, 769). Kosovel je v Dnevniku XVII z mislijo: »Med menoj in svetom prostor, prazen prostor« (ZD 3, 779) sledil Lisickijevi misli, da se mora praznina spremeniti v prostor, in to tako, da se nedoločeni, neomejeni prostor okrog nas spremeni v dojemljivo, našim čutom dostopno enotnost, da se prostor »na sebi« zgradi v »prostor za nas«. Opazovalca skoz prostor vodijo jasno konstruirani odnosi, ki ustvarjajo znakovni prostorski sklop, poln napetosti in dinamizma. Opazovalec je prisiljen vzpostaviti dialog z razstavljenimi objekti. Na ta način pa je potrjena vloga umetnika v kulturno umetniški revoluciji in njegovo iskanje optimalne projekcije sveta.

Medtem ko so ekspresionisti bežali v kozmos in se odmikali problemom tega sveta, so se konstruktivisti v svetu udomili tako, da so metakozmične dimenzije prenašali na mikrokozmične in ustvarjali za človeka svet, v katerem bo mogel živeti in ki bo v celoti svet zanj.

Je mogoče, da se Kosovelova misel iz Dnevnika XVI: »dvodimenzionalni predmet na 2 dim plosk. / Trodimenzionalni predmet na 2 dim plosk. / Iskanje globine« in predvsem »lomljene ploskve« (ZD 3, 769) ne bi nanašali na Lisickijevo planimetrijo?¹

Prav tako ni presenetljivo, če Kosovel uporablja pojma *plankonveksno*, *plankonkavno*, ki bi hotela biti njegova konstruktivistična pojma, v duhu katerih očitno napiše svoje »zrcalne pesmi« in v Sferičnem zrcalu uveljavi svojo filozofijo zrcalnosti. Pojma plankonveksno, plankonkavno postavlja v opozicijo z »naturalistično subjektivističnima« pojmomoma konveksno, konkavno (ZD 3, 749). Slednja pomenita le naturalistično hipertrofranje sveta, ne pa tudi njegove prostorsko časovne paraboličnosti, kot dvodimenzionalne ali večdimenzionalne konstelacije gibanja.

Če torej v Lisickijevo teorijo namesto pojma »barve« vstavimo pojem »besede«, dobimo Kosovelove »črke, ki rastejo v prostor«, njihovo gibanje je v »svetlikanju prostora«, v »magiji prostora« (ZD 2, 166), celo v »mistiki prostora«. Nenavadno je zato, da v *Zbranem delu* Srečka Kosovela ob pesmi Refleksi s podstrešja (ZD 2, 101) manjka omenjeni napis »Mistika prostora« in da je odličen kons z naslovom Kons: Mistika prostora urednik natisnil v dodatku na str. 475. Prav tako se Kosovel dotika prostora v pesmi Evakuacija duha: »Duh v prostoru ... / Duh gori v prostoru« in »vsi ljudje spijo ponoči / in ne čutijo magičnih razodetij« (ZD 2, 12); v pesmi Jesen (ZD 2, 161), kjer »2000 metrov v zraku / perspektive ni več ... / nebo ni mistika, / ampak PROSTOR.« V pesmi Veseli, dinamični, relativni (ZD 2, 169) pesnik zapiše, da »vsak dan / jadramo v veliki Prostor«. V pesmi Smrt (ZD 2, 183) govori o umiku v »veliki Prostor«. Govori o poti proti Kozmosu. »Povsod je Kozmos: / v vsaki duši, / v vsakem srcu.«

Ob tem je treba opozoriti še na problem »pesmi kot slike«, »slikanja s črkami in besedami«, na kar je večkrat opozoril tudi Kosovel sam, ko je denimo sredi leta 1925 konstruktivizem prepustil slikarstvu, medtem ko je literaturo povezoval s konstruktivnostjo. Tu ni šlo le za nasprotje med izrazito poetološko razumljenim konstruktivizmom in ideološko oznako konstruktivnosti, ki naj bi ji zdaj pripadala njegova literatura, ampak tudi za prastar problem, povezana s Horacijevo *ut pictura poiesis*, z njegovo prostorsko in časovno razlago umetnosti, ki jo je pozneje znova obudil in povzel tudi Lessing v svojem znamenitem *Laokontu ali o poeziji in slikarstvu*. Kosovel je v Dnevniku XVI jasno povedal, da »človek ne more več najti prostora v sliki,« (podč. S. K.), zato išče »globine in lomljene ploskve: slikarstvo=arhitektura.« To pa doseže tako, da ustvari »trodimenzionalni predmet na 2 dim. ploskvi«, ne pa tako kot v futurizmu, ki je ustvarjal »dvodimenzionalni predmet na 2 dim. plosk.« (ZD 3, 769).

Ali je na temelju gornje miselne skice Kosovel kdaj imel »predavanje o besedi«, seveda ne vemo, da pa bi to predavanje izzvenelo v skladu z njegovo »gibljivo filozofijo« (ZD 3, 650), je popolnoma jasno. Kosovel je torej dinamiziral in kinetiziral svojo poezijo, da bi z njo znova dosegel recipienta, v nobenem primeru pa ji ni odvzel njene semantične note, saj je pisal za znanega »socialnega naročnika«, ki je, komajda pismen, še zmeraj živel sredi »slamnatih streh«, v industrijsko popolnoma nerazviti deželi. V enakih razmerah sta delal tudi Tatlin in Malevič. Podobno velja za Erenburga in Ela Lisickega, ki sta v letih 1919 in 1920 v Sovjetski zvezi sodelovala z Malevičem, pozneje pa bila z *Vesčem* glavna predstavnika berlinskega kroga konstruktivistov in verjela v umetniško in »človečansko« (Kosovelov izraz) silo konstruktivizma.

Predvsem je Kosovel z uporabo inženirskih skic, geometrijskega materiala, vizualnega poudarjanja in prostorskega prenašanja teže pesmi zdaj v spodnji del (Predmeti brez duše, Kons 5, Pesem št. X), zdaj na desno stran pesmi (Srce v alkoholu, Sferično zrcalo), zdaj v njeno sredino, v poeziji uveljavljal temeljno, prostorsko zahtevo literarnega konstruktivizma, ki je pesnika izenačeval z inženirjem, umetnost pa z življenjem, kar je Kosovel jasno povedal na več mestih, posebej jasno v obeh uvodnih člankih, ki ju je pripravil za revijo *Konstrukter*, v *Članku ABC* in v *Psihologiji pokretov*. Vsebina in forma sta tu združeni v učinkovito dopolnjujočo se celoto in ustrezata Kosovelovi znameniti definiciji konstruktivizma v predavanju *Križa*. Z njo in s konsi je Kosovel postal »sodoben, evropski in večen«, sčasoma pa tudi »slovenski«.

OPOMBE

¹ V ZD se citirani tekst glasi: »dvodimenzionalni predmet m 2 dim plosk. / Trodimenzionalni predmet m 2 dim plosk.« Rokopisno gradivo pokaže, da je mogoče »m 2« brati kot: »na 2 dim plosk.«, s čimer tekst dobi smisel.

LITERATURA

- Aleksić, Dragan. »Tatlin. HP/s+Človek«. *Zenit* (1921): 8-9.
- Bajt, Drago. *Ruski literarni avantgardizem: futurizem, konstruktivizem, absurdizem*. (Literarni leksikon 27). Ljubljana: ZRC SAZU in DZS, 1985.
- Berger, Aleš. *Dadaizem. Nadrealizem*. (Literarni leksikon 14). Ljubljana: ZRC SAZU in DZS, 1981.
- Černigoj, Avgust. »Moderni oder«. *Mladina* (1927): 1.
- Černigoj, Thea. »Ruska nova umetnost«. *Naš glas* (1926): 5-7.
- Erenburg, Ilja in El Lisicki. »Ruska nova umetnost«. *Zenit* 17/18 (1922): 51.
- Flaker, Aleksandar. *Nomadi ljepote. Intermedijalne studije*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1988.
- . »Spirala/optimalna projekcija.« *Pojmovnik ruske avangarde* 9. Ur. Aleksander Flaker in Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1984. 176.
- Golubović, Vida. »Berlinska dada/Tatlin.« *Pojmovnik ruske avangarde* 6. Ur. Aleksander Flaker in Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1989. 262.
- Grübel, Rainer. »Lokalni princip.« *Pojmovnik ruske avangarde* 6. Ur. Aleksander Flaker in Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1989. 121.
- Gspan, Alfonz. »Neznani Srečko Kosovel.« *Prostor in čas* 8-12 (1973).
- Hansen-Löve, Aage. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien, 1978.
- Kosovel, Srečko. *Integrali* '26. Ur. in uvod napisal Anton Ocvirk. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967; 1984 (2. izd.); 1992 (3. izd.).
- . *Zbrano delo*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1964-1977.
- Lisicki, El. »K. und Pangeometrie.« *Europa Almanach*. Potsdam, 1925.
- Lodder, Christian. *Russian Constructivism*. New Haven/London, 1985.
- Merz* 8/9 (1924): 73.
- Ocvirk, Anton. »Uvodna beseda; Srečko Kosovel in konstruktivizem.« Srečko Kosovel. *Integrali* '26. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967; 1984 (2. izd.), 1995 (3. izd.).
- Pogačnik, Jože. »Slovenski konstruktivizem.« *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. (Obdobja 5). Ur. Franc Zadravec idr. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1984. 155-171.
- Strigalev, V. *O nekatoryh novyh terminah v ruskom iskusvte XX*. Moskva, 1976.
- Troha, Vera. *Futurizem*. (Literarni leksikon 40). Ljubljana: ZRC SAZU in DZS, 1993.
- Umanski, Konstantin. »Der Tatlinismus oder die Maschinenkunst.« *Der Ararat* (1920).
- Weisgerber, Jean. *Les avant-gardes littéraires au XX. siècle*. I. *Histoire*, II. *Theorie*. (A comparative History of Literatures in European Languages 4, 5). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984 (I), 1986 (II).
- Zadova, Larisa Aleksejevna. *Suche und Experiment: aus der Geschichte der Russischen und Sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930*. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1978.

Zadavec, Franc. *Srečko Kosovel 1904–1926*. Koper: Lipa; Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1986.

Ziegler, Rosemarie. »Kručonih Aleksej.« *Pojmovnik ruske avangarde* 3. Ur. Aleksander Flaker in Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1985.

Tatlin, El Lisicki, and Kosovel

Keywords: literary avant-garde / constructivism / literature and mechanics / man machine / Tatlin, Vladimir / El Lisicki / Kosovel, Srečko

This paper begins by analyzing the concept and term *cons* and connecting it with the typical Soviet practice of shortening words (*loks*, *veshch'*), which was also adopted by some European avantgardists (*merz*, *mont*). Kosovel used the original word *cons* to denote his own contribution to European constructivism; it denotes a “thing” (*veshch'*) in transition from composition to construction, or from a poem to *cons*.

Among other things, the Tatlin-Kosovel relationship can also be discerned from the manifesto *Mehanikom* (*To the Mechanics*), in which Kosovel reacts to the polemic regarding Tatlin’s “machine art” and, like Lisicki and Erenburg, tries to rehabilitate Tatlin and thus also his own constructivism. Kosovel thus talks about the “human machine” and demands a poster campaign to destroy the “human machine.” At this level, Kosovel also perceives the difference between Marinetti’s “mechanical human being” and Tatlin’s ideologically manipulated “human machine,” as understood by the Berlin Dadaists.

El Lisicki had an impact on Kosovel through his “mobile philosophy” and understanding of imaginary space. *Conses* are thus beyond contemplation, and urge movement, action, and a critical attitude towards the world. Following Lisicki’s example, Kosovel introduced emptiness in his *conses*, which changes into a plano-convex and plano-concave space, into letters in space, where there is no more perspective and gravitation. In his spatially conceptualized *conses*, Kosovel made his poetry dynamic and kinetic in order to reach the reader again. The use of engineering sketches, geometric material, and spatial definitions of *conses* effectively combined the content and form into a new organic unit, as applied in the work of Lisicki, Tatlin, and Chicherin, and in Zelinski’s constructivism. Letters grew into space; there was no more painting and poetry, but only architecture and constructiveness connected with “discipline and organization of the spirit.”

Maj 2009