

Barbarogenij, barbarsko in fašizem

Janez Vrečko

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

Kosovelov pojem »barbarsko primitiven umetnik – genij« je v dnevniških zapiskih iz začetkov leta 1924 sledil ideji zenitističnega barbarogenija, saj ga je zapisal skupaj z nekaterimi drugimi zenitističnimi sintagmami in se veže na propadlo evropsko umetnost in na njeno oživitev s pomočjo elementarnega in divjega Balkana. To je bila Kosovelova destruktivna pesniška faza. Od aprila 1925 pa je Kosovel sprejel pojem barbarstva zunaj futurističnih, zenitističnih in drugih kontekstov in se s tem odrekel poetološkim in nacionalističnim opredelitvam tega pojma ter začel uveljavljati izrazito politično razumevanje pojma barbarstvo, povezanega s fašistično ogroženostjo primorskih Slovencev.

Ključne besede: literarna avantgarda / konstruktivizem / zenitizem / barbarstvo / barbarogenij / literatura in politika / fašizem / Micić, Ljubomir / Kosovel, Srečko

I

V Kosovelovem »Dnevniku II« zasledimo tudi sintagmo »barbarsko primitiven umetnik – genij« kot nasprotje »kulturnemu človeku«, ki »guba čelo«, »ki je bil v šoli in ki se je navadil misliti« (Kosovel, *Zbrano* 3 608). Tudi v sestavku »Kriza človečanstva« Kosovel razume Evropo kot »norišnico racionalnih duhov« (31). Gre za preformulacijo pojma barbarogenij Ljubomira Micića, ki ga je ta potreboval, »da bi se s to svojo kategorijo jasno in razvidno ločeval od Marinettija« (Kralj 34), avtorja pojma barbarstvo v avantgardistični literaturi. »Ta je odvod njegovega destruktivizma ali sovraštva do tradicije, kulture in civilizacije oziroma njegovega boja proti 'pasatizmu'. Te ideje si je Marinetti izoblikoval iz raznih virov v atmosferi razpada simbolističnih vrednot« (nav. m.).

Futuristični pojem barbarstvo je padel na plodna tla v Blokovi pesnitvi »Skiti« iz leta 1918, ta pa je navdušila Ivana Golla v njegovi pesnitvi »Paris brennt«, Vladimira Majakovskega v pesnitvi »Vojna in svet« in Ljubomira Micića v njegovi manifestativni dejavnosti. Ne nazadnje je treba omeniti tudi francoske foviste, ki so opozorili na svoje 'divjaštvo' z razstavo 1905. leta, leta 1908 pa tudi v Moskvi. Tako spodbujen je v okviru »futurističnega primitivizma« tudi ruski futurist David Burljuk začel s študijem skitskih skulptur ter polinezijske in mehiške ljudske

umetnosti. »Oblikovno 'divjaštvo' je postalo sestavni del Kručonirovega ustvarjanja« (Bajt 15), sem je sodilo tudi njegovo zanimanje za jezike preprostih ljudstev, t. i. »barbaristična leksika«. V to smer je šlo tudi zanimanje Majakovskega za »luboke«, za oblikovno 'divjaštvo' pa so se zanimali tudi Andrejev in Blok, Mejerhold in Jevreinov, Stravinski, Prokofjev, Picasso in Chagall. Tudi v poeziji Hlebnikova naletimo na zavračanje evropske zgodovine, ki jo je spodbijal s skitstvom, aziatstvom in paleoslovanstvom. Hlebnikovljevi jezikovni barbarizmi, ki so iskali pratemelje ruskega jezika v črnogorskem jeziku, so v bistvu izhajali iz evropeizacije ruskega jezika, ki je trajala vse od 17. stoletja. Hlebnikov je iskal temelje »barbarskega jezika« celo v azijskem in afriškem prostoru in v jeziku zaklinjanja. Tudi Erenburg in El Lisicki sta poimenovala svojo revijo z besedo *Vešč*, *Gegenstand*, *Objet*, ki je v ruščini pomenila več kot le »predmet«, saj je kazala na prvotnejše, izvirnejše, prvobitnejše, božansko območje »stvarnosti«, medtem ko je bila »predmetnost« drugotna, nerealna in relativna. »To podcenjevanje predmeta v avantgardi izvira v veliki meri od Rousseauja, ki je prvobitni, predkulturni svet divjakov in otrok pozitivno postavil nasproti svetu civilizacije, evropske kulture 18. stoletja. Ta razsvetljenska tradicija je zelo pomembna za teorijo potujitve in za reizem (veščizem) pri futuristih in formalistih« (Hansen-Löve 11). V ideji plemenitega divjaka, ki se ga še ni dotaknila uničujoča civilizacija, opazimo razsvetljenski in romantično-dekadencijski poskus bega, ki ga je odlično definirala prav Rimbaud, ko je pisal o svoji poganski krvi, o tem, da zapušča Evropo, da je njegov svet pravzaprav Afrika, kamor je tudi zares odšel in za zmeraj opustil poezijo in se na Zahod vrnil le še umret. Nekaj tega bi bilo mogoče najti tudi že v Puškinovem *Posnemanju korana* in v Goethejevem *Vzhodno-zahodnem divanu*.

Tudi Krleža je verjel, da bo po impresionizmu prišlo do barbarske prenovne umetnosti. V *Književni republiki* je leta 1926 pisal o kultu Afrike, Indije in Jave, o arabski glasbi, črnski plastiki, črnih plesih, šimiju, fokstrotu, regtajmu, saksofonih kot priljubljeni glasbi meščanskih Evropejcev, ki je nastopila po Bachu, Mozartu in Beethovnu. Celotno vorticismu, ki so veljali za angleške futuriste, so v polemiki z Marinettijem in s tem z »ogromno, rožljajočo puščavo modernega življenja« (»Manifest Blasts/bless«) sebe prav tako razumeli kot vojščake, divjake in tudi barbore, kar pomeni, da je bil pojem barbara močno razširjen in uveljavljen in nikakor ni bil samo zenitistična lastnina.

II

Mičičev barbarogenij je bil geografsko lociran na Balkanu, v Srbiji in Rusiji. Barbarogenij je stal namreč na Šarplanini in na Uralu (gl. Micić, Goll in Tokin, *Manifest* 2). »Balkan je mlad moški, Evropa je stara kurba in odcvetela ljubica Balkana.« (Micić, »Moja« 18) »Naša zgodovinska, kulturna pa tudi politična misija je, da balkaniziramo Evropo z vsemi razpoložljivimi sredstvi.« (Micić, »Nova« 4) »In prepričan sem, da bomo prav mi, barbari, predvsem Srbi in Rusi, opravili revolucijo na področju [...] kulture za novo človečanstvo. In Zahod bo kmalu moral pasti pod naš barbarski vpliv.« (Micić, »Za slobodu« 7) Za Micića je bila Evropa »ohola žaba krastača« in »odvratna kurba«, ki je barbare uporabljala in zlorabljala kot ščit pred nevarnostjo z Vzhoda, zato jo je treba uničiti s pomočjo »čistega ustvarjalnega balkanizma« (nav. m.).

V nenehnem utripanju med odporom do evropske kulture in civilizacije na eni in barbarogenijskim balkanskim primitivizmom, sredi katerega je deloval, na drugi strani, se je zenitizem bolj kot druga evropska avantgardna gibanja znašel v protislovnem položaju. Ko je utemeljitelj Zenita Micić na poetološki ravni sprejemal postopke, ki so bili povezani z naglim razvojem moderne tehnične civilizacije – sem so sodili urbani motivi, 'filmičnost', montaža, asociativnost, panoramičnost itd. –, je poudarjal nasprotovanje meščanski kulturi in ji kot protiutež deklarativno zoperstavljal primitivizem balkanskega barbarogenija, ne da bi ga sam ali njegovi sodelavci realizirali na slogovni ravni (gl. Flaker 231). Ostajal je le na ravni manifestne deklarativnosti in se v zenitističnih tekstih pojavljal kot bežna ruralna ali folklorna sentenca: »Sviraj cigo, boga ti tvoga! Teraj kera! Ajd na levo, bratac Stevo!« (Micić, »Šimi« 14) Kosovel parafrazira zadnji Micičev verz v »Dnevniku XVI«: »Kruh in delo. Hej na levo!« (Kosovel, *Zbrano 3* 753), kjer pa v duhu njegovega kritičnega odnosa do zenitizma sentenca dobi socialno težo in ni le hoteni stilni primitivizem.

Zenit se je potemtakem na ravni pesniških tekstov kaj hitro obrnil proč od balkanske »opanke«, k civilizacijskim temam, utelešenim in povezanim z imenom Nikole Tesle, ki je premagal Michelangela, Kandinskega in Picassa (gl. Micić, *Kola* 7). Micić je s pritegnitvijo Nikole Tesle nedvomno sledil zgledu, ki so ga predvsem ruski konstruktivisti videli v Albertu Einsteinu, le da so ti na teh temeljih in iz postgravitacijskih pobud relativnostne teorije ustvarili najodličnejša umetniška dela, kar v polni meri velja tudi za Kosovela.

Zelo jasno se je nasprotje med ruskim konstruktivizmom in barbarsko subkulturo pokazalo v enem najbolj reprezentativnih in paradigmatičnih tekstov glavnega urednika *Zenita*, Micića; gre za »Šimi na pokopališču latin-

ske četrti«, s podnaslovom »Zenitistični Radio-Film v 17 poglavjih«, kjer je postalo jasno, da se barbarogenij ni uspel prebiti v Evropo in je balkanizirati. Provokativen je že sam naslov, saj gre za shimmy, modni črnski ples, ki je v dvajsetih letih skupaj z jazzom prišel v Evropo in predstavljal upor tradicionalnemu evrocentризmu. Šimi je v tem kontekstu pomenil ples in glasbo »utrujene Evrope«, ki jo predstavlja pokopališče v latinski četrti. »Pri tem ne gre za Quartier Latin, ampak je ta locus postal metonimija za Evropo nasploh, ki je bila s stališča Vzhoda najprej 'latinska'.« (Flaker 239) Prvi je podoben naslov uporabil že Marinetti v svojem »Abasso il tango e Parsifal«.

Micić je dobil idejo za montažiranje svojih sedemnajstih fragmentov v filmu, saj je med drugim omenil tudi Chaplina, ki »snema komiko« in »beži iz Londona« (»Šimi« 15). Podnaslov Micićevega »Šimija« usmerja pozornost na avantgardno literaturo in njeno posnemanje novih medijev (še posebej filma), za katere so bili avantgardisti prepričani, da bodo revolucionirali umetnost. Filmska tehnika je imela pri nastajanju avantgardističnih ustvarjalnih postopkov velikanski pomen, saj se s t. i. »kinematografskim stilom« srečamo že pri nemških ekspresionistih, tudi pri Döblinu; ta je videl v obilici slik, ki se mimo nas premikajo v skrajni zgoščenosti in preciznosti tudi potrebo po redukciji in ekonomičnosti besed, po tem, kar so drugi imenovali telegramski ali telegrafski stil. Utesnjujoča stavčna pravila je bilo tako mogoče preseči tudi z dinamiziranimi filmskimi podobami, ki so v literaturi dobile temelj v brezžični domišljiji in v zaumnem jeziku, skupaj pa naj bi ustvarile t. i. »globalni simultanizem«, ki bi sledil »agresivnemu optimizmu« in težnji po vročičnem odnosu do dela. Marinettijev »lavoro, lavoro, lavoro« se tako ponovi tudi pri Kosovelu v geslu »delo, delo, delo« (Kosovel, *Zbrano 3* 657). Se tudi Kosovelov naslov konsa »Premalo je gibanja v meni« navezuje prav na problem dinamike in gibljivih slik.

V »Šimiju na pokopališču latinske četrti« je bila za Micića posebna spodbuda Tatlinov Spomenik III. internacionali, saj omenja »radijsko postajo na vrhu + 400 m na polju pri Petrogradu,« ki je v »rokah zenitistov«; in prav od zenitistov prihajajo »najnovejše novice« (»Tatlin radiocentrala prima poslednje vesti«, Micić, »Šimi« 13), ki potem potujejo od Moskve, Tokia, Pekinga, Bombaja, Carigrada, Aleksandrije, Beograda, Zagreba, Milana, Prage, Varšave, Rige, Berlina, Londona, New Yorka do Pariza.

Po Flakerju obvladujeta Micićev tekst dve vertikali: prva je Tatlinov Spomenik III. internacionali, ki je bil projektiran 1920. leta in še istega leta sprejet v krogu berlinske Dade, leta 1922 pa ga je v svojem tekstu »In vendar se vrtil« populariziral Ilja Erenburg. Drugo vertikalo predstavlja Rodčenkov Kiosk v Moskvi. »Gre očitno za Rodčenkov konstruktivistični načrt časopisnega kioska iz leta 1919, ki je bil namenjen plakatiranju,

prikazovanju filmov in nastopom govornikov, zato je tudi razumljen kot prostor prikazovanja 'zenitističnega Radio-filma'.« (Flaker 19)

V tekstu se pojavita tudi Lenin in Lunačarski, ki je tu že predstavljen kot nasprotnik avantgarde, saj nosi angleško obleko in francoske rokavice. Micić omenja tudi rdeči teror v Sovjetski Rusiji, represalije nad levico v Weimarski republiki, imperializem evropskih velesil, barbarstvo Balkana in zahodnoevropsko buržoazno kulturo, vzpon evropske in ameriške tehnične civilizacije, ki je na eni strani utelešena v Tatlinovem spomeniku, na drugi pa v ameriških nebotičnikih. Zanimivo je, da je ob naštevanju vseh pomembnih avantgardističnih imen od Tatlina, Hausmanna, Golla, Poljanskega, Chaplina itd. na sestanku zenitistov v Rodčenkovem kiosku izločil Marinettija, ker leva avantgarda ni prenesla »italijanskega šovinizma«, ki je samo Italijanom dovoljeval biti futurist. Poleg načela fotomontaže Micić posebej izpostavlja tudi avantgardistično idejo intermedialnosti, saj se arhitektura meša s haikujem, film s plesom, kabaret s športom, vse pa prežemajo reklame tedanjega časa, kar sopostavlja vzvišeno z vsakdanjim. To velja tudi za nasprotje tehnična civilizacija – barbarogenijstvo, saj z elementi ljudskega govora in ljudske pesmi ustvarja vaško »opozicijo« znotraj sveta urbane civilizacije in kulture. (Flaker 243) Micićev »Šimi na pokopališču latinske četrti« predstavlja po Flakerjevem mnenju uresničitev enega temeljnih načel evropske avantgarde – globalnega simultanizma kot »simultane ekspanzije sočasnih in raznovrstnih dogodkov« (nav. d. 241).

III

Kosovel je v dnevniških zapiskih iz začetkov leta 1924 spočetka res sledil ideji zenitističnega barbarogenija, saj ga je zapisal skupaj z nekaterimi drugimi zenitističnimi sintagmami kot denimo »kompleks« (Kosovel, *Zbrano 3* 601), »električni potres« (603), »pesem brez besed« (604), »paradoks« (605), »negativni total« (606) itd. Tudi Kosovelov »barbarsko-primitiven umetnik-genij« se veže na propadlo evropsko umetnost in na njeno oživitev s pomočjo elementarnega in divjega Balkana. To je bila Kosovelova destruktivna pesniška faza, ki jo je v dnevnikih označil takole: »Sanje o nihilizmu; vse ubiti, vse razdreti, umreti, slast, razdejati, razdejati.« (617) Toda od zime 1924/1925, ko se je iz Sovjetske zveze vrnil Kosovelov prijatelj Ivo Grahor in mu iz prve roke posredoval podatke in literaturo o ruskem konstruktivizmu (Vrečko 274) ter mu s tem potrdil pravilnost njegove odločitve za konstruktivizem, ob tem pa se je Kosovel aprila 1925 udeležil zenitističnega večera v Ljubljani in se negativno opredelil do "gospodov zenitistov" (658), je sprejel pojem barbarstva zunaj

futurističnih in zenitističnih kontekstov in se s tem odrekel poetološkim in nacionalističnim opredelitvam tega pojma.

Kosovel v svojem članku z naslovom »Stojimo« še poveljuje slovanstvo in balkanstvo in je s tem blizu Micičevemu iracionalnemu srbstvu, se pa pri tem sklicuje na Herderjev klic »slutnje vstajenja Slovanov« in na »Spenglerjev klic slutnje njihovega prihajanja«. »A sedaj ne prihajajo Slovani v imenu kake nacionalne ideje panslavizma, marveč v imenu človečanstva. Prihajajo v borbi za človeka in človeštvo. Odrešili ga bodo s svojo veliko voljo po življenju, s svojo sočno barbarsko veselo življenja željnostjo. Klic po tem prihaja iz nas.« (Kosovel, *Zbrano 3* 42)

Zanimalo nas bo, kako je potemtakem Kosovel sprejel pojem barbarstva zunaj futurističnih, zenitističnih in drugih kontekstov? V pesmi z naslovom »Sivo« (Kosovel, *Integrali* 156) se Kosovel še loteva problematike Balkana, ki ga ima za »temelje bodočnosti«. Balkan je bil tudi zanj poseben prostor dinamizma in aktivnosti, zato ga je še dodatno označil z nenavadno veliko črko B, ki po velikosti obsega aktivnost in Balkan skupaj. Z njo ni želel označiti le Balkana, ampak z veliko črko B v cirilici tudi svojega najljubšega zenitističnega pesnika (gl. *Zbrano 3* 724) Branka Ve Poljanskega, ki je bil Srb. »Njegova inicialka imena je bila B, a se je podpisoval V. ali Ve Poljanski« (Batušić 787). Ker v cirilski abecedi črka B označuje črko V, je Poljanski svojo inicialko V. ali Ve povezoval z Vergilom in s tem ironiziral propadlo zahodno Evropo in propagiral svoj barbarski Vzhod, navzoč v cirilski črki B (Vrečko 371–372). Preigravanje imena Micičevega mlajšega brata je prispevalo k temu, da se je tudi Kosovel kot avantgardist večkrat poimenoval kot Kvintilijan (gl. Kosovel, *Zbrano 3* 614, 704), ker naj bi bil kot peti otrok v družini krščen s tem imenom. S tem je Kosovel segel k svojim zahodnim, latinskim začetkom, hkrati s tem pa aktualiziral nasprotje med latinsko kulturo, za katere naslednika se je imel fašizem, in slovanskim življenjem, ki so ga fašisti ponižali na raven suženjstva (*sciavi*); ta pa je po Kosovelu in njegovem vzorniku Klementu Jugu preveč vdano prenašal fašistično nasilje. Zato je bila za Kosovela »Evropa norišnica civilizacije in hiperintelektualizma« s paralitično kulturo v stadiju »progressivne paralize« (Kosovel, *Zbrano 3*, 31), medtem ko je bilo v slovenstvu »premalo barbarstva [...] in krvi« (nav. d. 640); zato se vse do ustanovitve prvotne odporiške organizacije TIGER v letu 1924 (leta 1927 se je preimenovala v TIGR) nismo puntali in smo imeli po Kosovelovem mnenju čudno dinastijo od »Hlapčeviča« do »Janeza Ponižnega« (gl. Kosovel, *Integrali* 194).

Na evropsko paralitično kulturo je vezana Kosovelova pesem »Sifilitični kapitan« (Kosovel, *Ikarjev sen* 163). »Sifilitični kapitan/nam je ukazal: barbari/slecite se./ In smo se slekli./ Zavidal nas je// Ali Barbari niso sifilitični/Barbari imajo zdravo kri/ zdrave kosti in zdravo meso/in

veselo srce./Barbari nosijo težke tovore/ali, da vržejo ladje raz pleča./Kaj bi gospodje s sifilisom/v fraku.« Pesnik je ostro razmejil barbare, zdrave, gole, močne, zagorele, od gospodov v fraku s sifilisom. Tu Kosovel barbarstva ni več povezoval z Balkanom, ampak kar s slovenstvom, a le na prvi pogled tako, kot so to pred njim počeli Micić s srbstvom, Majakovski z Rusijo, Blok s skitstvom itd. Po drugi strani pa barbarstva ni več razumel kot nasprotje Evropi, ampak je z njim označeval fašistično Italijo, ki se ji bo moral narod upreti. In pri tem bo uspešen prav zaradi trdnosti Krasa in spevnosti slovenskega jezika, zaradi telesne moči in zdrave krvi. V »Konsu št. 4516« (Kosovel, *Ikarjev* 165) znova načenja temo barbarstva in ga povezuje z latrino, s sifilitičnim kapitanom (»Entrata- Uscita- Latrine/Voi siette barbari/Sifilitični kapetano/...Kokoš je pametnejša od njega.../Kras ni sifilitičen/Náš jezik je trd in poje«). V ozadju je tudi razmerje med elementarnostjo in civilizacijo, o katerih je Kosovel pisal na številnih mestih (gl. Kosovel, *Zbrano 3* 750, 754).

Kosovelovo razumevanje barbarogenija in Balkana je bilo sicer povzeto iz *Zenita*, a ga je hkrati močno presegalo in se poleg Micića navezovalo še na Gollovo ostro kritiko ekspresionizma, objavljeno v *Zenitu* v njegovem manifestu »Expressionismus stirbt« (Goll 1921), ki ga je Kosovel natančno poznal in je bil zanj poleg Nietzscheja in Spenglerja v zadevi »ekspresionizem in njega kretenskih kračic« (Kosovel *Zbrano 3* 523) najpomembnejša referenca.

Kosovel je sprva res govoril o »barbarsko primitivnem umetniku – geniju«, a ga je politična usoda Slovencev po Rapallu oddvojila od Micićeve slepe glorifikacije srbskega barbarstva kot za staro in otopelo Evropo pozitivne vrednote. Micićev barbarogenij je namreč še zmeraj temeljil v desetletje zastarelih ekspresionističnih izhodiščih, zato zlepa ni mogel postati družbeno kritičen, ostajal je v »brezzračnem prostoru«, zunaj gospodarskih in političnih usod posameznih narodov po prvi svetovni vojni. Kosovelovo razumevanje barbarstva in Balkana zanj ni pomenilo vračanja nazaj in umika pred »umirajočo Evropo«, ampak »vračanje k sebi«, k narodnim in jezikovnim temeljem in k pravicam malega naroda do tega, da se osvobodi »črne pošasti« (Kosovel, *Zbrano 3* 624). »Francija/Nemčija/Italija/---MODA/Kaj moda, kaj je evropejstvo/in človečanstvo. BITI.« (Kosovel, *Integrali* 154) Šlo mu je za biti in obstati.

Zato je za Micića zenitizem vse do konca tega gibanja ostal »abstraktni metakozmični ekspresionizem« in zato se ga je Kosovel lotil nadvse ostro in ga tudi argumentirano zavrnil. Povezovati Kosovela z zenitizmom in zenitisti pomeni povezovati ga tudi in predvsem z vsem tistim, kar je *Zenit* objavljaj, torej tudi z avtorji, ki jih je urednik prevzemal iz drugih revij ali pa so bili njegovi sodelavci. Med te je sodil tudi Ivan Goll, ki je Kosovelu

ponudil jasno orientacijo po evropskem avantgardističnem prostoru in ga opozoril na smrt ekspresionizma, njegovega novega človeka, novega duha in novega etosa. Vmes se je dogodil poraz februarске revolucije v Nemčiji, smrt Roze Luxemburg in Karla Liebknechta, zato je bilo treba upanje v novega človeka prenesti v Sovjetsko zvezo, kjer se je na novo formiral »novi človek«, človek v »rdečem plašču« (Kosovel, *Zbrano 3* 93), ki je konkreten, zgodovinski, in ga ni več potrebno mesijansko oznanjati s patetičnim utopičnim patosom, kot je to še počel ekspresionizem.

Od aprila in maja 1925 je Kosovel poskušal preseči ne le impresionizem in svojo baržunasto liriko, ampak tudi ekspresionizem in »njega kretenske kračice«, na kar je opozarjal na številnih mestih. Zelo jasno je to storil tudi v pesmi »Sivo«, kjer je deplasiran že prvi, impresionistični del pesmi, drugi pa pomeni oster spopad z ekspresionizmom, seveda zunaj Micićevega razumevanja Balkana kot primitivne pozitivitete, pa tudi zunaj koncepta »krvave revolucije«, ki je skušala preustvariti Evropo in svet, saj gre za implicitno kritiko ruskega Oktobra, kot jo je mogoče razbrati iz verzov: »depresije gospodarstvo, politika itd«. Rusija je kmalu po letu 1917 iz žitnice Evrope postala deželа lakote in bede, njeni umetniki pa so morali slediti socialnemu naročilu, namesto da bi težili v »brezzračni prostor«; s tem pa so prihajali v nerazrešljiv konflikt s partijsko politično oblastjo. Kosovela so zato zanimale »paralele med revol.[ucionarnim] obdobjem po franc.[oski] in ruski rev.[oluciji]« (Kosovel, *Zbrano 3*, 673), še posebej usoda pesnikov po revoluciji; od tod njegovo vprašanje, »ali je revolucija kulturi nasprotna ali ne?« (746), okupirale pa so ga strahote, ki Rusijo »čakajo na poti« v komunizem (654), s čimer je bil eden prvih intelektualcev v tedanji Evropi, ki so bili ne le občudujoči, ampak tudi kritični do sovjetskega režima.

Kosovelova Evropa ne bo propadla na zenitistični način. Kosovelov Balkan in njegovo razumevanje barbarstva zato ne moreta biti »manihejsko nasprotje« (Kralj 37) Evropi ali nekakšen »barbarski resentment« (nav. d. 36). Ko se je Kosovel leta 1925 začel obračati na levo, seveda ni šlo več za preseganje barbarogenijske zenitistične ideologije z levičarsko, ki bi ga pripeljala prek »mostu nihilizma« (*Zbrano 3*, 398), vse to je bilo že opravljeno. Pot preko »mostu nihilizma« se nanaša na poezijo, nikakor pa ne na Kosovelov politični preobrat. Njegov pojem barbarstva pa je še ostajal v območju političnega in bil najtesneje povezan s spremembami po prvi svetovni vojni, ki so usodno razčrtverile slovenski narod.

LITERATURA

- Bajt, Drago. *Ruski literarni avantgardizem*. Ljubljana: DZS, 1985. (Literarni leksikon 27).
- Batušić, Slavko. »Tridesetgodišnji dečak u gradu«. *Forum: Časopis Razreda za suvremenu književnost Jugoslavanske akademije znanosti in umjetnosti* 10.12 (1971): 785–812.
- Flaker, Aleksandar. *Nomadi lepote: Intermedijalne studije*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1988.
- Goll, Iwan. »Der Expressionismus stirbt«. *Zenit* 1.8 (1921): 8–9.
- Hansen-Löve, Aage A. »Predmet-stvar-bez-predmetnost-postvarenje«. *Pojmovnik ruske avantgarde* 8. Ur. Aleksandar Flaker in Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske in Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1990. 9–55.
- Kosovel, Srečko. *Ikarjev sen: Dokumenti, rokopisi, pričevanja*. Ur. Aleš Berger in Ludwig Hartinger. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2004.
- . *Integrali 26'*. Ur. in uvod napisal Anton Ocvirk. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967; 1984 (2. izd.); 1995 (3. izd.).
- . *Zbrano delo 2*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1977.
- . *Zbrano delo 3*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1977.
- Kralj, Lado. »Jaz sem barbar«. *Primerjalna književnost* 11.1 (1988): 29–41.
- Mičić, Ljubomir. *Kola za spasavanje*. Zagreb: Gaj, 1922. (Biblioteka *Zenit*).
- . »Moja poezija i javni moral: Prvostepenom sudu za varoš Beograd«. *Zenit* 6.39 (1926): 17–20.
- . »Nova umetnost«. *Zenit*, 4.34 (1924): 2–5.
- . »Šimi na groblju latinske četvrti: Zenitistički Radio-Film od 17 sočinenija«. *Zenit* 2.12 (1922): 13–15.
- . »Za slobodu misli, za slobodu stvaranja«. *Zenit* 6.41 (1926): 5–12.
- Mičić, Ljubomir, Iwan Goll in Boško Tokin. *Manifest zenitižma*. Zagreb, 1921. (Biblioteka *Zenit* 1).
- Vrečko, Janez. *Srečko Kosovel: Monografija*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011.

The Barbarogenius, the Barbaric, and Fascism

Keywords: literary avant-garde / constructivism / zenitism / barbarism / barbarogenius / literature and politics / fascism / Mičić, Ljubomir / Kosovel, Srečko

In his 1924 diaries, Kosovel first followed the idea of the zenithist barbarogenius because he connected it with broken-down European art and its revival with the help of the elementary and wild Balkans. The barbarogenius introduced by Ljubomir Mičić was located in Serbia and in Russia. This was a destructive poetic phase in Kosovel's life, which he described in his diaries as "dreams of nihilism." Thus in his *Diary II*, one can find the syntagm "barbarically primitive artist-genius" as an opposition to "cultural person." In his essay "Križa človečanstva" (The Crisis of Humanity) he also understands Europe as "a madhouse of rational spirits."

However, from April 1925 onwards, Kosovel accepted the concept of barbarianism outside futuristic, zenithist, and other contexts, and thus stopped defining it in terms of poetry studies and nationalism. With this he entered a constructivist phase in his life. The political fate of the Slovenians after the Treaty of Rapallo separated him from Micić's blind glorification of Serbian barbarianism as a positive value for old and numb Europe. Kosovel did not conceive of barbarianism and the Balkans as going backwards and moving away from "dying Europe," but as "returning to oneself," to the ethnic and linguistic foundations and the rights of a small nation to liberate itself from the "black monster" (Kosovel, *Zbrano 3* 624). His concept of barbarianism thus remained within the sphere of politics and was closely connected with the changes following the First World War that fatally divided the Slovenian nation.