

Filozofija predmeta, geometrija in fizika – konstruktivizem

Janez Vrečko

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

Članek se ukvarja s časoprostorsko problematiko Kosovelovih konsov. Pokazati želi, da je z njimi na evropskih tleh realiziral enega redkih primerov t. i. literarnega konstruktivizma. To je med drugim videti iz 'geometrične', inženirske in fizikalne, einsteinovske analize Sferičnega zrcala. Slikovni učinek črke »K« je dejansko učinek konstrukcijskih črt, s katerimi pesnik dosega globino prostora. Izpovedni subjekt je sicer izgnan iz pesmi, a vanjo vstopa kot konstruktor, kjer se pri Kosovelu črka »K« kot 'konstruktor' in črka »K« kot Kosovel-avtor slučajno idealno pokrivata.

Ključne besede: slovenska poezija / literarna avantgarda / konstruktivizem / Kosovel, Srečko / literarni vplivi

Kosovelov kons Sferično zrcalo (*Int.* 142) je sinteza besednega, ikonično-geometričnega in inženirskega gradiva, sinteza 'geometrije in fizike' (ZD III, 657), novega razumevanja prostora in einsteinovskih odkritij o časoprostoru. Kot v drugih Kosovelovih konsih gre tudi v konsu Sferično zrcalo za ugotovitev, da je šlo na začetku 20. stol. za osupljiv preplet med znanostjo in umetnostjo. Uporaba fizikalnih, matematičnih, kemičnih in drugih znanstvenih pojmov v poeziji je še posebej značilno za konstruktivizem. Temu se ne gre čuditi, saj je denimo Hlebnikov več let študiral matematiko na univerzi Lobačevskega, Lisicki je bil inženir, tako tudi Naum Gabo in Antoine Pevsner itd. Naj spomnimo, da sta se Erenburg in Lisicki v *Vešču* zavzemala za novega konstruktivističnega umetnika kot »sodelavca znanstvenika, inženirja in tehnika«. Navsezadnje bi tudi Kosovel moral biti gozdarski ali celo ladijski inženir, saj je temu ustrezno končal realno gimnazijo, namenjeno tehničnim izobražencem. Tako je lahko »Kosovel z razširitvijo kataloga podob na področje tehnike pridobil pomemben vir za drzne metafore in komparacije« (Pavlič 31).

Po Kosovelu je »umetnina [...] plod dela, da je mogoče lepo hišo sezidati, le če je arhitekt, inženir, zidar – tehnik« (podč. S. K.) (ZD III, 570). Gre za povzemanje temeljnih principov konstruktivizma in Literarnega centra konstruktivistov (LCK), za razmerje med umetnostjo in tehniko, za enačenje pesnika z arhitektom in drugimi konkretnimi poklici, predvsem pa za eno

temeljnih opredelitev konstruktivističnega dela sploh, da mora biti viden sam delovni postopek, konstruktivni princip, kjer »črke rasto v prostor« (2, 166), kjer bo umetnina »arhitektonski problem (tehnika)« (ZD III, 703), v kateri se bo vsebina izenačila z obliko. Kosovelova slovita definicija konstruktivizma iz predavanja ob prvem javnem nastopu in njene izpeljanke v različnih člankih to v celoti potrjujejo (gl. ZD III, 13, 37, 41, 57, 94, 107). »Vsebinska se hoče izražati v živi, svobodni organski obliki, biti hoče vsebinska in oblika obenem, odtod konstruktivizem« (ZD III, 13).

S tem pa Kosovel ni želel »narisati abstraktne oblike pesmi« (ZD III, 705), ampak poskrbeti, da se ne bi izgubila pomenska dimenzija besede in teksta. Šlo mu je torej za prežetost vsebine in oblike. V Dnevniku XVI beremo tale pomemben zapis: »Vsaka beseda je svet zase. Gibanje med temi svetovi. Predavanje o besedi« (ZD III, 769). Pesnik je razumel besede kot gradbeni material, kot zidake, s katerimi zida, konstruira, zida pa na dinamičen način, tako da pride do Nagyevega »gibljivega gledanja,« iz katerega je izhajala tudi Kosovelova »gibljiva filozofija« (ZD III, 650).

Od tod je razumljivo Kosovelovo ločevanje med ekspresionizmom in konstruktivizmom. Pogled »skozi sferične leče, [...] ti nujno kaže deformacijo« (podč. S. K.) (ZD III, 110), zato je ekspresionizem zanimala samo vsebina, ne pa tudi forma, zato se je lahko zavzemal samo za rešitev 'ene generacije'. Konstruktivizem pa se je zavzemal za rešitev 'človeštva v celoti', zato je razkrojeno znova »nasilno oblikoval« (gl. ZD III, 752) in ga postavil nazaj v življenje.

Sledeč »gibljivemu gledanju« Moholya Nagya je Kosovel svojo »gibljivo filozofijo« prostora, svoje arhitekturno pesništvo večkrat postavljaj pred ogledalo, da bi na ta način dobil ali še dodatno poudaril prostorsko razsežnost svojih konsov. Še več je mogoče reči: to niso bila le običajna ogledala, ampak »konveksna/konkavna/plankonveksna/plankonkavna« (ZD III, 749), kar seveda ni naključje, saj takšna prizadevanja Kosovela povezujejo z Moholy-Nagyem in z Lisickijevo 'pangeometrijo'. Se pravi, da takšna ogledala s svojim deformiranjem videza spreminjajo prostorsko razsežnost evklidskega predmeta, ki na ta način »raste v prostor« (2, 166).

Zgled za t. i. »zrcalne pesmi« najdemo v Zenitu pri Branku Ve Poljanskem, posebej v njegovem tekstu Panoptikum potuje v ogledalo. Sicer se s to problematiko srečamo tudi pri ekspresionistu Franzu Werflu v njegovi drami Spiegelmensch iz leta 1920, ki jo Kosovel citira v svojih Dnevnikih (gl. ZD III, 678). Ekspresionist Oskar Loerke se je imenoval kar »revolucionar z zrcalom«. Francoski nadrealist Soupault pa je sredi dvajsetih let objavil pesem z naslovom Monsieur Miroir (Gospod Ogledalo). Ne gre pozabiti tudi sijajnih kiparskih stvaritev Nauma Gaba, ruskega konstruktivista, ki je enega svojih del naslovil kot Sferična konstrukcija, drugo

pa kot Prozorna varianta na sferično temo. Tudi Moholy Nagy, ki ga je Kosovel pozorno bral, je pisal o 'sferičnem' prostoru, o 'giblјivem' prostoru (Moholy-Nagy 106). K temu je treba dodati še, da je Moholy-Nagy predvsem ob Van Goghovih skicah iz njihove posebne teksture spoznal, da je mogoče kvaliteto tridimenzionalnega prostora izraziti zgolj s črto. Nosilci pomena niso bili več predmeti, temveč način, kako so bile črte med seboj organizirane. Črte so postale silnice, urejene v diagram notranjih sil, ki posredujejo emocionalni naboj (Ženko 99).

Tematika zrcala se pri Kosovelu ponovi še v pesmi Človek pred zrcalom (*Int.* 198), *Obraz v oknu* (ZD II, 132), v lepljenki *Zrcala* (*Int.* XI) itd. V Človeku pred zrcalom Kosovel preigrava nekatere temeljne filozofske pojme, s katerimi se je seznanil v knjigi Otta Krögerja *Die Philosophie des reinen Idealismus* iz leta 1921 (ZD II, 594). Gre za spoznanje, da med jazom in ne-jazom ni ločnice, saj ne obstaja meja, ki bi ju ločevala: »Ti. Jaz. / Jaz. Ti. / Laži-jaz.« To pa v neskončnem prostoru povzroča negotovost, zato Kosovel sklene pesem z mislijo »A resnice ni.« Tu gre poleg vprašanja prostora tudi za problem t. i. disociacije subjekta.

Iz Kosovelove definicije konstruktivizma v predavanju *Kriza razbemberemo* (gl. ZD III, 13), da je bila temeljna komponenta konstruktivistične avantgarde prisotna že v delu, v njeni usmerjenosti v bodočnost, v imenu katere je bilo možno estetsko in etično prevrednotenje preteklosti in sedanjosti. Kosovel je to redefinicijo umetniškega dela in njegove vloge v življenju imenoval »filozofija predmeta« (geometrija in fizika) (ZD III, 657) in s tem opozoril na zvezo neevklidske geometrije z einsteinovskim prostorom, ki sta sežeta v konstruktivnem načelu transparentnosti vsebine in oblike.

Kot rečeno, je Kosovel v nekaterih konsih s tem povezan problem gravitacije obdelal v 'razširjenem' evklidskem prostoru, v breztežnostnem ogledalnem odsevu in na to temo variiral več pesmi. Da je temu res tako, dokazuje Kosovelova izjava v dnevniških zapiskih, da »zrcalo odseva človeško gibanje« (ZD III, 735). Poudarek je torej v gibanju, ne pa na statičnem, pasivnem odsevu.

V Sferičnem zrcalu je znova potrjeno, da je premica konceptualno nasprotna tradicionalni slikarski potezi. »Pojem konstruktivizem je izpeljan iz pojma konstrukcija, ki se z inženirskimi premicami upre idealu podobe kot odrazu nekega idealnega zaprtega sveta, pri čemer ta svet demaskira kot insitucijo buržoazne umetnosti« (Briski-Uzelac 309). V tem je mogoče videti radikalno kritiko institucije umetnosti. To pomeni prekinitev z inspiracijo, pomembna je le 'konstruktivnost, disciplina in organizacija duha' (ZD III, 657). Ustvarjalec je konstruktor, inženir, spada v vrsto produktivnega človeka, ki hoče »zrevoltirati svet [...] dati mu novo vsebinsko obliko« (ZD III, 658).

Sledeč tem spoznanjem je Kosovel v Sferičnem zrcalu desno od besedila s pomočjo dveh vzporednih navpičnic in dvakrat dveh vzporednih poševnic z inženirsko skico oblikoval narobe zasukano črko »K«, inicialko svojega priimka. Gre za izrazit primer tega, kako »črke rasto v prostor« (Int. 283) in s tem za zahtevo po Moholy-Nagyevem »gibljivem gledanju«, saj moramo obračati glavo in pogled, da zajemamo pesem v celoti. Tradicionalni poeziji primerno linearno branje tu popolnoma odpove. Teksta ni več mogoče brati od leve proti desni in od zgoraj navzdol. Seveda pa to ni aleatorično branje, kakršnega so zahtevali futuristični in drugi montažni postopki. V prvem primeru gre za iskanje smisla, v drugem za hoteni nesmisel, za igro, za »igračkanje«, kot je Kosovel označil početje »gospodov zenitistov« (ZD III, 658).

Najbrž ne bomo preveč drzni, če postavimo, da gre v tej inženirski skici velike črke »K« tudi za obrnjen citat iz znamenitega fotokolaža Ela Lisickega, ki ga je Kosovel poznal in kjer je upodobljen Tatlin s šestilom v očeh in z navpično postavljenim ravnilom, s čimer prek svojih dveh PROUN-ov meri in izdeluje svoj Spomenik III. internacionali. Pri Kosovelu vlogo šestila opravlja sferični oz. konkavni del zrcala, ravnila pa dve navpični črti. Takšno intertekstualno oz. interpikturalno »branje« Sferičnega zrcala je docela na mestu, ker imamo na tem Tatlinovem fotokolažu tudi matematična znaka za nič in neskončno in znak za integral, kar je najtesneje povezano s Konsom 5.

Z ogledalom razširjeni evklidski prostor postavlja pred nas samo polovico pesmi, samo ogledalni odsev, druga polovica se skriva zunaj ogledala, v realnosti. Kosovelov inženirski izris črke »K« je končen in ploskovit in s tem del slike. Kot tak pa hkrati sega čez njen rob, saj z zrcaljenjem ustvarja neskončen prostor. Belo ozadje pesmi se izmenjuje s prostorom črke »K«, saj drug drugega presevata. Slikovni učinek črke »K« je dejansko učinek konstrukcijskih črt, s katerimi pesnik dosega globino prostora. Je tu in je hkrati del kontinuuma zunaj pesmi. Pesem potemtakem nima konca, sega v neskončnost, v prostor. Za to je potrebna svetloba in transparentnost, ki se kaže v sintezi med makro in mikro kozmosom. Pesem je brez težnosti, lebdi v prostoru. Črka »K« se je z odslikano vsebino vred osvobodila horizontalne zemeljske privlačne sile (močvirja) in oblebdela v zraku, v prostoru, v etru. Vse v pesmi izrečeno je postalo transparentno in v nešteti odsevih prodiralo, 'raslo' v prostor. Takšne so bile tudi Hlebnikovljeve t. i. obojesmerne pesmi kot svojevrsten pesniško slikovni model neevklidske koncepcije prostora. Bile so upor logičnim kategorijam in načinu mišljenja, ki smo ga podedovali od Grkov. V ogledalu besede dejansko oblebdijo v prostoru, niso več geocentrične, v sebi ne nosijo več sile težnosti (Kovtun 1990: 92). Postalo je jasno, da ni več poezije, da je vse arhitektura. In to je

potrdila poezija sama. Kosovel je to vedel in tudi znal ustvariti. Njegova izjava v dnevnikih to potrjuje: »Vse je arhitektura, pesništvo, muzika, slikarstva ni več« (ZD III, 718). Je bila s tem dosežena bauhausovska sinteza umetnosti v okviru arhitekture, kot je to želel Gropius? V polemikah s Černigojem je Kosovel zagovarjal prav to.

Da je res tako, dokazuje Kosovelova izjava v dnevniških zapiskih, da »zrcalo [...] odseva človeško gibanje« (ZD III, 735). Poudarek je torej v gibanju, ne pa v statičnem, pasivnem odsevu. Verjetno se je Kosovel prav zato zatekel k sferičnemu zrcalu, ki s svojo krogelno obliko doseže to, da se žarki na robu močnejše odklonijo kot v sredini, s čimer je ustvarjen poseben efekt gibanja. Konstrukcijo novih prostorskih struktur je spremljalo nekaj osnovnih principov, interakcija ravnin, napetost prostora, dobljena z uporabo pravega kota, diagonale, ki se upirata zaprtim površinam, volumnom in zakonitostim statične materije. Šlo je za proces strukturacije prostora s pomočjo principov dinamične interakcije elementov.

Znotraj konstruktivizma se je skušal disociirani subjekt, ki je v večini avantgardističnih gibanj dvajsetih let pristal na svojo izgubljenost, čim prej pobrati in se uveljaviti kot tvorec konstrukcije. Iz nje je sicer izpadel kot lirski subjekt, a ga je načelo konstruktivnega principa znova vzpostavilo kot etično in ustvarjalno močnega posameznika (Menna 25). »Moderna umetnost noče izvežbanih, slabiških glumačev, marveč močnih, elementarnih ljudi« (ZD III, 811), beremo pri Kosovelu.

V pesmi *Mistična luč teorije* (Int. 122) (glej še *Zenit* 2, 16) je problematika zrcalnega odseva povezana tudi z razumevanjem od-seva, od-slikave, načela mimesis, ki je, kot pravi Aristotel v 4. poglavju svoje *Poetike*, lastna samo človeku kot posnemajočemu bitju : »Vol se gleda v vodo / a ne razume svoje slike.« Kosovelovo »zrcalo se tako bistveno razlikuje od simbolističnega pojmovanja le-tega, saj je obravnavano zelo modernistično, in sicer je pojmovano kot druga, nevidna plat našega jaza, ki jo kaže v svoji globini« (Ocvirk, 2, 618). Človeku pred običajnim zrcalom se pokaže, da je »odsev, kakršnega daje zrcalo, v resnici lažen. [...] vsaka preslikava resnice je potvorba« (Šušteršič, 71). Zato Kosovel predlaga: »Poglej se v sferično zrcalo, / da se spoznaš« (Int. 142). Na rokopisni poli ob pesmi *Steklenica v kotu* (Int. 218, 2, 104) lahko k verzu o sferičnem zrcalu preberemo pomenljiv komentar: »Konveksna resnica sveta« (2, 625). Izrazi »hrepenenje, boleost, trpljenje ne primejo več, ker stoje v slovarju sivo plitve površne vsakdanjosti in ne izražajo več bistva teh pojmov,« (ZD III, 730). Šklovski bi za enak namen uporabil pojem *sdviga*, *potujitve*.

Pogosto ponavljanje črke »K« v Kosovelovi poeziji, ki variira v različnih oblikah in odtenkih, spominja na Van Eyckovo sliko *Zaroka Giovannija Arnolfinija*, kjer se celotne zgodba na sliki ponovi v ogledalnem odsevu,

hkrati pa v ogledalu vidimo tudi avtorja, ki je pravkar stopil skozi vrata v prostor. Nad ogledalom pa beremo: Jan van Eyck fuit hic. Tudi Kosovel nam daje vedeti, da je prav on tisti »K«, ki je tudi avtor konsa, da je tudi on bil 'tu' v trenutku njegovega nastajanja. Kosovel pripoveduje zgodbo o tem, kar se je zgodilo zunaj ogledala, v realnosti in s tem potrjuje temeljno konstruktivistično dejstvo, da so konsi zgrajeni iz realnih »'faktov', ki preganjajo umetnost« (Int. 160). In potrjujejo avtorstvo, kjer je izpovedni subjekt sicer izgnan iz pesmi, a vanjo vstopa kot konstruktor. Pri Kosovelu se črka »K« kot konstruktor in črka »K« kot Kosovel-avtor slučajno idealno pokrivata.

Besedilo, ki se kaže v zrcalu, je kot vprašanje, naslovljeno avtorju in se glasi: »Zakaj si izpustil zlati čoln v močvirje?« Še več. Vprašanje je treba brati zelo natančno: »K. Zakaj si izpustil zlati čoln v močvirje?« In v tej plankonkavni leči, ki pomanjšuje in razpršuje in s tem povzroča občutek gibanja, odseva celotna pesem, ki je zunaj zbirke *Zlati čoln*, tudi nastala je v času, ko je bil *Zlati čoln* že oddan uredniku. Zato je postavljena *vis a vis* neprijetnemu vprašanju, ujetemu v narobe skicirano črko »K«. V »pesmi kot odsevu« mora biti ujeta resnica »novega sveta«, ki jo z baržunasto liriko v *Zlatem čolnu* ni bilo več mogoče ujeti. Zato bo *Zlati čoln* »umrl s starim svetom vred« (ZD III, 650). 'Močvirje' se v tem primeru lahko nanaša tudi na »sivo, zanikrno Ljubljano« (ZD III, 639), ki je Kosovel nikoli ni sprejel za svojo. Vprašanje se »prostorsko in časovno« nanaša tudi na lastno popustljivost do brata Stana, ki mu je z intrigo pri uredniku Albrehtu onemogočil izdati prvo pesniško zbirko z naslovom *Zlati čoln*.

Morda si je Kosovel s tem v zvezi v svojih dnevnikih ukazal: »Bodi onomatopoeično zrcalo« (ZD III, 709). Tako kot v onomatopoeiji obstaja zveza med akustičnim, vizualnim, taktilnim na eni in jezikovnim na drugi strani, kjer eno odseva drugo, mora tudi med umetnostjo in življenjem obstajati trdna vez. Od tod Kosovelova sijajna domislica o onomatopoeičnem zrcalu, ki je le drugo ime za sintezo umetnosti in življenja. V sestavku z naslovom Pismo lahko vidimo Kosovelov komentar: »Pravi umetnik ne ustvarja svojih umetnin za muzej, za esteta ali za arhive, marveč za človeka in za življenje (podč. S. K.)« (ZD III, 94).

Ima pa omenjena velika črka »K« tudi pomen, kakršnega je Kosovel srečal v naslovu dela Ela Lisickega *K. und Pangeometrie*, kjer je označevala konstruktivizem, kar bi lahko vodilo tudi k branju: »Konstruktivizem, zakaj si izpustil *Zlati čoln* v močvirje? Še več: Črko »K« bi lahko povezali tudi z njegovim nesojenim krstnim imenom petega otroka v družini: 'Kvintilijan' (ZD III, 704), ki je postalo hkrati njegov avantgardistični psevdonomim. Tako bi se vprašanje, 'zakaj si izpustil zlati čoln v močvirje', nanašalo tudi nanj-konstruktivista. Na vsak način pa je želel Kosovel s

sferičnim zrcalom opozoriti na konec evklidskega prostora in gravitacije, kot je to poskušal v vseh pesmih, kjer se je tako ali drugače dotaknil odseva v ogledalu ali pa pisal o gravitaciji, kozmičnem in o tem, da »2000 metrov v zraku / perspektive ni več« (Jesen, *Int.* 276). Z eno besedo: na ta način je Kosovel poskušal »uničiti papirnato literarno kulturo« in »vzpostaviti življenjsko« (ZD III, 703).

Pesnik potemtakem v sferičnem zrcalu ogleduje svojo poezijo, samega sebe, vanjo pa vpisuje tudi svoj »impresionistični samomor«, ki se v verzih: »Cin, cin / obesi se na klin« kaže skoz imperativ ne le njemu samemu, ampak tudi tradicionalnemu, nekritičnemu bralcu.

Naj omenimo še spopad med kompozicijo in konstrukcijo, ki je bil aktualen med ruskimi konstruktivisti že leta 1922. Glavne lastnosti kompozicije kot estetske kategorije so videli v hierarhiji in podrejenosti, medtem ko je konstrukcijo določala organizacija materiala in elementov, ki naj kot konstruktivno načelo prostorskega obvladovanja materiala dosežejo 'energijski efekt' celote. Konstrukcija je bila že sama na sebi kritika načela umetniškega dela kot neponovljivega estetskega objekta, zato konstruktivisti tudi niso podpisovali svojih izdelkov. S tem so se ločili od problematike 'umetniškega dela', pa tudi od slikarske podlage in ploskve in povezali prostorske umetnosti v celoti. Na čelo je stopila arhitektura, tudi za Kosovela (gl. ZD III, 718).

Avantgardisti in še posebej konstruktivisti so torej gledali na etabrirano umetnost svojega časa kot na 'okamenelo' mrtvo', 'akademsko', na 'izrojeno', 'lažno', kot na 'izdajo' prave umetnosti. Jakobson je poudarjal, da se naši doživljaji mehanizirajo, zato se slikarstvo bori proti avtomatizirani percepciji in poudarjeno izpostavi predmet. In zato se po Kosovelu »pogloblja slikarstvo v predmet, da celo v filozofijo predmeta (geometrija in fizika – konstruktivizem)« (ZD III, 651, 657). Podobno je pesnik Kamenski ugotavljal, da »gremo v vsakdanjiku mimo tisočih stvari, ne da bi jih opazili, naenkrat pa nas neka stvar zaustavi in jo lahko pogledamo z drugimi očmi« (Kamenski, 1918). Konstruktivistični pojem 'vešč' je sijajen izraz za od mrtvih vstalo besedo. Kosovel to isto besedo imenuje 'nenapisana', 'nemišljena', vzeta iz 'teme prekletstva' in s tem povzema celotno teorijo arhaičnosti, divjega, predracionalnega, barbarsko-skitskega, potujitvenega. Ker pa se konstruktivizem ni želel in tudi ni smel odreči semantični dominantni v poeziji, je v okvirih konstruktivističnega načela iznašel 'gibljivo besedo', prostorskost pesmi itd., ne da bi se s tem odrekel vračanju k izvorom. Njegova beseda vešč, ki uveljavlja novo, svežo, neposredno percepcijo realnosti in ki sega izza vsakršnih civilizacijskih predmetov in vsebin, pove o tem vse in stoji v isti vrsti z odkritjem črnske skulpture pri kubi- stih, ciganske glasbe pri Bartoku, skitstva pri ruskih futuristih, otroškega

slikarstva pri Kleeju, Modrega jezdeca pri Kandinskem in Marcu, fauvistov, Divjih Rusije in »barbarsko primitivnega umetnika genija« (ZD III, 608) pri Kosovelu.

Podobno je v spisu – manifestu Pismo I Kosovel definiral staro in novo umetnost: stara je ločena od življenja, ustvarja pesniški poklic in spoštuje poetiko, nova umetnost pa vstopa v življenje, delavnico razume kot svetišče (Int. 276) in ne priznava več nikakršne poetološke prisile (gl. ZD III, 94). Prva je povezana z 'mrtvim človekom', ki opisuje le še 'mrtve pokrajine', kjer je kamenje le še sivo, (gl. Mrtvi človek, Int. 294), saj ne pride na dan 'kamnitost kamna' samega – tako je o tem pisal tudi Šklovski. Kosovel je parafraziral naslov njegove slavne razprave *Vstajenje besede* (1914) v verzih: »Nenapisana beseda vstane« (Int. 200), in besedo nekaj verzov niže zapisal z veliko začetnico. »Opuščene bodo stare ceste / in svet bo hodil po novih. / Nenapisana beseda vstane, / da se uresniči. Nenapisna, nemišljena, / nikoli slutena Beseda. / Daleč od bleščeče luči, / kajti luč je smrt. / Iz teme prekletstva vstane / odrešena, povečana, / v temi rojena. / In kar je starega, bo umrlo.« (Int. 200). Gre potemtakem za besedo, ki je starejša od pisave ('nenapisana'; gl. tudi pesem: Predmeti brez duše (Int. 136). Beseda bo po svojem vstajenju povzročila tudi vstajenje stvari, stvari, ki so »umrle«, ki dolgočasno spijo v kotu kot omara z rdečimi šipami, potem ko smo izgubili občutenje za svet. Zato, ker »dolgčas spi v kotu«, so »danes besede mrtve, jezik pa je tak kot pokopališče« (Šklovski, 1984a, 11). Kosovel v pesmi z naslovom Predmeti brez duše potemtakem sijajno povzame Šklovskega *Vstajenje besede* in Lisickijevo in Erenburgovo pojmovanje besede večč'. Zato pa bo Kosovelova 'nova umetnost' skozi zlate črke vstopala v življenje, delavnico bo razumela kot svetišče (ZD III, Int. 276) in ne bo, razen konstruktivnega principa, priznavala več nikakršne poetološke prisile (gl. ZD III, 94). Nova umetnost bo obudila pozabljena načela izvorne 'poiesis', vrnila se bo k izvorni 'čistosti' in 'prvobitnosti', tudi k mitološkimi začetkom materinskega jezika – zaumu, ki ga je prekril pajčolan vsakdanjega življenja (rus. byt). Je torej naključje, če je ena osrednji besed pri Kosovelu prav pajčolan?

Omeniti je treba še spis – manifest O umetnosti (ZD III, 103), kjer je Kosovel znova govoril o povezanosti umetnosti in življenja in s trojnimi enačajem izenačil vsebino in obliko, in na spis – manifest Pismo II, kjer beremo, da mora nova umetnost najti obliko »kot točen izraz popolnega doživetja, ki naj vpliva skoz to organsko obliko neposredno« (ZD III, 96). Da pa bi laže našel to organsko obliko, da bi to dosegel, mora pesnik postati elementaren, odreči se mora civilizaciji. Ni torej naključje, če se pri Kosovelu srečamo tudi z obsežnim in poglobljenim razpravljanjem o civilizaciji in kulturi. Skozi organsko obliko zmore po Kosovelu govoriti le

elementaren človek, človek ob katerem ti ni »mraz« kot ob »civilizirancu«, zato »umetnost ne potrebuje civilizacije« (ZD III, 97). »Doli s civilizacijo« (ZD III, 755).

Ob tem pa Kosovelu ni šlo le za spremembo umetnosti in sveta, saj je bila po Kosovelu tedanja umetnost »neupravičena, ne zato, ker pišejo ti pesniki v verzih, marveč zato, ker pišejo brez vsebine (podč. S. K.),« ampak mu je šlo, tako kot ruskim konstruktivistom, najprej za globoko etično preobrazbo človeka: »A če hoče ustvarjati kot človek-umetnik za človeka, se mora najprvo temu človeku približati, najprvo mora postati človek on sam« (ZD III, 94) Najprej »revolucija duha«, revolucija človeka torej! Etika postane za konstruktiviste in za Kosovela »najvišji postulat družbe« (ZD III, 650). Kosovel se je v vsakem trenutku svojega življenja ob poetoloških in tehnopoetskih prevratih odločal tudi za etično dimenzijo, »njegov 'literarni nazor' ni bil samo 'estetski', temveč je imel tudi poudarjeno etično dimenzijo« (M. Kos, 1997, 148). Zato je razumljivo, da je Kosovel kmalu po soočenju predvsem z zanj nezadostnim zenitističnim razumevanjem konstruktivizma prestopil v konstruktivni konstruktivizem, kjer je lahko izpostavil svoje zahteve po pomenski in etični razsežnosti svojih konsov in po novi besedi, ki bo »svet zase.«

Ta človek pa je hkrati tudi etično prenovljeni človek, ki je v sebi preživel 'revolucijo duha'. Zato Kosovel vzklika: »Iščemo etičnega človeka« (ZD III, 625), ki bo povezan z »idejo konstruktivne afirmacije življenja«, ta pa se bo pojavila »v vseh deželah Evrope po prevratu, po nihilistični negaciji«. Pojavila se bo »ne več kot prej revolucionarna destruktivnost, marveč revolucionarna konstruktivnost v smislu etike kot največjega postulata človeške družbe. In z njo dela moderne človek.« »Destruktivni revolucionarizem mora postati revolucionaren konstruktivizem, ki bo na vojno pogorišče postavljajal nove vrednote človeku in človeški družbi. Novo življenje začne pri revoluciji« (ZD III, 651).

Seveda Kosovel misli na etično oz. duhovno revolucijo in jo razume v Tagorejevem smislu: »da so težkoče, ki ovirajo fizično življenje le sredstvo za novo višjo obliko duhovnega življenja.« In ta »revolucija mora priti, popolna dubova revolucija (podč. S. K.) Gre torej za zanihanje »krvave revolucije«, ki je kot »revolucija nesmisel, delo, delo, delo in edino delo je revolucija«, dotakniti pa se mora »človeka dobrega, to je predmet te umetnostne relacije« (ZD III, 657). »Socialni rev(olucionar) je vesel, ker ne podira, marveč gradi novo družbo« (podč. S. K.) (ZD III, 689). Zato po Kosovelu prenovljenja ne bo »brez etične revolucije. Dualizem etičnega prepričanja in dejanja je ustvaril sodobno zlo. Mi hočemo dejanja. In brez etične revolucije ni mogoče preiti k dejanju« (ZD III, 651). In zato se je treba po Kosovelovem mnenju vsak dan vprašati: »Ali si novi človek?« (ZD III, 688). Po Kosovelovem

mnenju ta revolucija prihaja »in če prihaja, ji ni mogoče zaustaviti poti danes ali jutri, prišla bo« (ZD III, 651). »A ta revolucija se je vedno in povsod začinjala v umetnosti in mi smo v toliko revolucionarji, v kolikor so bili Prešeren, Levstik, Cankar. Revolucija je vsebinski (podč. S. K.) ne formalen pojem. Zrevoltirati svet se pravi, dati mu novo vsebinsko obliko« (ZD III, 658).

Kot je videti, smo morali zbrati Kosovelove izjave, ki jih je v svojih dnevniških zapiskih zapisal na različnih mestih, da smo dobili celovito podobo njegovega razumevanja duhovne, etične revolucije, kar Kosovela postavlja v samo osrčje konstruktivističnega gibanja, saj takšne in tolikšne težnje po prenovi človeka in umetnosti in njunega zlitja z življenjem ne najdemo nikjer drugje. Na tej točki se zato gornje Kosovelove opredelitve dotikajo njegove znamenite definicije konstruktivizma iz predavanja Kriza, ki je v tej luči formulirana v spencerjevskem duhu, povedati veliko z najmanj besedami; to načelo so v celoti prevzeli tudi ruski konstruktivisti, pred tem pa so ga propagirali formalisti, še posebej Šklovski.

Ker gre tudi v tem primeru za Kosovelov znamenit prehod »prek mostička nihilizma« (ZD III, 398), je treba k temu vprašanju prišteti tudi njegovo novo odločitev za 'konstruktivni konstruktivizem' in s tem za »konstruktivno pot« (ZD III, 701) saj se noče več, kot starinarji, ki imajo »trgovine polne starin« ukvarjati z Zlatim čolnom, povezanim »s kostanji, ki za vodo šumijo«, ampak želi tradicionalno lirsko izpoved »obesiti na klin.« Položaj v literaturi se je namreč tako radikalno spremenil, da je Cankarjeva »bela krizantema« postala »rdeča«. Gre za intertekstualno estetsko provokacijo, ki pozornega bralca takoj opozori na nekompatibilnost rdeče barve in krizanteme in deluje zato potujitveno. Z dekontekstiranjem Cankarjeve bele krizanteme in z ustvaritvijo nove semantične zveze »rdeča krizantema« je Kosovel izničil privajeno zvezo cankarjanskega »binoma« in bralca vrgel iz tečajev. V avantgardistični polemiki je komunikacija pogosto težka in neprijetna, saj bralec noče sprejemati rušenje kulturne zakladnice.

Belo krizantemo je prekril »jesenski grob / beli grob«. Točke ničišča, nihilistične negacije so za Kosovela »duh, srce, duša« (ZD III, 700), in skozi to »ničišče negativizma bo potrebno iti, da pridemo res na pravo konstruktivno pot«, ko ne bo več »okamenelosti pred življenjem« (ZD III, 700). V ozadju te okamenelosti bi lahko videli tudi razpravo Šklovskega Vstajenje besede, na katero je Kosovel opozoril tudi v nekaterih drugih pesmih, tudi dobesedno (gl. Opuščene, Int. 200). »V takšni poeziji se je izrazito okrepila spoznavna razsežnost: sferično zrcalo ni navadno zrcalo, ampak poudarjeno, se pravi izrazito ostro in karikirano odslilkava močvirno realnost družbe. Medbesedilno poigravanje s Cankarjevo belo krizantemo, ki jo Kosovel obarva socialistično rdeče, pa dodaja še eno razsežnost

te nove umetnosti. »Socialistična rdeča krizantema – umetnost družbe ne šiba z neke vzvišene pozicije, ampak ostaja v družbi, šiba njene napake, vendar tudi deluje znotraj te družbe« (Jovanovski 96).

Razumljivo je, da je Kosovel ob tolikšnem poznavanju bistvenih problemov konstruktivizma želel imeti tudi »predavanje o besedi« (ZD III, 769), ne več o tisti, hrepenenjski, ki se dotika srca in ki so jo nekateri skušali pripisati Kosovelovi ustvarjalnosti v celoti. (gl. M. Kos 151). Kosovel je tako prvi slovenski pesnik, ki se je korenito obrnil k besedi (Flaker 270).

Videli smo, da je kot točko ničišča, nihilistične negacije Kosovel sam označil tri elemente hrepenenjskosti: »duh, srce, duša« in jih razumel kot »troje ravnin v prostoru in troje dimenzij« (ZD III, 700). To ga navezuje na Lisickijevo pojmovanje različnih prostorov, od katerih je za omenjene tri elemente »duh, srce, duša« primerno renesančno pojmovanje prostora, s katerim se je spopadel prav konstruktivizem. Zato Kosovel v nasprotju s ploskovitim razumevanjem prostora omenja »kristal z mnogimi ploskvami« (ZD III, 666) in s tem ponovno dokazuje, da je dobro poznal prizadevanja ruskih konstruktivističnih umetnikov, denimo Gabove Prozorne variacije na sferično temo, še bolj zanesljivo pa Nagyevve »prostorske modulatroje«, s katerimi se je ob svojem študiju na Bauhausu seznanil tudi Černigoj in o tem verjetno obvestil tudi Kosovela. Zato se je Kosovel jasno zavedal, da bo skozi »ničišče negativizma potreba iti, da pridemo res na pravo konstruktivno pot« (ZD III, 700).

Kosovel je po vsem povedanem vzpostavil novo besedo, ki bo »svet zase« in bo z njo ustvarjeno »gibanje med temi svetovi« (ZD III, 769). Odlomek, objavljen v dnevniških zapiskih septembra 1925, iz Kosovelovega načrtovanega »predavanja o besedi«: »Golo, direktno izražanje. Novo, sočno, močno. Izrazi hrepenenje, bolešt, trpljenje ne primejo več, ker stoje v slovarju sivo plitve površne vsakdanjosti in ne izražajo več bistva teh pojmov,« (ZD III, 730) je potemtakem blizu *Vstajenju besede* Šklovskega, pa tudi njegovi razpravi *Umetnost kot postopek*. Zato Kosovel »ne poje več lepote / tihe, ki uspava, moja pesem / drami mrtve, drami speče.« In vrnitve k tradicionalnemu, izpovednemu načinu ni: »Nerazodete sanje, razodele ste se. [...] Žareča znamenja / so pot za meno. / Z njimi ne smem.« (Ponosni mladi človek poje v noč, *Int.* 373) Ukaz, podoben tistemu v pesmi *Kalejdoskop*: »ne oživljajte mrtveca!« (*Int.* 283)

Takšna »konstelacija gibanja« poskuša podobno kot PROUN-i Ela Lisickega vključiti tudi sprejemnika, saj opazovalec, ki gleda na te oblike z več različnih točk, začenja tudi sebe razumevati v gibanju. Njegova zavest ubeži času in se preda »časoprostornosti« (*Int.* 107), breztežnostnemu in kozmičnemu, kjer »2000 metrov v zraku / perspektive ni več« (*Int.* 276). Kot je Kručoniš pisal o »visečih zgradbah in teži zvokov« (Kovtun 90), je

Kosovel pisal o »hišah«, ki »vstajajo, / kot da velika so platna kvadratna / platna trikotna« (Na ulici, *Int.* 208).

Avantgardistična ustvarjalnost je tudi polna grotesknih struktur. V tem smislu bi lahko v ozadju te pesmi videli tudi tematizacijo mota iz Gogoljevega *Revizorja*: »Ali je krivo zrcalo, / če imaš kljukast nos. [...] Poglej se v sferično zrcalo, / da se spoznaš,« nikakor pa ne antisemitske tematike, kot je nekdo pripomnil. Gre za problem »grdotex«, za katero je 1932 C. G. Jung v eseju o Joycoevem *Ulikesesu* zapisal, da je znamenje in napoved velikih sprememb, do katerih mora šele priti. To pomeni, da se nam tisto, kar bodo jutri občudovali kot veliko umetnost, danes kljub temu utegne zdeti grdo in da okus vedno zaostaja za pojavi novega. Navsezadnje pa je takšno usmeritev romantične umetnosti napovedal že Goethe, ko je zapisal, da v romantični umetnosti ne bo več predmeta iz vsakdanjega življenja, ki ne bi mogel biti predmet umetnosti in poezije. Takšno »zrcaljenje« je torej tudi posledica uvajanja grdega kot elementa poezije in umetnosti kot prostora lepega. Pri nemških ekspresionistih ga najdemo pri Noldeju, Hymu, Dixu, Ensorju, Traklu in Bennu, pa pri futuristih in dadaistih, ki so prezirali lepo in nesmrtno umetnino in zato vanjo uvajali grdo, to pa tako, da so »vsakodnevno pljuvali na oltar Umetnosti« (Marinetti, 1912; cit. iz Troha). Posebej futuristi se niso spopadali le z muzeji, knjižnicami in »sojem mesečine«, ampak so predlagali, naj ljudje »pogumno počnejo grde reči.« Še več, mlade rodove bi bilo treba že zgodaj privajati na odvratnosti. (Palazzeschi 368). Tudi dadaizem se je na grdo skliceval z odločnim poseganjem po grotesknem. Estetsko načelo goteske pa je bilo tipično tudi za konstruktivizem in sorodno načelu absurda leningrajske skupine Oberiu, pozneje pa tudi Bahtinovi teoriji karnevala.

Ustvarjalci grdega so se torej v dvajsetih letih zgodovinske avantgarde trudili predvsem, da bi »osupnili buržoazijo«, ta pa ni bila le osupla, ampak se je nad vsem tem tudi strahovito zgražala.

LITERATURA

- Briski-Uzelac, Sonja. »Konstruktivizem/etična dimenzija.« *Pojmovnik ruske avangarde* 5. Ur. Aleksandar Flaker in Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1987. 25.
- Eco, Umberto. *Zgodovina grdega*. Ljubljana: Modrijan, 2008.
- Flaker, Aleksandar. *Nomadi lepote*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1988.
- Jovanovski, Alenka. »Kosovelovi konsi: nelahko ravnotežje med subjektom in družbo.« *Primerjalna književnost* 28. Posebna številka (2005).
- Kamenski, Valerij. *Ego – Moja biografija velikoga futurista*. Moskva, 1918.
- Kos, Matevž. »Kako brati Kosovela?« *Izbrane pesmi*. Srečko Kosovel. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997.

- Kosovel, Srečko. *Integrali 26'*. Uvod in izbor Anton Ocvirk. Ljubljana, Trst: CZ, ZTT 1967.
- — —. *Zbrano delo I–III.* Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1946–1977.
- Kostelanetz, Richard, ur. *Laszlo Moholy-Nagy*. London, Penguin Books, 1974.
- Kovtun, Jevgenij. »Borba sa silom teže.« *Pojmovnik ruske avangarde* 7. Ur. Aleksandar Flaker in Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1990. 92.
- Menna, Federico. *Proricanje estetsko društva*. Beograd, 1984.
- Palazzeschi, Aldo. »Lek proti bolečinam.« 1914. *Zgodovina grdega*. Umberto Eco. Ljubljana: Modrijan, 2008. 368
- Pavlič, Darja. »Kosovel in moderna poezija: analiza podobja.« *Primerjalna književnost* 28. Posebna številka (2005).
- Šklovski, Viktor. »Vstajenje besede.« *Ruski formalisti*. Ur. Aleksander Skaza. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.
- Troha, Vera. *Futurizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1993. (Literarni leksikon 40)
- Ženko, Ernest. *Prostor in umetnost. Prostor med filozofijo, likovno umetnostjo in znanostjo - Leonardo da Vinci, László Moholy-Nagy in Andy Warhol*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2000.

The Philosophy of the Object, Geometry, and Physics: Constructivism

Keywords: Slovene poetry / literary avant-garde / constructivism / Kosovel, Srečko / literary influences

This article deals with the time and space issues of Srečko Kosovel's conceptions and shows that Kosovel used them to accomplish literary constructivism in Europe. This is evident from a "geometric," engineering, physics, and Einsteinian analysis of *Sferično zrcalo* (The Spherical Mirror). In the mirror, words are floating in space and are no longer geocentric. In other words, mirrors change the spatial dimension of the Euclidian object, which in this way "grows into space." Kosovel's engineer-like sketch of the letter *K* is final and two-dimensional, and is thus a part of the picture. As such, it simultaneously reaches across the edge because it creates an infinite space through mirroring. The poem's white background alternates with the space of the letter *K*. The pictorial effect of the *K* is actually an effect of the construction lines used by the poet to achieve the depth of space. It is here, but at the same time also part of the continuum outside the poem. The poem thus has no end; it reaches out into infinity or space. Through this, Kosovel achieved a Bauhausian synthesis of art within architecture. The construction of new spatial structures was accompanied

by several basic principles, the interaction of planes, and the tension of space obtained by using the right angle and the diagonal, which resist closed surfaces, volumes, and the laws of static matter. This involved a process of structuring space using the principles of a dynamic interaction of elements. Velimir Khlebnikov's bidirectional poems, as a unique poetic pictorial model of a non-Euclidian conception of space, were also like this. They defied the logical categories and manner of thinking inherited from the Greeks. In his *Spherical Mirror*, Kosovel tells a story of what happened outside the mirror—or in reality—thus confirming the basic constructivist fact that the conses are built from real “facts” that chase away art. This also confirms the authorship in cases in which the lyric subject is banished from the poem but enters it as a constructor. In Kosovel, *K* as *konstruktor* ‘constructor’ and *K* as *Kosovel* the poet happen to overlap in an ideal way.

November 2010