

# GEOMETRIZACIJA PROSTORA IN FILOZOFIJA NARAVE

---

Kvadrat pri Kosovelu temelji na konstruktivistični ukinitvi evklidskega prostora in renesančne perspektive. Kosovel se je odločil za konstruktivizem, ker je z njegovo pomočjo sintetiziral *mehanično tehniko* in *organično prirodo*. V Kosovelovi sintagmi *slamnate strehe* gre za polemično obravnavo t. i. socialnega naročila in nepismenih ljudskih množic, s tem pa že za vprašanje o tendenčni umetnosti in socrealizmu.

**Ključne besede:** Srečko Kosovel, konstruktivizem, kvadrat, narava, evklidski prostor, socrealizem, tendenčna umetnost

Vlak, železniška postaja in človek so osrednji v prvem delu pesmi *Na postaji* (Kosovel 1967: 178). Pesnik najprej zagleda »vagon« in »odprta vrata«, oboje pa je z »ograj« zamejeno od perona, po katerem se sprehaja človek z rdečo kapo in rdečo zastavo in ustavlja vlak. V geometričnem središču pesmi se »v kvadratu vrat« pojavi »človek«. Kosovel je ta dva verza podčrtal.

Kvadrat ima velik pomen pri Kosovelu, saj geometrizacija prostora zmeraj pomeni tudi ukinitvev evklidskega prostora in renesančne perspektive, kar se kaže kot »človek v magičnem kvadratu« (Kosovel 1967: 266) ali »človek v kvadratu vrat«, v »platnih kvadratnih, / platnih trikotnih« (prav tam: 208). »Bela ladja plove / skozi rdeči kvadrat« (Kosovel 1974: 486). »Dvesto kvadrat rac« (Kosovel 1977: 717). Kvadrat je omenjen tudi v *Gorečem pismu*, nanaša pa se na kraško pokrajino: »Do kdaj bom hodil po tem v kvadrate razdeljenem oceanu« (Kosovel 1974: 204), kjer na kraškem ozadju odzvanja Mondrianova pokrajina, ki jo je pozneje po Kosovelu povzel Spacal.

Kvadrat je bil temeljna forma ruskega konstruktivizma, zlasti pri Maleviču. Ta se je za razliko od Kandinskega, ki je svoje abstraktno slikarstvo gradil na barvnih učinkih, vrnil k elementarnim geometrijskim oblikam (Grygar 1990: 150). Malevičev znameniti *Črni kvadrat*, razstavljen leta 1915, je kritika označila za mrtvi kvadrat ali celo za praznino (Bowl 2005: 270), kar je odmevalo tudi v Kosovelovih pojmih *nič*, *nihilon*, *nihilomelanholija* itd. Kljub takšnim ocenam je Malevičev *Črni kvadrat* spodbudil geometrijsko abstrakcijo, v evropski umetnosti z Mondrianom na čelu in z arhitekturo in notranjo opremo v Bauhausu.

Človek »v kvadratu vrat« nastopi v pesmi še enkrat, a mora pred tem prestopiti ograjo, zapustiti je moral tehničnocivilizacijski svet in sestopiti v svet »zelenega odrešenja« (Kosovel 1967: 41). Zato zdaj gleda ograjo z druge strani. Pesem na povsem eksplicitni ravni polemizira z abstraktno geometrizacijo in njenimi negativnimi posledicami za človeka, se pa Kosovel do tega opredeljuje tudi kot primorski Slovenec, ki mu zaradi posebnega odnosa do ogrožene materinščine ni bilo mogoče »narisati abstraktnih podobe pesmi« (Kosovel 1977: 705) in je, kot bi rekel Krleža, abstrakcija zanj pomenila skok v praznino (gl. Krleža 1977).

V pesmi *Na postaji* se ob omenjeni ograji vzpostavlja navidezna meja med civilizacijo in naturo, med tujim svetom in domačijskim zavetjem. Tostran ograje vlak in odhajajoči človek »v kvadratu vrat«, onstran »zeleno ravnina«, »v dalji srebrni dom«, kjer je še možno biti človek »s srcem«. Civilizacija mu bo namreč srčnost odsvetovala (»človek s srcem / bolje da nisi«).

Tudi v pesmi *Kaj se vznemirjate*, nekakšnem manifestu svoje konstruktivne kalejdoskopske metode, Kosovel ne more opustiti misli na to, da so »vsi vtisi zeleni« (Kosovel 1967: 161). Za Kosovela je človek v zeleni pokrajini *cel* in *dober*. Kot konstruktivist je naravo razumel kot »organično prirodu«, ki ji »mehanična tehnika« (Kosovel 1977: 556) ni več nasprotna. V ozadju Kosovelovega povečevanja prvinske narave pa ni nostalgije po rodnem Krasu, po podeželskem idiličnem življenju, ampak odnos Tatlina, Hlebnikova, Maleviča in Čičerina do moderne fizike in filozofija narave, ki sta bila Kosovelovo vodilo v večini konsov. In Kosovel se je odločil za konstruktivizem, ker je z njegovo pomočjo lahko sintetiziral *mehanično tehniko* in *organično prirodu*, ki sta si bili dotlej nasprotni; dosegel je skladje tatlinovsko zaobljene moderne, »organične tehnike z že organsko prirodu« (Kosovel 1977: 557). V dnevniških zapisih beremo tatlinovsko formulirano misel: »Trebajo prijazniti svet, industrijo in umetnost ...« (Kosovel 1977: 687). V tem je tudi bistvena razlika med zenitističnimi »besedami v prostoru«, ki prostor agresivno zasedajo »kot antena«, aleatoričnimi Marinettijevimi »svobodnimi besedami« ter Kosovelovimi »črkami, ki rasto v prostor«, kjer edino gre za zlitje z naravo, saj je rast del naravnega procesa. Blizu gornjemu razmišljanju je Kosovelova misel iz sestavka *Razpad družbe in propad umetnosti*: »Kakor mnogokdaj prej, se je skazalo, da je oblika v umetnosti le gotov izraz njene vsebine, da je oblika umetnine biološko /podčrtal J. V./ spojena z njeno vsebino in neločljiva od nje« (Kosovel 1977: 41). Pojem biološkega je povezan s Kosovelovim pojmom organskega, ta pa z rastjo, na literarnem področju z »rastjo črk v prostor« (Kosovel 1967: 282).

To je videti tudi v Kosovelovi pesmi s skrajno asketskim naslovom, ki ga je pesnik tudi podčrtal: I (Kosovel 1967: 127). Na eni strani imamo »kakor krt črni vlak pod goro« in »za sivim oknom siv obraz«, kjer je siva barva znamenje melanholije, ob sivem obrazu pa se »raz okno sklanja dama / z glacé rokavicami«, na drugi strani imamo »deželo«. S konstruktivističnega stališča je Kosovelu vlak predstavljal znamenje za silo težnosti, zato se lahko giblje le horizontalno, medtem ko sta mu preseganje gravitacije in s tem vertikalnost nedosegljiva. Tako je tudi z damo »z glacé rokavicami« na tem vlaku, ki nima nobenega smisla za »svetovne dogodke«, torej tudi ne za novo prostorsko geometrization umetnost, njeno obzorje je meščansko samozadovoljno in z »glacé rokavicami« kot statusnim simbolom omejeno na sivino in melanholijo. Celotni prizor ustvarja »statiko žalosti: melanholijo«, kjer je vse novo nezaželeno, nesprejemljivo.

Podobno kot se v pesmi *Na postaji* ob omenjeni ograji vzpostavlja navidezna meja med civilizacijo in naravo, v pesmi z abstraktnim naslovom I cezuro predstavlja verz »Dežela«, saj Kosovel v uvodnem, pojasnjevalnem delu s samimi velikimi črkami izpiše tri verze: »Svetovni dogodki in REVOLOUCIJE / KRALJI / UMETNIKI«. Po tej cezuri se pesem vrne v svoje podeželsko izhodišče, a na povsem nov način.

Ugotovili smo, da je za Kosovela človek v zeleni pokrajini *cel* in *dober*. Nenadoma pa v pesmi z naslovom I nimamo več za Kosovela tako značilne odrešitve v naravi, »na deželi«. Umik pred konstruktivistično geometrizationim mestom v naravo ne pomeni osvoboditve. V civilizaciji, na »črnem vlaku« in pod »slamnatimi strehami«, prevladujeta ubijajoča melanholija in brezizhodnost. Zato se moramo vprašati, kaj ima Kosovel v mislih s sintagmo *slamnate strehe*, ki so le na videz vezane na deželo, na zeleno pokrajino itd.

Nasproti svetovnim dogodkom, ki se kažejo na socialnem in umetniškem področju, je namreč pesnik prisiljen ostati »tu«, v »deželi«, kjer prevladujejo »slamnate strehe«, kjer »po cesti žvižga nekdo / žalostni marš«. »Konstruktivizem prepušča svoj prostor na podeželju jasno določeni, socialno poudarjeni realni perspektivi, njeno statiko pa potrjuje tudi ruralna, skorajda jeseninovska podoba« (Flaker 1997: 111): »Debelo sonce se izprehaja / kakor debela mesarica / po vasi.« Pesem se tudi tostran »dežele« konča melanholično, z ugotovitvijo, da je tudi to »debelo sonce« »žalostno«, kot je »za sivim oknom siv obraz«. Med melanholično statiko vedute, ki jo z vlaka vidi dama »z glacé rokavicami«, in »žalostnim maršem« sredi »slamnatih streh« ni nikakršne razlike. Ampak to ni nikakršna posebnost, ki bi se zgodila le na Slovenskem, to se je zgodilo tudi med »svetovnimi dogodki«, saj je zgodovinska avantgarda povsod doživela epohalni neuspeh, celo poraz, njeni udeleženci pa tragične usode.

Gre za Kosovelovo polemično obravnavo t. i. socialnega naročila in nepismenih ljudskih množic, za neskladje med programom in prakso, ki sega od abstraktnih modelov, kot je *Spomenik III. internacionali* do agitpropovske umetnosti, kar je bilo posebej značilno za mlado sovjetsko Rusijo, pa tudi za druge neindustrializirane

dežele, kamor je nedvomno sodila takratna Slovenija. Vse to je mogoče zaznati že v odnosu med Leninom in umetniško avantgardo. Značilna poteza ruske avantgarde neposredno po letu 1917 je bila povezanost z oblastjo. Vodje avantgardističnih skupin so dobivali velika pooblastila pri organizaciji umetniških šol, gledališč in muzejev, razstav in založniških hiš. To jim je omogočilo dotlej neverjetne možnosti pri uresničenju umetniških konceptov in projektov. Avantgardisti so bili pripravljene služiti revoluciji. Veselila jih je misel, da bodo nove umetniške oblike posvečene svobodni družbi bodočnosti. Zato so sledili socialnemu naročilu in pisali reklame in politične agitke. Vse to lahko razberemo iz budetljanskega gledališkega komada Majakovskega z naslovom *Vladimir Majakovski* (1913), kjer je bil govor o utopičnem mestu. To je videti tudi iz koncepta zvezdnega jezika Hlebnikova in v Kručonihovi *Zmagi nad soncem* (1913). Takšna optimalna projekcija je dobila potrditev v obljubljeni deželi *Misterija buffo* Majakovskega in v Tatlinovem *Spomeniku III. internacionali*, ki je spominjal na babilonski stolp. Malevič je želel spremeniti zanemarjeno podobo Vitebska, in to čez noč. Ni ga bilo mogoče na novo zgraditi, dalo se ga je le na hitro spremeniti s pomočjo slikarstva. Punin je govoril o futurizmu kar kot o državni umetnosti. Uporaba umetnosti za politične cilje pri predstavnikih avantgarde zato ni ustvarjala občutja kompromisa.

Kosovel seveda ni po naključju zapisal, da se »bolj in bolj kaže potreba ruske orientacije. Ne samo zaradi tega, ker smo Slovani, ampak zaradi tega, ker ima Rusija v preteklosti in sedanjosti edino zdravo zrno za bodočnost vsega človeštva« (Kosovel 1977: 248). In Kosovel ni zasnoval le ciklusa socialnorevolucionarnih pesmi z naslovom *Integrali*, ampak tudi *Integrale, zbirke z uvodi* (Kosovel uporabi množino), k temu pa je še dodal, da je »delo /.../ naša etika« (Kosovel 1977: 642, 657), »umetnost /.../ naša religija /.../, a naš politični cilj je socializem. Aktivizem« (prav tam: 698). Zaradi literarnozgodovinske zmote so *Integrali* v izdaji leta 1967 postali oznaka za Kosovelove konse, čeprav je zanje očitno predvidel drugačen naslov: *Ikarov sen*.

V zvezi s socialnim naročilom si je treba nujno zastaviti tudi vprašanje o tendenčni umetnosti in socrealizmu. Za Šklovskega je predstavljalo povezovanje futuristične ustvarjalnosti s Tretjo internacionalo poraz, saj je bila po njegovem »umetnost vedno neodvisna od življenja in v njeni barvi se ni nikdar reflektirala barva zastave z mestne trdnjave« (Günther 1990: 196). Na vseh področjih je bilo opaziti naraščajočo težnjo po pragmatizaciji in željo umetnikov, da bi koristili novi družbi in si zaslužili titulo proletarskega umetnika. Brisanja mej med umetnostjo in politikom tako ni mogoče pojasniti le z zunanjimi vzroki. Svoje korenine je imelo v samem konceptu avantgardizma, ki je lahko postal uradni avantgardizem. Brezpredmetna umetnost in zaumna poezija sta prešli v drugi plan in so ju pozneje v najboljšem primeru priznali kot laboratorijske stvaritve. Radikalna pragmatizacija se je kazala v proizvodni umetnosti in v literaturi fakta *Novega Lefa*. V tem smislu se je treba strinjati s tezo Petra Bürgerja, da zgodovinski avantgardi ni uspelo sesuti t. i. institucije umetnosti (Bürger 1974). S stališča sodobne postmoderne kulture je avantgarda doživela neuspeh pri rušenju tradicionalne umetnosti in modernistične kulture.

Tudi slovenski konstruktivizem je »prišel kmalu v očitno nasprotje z estetskim okusom tistega, ki je umetnost 'naročil'. Ko pa so ti okusi prerasli v zahtevo, /.../ je moralo priti do krize in zloma avantgarde« (Flaker 1984: 183). Kosovelovim konsom se je dogodilo tisto, kar je bilo tipično tudi za evropski, posebej pa za ruski konstruktivizem, ki je prav tako deloval sredi *slamnatih streh* in nepismenih množic, da je namreč »konstruktivistična avantgarda podcenila sociološki moment svojega dela in zato napačno prognozirala: v resnici je težko ustvarjala stik z množicami« (Flaker 1984). Samomor Jesenina v letu 1925 in Majakovskega v letu 1930 – danes vemo, da je bil Jesenin umorjen – razkrivata nasprotje med umetniško ustvarjalnostjo in pritiski stalinistične politike in njenega kolektivnega naboja.

Seveda je socialno naročilo poezijo vodilo k njenemu koncu, iz zlitja z življenjem je prešla v svoje fizično izničenje. Iz gesla *Književnost potrebuje življenju primerno, aktivno, ne pa 'estetsko', nekoristno književnost. Književnost mora biti življenju vedno za petami!* (Preobraženski 1926: 740) je nastala estetsko malovredna književnost, neprimerna celo za nepismene množice.

Vse naštetje je Kosovel sintetiziral v konsu *I*. Celotna avantgardistična zgodba se mu je strnila v ugotovitev, da v deželi *slamnatih streh* »po cesti žvižga nekdo / žalostni marš«, nekakšno pogrebno avantgardi. Sledi metaforična igra: marš kot žalostinka in marš kot ukaz za izgon. Kons se konča z nadrealistično metaforo o *debelem soncu*, ki »se izprehaja / kakor debela mesarica / po vasi. / To sonce je žalostno« (Kosovel 1967: 127). »Dežela« in »slamnate strehe« in »svetovni dogodki« in »slamnate strehe«. Avantgarda se ni dotaknila socialnega naročnika, proletariata in kmeta, še manj pa »dame z glacé rokavicami«, ki ji je bilo vse avantgardistično prav tako tuje.

V letu 1925, ko je Kosovel omenjal *slamnate strehe*, je od vsega tega utopičnega naboja ostalo le malo. V tako opevani prvi deželi socializma Rusiji so bila že leta 1925 v članku *O partijski politiki na področju literature* začrtana izhodišča sočrealizma, ki je doživel svoje zmagoslavje na kongresu literatov 1934. leta. Kosovela je kot kritičnega intelektualca nenehno zanimala usoda poezije po zmagi revolucije, pisal je o partijskih dogmatskih coklah in se skladno s tem zavzemal za nekrvavo, duhovno revolucijo na *belih barikadah* (Kosovel 1967: 151). Kot izjemno kritičnemu intelektualcu se mu je ob tem porodila »paralela med francosko in rusko rev. Paralela med revol. obdobjem po franc. in ruski rev.« (Kosovel 1977: 673). V obeh primerih ga je zanimalo oboje: revolucija in čas porevolucijskega terorja. Pri tem je optimistično računal na »prebujenje inteligence iz spanja« (Kosovel 1977: 673). Kosovel je bil tudi tu izjemno prodoren in ga je posebej zanimal položaj inteligence po revoluciji (gl. Kosovel 1977: 673); ne po naključju je bilo to tudi osrednja tema LCK-jevcev, ki so skupaj z lefovci že doživljali prve politične pogoje. Kosovel je Belinskega povezoval s socializmom, Hercena pa s komunizmom in z grozo »nad strahotami, ki /Rusijo/ čakajo na tej poti« (Kosovel 1977: 654). Za primer naj navedemo, da je v istem času Lenina občudujoče povzdigoval v nebo Kosovelov prijatelj Mile Klopčič v zbirki *Plamteči okovi* (1924), medtem ko je Kosovel načrtoval dve predavanji: eno z naslovom *Revolucija in pesniki* in drugo *Ali je revolucija kulturi nasprotna ali ne* (Kosovel 1977: 746).

Kosovel se je v zadnjem letu in še posebej v zadnjih mesecih svojega življenja znova gibal med pesniškim in političnim. Intenzivna, a kratka Kosovelova politična faza, ki se je postavila v službo revolucije tako kot ruski, francoski, nekateri češki in nemški ter drugi avantgardistični pripadniki avantgarde, se je končala s Kosovelovo smrtjo. Tako na srečo ni doživel doktrinarnosti tridesetih let. Resnici na ljubo je bila funkcionalizacija avantgarde s fašizmom, stalinizmom in nacizmom nasilno prekinjena.

## Vira

Kosovel, Srečko, 1946–1977: *Zbrano delo I* (1946), *I* (1964), *II* (1974), *III*, *III/I* (1977). Ocvirk, Anton (ur.). Ljubljana: DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).

Kosovel, Srečko, 1967: *Integrali '26* (1984, 1995). Ocvirk, Anton (ur.). Ljubljana: Cankarjeva založba.

## Literatura

Bowlt, John E. (ur.), 1976: *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*. London in New York: Thames and Hudson.

Bürger, Peter, 1974: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt na Majni: Suhrkamp.

Flaker, Aleksandar, 1984: Konstruktivna poezija Srečka Kosovela. *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta (Obdobja 5).

Flaker, Aleksandar, 1997: Kosovelov integralni grad. Pogačnik, Jože, idr. (ur.): *Zbornik ob sedemdesetletnici Franceta Bernika*. Ljubljana: ZRC SAZU. 107–116.

Grygar, Mojmir, 1990: »Dodatni element«/Kazimir Malevič. Flaker, Aleksandar, in Ugrešič, Dubravka (ur.): *Pojmovnik ruske avangarde 8*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. 141–158.

Günther, Hans, 1990: Umjetnička avantgarda/socijalistički realizam. Flaker, Aleksandar, in Ugrešič, Dubravka (ur.): *Pojmovnik ruske avangarde 7*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. 195–210.

Krleža, Miroslav, 1977: *Dnevnik I–5*. Sarajevo: Oslobođenje.

Preobraženski, Nikolaj F., 1926: Nova Rusija 1925. *Ljubljanski zvon*. 740.