

Kosovel je svojo liriko, ki jo je A. Ocvirk leta 1967 izdal z naslovom *Integrali '26*, označeval za konstruktivistično, a dosedanje raziskave niso mogle najti prepričljivih dokazov, s katerimi bi podprle takšno uvrstitev. Pričujoča raziskava ugotavlja, da gre v tej liriki za sinkretičen spoj: v strukturni podlagi se konvergentno prepletajo simbolistične in ekspresionistične prvine, nanjo so divergentno nanešene dadaistične in nadrealistične, predvsem pa močne futuristične. Za zadnje tri je Kosovel našel spodbudo v Micičevi reviji »Zenit« (Zagreb, 1921–23; Beograd, 1924–26), posebej za futuristične v revialni in knjižni publicistiki italijanskih futuristov v Trstu in Gorici. Gre za postopek, ki ga je F. T. Marinetti imenoval »parole in libertà«. Kosovel se je, podobno kot drugi primorski Slovenci, izogibal izrazu »futurizem« zato, ker so futuristične zveze s fašizmom žalile njegov nacionalni ponos.

Lado Kralj KOSOVELOV KONSTRUK- TIVIZEM: KRITIKA POJMA

Dosedanje raziskave

Kosovelovi sodobniki so poznali predvsem simbolistični tip njegove lirike, deloma tudi ekspresionističnega. Leta 1967 pa je A. Ocvirk pod naslovom *Integrali '26* izdal pesmi iz Kosovelove zapuščine, ki jih je Kosovel, kot poroča Ocvirk, »tajil celo pred najintimnejšimi prijatelji«. Tudi te pesmi mnogokrat kažejo simbolistično strukturo, še večkrat ekspresionistično; nihanje med disociacijo subjekta (solipsističnim nihilizmom) na eni strani in aktivizmom (voluntarističnim družbenim angažmajem) na drugi je ekspresionistična differentia specifica. Prav tako sodita k ekspresionizmu dva najpogostejša simbola ali programatični gesli te lirike, »človek« in »Evropa«. Ekspresionizem se kaže tudi na poetološki ravni (nominalni stil, katahrestična montaža), čeprav je postopek katahrestične montaže kdaj pa kdaj tako radikalen, da prehaja v oblikovalno načelo paradoksa, značilno za dadaizem. V motiviki pa ta lirika kaže tudi znamenja ironično-analitične distance in deziluzije, ki so značilna ne samo za ekspresionizem, temveč tudi ali predvsem za drugo postekspresionistično gibanje, tj. za literaturo nove stvarnosti.

V nekaterih teh pesmih pa se pojavljajo formalne inovacije, ki ostro ločujejo to produkcijo ne samo od dotedanjega Kosovelovega pisateljevanja, temveč tudi od vse slovenske literarne tradicije:

- matematična znamenja, največkrat v sklopu matematične enačbe, ki učinkuje kot šifrirana metafora,
- kakofonične onomatopoije (na poudarjenem ali ključnem mestu, zato prav tako učinkujejo kot šifrirane metafore),
- tipografska destrukcija pesmi: črke različnih velikosti in tipov; črke, zlogi in besede zapuščajo vodoravni vrstni prostor zapisa, kot ga нареkuje evropska tradicija pismenstva, in se na belini papirja pojavljajo tudi poševno, navpično ali razpršeno,
- piktorialne intervencije (neverbalne oz. neletristične; v zapis pesmi vdira geometrična risba, ki se prezentira kot integralni del pesniškega artefakta).

Skrajno stopnjo tega eksperimenta doseže Kosovel v treh pesniških artefaktih, ki jih je A. Ocvirk v zbirki *Integrali '26* reproduciral s pomočjo fotografije, jih označil kot »lepljenke« in jim dal naslove *Prostor*, *Zrcala* in *Bomba*. Gre za kolaže v izvirnem pomenu besede. Kosovel je na list papirja lepil in tako montiral:

- izrezke števil, črk, besed ali besednih zvez iz časopisnih naslovov; tudi trikoten izrezek časopisnega članka, a postavljen na glavo,
- trikotne, štirikotne oz. kvadratne izrezke rdečega ali modrega papirja.

Podoben postopek je Kosovel uporabil tudi v pesmi, ki ji je A. Ocvirk dal naslov *Cirkus Kludsky*, *prostor št. 461*: na zapis besednega gradiva je

Kosovel prilepil barvasto vstopnico za cirkus Kludsky, ki je leta 1925 obiskal Ljubljano, in ta predmet intervenira v rokopis s svojo lastno letristično informacijo, funkcionalno in pragmatično: s tipografskim zapisom o svoji uporabni funkciji (»Cirkus Kludsky«) in o podrobnejši specifikaciji te funkcije, tj. o številki sedeža (»461«). Intencionira pa ta predmet seveda k predstavam o urbanih atrakcijah in, v Kosovelovem primeru, v zvezi z njimi o propadu Evrope.

Lirsko produkcijo, ki jo je A. Ocvirk objavil pod naslovom *Integrali* '26, je Kosovel v rokopisih dostikrat označeval s kratko ali šifro »Kons«. V diskurzivnem tekstu *Križa* (»Mladina«, 2, 1925–26) pa se Kosovel programatično izreka za konstruktivizem. Na ti dve dejstvi se opira literarna veda, ko pesmi iz *Integralov* '26 uvršča v konstruktivizem.

A Kosovelova programatična definicija konstruktivizma je bežna, nedoločna in nedomišljena, kot da Kosovel nima nobene prave predstave o tem ruskem literarnem gibanju. To tem bolj udari v oči, ker se Kosovel v istem članku izreka tudi za ekspresionizem, tokrat z dobrim poznavanjem doktrine in prakse ekspresionističnega gibanja in z izdelanimi predstavami o tem, kako ju bo apliciral na svojo literaturo. O Kosovelovih nejasnih predstavah o konstruktivizmu pričuje tudi zapis brez naslova v njegovi literarni zapuščini (mapa IX), ki ga navajamo v celoti:

»Impresionizem je umetnost čutnega gledanja in doživljanja.

Ekspresionizem je umetnost duhovnega gledanja in doživljanja.

Impresionizem: 1) statičen, 2) dinamičen: futurizem, dadaizem, kubizem; a) sintetičen: ga ni; b) analitičen: recimo [Igo] Gruden: analiza pripodobe, ne misli.

Konstruktivizem.«

V oznakah impresionizma, ekspresionizma, futurizma, dadaizma in kubizma odsevajo stališča tedanje publicistike, predvsem tuje, pa tudi domače. Danes nenavadna povezava futurizma z impresionizmom je bržkone posreden odmev Ezre Pounda, ki je v svojem manifestu *Vortex* (1914) očital futurizmu, češ da ni nič drugega kot »a sort of accelerated Impressionism«. Le o konstruktivizmu ni Kosovel vedel zapisati ničesar.

Bolj določno eksplikacijo predstav o konstruktivizmu bi pričakovali v Kosovelovih uvodnih člankih, ki ju je napisal, ko je z Avgustom Černigojem in Ivom Grahorjem snoval novo revijo »Konstruktër«. O člankih poroča Grahorju v pismu 16. julija 1925: »Imam dva kratka članka, 'ABC' in 'Psihologija pokretov' [...] Kaj bi bilo, če bi se list imenoval mesto 'Konstruktër' kar 'Kons'?« A. Ocvirk ugotavlja, da »navedenega rokopisa ni v pesnikovi zapuščini« oz. da sta članka »izgubljena«,³ vendar sta danes dosegljiva prav v Kosovelovi zapuščini v NUK, tam smo ju našli v mapi IX. A njuna ideološka načela so naravnana ekspresionistično, poetoloških pa nimata. Skratka, o konstruktivizmu ne zvemo iz njiju ničesar.⁴

Pa tudi med dosedanjimi raziskovalci (A. Ocvirk, F. Zadavec, M. Kmecl, A. Gspan, J. Pogačnik, A. Flaker, J. Vrečko, D. Bajt)⁵ se ni »nobenemu [...] posrečilo dokazati neposrednega pesnikovega stika s tem gibanjem, ampak le posrednike (likovna umetnost, Černigoj),« kot ugotavlja D. Bajt.⁶

Ruski konstruktivizem (1923–1930) je literarno gibanje, v katerem so sodelovala pravzaprav manj pomembna imena ruskega modernizma (Ilja L. Seljvinski, Kornelij L. Zelinski, Aleksej N. Čičerin, Vera M. Inber). Prav ima A. Flaker, češ da je ruski konstruktivizem dosegel pomembnejše rezultate predvsem v likovni umetnosti, kot literarno gibanje pa ni imel širše evropske radiacije, in da torej »evropskega konstruktivističnega gibanja sploh ni bilo.«⁷ M. Kmecl je že leta 1971 opozoril, da bi »najbrže sklepali prenačlenjeno, ko bi skupaj s slovensko literarno zgodovino

menili, da v tem [Kosovelovem] primeru za izrazom tiči kakšna evropsko razširjena, programsko fiksirana literarna šola.«⁸

Že pred nastankom moskovske konstruktivistične literarne skupine se je v Berlinu ukvarjal s predstavami o »konstrukciji« (predvsem v likovni umetnosti) Ilja G. Erenburg;⁹ v njih močno odmevajo manifesti »De Stijla«, pa tudi F. T. Marinettija, razložil jih je v knjigi *A vsě-taki ona ver-titsja* (1922). Načelo konstrukcije naj postane središče vse moderne umetnosti, zahteva Erenburg, z njegovo pomočjo naj se realizira nov življenjski stil, kar pomeni, naj umetnost vdira v vsakodnevno življenje, to zopet pa naj se približuje umetnosti. Na področju literature to pomeni nov jezik, natančen, ekonomičen, »sintetičen«. Med literarnimi zvrstmi je ome-njal predvsem ep, povzema D. Bajt (str. 71), »med proznimi še posebej roman, ki ga odlikujejo hitrost, gibanje, tek in ki naj bi se zgledoval predvsem pri detektivki in kriminalki, filmskem scenariju in časopisni kroniki.«

Z zgledom, kako Erenburg realizira svoje načelo konstrukcije v literarni praksi, se je Kosovel lahko seznanil leta 1925. Takrat je namreč »Ljubljanski zvon« objavil njegovo daljšo novelo *Mercure de Russie, d. d.* (1923). Objavo je Kosovel skoraj zanesljivo poznal, kot dovoljuje sklepati kontekst, v kakršnem se pojavlja Erenburgovo ime v Kosovelovem dnevnem zapisu decembra 1925. Ni pa poznal Erenburgovih programatičnih oz. poetoloških načel. Odtod negotovost in nedomišljenost njegovih definicij.

Kosovelove predstave o temeljnih načelih konstruktivizma oz. konstrukcije so reducirane na dva vira in oba sta izrazito fragmentarna. To sta Avgust Černigoj za področje likovne umetnosti (»Bauhaus«) in urednik »Zenita« Ljubomir Micić.¹⁰ Černigojeve konstruktivistične teze, kakor jih poznamo iz Delakovih objav v »Mladini« in njegovih v »Tanku«, so sicer vznesene, a nedomišljene in tudi kontradiktorne. Celo Černigojev biograf P. Krečič priznava, da je Černigojev diskurz (manifest) »hotedo zmeden in provokativen. Je modernistična poza, ki zahteva pri interpretaciji precej previdnosti« in da je »kaj nejasen«¹¹ Micićeva fragmentarna informacija, odmev Erenburgovih tez, pa se pojavlja kot bežen in nedodelan element, ki se brez povezave s kontekstom na kratko javlja sredi njegovega drugega in šestega manifesta. Kljub temu pa ni nobene-ga dvoma, da je Kosovel našel svoje temeljne predstave o konstruktivizmu prav pri Miciću.¹² V »Zenitu« je lahko Kosovel našel še nekaj zgledov Erenburgove produkcije, a tega ni prav veliko: predvsem pa se v teh zgledih nikdar ne pojavi načelo konstrukcije, niti programatično niti v literarni praksi.¹³

A. Flaker je popisal mnoge zglede, ko se v Kosovelovi liriki ali dnevninskih zapisih pojavljajo odmevi iz »Zenita«, in ti zgledi nespodbitno dokazujejo, da je Kosovel revijo dobro poznal. Nekatere pa Flaker šteje, kot temu pravi, za »zenitistični 'konstruktivizem'«,¹⁴ ki naj bi ga večidel spodbudil Erenburg, in z njimi skuša argumentirati Kosovelovo povezavo s konstruktivizmom. Tu gre Flaker predaleč. En sam teh zgledov je nespodbiten, tj. citirana Micićeva omemba konstrukcije v manifestu *Kategorički imperativ zenitističke pesniške šole*; drugi zgledi dovoljujejo tudi drugačno interpretacijo, v »Zenitu« so se po vsej priliki znašli kot odmev različnih evropskih modernističnih pobud (»Sturma«, dadaizma, Iwana Golla – tj. nove stvarnosti in nadrealizma), kar je značilno za eklektično naravo te revije, ki se je vsaj začela kot ekspresionistična. Zenitizma torej ne smemo enačiti s konstruktivizmom,¹⁵ čeprav je zaradi pomanjkanja informacij brzkone prav to počel Kosovel, kot opozarja J. Vrečko.¹⁶

Pač pa je Kosovel dobil v »Zenitu« druge pomembne spodbude, ki nimajo ničesar skupnega z geslom »konstrukcije«. Atmosfera analitične in ironične distance in deziluzije, ki se realizira v katahrestični montaži urbanih atrakcij, je differentia specifica Iwana Golla, ki je bil nekaj časa

sourednik te revije in je bil umeščen med poznim ekspresionizmom, literaturo nove stvarnosti in nadrealizmom. Na Kosovelovo pozno lirsko produkcijo je Goll utegnil vplivati tako s svojo programatiko¹⁷ kot tudi z literaturo (pesnitev *Paris brenni*). V »Zenitu« je Kosovel poleg drugega lahko videl zgleda dadaizma (Dragan Aleksić, pa tudi tuji zgledi), ki včasih odmevajo v njegovi pozni liriki tako motivično kot tudi bolj globalno. Močne spodbude je dobival tudi v diskurzu in literaturi Ljubomirja Micića in tega dejstva ne more spremeniti niti ugotovitev, da je bila Micićeva produkcija eklektično spremenljiva in močno epigonska; kljub temu je funkcionirala kot posrednik.¹⁸

Pri Kosovelovem konstruktivizmu gre po vsej priliki za »načelo samoimenovanja«, kot temu pravi V. Žirmunski. Morda si je Kosovel pojem »konstruktivizem« vsaj kdaj pa kdaj razlagal predvsem etimološko in ga uporabljal kot kategorijo s področja etike. V tej misli bi nas lahko podprle nekatere formulacije v diskurzivnem, ekspresionistično zastavljenem zapisu z naslovom *Kons*, ki se je ohranil v njegovi zapuščini:

»Samomori so karakteristikum sodobne propadajoče kulture, ki človeka razdvaja, ustvarjajoč nepremostljive relacije med človekom in človekom, uničujoč dispozicije za harmonijo človeštva. Edino globoko konstruktivno delo, ki išče v človečanstvu svoje osnove, to je harmoničnega razmerja med človekom in človekom, in ki si stavi za cilj absolutno svobodo človeka, konstruktivno delo, ki hoče graditi edino na lastnih temeljih, podirajoč vse gnilo, breznačelno in neživiljenjsko, je zmožno obuditi človeka.«¹⁹

Kosovelove zveze s futurizmom

Odprto ostane vprašanje, kako so se formirale tiste značilnosti Kosovelove pozne lirike, ki najboj očitno izstopajo iz slovenske literarne tradicije (matematična znamenja, kakofonične onomatopoiije, tipografska destrukcija, piktorialna intervencija).

Nekaj tega je Kosovel lahko videl v »Zenitu«, čeprav ne vsega in največkrat ne v tako radikalni meri. Matematična znamenja je uporabljal Franz Richard Behrens, pripadal je Strammovemu krogu »Sturma«, torej tistemu, ki je ostal zvest Marinettijevi futuristični poetiki tudi potem, ko se je nemški ekspresionizem od futurizma že odvrnil. Nekatere od štirih omenjenih prvin najdemo tudi pri dadaistu Draganu Aleksiću in pri Iwanu Gollu, ki je v tem času tendiral k nadrealizmu. Predvsem pa v literarni produkciji in diskurzu Ljubomirja Micića, a šele od srede leta 1922. Micić je namreč ustanovil »Zenit« kot izrazito ekspresionistično revijo mesijanskega tipa, njeni osrednji ideološki gesli sta bili »Novi Človek« in »Novi Duh«, in v svojem prvem manifestu (*Covek i umetnost*, 1921) je Micić definiral zenitizem kot »abstraktni metakozmični ekspresionizem«. Ta strukturna podlaga se je vsaj v obrisih ohranila do konca, a ko je Micić leta 1922 iz »Zenita« »izgnal« Aleksića in Golla in izobčil dadaizem in nadrealizem, je pretehtal svoje »jasne cilje in principe« in sklenil, da jih »po potrebi za pozitivno delo možemo i menjati.«²⁰ Preobrazba je na deklarativni ravni pomenila občasno sklicevanje na načelo konstrukcije; a res le na deklarativni, saj je Micić poznal samo Erenburgovo knjigo *A vsë-taki ona vertitsja* in njegovo revijo »Vešč – Objekt – Gegenstand«, ta dva vira pa se ukvarjata s konstrukcijo bolj esejistično kot teoretično ali poetološko – in predvsem na področju likovne umetnosti.

Na drugačno, bolj temeljno preobrazbo so začeli opozarjati italijanski viri. Najprej v pamfletističnem tonu: kruto so se posmehovali Micićevi sintagmi »balkanski barbarogenij«, češ da je Micić prevzel »barbarstvo«, eno temeljnih Marinettijevih kategorij, in jo lokalno pobarval.²¹ Ščasoma so posmehu sledile pohvale, a obenem so Italijani začeli označevati zenitizem za derivat ali tudi integralni del futurizma. Micić je temu

ogorčeno oporekal: »Ponovno naglašavam, da je film stvarno seme zeniti-
stičke poezije, nipošto ne ma koji drugi evropski pokret a najmanje fu-
turizam,« a kmalu so Micićevo futuristično fazo opazili tudi literarni kro-
gi »u našoj zemlji« in zavračati je moral njihovo »neznanje [...] koje nam
odriče svaku originalnost i neprestano trpa nas pod istu kapu sa futuris-
tima.«²² Še leta 1925 je Marinetti v Parizu, kjer je imel predavanje na »Tri-
bune des femmes«, označil zenitizem za del futurizma.²³

Italijanski futuristi so s tem poleg drugega kazali tudi svoj običajni
paternalizem do evropskih modernističnih gibanj in priznati je treba, da
je bil »Zenit« tudi po Micićevi preobrazbi sinkretična revija in nikakor
ne samo futuristična. Res pa je, da se je Micić v tem času močno naslonil
na ideologijo in poetiko italijanskega futurizma. Futuristično literaturo
ali poročila o tem gibanju je Micić objavljajl že od prve številke, a zdi se,
da je temeljna ideološka in poetološka načela dobil v roke šele sredi leta
1922. Zelo verjetno mu je Marinetti poslal svoje revije in manifeste, kakor
jih je pošiljal urednikom revij po vsem svetu. Micićev šesti manifest, *Ka-
tegorički imperativ zenitističke pesniške šole* (1922), sledi natanko istemu
namenu in je sestavljen enako kot Marinettijev *Manifesto tecnico della let-
teratura futurista* (1912): po točkah poučuje, kako je treba uničiti staro in
ustvarjati novo literaturo, obenem uvaja Marinettijeve kategorije glagol-
skega infinitiva, simultanosti in destrukcije psihologije in logike; Miciće-
va pesnitev *Aeroplan bez motora*, ki jo je deloma objavil tudi v tržaški fu-
turistični reviji »25«, kaže odmeve Marinettijeve *L'Aeroplano del Papa*
(1914); njegova »zenitistička večernja« leta 1923 ima isto sestavo, kot so
jo imele »serate futuriste«, vključno z obveznimi gledališkimi skeči v stilu
»teatro sintetico«; Micićev sedmi manifest, *Zenitizam kao balkanski tota-
lizator novog života i nove umetnosti* (1923), kaže že osupljivo odvisnost
od Marinettijevih zgodnjih manifestov (1909–1913); in Micićeva literatu-
ra, objavljena v 21. številki »Zenita« (1923) je prav tako presenetljivo blizu
zgodnji futuristični motiviki in oblikovalnim postopkom. Temeljni Mari-
nettijevi kategoriji »energija« in »dinamizem« postaneta temeljni Miciće-
vi (z modifikacijo: »energetika«), po njem ju prevzame Kosovel. In z nji-
ma predstave, kot je »rime ubiti!«, in simbole, kot so aeroplan, avtomobil,
elektrika, elektromotor ali brzovlak. »L'aeroplano« in »l'automobile« ni-
sta bila samo dva najpogostejših futurističnih simbolov, temveč tudi real-
na predmeta, na katerih so futuristi v praksi dokazovali svoj pogum,
energijo in dinamizem.

Kosovelovo poznavanje »Zenita« nas torej poleg drugega usmerja
tudi k italijanskemu futurizmu.

Tja nas usmerjajo tudi štiri druge instance: A. Ocvirk, dve futuristič-
ni reviji v Kosovelovi zapuščini, Ferdo Delak in vsaj trije Kosovelovi ci-
tati, ki nam dovoljujejo sklepati, da je futurizem poznal tudi direktno,
mimo Micićevega posredništva.

A. Ocvirk je opozoril na Kosovelovo zvezo s futurizmom že v študiji
Srečko Kosovel in konstruktivizem, čeprav z omejitvijo, češ da se futuri-
zem kaže samo v Kosovelovi zgodnji produkciji (1921–1922). V študiji je
navedel tri takšne pesmi, v Kosovelovem *Zbranem delu*, II še eno in jih
predstavil v posebnem razdelku dodatka (*Moja duša, Vstajenje, Pesem o
sanji, Pesem o zelenem odrešenju*). Ocvirkovi argumenti, s katerimi pod-
pira pripadnost teh pesmi futurizmu, so tematski (»načelo vsebinskega
in čustvenega kontrasta«) in formalni (»ploskovni likovni kalup«).²⁴ Do-
damo jim lahko še enega. Rokopis *Pesmi o sanji* je namreč Kosovel na-
pisal v dveh barvah, tako ga je Ocvirk v *Integralih* '26 tudi natisnil; prvih
10 verzov je Kosovel napisal z rdečilom, naslednjih 6 s črnilom, nasled-
njih 24 z rdečilom, naslednjega napol z rdečilom in napol s črnilom in za-
dnjih 22 verzov spet s črnilom. To pa je postopek, ki ga F. T. Marinetti za-
hteva v manifestu *Distribuzione della sintassi Immaginazione senza fili Pa-
role in libertà* (1913): »Moja revolucija je usmerjena proti tako imenovani

harmoniji strani [...] Zato bomo na eni in isti strani uporabljali tudi tri ali štiri barve črnila, če bo treba.»²⁵

V Kosovelovi zapuščini sta se ohranili dve futuristični reviji, »Energie futuriste« in »25«.²⁶ A. Ocvirk je zavrnil možnost, da bi futurizem utegnil vplivati tudi na Kosovelovo pozno lirsko produkcijo, z argumentom, da je bil futurizem po prvi svetovni vojni že v zatonu. Pri tem pa je spregledal, da je upadanje zadelo samo center futurističnega gibanja, ne pa periferije. Takšna periferija je bil Micičev »Zenit« in takšna periferija je bila tudi »vzhodna meja«, kot italijanski literarni zgodovinarji rečejo Trstu in Gorici. Tu se je futurizem začel s faznim zaostankom desetih let. Sofronio Pocarini in Mario Vucetich sta šele leta 1919 izdala *Manifesto di fondazione del Movimento futurista giuliano* in šele potem so v Trstu in Gorici začele izhajati futuristične revije: »Epeo« (1922–23), »Energie futuriste« (1923–1924), »L'Aurora« (1923–24) in »25« (1925). Pocarini je svojo zbirko v tehniki »parole in libertà«, *Un buon parolibero e un verseggiatore mancato*, izdal v Trstu leta 1924.²⁷ Kot poroča G. Brazzoduro,²⁸ so ti futuristi (Pocarini, Vucetich, Giorgio Carmelich, Bruno G. Sanzin, Emilio Mario Dolfi, Ivan Jablowsky) več let plodno sodelovali s slovenskimi zamejskimi modernisti (Marij Kogoj, Venio Pilon, Luigi Spazzapan, Ivan Čargo, Milko Bambič, Avgust Černigoj). Ti pa so bili Kosovelovi znanci.

Tudi Ferdo Delak je utegnil Kosovela seznaniti s futuristično literaturo, ki jo je nedvomno poznal. Ko je v letu po Kosovelovi smrti izdal revijo »Tank«, je v njej v italijanščini ponatisnil esej Piladeja Gardinija o futurizmu in zlasti o Pocariniju, zraven eno Pocarinijevih pesmi in čez celo stran fotografijo svojega vzornika Marinettija (pa tudi fotografijo drugega vzornika, Ljubomirja Micića).

Zdi se, da je Kosovel poznal v izvirniku Marinettijevo znamenito pisažo iz njegovega prvega manifesta, ki govori o destrukciji muzejev, bibliotek in akademij. Tako dovoljuje sklepati primerjava med izvirnikom, Kosovelovim in Micičevim povzetkom. Marinetti: »Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie [...] Musei: cimiteri!« Kosovel: »*Destrukcije* [...] Rušiti, rušiti! / Vse te muzeje faraonov, / vse te prestole umetnosti [...] Odprite muzeje! [...] Odprite grobnice!«²⁹ Micič: »Uništenje cele stare pseudokulturne poezije [...] Oslobođenje čoveka od zaprašenog staroevropskog akademizma [...] Nov život, a ne za [...] biblioteke, galerije i muzeje!«³⁰

Kosovelov manifest *Mehanikom!* je utegnila spodbuditi Micičeva bežna in izolirana omemba sintagme »Čovek-Mašina« in prav tako izolirani stavek »Misao kao mašina – delo kao mehanizam«. ³¹ A bolj verjetno gre za Kosovelovo kvalificirano in informirano polemiko, ki jo navdihujejo ekspresionistična ideološka stališča, z Marinettijevo kategorijo »l'uomo meccanico dalle parte cambiabili«, ki jo je Marinetti lapsiral v *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) in jo potem dopolnjeval v vseh naslednjih.

Znamenje »Kons: MAS« je dešifriral že A. Ocvirk.³⁴ To je italijanska kratica, ki pomeni »motoscafo d'assalto« (torpedni čoln); ta pa se spet pogosto pojavlja v futuristični simboliki, posebej od časa »revolucionarnega intervencionizma«.

Po vsem tem morda smemo dopustiti domnevo, da je Kosovel poznal, vsaj deloma, posebno futuristično poetiko, ki jo je Marinetti imenoval »parole in libertà« oz. »paroliberismo«; gre pravzaprav za »osvobojene besede«, a Marinetti je že leta 1912 odsvetoval rabo pridevniških zvez. S postopkom »parole in libertà« so namreč v celoti razjasnjene najbolj radikalne novosti Kosovelove pozne lirike (matematična znamenja, kakofonične onomatopoije, tipografska destrukcija, piktorialna intervencija).

Futurizem in Slovenci

Poetoloških informacij o postopku »parole in libertà« ali zgledov take literarne produkcije Kosovel ni mogel najti v slovenski publicistiki. Ta se je na novi literarni pojav v Italiji odzvala nenavadno hitro, a po začetnem zanimanju so kvalificirane informacije uplahnile,³⁵ zato so ugotovile poročati predvsem o Marinettijevi kritiki kulture in ideologije, ne pa več o njegovih poetoloških načelih, ki jih je razvil šele nekoliko pozneje. Iz te začetne ali »herojske dobe«, kot so ji pozneje rekli futuristi, so se ohranili tudi podatki o dveh osebnih stikih Marinettija s slovenskimi literati: z Antonom Aškercem, kakor je odkril že France Dobrovoljc,³⁶ in z Jankom Šlebingerjem, kot se nam je posrečilo odkriti v Šlebingerjevi zapuščini.³⁷

Aškercu je Marinetti poslal in opremil s posvetilom tri svoje knjige iz časa, ko je pisal samo v francoščini, pripadal francoski literaturi in bil prepričan simbolist.³⁸ Obenem mu je poslal dva letnika (1908–09) milanске revije »Poesia«, ki je začela izhajati leta 1905 in jo je sam urejal. Letnika pričujeta o Marinettijevi nepričakovani preobrazbi, »Poesia« je bila do leta 1909 glasilo italijanskega simbolizma, potem futurizma. A že v simbolistični fazi kaže »Poesia« dve Marinettijevi osebni značilnosti, ki so ju pozneje prevzele vse futuristične revije, mnogo pozneje pa tudi Micicjev »Zenit«: izrazito potrebo po internacionalizaciji in samovšečno ponatiskovanje prav vsake besede o Marinettijevi literaturi ali delovanju, ki je bila kjerkoli natisnjena ali izrečena. Kar zadeva prvo značilnost: »Poesia« je večinoma v izvirnih jezikih objavljala poleg italijanske literature tudi francosko, nemško, angleško, špansko, brazilsko, furlansko, provansalsko, novogrško, romunsko itd. Tako so v revijo našli pot tudi trije slovenski pesniki, France Prešeren, Josip Murn in Oton Župančič.³⁹

Janku Šlebingerju, uredniku »Ljubljanskega zvona«, pa je Marinetti leta 1914 poslal svoj manifest *Abasso il tango e Parsifal!* (1914).⁴⁰ Podatek doslej ni bil znan, tukaj ga registriramo prvič. Šlebinger manifesta ni objavil. V njem Marinetti že uporablja geslo »Bodimo barbari!«, ki postaja vse bolj pomembno v futuristični ideologiji.

»Parole in libertà«

Prvi futuristični manifest, *Le Futurisme*, je Marinetti objavil na naslovni strani pariškega dnevnika »Le Figaro« leta 1909.⁴¹ V njem gre predvsem za kritiko kulture in ideologije. Sledi niz manifestov podobnega tipa, objavljali jih je Marinetti, pa tudi drugi futuristi. Šele sčasoma se je pojavila potreba, da novo gibanje utemeljijo tudi poetološko, in to so storili s tako imenovanimi »tehničnimi manifesti«. Izraz »tehnični manifest« je treba razumeti kot »poetološki«: gre za tehnološke napotke, kako je treba ustvarjati novo umetnost (slikarstvo, kiparstvo, arhitekturo, glasbo, literaturo). Za področje literature je bil pristojen Marinetti in leta 1912 sta izšla dva taka njegova poetološka manifesta, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* in *Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista*.⁴² Manifesta se zavzemata za destrukcijo psihologije, logike in razuma, nadomesti naj jih intuicija. To je dosegljivo s pomočjo »destrukcije sintakse«, kar med drugim pomeni, da je treba odpraviti interpunkcijo, pridevnik in prislov; jezik naj temelji na samostalniku in glagolskem infinitivu, ki naj se pojavljata naključno, kot ju diktira ustvarjalna, tj. kaotična spontanost. Obenem je v komparaciji ukinil primerjalni veznik in s tem »tertium comparationis«; takšno identifikacijsko metaforo, ki naj združuje dva kar najbolj nezdružljiva pojma, je imenoval »analogija«. In odpravil je kategorijo grdega.

Manifesta sta v letih 1912–1913 vzbudila živahne razprave med berlinskimi intelektualci in konstituirala del poetike nemškega ekspresionizma. Komparacija, ki opušča (ali preskakuje) »tertium comparationis«,

se je v literaturah evropskih jezikov sploh ohranila vse do danes. Estetiko grdega so ekspresionisti zlahka sprejeli, ker so se sami ukvarjali z njo že pred tem. Redukcija glagolskih oblik na infinitiv je bila v nemščini mnogo manj šokantna kot v italijanščini, saj je nemški infinitiv istoveten z glagolnikom. Tako se je razvil ekspresionistični »nominalni stil«, tj. eliptični verz brez interpunkcije, v katerem prevladujejo glagolniki in samostalniki (brez artiklov), mnogo manj je pridevnikov, glagol pa se pojavlja v obliki sedanjega deležnika.

Po letu 1913 sta šli gibanji vsaksebi, nemški ekspresionisti se niso več zanimali za nadaljnji razvoj Marinettijevih poetoloških načel.

V tem nadaljnjem razvoju je Marinetti izoblikoval postopek »parole in libertà«, a najavil ga je že v obeh tehničnih manifestih. Že takrat je Marinetti tudi zahteval, da je treba v literaturo uvesti matematična znamenja in kakofonične onomatopoiije, a teh zahtev ni utemeljil in razvil in zato so ostale nezapažene. To je storil v dveh manifestih, *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili* (1913) in *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914). Uvedel je načelo simultanosti in od tod je sledila vrsta novih postulatov: »numerična senzibilnost«, »tipografska revolucija« oz. »tipografski kolaž«, »lakoničnost«, »telegrafske podobe«, »lirične enačbe«, »abstraktna enostavnost«, »preziranje do zaobljenih in ljubezen do ravnih črt«. Potrebo po uvajanju matematičnih znamenj je utemeljil takole: »Med osvobojene besede uvažam, zmeraj intuitivno, številke, ki nimajo nobenega neposrednega pomena ali vrednosti; pač pa se fonično in optično obračajo na numerično senzibilnost in zato izražajo različne stopnje transcendentalne intenzivnosti, ki jo ima materija, in neuničljive korespondence senzibilnosti. Ustvarjam teoreme ali lirske enačbe.«⁴³ Vzporedno s temi teoretičnimi zahtevami je Marinetti vse bolj radikaliziral svojo literarno produkcijo »osvobojenih besed«, od zbirke *Battaglia Peso + Odore* (1912) preko *Zang Tumb Tumb* (1914) do *Les mots en liberté futuristes* (1919). V tej zbirki je dosegel stopnjo, ki jo sam imenuje »sinoptične tabele lirskih vrednot«. Gre za serijo napol literarnih in napol že grafičnih listov, v kateri se je Marinetti med drugim očito zgledoval tudi pri *Kaligramih* (1918) svojega sodobnika in nekaj časa tudi somišljenika Guillaumea Apollinairea.⁴⁴ Na teh listih je Marinetti vzpostavljajl novo razmerje med belino podlage in zapisom (besede ali črke je razporejal po listu v različnih konfiguracijah ali legah, tudi poševnih, navpičnih ali razpršenih), eksperimentalno s tipografijo (črke različnih velikosti in tipov), kolažem (besede ali besedne zveze, izrezane iz časopisnih naslovov), onomatopoeičnimi kakofonijami in matematičnimi znamenji, pa tudi z intervencijo vrisanih črt ali krokijev.

Bolj ali manj radikalne zbirke »osvobojenih besed« pa so objavljali tudi drugi futuristi, najznačilnejše Luciano Folgore (*Ponti sull'oceano*, 1914), Corrado Govoni (*Rarefazioni e parole in libertà*, 1915), Ardengo Soffici (*BIF & ZF + 18*, 1915), Paolo Buzzi (*L'elisse a la spirale Film + parole in libertà*, 1915) ali Francesco Cangiullo (*Caffe-concerto Alfabeto a sorpresa*, 1916). Mejo med literaturo in likovno umetnostjo pa s svojo zbirko »osvobojenih besed« dokončno prestopa Carlo Carrà (*Guerrapittura*, 1915). »Parole in libertà« italijanskih futuristov so vplivale na nastanek konkretne oz. vizualne poezije po drugi svetovni vojni, ugotavlja L. De Maria, pa tudi D. Poniž.⁴⁵ Tudi v tej smeri daje Marinetti že povsem precizne teoretične napotke: »osvobojena beseda« naj bo »auto-illustrazione«, naj torej ne intencionira k ničemur zunaj sebe.⁴⁶

Ekspresionizem in futurizem: divergenca

»Parole in libertà« so torej po vsej priliki bistveno vplivale na genezo radikalnih inovacij v Kosovelovi pozni liriki. A spoj futurističnih prvin s simbolistično in ekspresionistično strukturno podlago ima vse značil-

nosti sinkretizma, ki ga je zelo prepričljivo ugotovil že A. Ocvirk: »Tako si stojita v *Integralih* nasproti[...] dva Kosovela in se med sabo bijeta, pravzaprav dva tečaja njegovega jaza – v objektivnost zunanjega sveta obrnjeni in vase pogreznjeni pesnik – se tretja in mučita. In ravno od tod dve polovici v zbirki[...]: prva[...] mrzla, nabita s tehničnimi formulami in znanstvenimi aksiomi, ki naj nas prepričajo o svoji neizpodbitnosti, druga, v kateri planejo v nas pesnikovi notranji zlomi.«⁴⁷

Ni namreč naključje, da sta se futurizem in ekspresionizem leta 1913 razšla in da so mladi nemški literati sprejeli samo Marinettijeva tehnična manifesta; z njuno pomočjo so funkcionalizirali jezik, ki so ga občutili kot »metafizično nesrečo« (W. Muschg),⁴⁸ in konstituirali nominalni stil. Niso pa hoteli imeti ničesar skupnega s poznejšo teorijo in prakso postopka »parole in libertà« – razen redkih izjem. Konvergenca futuristične in ekspresionistične ideologije je namreč možna samo v nekaterih segmentih, večidel pa sta gibanji divergentni.

Marinettijeva doktrina o »materiji, ki ni ne vesela ne žalostna«, je polemika z antropocentrizmom (zato jo E. Fromm imenuje »nekrofilsko«), ekspresionistična doktrina pa temelji na geslu »der Mensch in der Mitte« (Ludwig Rubiner), človek v središču. Futuristi so verovali v mesijansko poslanstvo materije, ekspresionisti v mesijansko poslanstvo duha. Marinetti je namreč oživil načela pozitivizma in jih kontradiktorno povezal z Bergsonovim intuitivizmom in zavračanjem razuma. Ta temeljna razlika med prvima evropskima modernističnima gibanjema, ki sta nastali skoraj v istem času (z letom dni razlike), izhaja iz družbeno-ekonomskega položaja v Italiji na eni strani in v Nemčiji na drugi, ugotavlja C. Chiellini,⁴⁹ čeprav gre pri obeh gibanjih za travmatičen odziv na spoznanje, da posameznik ne more več obvladovati »moderna življenja« (industrializacije, urbanizacije, masovne družbe). Italija, ki je doživljala politični, ekonomski in kulturni zastoj, je z nekritičnim optimizmom upirala oči v svoj razvitejši sever, kjer je tehnični razvoj dosegel prve uspehe. Industrializacija je obljubljala rešiti vse probleme. Nemčija pa je imela začetno fazo industrializacije že za sabo, tehnični razvoj je že bil v položaju pragmatičnega utrjevalca pozicij. Poleg tega pa je že nemški naturalizem ostro podvomil o socialni in etični kredibilnosti industrializacije, nemški ekspresionisti so ta dvom podedovali, se distancirali in se odločili za pozicijo individualizma, sovraštva do tehnike, boeme in anarhije. Za anarhizem se zavzemajo sicer tudi futuristi, a ta ni uperjen proti industrializaciji, temveč proti »pasatizmu«, zato ima značaj sarkastične in agresivne provokacije, ki jo pozneje povzame dadaizem (»il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno«), uokvirjen pa je v organizacijo (»l'ordine, la disciplina, il metodo«).

Ontološki in kognitivni temelji futurizma

Materijo razume Marinetti v njeni molekularnosti, odtod predstave o dinamizmu, hitrosti, energiji, pa tudi o »agresivnem optimizmu« in potrebi po vročinem delu (»lavoro, lavoro, lavoro«). Za Marinettija je materija ontološka kategorija (»lirična obsedenost od materije«), intuicija pa kognitivna. Materijo lahko spoznava le alogična intuicija, razum je treba zavreči. Odtod zahteva, naj bo subjekt ukinjen, ki je nemški ekspresionisti niso mogli sprejeti, saj je njihovo gibanje nastalo prav zaradi ogroženosti subjekta, češ da izgublja substanco. Simultanost, ena temeljnih Marinettijevih kategorij, pomeni integracijo subjekta z opazovanim objektom v gibanju in torej dezintegracijo tradicionalnega subjekta. Odtod tudi njegovo poetološko navdušenje za kinematografijo. Pa tudi za radio in telegraf: omogočata trenutno in simultano reprodukcijo sporočila, združujeta ves svet v eno.

Futurizem izhaja iz predpostavke o diskrepanci med kulturo in novim, »modernim«, industrializiranim življenjem. Kultura je »pasatistična« oz. »paseistična«, ni več zmožna interpretirati nove realitete življenja, zato je na področju literature treba restrukturirati vse tri konstitutivne prvine: poročevalca, sporočilo in sprejemnika. Novo sporočilo po eni strani likvidira preteklo prakso (»pars destruens«), po drugi strani reinterpretira vsebino nove, moderne, futuristične družbe (»pars construens«). Poročevalec ali sprejemnik pa bosta dosegla emancipacijo tako, da na novo spoznata svojo materialnost in jo pogumno vzameta nase; da se ne upirata novi dobi, temveč ji gresta naproti. To je vizija, ki vodi do »mehaničnega človeka«, s katero je v manifestu *Mehanikom!* polemiziral Kosovel. Mehanični človek je do kraja svoboden, ker je postal integralen del nove mehanične civilizacije, do kraja svoboden in obenem neuničljiv: »l'uomo meccanico dalle parti cambiabili«, mehanični človek z zamenljivimi deli. Preživel bo, kdor se pusti mehanizirati in materializirati. Odtod tudi socialno-darvinistične predstave o vojni, ki je »edina higiena tega sveta«.

Tako kot v življenjsko prakso Marinetti tudi v literaturo uvaja načelo absolutne materialnosti. Novi jezik naj bo neoseben, zato Marinetti npr. odpravlja glagolu konjugacijo, v kateri se realizira subjekt. »Triumf materije« se kaže v kakofoničnih onomatopojah: te so jezik materije, meni Marinetti, medsebojnega trenja njenih atomov, so tista najbolj reducirana oblika, ki omogoča, da še zmeraj v lingvističnih kategorijah izrazimo predgnoseološke koncepte, tj. materialno stanje jezika, preden je bil izdelan in kodificiran. Matematična znamenja se obračajo na »numerično senzibilnost«, njena funkcija pa je, da se »reši nepreciznosti in banalnosti in da zgrabi realnost z aktom volje.« In namen tipografske revolucije je, da se »upre Mallarméjevi dekorativni in preciozni estetiki in njegovemu iskanju redkih besed [...] Ideje ali občutja nočem sugerirati s pomočjo pasatistične miline in ponarejenosti. Rajši ju bom brutalno zgrabil in ju zagnal bralcu v obraz.« Rezultat vseh teh prizadevanj Marinetti največkrat označuje s pojmom sinteze: »lirismo essenziale e sintetico«, »il teatro sintetico«, »il romanzo sintetico«.

Futuristična ideologija

Marinettiju se je gotovo posrečilo nekaj, kar je pri ekspresionistih ostalo večidel na ravni postulata: res je prekinil s simbolizmom, tako z njegovo ideologijo kot tudi s poetiko. Futuristična literatura in poetika sta bistveno spremenili estetske predstave današnjega sveta in dali sunek, ki se močno pozna tudi v poznejših modernističnih gibanjih (ruski avantgardi, dadaizmu, nadrealizmu). Ta poetološka načela so tako radikalno različna od tradicionalnih, da pomenijo eno od specifičnih diferenc, okrog katerih se konstituira literarnozgodovinski pojem »avantgarda«. Druga taka specifična diferenca pa je, kot vemo, »revolucionarnost« oz. »optimalna projekcija« (E. Bojtár, P. Bürger, A. Flaker).

Tu povzroča futurizem sociologiji, literarni in umetnostni zgodovini velike težave, ki še danes niso povsem razrešene. Marinetti se je šel tako za avantgardista kot tudi za revolucionarja. Izraz »avantgarda« so v široko javno rabo lansirali prav futuristi (čeprav je sicer starejši), za futuristi so ga prevzeli drugi modernisti, pa tudi levičarski politiki, tj. poklicni revolucionarji. Kar zadeva Marinettijevo revolucionarnost, je ta nesporna, dokler razumemo izraz neobremenjeno, tj. kot »nasilno spremembo družbenih razmer«. To je Marinetti počel in dosegel. A današnja raba tega pojma se večinoma naslanja na model oktobrsko revolucije. Takšna manj ustreza Marinettijevi družbeni poziciji, brž ko pomislimo na njegovo zvezo s fašizmom.⁵⁰ A spet ne toliko manj, kot bi menila hitra sodba ustaljenega mnenja. Anatolij Lunačarski, komisar za ljudsko prosveto v

Sovjetski zvezi, je namreč še leta 1921 izjavil, da je Marinetti »edini revolucionarni intelektualec v Italiji«, Antonio Gramsci pa, da bodo pripadniki proletkulta pravilno sledili smernicam in uresničili svoj program, če se bodo naslonili na futuristično »pars destruens«, češ da so futuristi rušili produkte buržoazne kulture in imeli »revolucionaren koncept, absolutno marksističen, in to v času, ko se socialisti še zdaleč niso ukvarjali s takšnimi vprašanji.«⁵¹ Levičarske ocene začnejo obsojati Marinettijev fašizem šele pozneje, predvsem po dogodkih v Sovjetski zvezi v tridesetih letih, tj. po boju proti »formalizmu« in po uvajanju socialističnega realizma. Najbolj doktrinarna in površna se zdi odmevna ugotovitev W. Benjamina, češ da je fašizem v zvezi z Marinettijem estetiziral politiko (negativiteta), komunizem pa mu je odgovoril s politizacijo umetnosti (pozitiviteta).⁵² Brž ko odmislimo Benjaminovo moralistično doktrinarnost, ta ugotovitev ne govori drugega kot to, da so bila v dvajsetih letih literarna ali umetnostna gibanja usodno povezana s političnimi, da so jim bila podobna tudi v svoji totalitarnosti, populizmu, voluntarizmu in utopizmu in da je bil futurizem, kot ugotavlja A. Erjavec, »prvi, ki je jasno pokazal [...] da je umetnost, čim prestopi v polje politike, nujno izigrana.«⁵³

Dosegljiva dejstva o Marinettijevem fašizmu so na kratko naslednja: futurizem se je kmalu iz umetnostnega spremenil tudi v parapolitično gibanje. V času pred prvo svetovno vojno so se futuristi udeleževali množične evforije »revolucionarnega intervencionizma«, v kateri so družno sodelovali socialisti, komunisti, republikanci, liberalci in fašisti – demonstrirali so po ulicah in zahtevali, naj se Italija udeleži vojne in se tako reši mrtvila na vseh področjih družbenega življenja. V »revolucionarnem intervencionizmu« sta mitizirani patriotizem rissorgimenta in irendentizem prehajala v neprikrit šovinizem. Ob eni takih priložnosti je bil Marinetti aretiran skupaj z Mussolinijem in tako se je začelo sodelovanje, ki je s spremenljivo intenziteto trajalo do leta 1943. Futuristi so bili ena od treh temeljnih skupin, ki so osnovale »fasci di combattimento«, Mussolinijev program je bil takrat v celoti utemeljen na futurističnem. Fašisti so se od futurističnega boja proti »pasatizmu« tudi učili osnovne taktike, tj. populčnih demonstracij in provokacij. Tako znotraj futurizma kot tudi fašizma so bile očitne tudi levičarske težnje, kljub deklarativnim polemikam z »uradnimi socialisti«. V manifestu *Al di là del Comunismo* se je Marinetti še leta 1920 razveselil ob novici, da so ruski futuristi vsi boljševiki in da je bil futurizem nekaj časa v Rusiji državna umetnost, in razložil, da je »vsak narod imel ali ima svoj lastni pasatizem, ki ga mora razbiti. Mi nismo boljševiki, ker moramo opraviti svojo lastno revolucijo.«⁵⁴ Po prvi svetovni vojni je Mussolini likvidiral levičarske težnje v fašistični stranki in vse bolj izrinjal futurizem iz javnega življenja; Marinetti se je leta 1920 ogorčeno razšel s fašizmom, očital mu je upad revolucionarnosti, ker ni obračunal z monarhijo in cerkvijo, kot je narekoval program. Po Mussolinijevem državnem udaru (1922) se je futurizem spet zbližal s fašizmom in Marinetti je odtlej nihal med resignacijo in kolaborantstvom.

Konstruktivizem kot intencija, futurizem kot struktura

Doslej smo obravnavali dva vzroka, ki sta utegnila povzročati Kosovelov razdvojeni odnos ali negotovost do njegove pozne lirike, da ju je »tajil celo pred najintimnejšimi prijatelji« in razmišljal o prehodu čez »most nihilizma«. Prvi vzrok je poetološke narave: divergentnost v razmerju med ekspresionistično in futuristično literaturo. Drugi vzrok so dvomi o politični kredibilnosti futurističnega gibanja, o naravi njegove revolucionarnosti in avantgardizma, o njegovi umeščenosti med levico in desnico. Navsezadnje te stvari v dvajsetih letih niso bile jasne niti komunistom, kot sta bila Lunačarski in Gramsci. Tretji vzrok je najpomembnejši in bi zadoščal že sam. Kosovel je bil italijanski državljani,⁵⁵ doma je

bil zasedene Primorske. In fašisti so na zasedenem ozemlju začeli s terorjem nad slovenskim prebivalstvom že od prvega dne, posebej nad inteligenco. Kosovel sta ob teh dogodkih navdajala ogorčenje in obup, kot poroča A. Ocvirk: ob požigu tržaškega »Narodnega doma« (1920), tržaške tiskarne »Edinost«, ob razdejanju »Delavskega doma«, »Jadranske banke« in »Ljubljanske kreditne banke«. In ta vandalska dejanja, te »destrukcije«, so bile opravljene natanko v tisti tehniki organizirane ulične provokacije in klovnerije, ki so se je fašisti naučili od futuristov.

Primorski Slovenci se niso mogli izogniti italijanski kulturi, v njej so odraščali. Se manj so se mogli izogniti futurizmu, silovitemu modernističnemu gibanju, ki je vplivalo na vso tedanjo Evropo. Do futurizma so se morali opredeliti posebej po marcu 1922, ko je Marinetti prvič obiskal Gorico, imel intervju s Pocarinijem v »La Voce dell'Isonzo« in razglasil dve presenetljivi zadevi: kritiziral je fašizem, češ da je postal konservativen, in napovedal je vojno z Jugoslavijo. A opredeljevali so se zelo različno. Marij Kogoj je naslednje leto sodeloval v Pocarinijevem gledališču »Compagnia del Teatro Semifuturista«, kjer je na otvoritveni predstavi bil častni gost Marinetti.⁵⁶ Ferdo Delak je leta 1927 v »Tanku« objavil Marinettijevo fotografijo čez celo stran, zraven v italijanščini esej italijanskega avtorja o futurizmu in posebej o Pocariniju; Delakove kategorije v njegovih dveh manifestih so eminentno Marinettijeve, a na deklarativni ravni se je izrazu »futurizem« izogibal, pozneje je na drugih mestih⁵⁷ definiral »Tank« s pojmi ekspresionizem, konstruktivizem, avantgarda ali modernizem. Avgust Černigoj se opredeljuje za konstruktivizem, za njim sta izraz povzela Kosovel in Delak; njegov diskurz je res »kaj nejasen«, a sestavlja jo ga temeljne kategorije, ki so pravzaprav Marinettijeve.⁵⁸ Kosovel je poznal tržaške in goriške futuristične publikacije, pa tudi Micićevo in Poljanskega literaturo po letu 1922, ki je imela močne prvine futurizma, čeprav sta jih avtorja tajila, da bi zavarovala balkansko avtohtonost »zenitizma«. Na obeh mestih je Kosovel in corpore lahko videl zglede postopka »parole in libertà« – in samo taki dejanski literarni modeli lahko dajo dejansko spodbudo, ideološka gesla mnogo manj, še manj gesla s področja likovne umetnosti. Obenem pa je Kosovel bil obveščen, čeprav skopo, o obstoju konstruktivističnega gibanja, predvsem likovnega, pa tudi literarnega (Erenburg). Izraz mu je bil všeč, ne najmanj zaradi etimologije, ker se je skladal z njegovimi ekspresionističnimi idejami o gradnji nove, boljše družbe ali Evrope. Zato ga je izbral za označevanje svoje najbolj radikalne modernistične literature, pa tudi gibanja (»pokreta«), ki ga je imel v načrtu, in se tako izognil izrazu »futurizem«. Pri tem pa je vsaj deloma moral slutiti, da med etimološko evfonijo pojma »konstruktivizem« in njegovo dejansko strukturo zija hud prepad; konstruktivizem je namreč prav tako kot futurizem polemiziral z antropocentrizmom in se zavzel za »prvinski amorlizem tehnike«.⁵⁹ Odtod tudi razdvojenost v Kosovelovem odnosu do lirske produkcije, ki jo je A. Ocvirk izdal z naslovom *Integrali '26*, odtod spopad med ekspresionističnim sovraštvom do tehnike in futurističnim ali konstruktivističnim navdušenjem zanj.

In tudi A. Ocvirk je bil primorski Slovenec, kar pomeni, da se je na futurizem odzival razdvojeno; objektivno po eni strani in emocionalno po drugi. Kot raziskovalec literarne teorije se je dobro zavedal, kako močen vpliv imajo Marinettijeve »parole in libertà« na moderno evropsko liriko (gl.: *Evropski verzni sistemi in slovenski verz*, Literarni leksikon 10, str. 43–44; *Literarno delo in jezikovna izrazna sredstva*, Literarni leksikon 11, str. 79). Kot Kosovelov biograf pa si je sam zapiral poti, ki jih je sicer poznal in celo prvi pokazal.

Kosovelovo lirsko produkcijo v knjigi *Integrali '26* bomo po vsem tem definirali takole: simbolistična in ekspresionistična strukturna pod-

laga, na katero so nanešene predvsem futuristične, pa tudi dadaistične in nadrealistične prvine. Ta sinkretični spoj je Kosovel zaradi razlogov socialne mimikrije imenoval »konstruktivizem«.

OPOMBE

¹ Anton Ocvirk: *Srečko Kosovel in konstruktivizem*, »Sodobnost«, 14, 1966; 15, 1967. Tudi v: S. Kosovel, *Integrali* '26, Ljubljana, 1967, str. 9. Tudi v: A. Ocvirk, *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo*, II, Ljubljana, 1979.

² Izčrpnejšo obravnavo ekspresionizma gl. v razpravi *Ekspresionizem*, ki je izšla kot 30. zvezek zbirke *Literarni leksikon* (1986); prav tako tudi obravnavo »Zenita«.

³ A. Ocvirk: *Opombe*, v: S. Kosovel, *Zbrano delo*, II, 1974, str. 572; III, 1977, str. 1218.

⁴ Objavljamo ju v celoti, razen ene besede, ki je nismo znali dešifrirati in jo označujemo z oglatim oklepajem:

ABC

Jaz nisem terorist. Noben človek, ki ljubi svobodo, je ne omejuje. Noben človek, ki ljubi človeka, ne zida ječ. Z eno besedo: ljubim človeka.

Kjerkoli, kakorkoli, ljubim ga, kakor je: na cesti večni popotnik, v tovarni sajasti brat, na polju sveži kmet, v pisarni ustvarjajoči inženir, učitelj (ki ustvarja nove ljudi!), pesnik, slikar, kipar, arhitekt, [...]. Pozdravljeni!

Jaz nisem terorist. Naš ABC je začetnik novega človeka. ABC je simbol novega človečanstva, ABC je začetek novega človeštva.

ABC. Izgovarjajte te tri glasove s spoštovanjem. ABC pomenja začetek novega veka in je vreden več od vseh mirovnih konferenc in društev narodov.

ABC zida. Zato se mora slabo pred njim umakniti, trhlo podreti, na pesku zidano porušiti – vse mora izginiti.

ABC, ABC, to je pot našega novega človečanstva. Verujte v ABC.

PSIHOLOGIJA POKRETOV

Nemi vzrok, ki leži v podzavestnosti, kdo ga je ustvaril? Nihče. Vprašanje je, kdo bo največ nudil.

ABC je nov pokret, borbeni pokret proti laži današnje dobe, a ker se z lažjo itak ni mogoče boriti, je naš pokret pozitivno ustvarjajoči pokret.

Pisatelj prebujaja ljudi, obuja človečanstvo.

Tako se uvršča v svetovni ABC pokret.

⁵ A. Ocvirk, o. c. – Franc Zadravec: *Konstruktivizem in Srečko Kosovel*, »Sodobnost«, 14, 1966. Tudi v: F. Zadravec, *Umetnikov »črni piruh«*, Ljubljana, 1981. – F. Zadravec: *Der Konstruktivismus und Srečko Kosovels »konstruktives Prinzip«*, v: Aleš Erjavec in drugi (ur.), *Slowenische historische Avantgarde*, Ljubljana, 1986. – Matjaž Kmecl: *Torej še enkrat o Kosovelovem konstruktivizmu*, »Jezik in slovstvo«, 17, 1971–72. – Alfonz Gspan: *Neznani Srečko Kosovel*, »Prostor in čas«, 5, 1973. – Jože Pogačnik: *Slovenski konstruktivizem, v: Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, Ljubljana, 1984 (obdobja, 5). – Aleksandar Flaker: *Kosovelova konstruktivna poezija i jugoslavenski kontekst, v: Obdobja*, 5. – Janez Vrečko: *Kosovelov eksperiment: fantastičnost, realnost, materiali*, »Sodobnost«, 32, 1984. – Drago Bajt: *Ruski literarni avantgardizem*, Ljubljana, 1985 (*Literarni leksikon*, 27).

⁶ D. Bajt, o. c., str. 81.

⁷ A. Flaker, o. c., str. 174.

⁸ M. Kmecl: *Literarna avantgarda v slovenski literaturi 20. stoletja*, »Seminar slovenskega jezika, literature in kulture«, 7, 1971, str. 11.

⁹ Erenburg se je za predstave o konstrukciji navdušil v stikih s slikarjem E. Lisickim, v Berlinu sta leta 1922 skupaj urejala revijo »Vešč – Objekt – Gegenstand«.

Lisicki je sodeloval z nizozemskim likovnim konstruktivističnim gibanjem »De Stijl« (T. van Doesburg, C. van Eesteren, H. Richter itd.) in obenem posredoval med tem gibanjem, ki je veljalo za »industrijsko«, in moskovskim, ki je veljalo za »umetnost produkcije« (V. Tatlin, A. Rodčenko itd.). Pod vplivom »De Stijla« in Lisickega se je z idejami o konstrukciji začel ukvarjati tudi madžarski slikar L. Moholy-Nagy. Ta je skupaj z van Doesburgom postal predavatelj na likovni šoli »Bauhaus« (Weimar, Dessau, Berlin) in tako se je »Bauhaus« razvil v tretje žarišče evropskega likovnega konstruktivizma. Ze pred tem je ideologija »De Stijla« vplivala na ustanovitelja »Bauhausa«, W. Gropiusa.

¹⁰ F. Zadavec v svoji študiji *Der Konstruktivismus und Srečko Kosovel's konstruktives Prinzip*, o. c., predlaga še en vir s področja slikarstva, tj. članek L. Moholy-Nagyja *Dynamisch-konstruktives Kraftsystem*, ki je izšel v »Sturm«, 13, 1924, št. 12 (dosegljiv je v: Paul Pörtner, ur., *Literaturrevolution 1910-1925. Dokumente. Manifeste. Programme. II. Zur Begriffsbestimmung der Ismen*, Neuwied, Berlin-Spandau, 1961, str. 573). Zadavec ne skuša utemeljevati, da bi Kosovel revijo poznal, pač pa meni, da so Moholy-Nagyjeve predstave o konstruktivizmu Kosovelovim »najbližje«.

¹¹ Peter Krečič: Černigojev prvi konstruktivizem. *Idrijska razstava*, v: Aleksander Bassin in P. Krečič, *Avugust Černigoj*, Idrija, 1978, katalog razstave, nepaginirano. – Gl. tudi: P. Krečič, *Avugust Černigoj*, Trst, 1980, str. 49.

¹² O tem priča predvsem primerjava prve Micićeve omembe konstrukcije v manifestu *Duh Zenitizma* (1921) z ustreznim Kosovelovo. Micić: »Duh vsake revolte: rušenje staroga ne kao konačni cilj nego kao imperativ pozitivne snage koja je nova afirmacija [...] Svako rušenje izaziva novu kreaciju – novu formu – novu konstrukciju.« Kosovel: »V vseh deželah Evrope se javlja po prevratu, po nihilistični negaciji, ideja konstruktivne afirmacije življenja [...] Destruktivni revolucionarizem mora postati revolucionarni konstruktivizem« (*Zbrano delo*, III, str. 650, 651). Druga Micićeva omemba se pojavi v manifestu *Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole* (1922) in se v celoti glasi takole: »Zenitistička pesma mora biti konstrukcija. Do zenitističke pesme dolazi se bezuvjetno najsigurnije konstruktivnim putem: svjesno – odredjeno – geometrijski [...] Zenitističkom konstrukcijom postizava se jedinstvenost i jednostavnost svakog oblika u prostoru.« S tem smo registrirali tako rekoč celotno Micićevo gradivo o konstrukcijah, razen njegove glose *Vešé i njegov program* v 14. številki »Zenita«. Iz te glose je Kosovel povzel misel o slikarstvu, ki se »pogloblja v predmet, da, celo v filozofijo predmeta (geometrija in fizika – konstruktivizem)« (*Zbrano delo*, III, str. 657).

¹³ Gre predvsem za Erenburgovo zelo splošni uvod v knjigo *A vsé-taki ona veritisa*, nadalje za Erenburgovo poročilo o ruskih likovnikih, ki ga je napisal skupaj z Elom Lisickim (*Ruska nova umetnost*), in za dve Erenburgovi pesmi, ki sta dovolj tradicionalni.

¹⁴ A. Flaker o. c., str. 179.

¹⁵ Vsaj na področju literature ne; pač pa Micića na področju likovne umetnosti uvršča v konstruktivizem Irina Subotić v katalogu razstave *Zenit i avangarda 20ih godina*, Beograd, 1983. Konstruktivizem šteje za orientacijo, »koja će biti uočljiva u napisima o umetnosti i u celokupnoj grafičkoj opremi« (str. 55). Vida Golubović, ki v tem katalogu »istražuje problematiku ovog jugoslovenskog avangardnog pokreta sa književnog stanovišta« (str. 9), omenja konstruktivizem samo enkrat in mimogrede (str. 43).

¹⁶ J. Vrečko, o. c., str. 1002.

¹⁷ Iwan Goll: *Der Expressionismus stirbt. – Zenitistisches Manifest*; oba manifesta v 1. letniku »Zenita«, 1921. – *Reč kao počelo. Pokušaj nove poetike*, »Zenit«, 2, 1922.

¹⁸ Podobno velja za literaturo Micićevega brata, Branka Ve Poljanskega.

¹⁹ S. Kosovel, *Zbrano delo*, III, str. 1015.

²⁰ Micićev (sedmi) manifest *Zenitizam kao balkanski totalizator novoga života i nove umetnosti*, »Zenit«, 3, 1923, št. 21.

²¹ Predvsem italijanski futuristični reviji »Cronache d'Attualità« in »Bolletino Quindicinale«. O zapletenih odnosih med italijanskim futurizmom in »Zenitom« gl.: Zoran Markuš, »Zenitizam« i avangardni pokreti u zapadnoj Evropi, »Delo« (Beograd), 23, 1977. Micićeva nekoliko kriptična odgovora na italijanska polemična opozorila o futurističnem izvoru nove zenistične orientacije gl. v njegovih glo-

sah *A Cronache d'Attualità*, »Zenit«, 2, 1922, št. 14 in *Radio: Arte Nuova! Ogni altra non è che limonata al ghiaccio*, »Zenit«, 1922, št. 18.

²² Micičev (osmi) manifest *Radio-Film i zenitistička okomica duha*, »Zenit«, 3, 1923, št. 23. – L. Micič: *Futuristi o »Zenitu« i zenitizmu*, »Zenit«, 4, 1924, št. 25.

²³ Gl.: Branko Ve Poljanski, *Dijalog Marinetti-Poljanski*, »Zenit«, 5, 1925, št. 37. Gre za poročilo Poljanskega, kako se je z Marinettijem pogajal o avtohtonosti zenitizma. Poročilo je verodostojno, saj je o teh pogajanjih na podoben način poročal rimski dnevnik »L'Impero«, uradno glasilo fašistične stranke, kot je ugotovil Z. Markuš, o. c.

²⁴ *Integrali* '26, str. 34, 38.

²⁵ Filippo Tommaso Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, Milano, 1968, str. 67.

²⁶ NUK, mapa R XV b. »Energie futuriste«, 2, 1924, okt.; »25«, 1, 1925, št. 2. V tej številki revije »25« je objavljena Pocarinijeva meditacija o »konstrukcijah« (*Costruzioni*), ki v futurizmu skupaj z »destrukcijami« tvorijo antinomičen par. Tu je Kosovel utegnil najti eno od spodbud za svoj pojem »konstruktivizem«.

²⁷ Vera Troha me je opozorila, da ta zbirka pravzaprav sploh ni Pocarinijevo delo, temveč Sanzinovo. Gre za literarno krajo: Pocarini je sestavil montažo Sanzinove lirike in jo objavil pod svojim imenom; zaradi tega dejanja sta se ogorčeno razšla.

²⁸ Gino Brazzoduro: *Nove italijanske ugotovitve o avantgardi na vzhodni meji*, »Sodobnost«, 23, 1985. – Gl. tudi: *Frontiere d'avanguardia. Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia*, 1985, katalog razstave.

²⁹ *Integrali* '26, str. 207.

³⁰ *Integrali* '26, str. 124.

³¹ Tretja točka Micičevega (šestega) manifesta *Kategorički imperativ zenitističke pesniške šole*.

³² Micičev (sedmi) manifest *Zenitizam kao balkanski totalizator novoga života i nove umetnosti*.

³³ V Micičevem diskurzu *Simi na groblju Latinske četvrti*. Zenitistički *Radio-Film* u 17 sočinenja, »Zenit«, 2, 1922, št. 12, in v njegovem (osmem) manifestu *Zenitizacija ili energetika stvaralačkog zenitizma. No made in Serbia*.

³⁴ S. Kosovel: *Zbrano delo*, II, str. 627.

³⁵ Friderik Juvančič: *Manifest futuristov*, »Ljubljanski zvon«, 29, 1909. – Vladimir Svetek: *Marinetti in njegova šola*, »Slovan«, 7, 1909. – Vojeslav Mole: *Enquête internationale sur le Vers libre et Manifeste du Futurisme par F. T. Marinetti*, »Ljubljanski zvon«, 30, 1910. – Anton Debeljak: *F. T. Marinetti, Mafarka le Futuriste*, »Ljubljanski zvon«, 31, 1911. – A. Debeljak: *Paseizem in futurizem*, »Ljubljanski zvon«, 32, 1912. – Ivan Gruden: *L'Italia futurista*, »Dom in svet«, 26, 1913.

³⁶ France Dobrovoljč: *Anton Aškerc in F. T. Marinetti*, »Bori« (Koper), 1, 1955. – F. Dobrovoljč: *Aškerciana v slovanski knjižnici*, »Jezik in slovstvo«, 3, 1957–58. Na Dobrovoljčeva članka me je opozorila V. Troha, prav tako na Z. Markuša, C. Chielina in na nekatere druge pomembne vire, ki jih je zbrala v svojih raziskavah o futurizmu in so bili doslej v slovenski literarni vedi bodisi neznani bodisi pozabljeni.

³⁷ NUK, Šlebingerjeva zapuščina, inv. št. 33/60, mapa 10.

³⁸ Ohranile so se v Slovanski knjižnici. F. T. Marinetti: *La Conquête des Étoiles. Poème épique*, Paris, 1902. – *La Ville charnelle*, Paris, 1908⁸. – *Les Dieux s'en vont, d'Annunzio reste*, Paris, 1908⁸.

³⁹ Pesmi so izšle v italijanskem prevodu. France Prešeren: *Zvezdogledom*, Josip Murn: *Urok*, Oton Zupančič: *Meni se hoče in Vseh živih dan*. Poleg tega je »Poesia« objavila pesem Branka Radičevića, najavila pa objave Antona Aškercarja, Silvija S. Kranjčevića in Jovana Jovanovića-Zmaja.

⁴⁰ V francoski verziji: *A bas le Tango et Parsifal!* Za internacionalno propagando je Marinetti večinoma uporabljal françoščino.

⁴¹ V Italiji ga je pozneje ponatiskoval z naslovom *Fondazione e Manifesto del Futurismo*.

⁴² *Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista* se pojavlja tudi z alternativnim naslovom *Risposte alle obiezioni*.

⁴³ F. T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, str. 92.

⁴⁴ Kot Marinettijev somišljenik je Apollinaire v futuristični reviji »Lacerba« objavil manifest *L'Antitradition Futuriste. Manifeste-synthèse* (1913), v katerem se pojmu »destrukcija« pridruži antinomični pojem »konstrukcija«. Sicer pa Apollinaire v tem manifestu daje podporo vsem Marinettijevim kategorijam, ki konstituirajo produkcijo »osvobojenih besed«.

⁴⁵ Luciano De Maria: *Words-in-Freedom*, v: Pontus Hulten (ur.), *Futurismo & Futurismi*, Milano, 1986, katalog razstave, str. 604. – Denis Poniž: *Konkretna poezija*, Ljubljana, 1984 (Literarni leksikon, 23), str. 15–16.

⁴⁶ F. T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, str. 89.

⁴⁷ A. Ocvirk: *Opombe*, v: S. Kosovel, *Zbrano delo*, II, str. 568.

⁴⁸ Walter Muschg: *Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus*, München, 1963, str. 79.

⁴⁹ Carmine Chiellino: *Die Futurismusdebatte. Zur Bestimmung des futuristischen Einflusses in Deutschland*, Frankfurt, Bern, Las Vegas, 1978 (Europäische Hochschulschriften, 252), str. 78.

⁵⁰ O futurizmu in fašizmu gl.: C. Chiellino, *Exkurs über Futurismus und Faschismus*, v: C. Chiellino, o. c. – Renzo Di Felice: *Ideology*, v: P. Hulten, o. c., str. 488. – Aleš Erjavec: *Futurizem in fašizem*, »Sinteza«, 20, 1985.

⁵¹ A. Lunačarskega in A. Gramscija citiramo po C. Chiellinu, o. c., str. 227.

⁵² Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, 1973⁷, str. 48–51.

⁵³ A. Erjavec, o. c., str. 168.

⁵⁴ F. T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, str. 418.

⁵⁵ Do leta 1924, potem je optiral za Jugoslavijo. Gl.: A. Ocvirk, *Opombe*, v: S. Kosovel, *Zbrano delo*, III, str. 1076.

⁵⁶ Oba podatka, o Pocarinijevem intervjuju z Marinettijem in o Kogojevem sodelovanju s Pocarinijem gl. v: *Frontiere d'avanguardia*, str. 101.

⁵⁷ V »Sturmu«, 19, 1929, št. 10 (januar) in v »Novi literaturi« (Beograd), 1, 1919, št. 7–8.

⁵⁸ Černigoj je res bil v »Bauhausu«, a temeljnih »Bauhausovih« ali »De Stijlovih« idejnih načel ni absorbiral. Ta so namreč tako značilna, da jih prepoznamo na prvi pogled; so del tiste substance, okrog katere se konstituira današnji pojem »avantgarda«. V Černigojevem diskurzu smo lahko našli odmev enega samega »Bauhausovega« gesla; v njegovi sentenci »Nova umetnost ni luksuzna« se verjetno kaže »Bauhausovo« geslo »Volksbedarf statt Luxusbedarf«. Pogrešamo pa udarna gesla, kot je npr. »konstruktivistična internacionala« oz. v daljši varianti »konstruktivistična internacionalna ustvarjalna delovna skupnost« (manifest s tem naslovom so leta 1922 v Weimarju podpisali med drugimi T. van Doesburg, E. Lisicki in H. Richter), ali pa npr. četrta in peta točka »De Stijlovega« manifesta iz leta 1922: »4. Prenehati z ločevanjem med umetnostjo in življenjem. (Umetnost postaja življenje.) 5. Prenehati z ločevanjem med umetnikom in človekom« (gl.: Hagen Bächler – Herbert Letsch, ur., *De Stijl. Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, Leipzig, Weimar, 1984, str. 8, 51, 55). Na ta zbornik me je opozorila Majda Stanovnik.

⁵⁹ Ena od resolucij: »Konstruktivistična internacionala torej ne izhaja iz nekakšnih čustvenih temeljev (humanističnih ali podobnih), »splošne človeške ljubezni« itd. itd.), temveč se opira na iste prvske amoralistične predpostavke kot znanost ali tehnika« (H. Bächler – H. Letsch, ur., o. c., str. 52). Zaradi takšne usmerjenosti se je konstruktivistična internacionala (tokrat z imenom »internacionalna frakcija konstruktivistov«) tudi distancirala od »Prvega mednarodnega kongresa naprednih umetnikov« v Düsseldorfu leta 1922, o tem je poročal tudi »Zenit«.