

O KOSEVELU IN ITALIJANSKEM FUTURIZMU

316310

Novejša slovenska literarna zgodovina je nekajkrat obravnavala razmerje med Kosovelom in italijanskim futurizmom, pogledi nanj pa nika-
kor niso enotni. Članek poskuša ob analizi najznačilnejšega futuristične-
ga pesniškega izuma, tj. svobodnih besed, ob Marinettiju in Sofficiju po-
kazati, da Kosovel sicer ta pesniški postopek pozna, vendar ga pri ustvar-
janju konsov ne uporablja. Njegova temeljna impresionistična pesniška
struktura je tako odločilen in nezamenljiv del njegovega pesnjenja, da je
našla mesto tudi v pesmih, ki jih je literarna zgodovina uvrščala v kon-
struktivizem ali v kak drug avantgardistični tok. Drugačna je le tematika
te poezije, ki ni več intimistična, zato ji tudi prejšnji, zvečine na naravo
vezani besednjak več ne ustreza, ampak so elementi montaže vzeti iz sve-
ta, ki je sicer zunaj človeka, a odločilno posega v njegovo življenje, to pa
so mesto, politika, narod.

Pogled v imensko kazalo Kosovelovih Zbranih del ne ponuja prav
nobene spodbude radovednežu, ki se je namenil ugotoviti, ali je Koso-
vel poznal italijansko literaturo, nemara razmišljal o njej, jo v svojih
spisih upošteval, zavzel do nje kakršnosizebodi stališče, in iz ugotovlje-
nega sklepati, ali je vznemirila njegovega ustvarjalnega duha, se mu
poskusila vsiliti bodisi kot formalna bodisi kot tematska zasnova; itali-
janskih futuristov, ki nas tu predvsem zanimajo, Kosovel nikjer po-
imensko ne omenja, pa tudi kadar govori o futurizmu, je to le bežen za-
pis, največkrat v sklopu naštevanja avantgardnih gibanj. Enkrat sam-
krat navaja neimenovanega futurističnega esteta, ki da je dejal, da je
treba polagoma priti do tega, da bomo doživljali vse življenje kot nepo-
sredno lepoto.¹ Iz tega površnega pogleda bi seveda kaj hitro lahko
sklepali, da Kosovela ni zanimal ne futurizem ne njegovi ustvarjalci.
Vendar pa je nekaj sledov – beležniških zapisov, nedodelanih literar-
nih poskusov, pa seveda reminiscenc v sami poeziji – ki dokazujejo, da
se je Kosovel s futurizmom ukvarjal, in ki opravičujejo teh nekaj
opomb o njegovem razmerju do italijanskega futurizma.

Kar nekaj je razprav, ki so se tega problema že lotevale in ga vsaka
po svoje razreševale; omenili bomo le tiste, ki so za naš vidik najpo-
membnejše. Čeprav je Ocvirk zapisal, da »je futurizem v Italiji in dru-
god v začetku dvajsetih let še vedno vznemirjal mlade in se polagoma
stapljal z raznimi drugimi smermi«,² ga ni upošteval kot možno spod-
budo za Kosovelovo avantgardistično poezijo. Po Ocvirkovem prepri-
čanju lahko govorimo o futurizmu pri Kosovelu le v nekaj pesmih, ki
so nastale 1921-22 »pod vplivom našega zapoznelega futurizma in dru-
gih modernizmov«, o kasnejšem ustvarjanju pa govori kot »o kon-
struktivizmu, ki si ga je priredil po svoje«,³ čeprav tudi pove, da so v
njem »nekateri stilne posebnosti, ki segajo mimo konstruktivizma
drugam«. ⁴ Seveda marsikatera oznaka, ki jo Ocvirk navaja kot značil-
nost Kosovelovega konstruktivizma, velja tudi za futurizem. To so na
primer: grdo kot sestavni del poezije, obrnjenost v svet predmetov in
snovi, v dejanskost vidnega in zaznavnega z drugimi čutili, odpravlja-
nje pesniškega subjekta iz poezije in pisanje objektivnih konstrukcij
(objektivnost se po Ocvirkovem mnenju sicer Kosovelu ni posrečila,
pa tudi pri mnogokaterem futuristu je bila zgolj ilustracija subjektivne
introspekcije); nadalje akavzalno nizanje simultanih dogajanj, analo-
ško razvrščanje podob brez primerjalnih veznikov. Vse to je kot svoj
imperativ postavila že futuristična poetika in uveljavila futuristična
pesniška praksa, nato pa je postalo zavezujoče in splošno načelo

avantgardnega ustvarjanja nasploh, ne le futurističnega ali konstruktivističnega.

Po Kosovem⁵ mnenju je italijanski futurizem vplival na Kosovela posredno prek Trsta, Gorice, Zagreba in sicer pretežno v tolikšni meri, kolikor ga je v svojo poetiko vpletel predvsem zenitizem; *Zenit* naj bi bil Kosovelu ponudil tudi vzorec, po katerem je prevzel formo svojih konsov, in le bojazen, da bi ga obdolžili epigonstva, naj bi mu bila preprečila, da jih ni objavil.

Tudi Zadravec⁶ se v svoji celostni interpretaciji Kosovela ni mogel izogniti futurizmu in Kosovelovemu razmerju do njega. V tej zvezi navedimo nekaj citatov iz njegove monografije. »Kakor konsi zanikujejo futuristično načelo, da je treba ustvariti 'mehaničnega človeka z rezervnimi deli', tako hote ali ne hote uresničujejo prav futuristično jezikovno in protisintaktično zamisel. [...] Osvobodena beseda, poudarjeni samostalniki in mestoma infinitivi so mu omogočili kratek, telegramski stil.«⁷ Pri futurizmu ga ni motilo, da ni poznal meje med lepim in grdima pri izražanju, pač pa, da se je odmaknil od človeških problemov in se navduševal le nad lepoto tehnike.⁸ In še: »V ekspresionistični oblikovni in estetski drži pa se ne obnaša kot futurist, ne služi kinetični lepoti stroja, ampak se kar naprej zamišlja v usodo in etično nalogo posameznika in družbe, ki morata se sebe sprati socialno krivdo.«⁹

Najbližje futurizmu postavlja Kosovela Kralj,¹⁰ ki obravnava njegovo pesniško produkcijo kot sinkretičen spoj simbolističnih, ekspresionističnih, dadaističnih, nadrealističnih, predvsem pa močnih futurističnih prvin, in opaza v njej postopek 'parole in libertà', za katerega naj bi bil dobil pobude v goriško-tržaških avantgardnih revijah in v zbirkah futurističnih 'svobodnih besed'.

Vrečkova monografija¹¹ Kosovela ne postavlja v širši evropski okvir, obravnava ga le z vidika povezave z zenitizmom, saj je avtor prepričan, »da je bil *Zenit* v času od poletja 1924 pa do pozne pomladi 1925 edina avantgardistična revija, ki jo je imel Kosovel v rokah, ali pa vsaj edina revija, ki jo je v tem času resno študiral«,¹² zato se mu seveda problem italijanskega futurizma ob Kosovelu sploh ne postavlja. V svoji najnovejši študiji,¹³ polemično usmerjeni zoper Kraljeva stališča, pa omenja tudi futurizem, vendar kot gibanje, ki je bilo Kosovelu v svojih temeljih nesprejemljivo, in zavrača možnost, da bi bile futuristične 'svobodne besede' kakorkoli ustvarjalno prisotne v pesnikovih konsih.

V nadaljevanju bomo poskušali na gornje trditve navezati nekaj svojih pogledov na ta vprašanja, najprej pa bi kazalo opozoriti na tiste Kosovelove zapise, ki kažejo naravnost na italijansko futuristično prakso.

Začnimo z enigmatičnim številskim zapisom $1 + 1 + 1 = 1$,¹⁴ katerega so vsaj trije avtorji¹⁵ namenili kar nekaj besed in v njem našli pomena, ki nimajo z njim nobene zveze. Dejstvo namreč je, da sodi ta zapis v italijansko kulturno dogajanje: tako je v zbirki revolucionarnih pesmi, ki je izšla pri torinski podružnici Proletkulta, označeno avtorstvo (trije avtorji je ena zbirka).¹⁶ Ker je Kosovel prebiral tržaški tednik *Delo*, glasilo Komunistične stranke Italije, gotovo ni spregledal članka, ki je v septembru 1922¹⁷ poročal, da je bil v Italiji ustanovljen Proletkult in da je v njegovem osrednjem narodnem odboru Julijsko Benečijo zastopal Ivan Regent. Časopis o zbirki sicer ne govori, tudi leta 1925 ne, ko jo omenja Kosovel. Vemo pa, da je imel Kosovel nemalo prijateljev, ki so bili bodisi člani ali simpatizerji stranke, in bi bil

utegnil kaj zvedeti o zbirki od njih. Zbirka je nastala kot dokaz simpatij, ki so jih gojili proletarci do futurističnega gibanja, ter simpatij torinskega časopisa *Ordine nuovo* do torinskih futuristov in priča o razlikosti idejnih tokov v futurizmu in o tem, da so bili v njem ves čas prisotni tudi zametki, ki so nakazovali možnost drugačne politične usmeritve.¹⁸ Levičarji so namreč futuristom priznavali revolucionarnost na formalnem nivoju, ki pa je zaradi svoje izrazite ideološko-elitistične narave niso mogli dopolniti s primerno vsebino; naloga komunistov naj bi bila, da ocenijo vrednost teh form in jih napolnijo s pravo vsebino in ustreznim predmetom, to pa so problemi človeka in konkretne težnje proletariata. Vendar je bilo zbližanje med gibanjema bežno, zgodilo se je na njunem obrobju in ni pustilo trajnejših posledic. Politična stališča glavnega toka futurizma niso bila združljiva z italijansko levico, ki je ostro obsodila ta poskus zbližanja, saj je bil njen nedosežni vzor ruski model boljševiškega avantgardizma.¹⁹

Ob Kosovelovem zapisu sicer stoji vprašaj, kar nemara pomeni, da same zbirke ni poznal, da pa je vedel, od kod prihaja, s kakšno tematiko se ukvarja in kakšne namene ima, saj ne more biti golo naključje, da stoji ta številski zapis ob sintagmi o rdečem atomu, ki je hkrati tudi naslov ciklusa socialno revolucionarne poezije. Tematika te poezije je nemara vedno enaka, besede, s katerimi je upodobljena, izvirajo bolj ali manj iz istega pomenskega sklopa, zato bi lahko pojme, ki jih je Zadravec nanizal kot najpogostejše v Kosovelovi tovrstni poeziji (buržuj, tvorničar, kapital, luksus, preobilje, brat, hlapec, moč, upor, revolucija, itd.),²⁰ brez ostanka prenesli na italijansko zbirko. Vendar najdemo v njej še vrsto bolj specifičnih, izrazitih: svet je treba razrušiti v temeljih, vzpostaviti boga enakosti, z dinamitom pognati v zrak rdeče kozmopolise, z mitraljezi pokositi zadnje branilce propadle civilizacije, uporabiti rdeče orodje maščevanja; potem so tu dvojice uničenje – anarhija, svoboda – revolucija, revolucija – uničenje, plamen – kri, in s čustvom nabiti glagoli: sovraži, maščuj, upri se, uniči, ubij, stri vezi. Po svoji izrazni moči sicer neusklajena italijanska zbirka je udarnejša, v svojih pozivih na vstajo, upor, revolucijo neposrednejša od Kosovelovih pesmi, skratka, bolj je naravnana na neposredno akcijo, saj je tudi nastala z namenom, da motivira za takojšnje dejanje. Njen verz je svoboden, kratek (očitali so mu, da je zgolj razbita proza), sintaksa porušena, ritem zaletavajoč, podrejen pozivom k maščevanju in rušenju. Nimamo namena postavljati paralel in iz enake tematike sklepati o čemerkoli;²¹ dokazov, da je Kosovel zbirko poznal, ni in nemara bi se mu utegnila zazdeti celo vse preveč tendenčna, preveč angažirana; in če ni neumestno v letu 1923 iskati argumente, ki naj bi veljali še leta 1925, potem navedimo Kosovelovo misel: »Proletarska umetnost ne eksistira kot politična umetnost, eksistira kot nov vrec umetnosti pač.«²²

Ob tem smo želeli predvsem opozoriti, da kaže Kosovelove beležniške zapise jemati kot to, kar so, namreč notice o stvareh, ki jih je prebiral, o njih slišal, morda nameraval o njih kdaj podrobneje razmisliti. Same na sebi, ne da bi bile razčlenjene in domišljene v nekem širšem kontekstu, pa nimajo in ne morejo imeti pomena Kosovelovega izdelanega stališča ali celo pesniškega creda, na katerega bi se mogli sklicevati. Pozornejši bralec bo v teh dnevniških beležkah našel vrsto izpisov iz tedanjega Kosovelovega branja, predvsem iz *Zenita*. Čeprav njihova prisotnost gotovo pomeni zavesten izbor, pa še ne izražajo nekih dokončnih pesnikovih stališč.

Predvsem pri interpretaciji Kosovelovega manifesta *Mehanikom* se rade kot refren ponavljajo besede o italijanskem futurizmu, ki da »slepo obožuje kinetično lepoto velemestnih predmetov«. ²³ To je huda simplifikacija, ki priča o tem, da se poznavanje futurizma zvečinoma začne in konča pri Marinettiju, pa še pri njem se omejuje na najbolj razvpite dele manifestov; razmerje italijanskih futuristov do tehnično-mehaničnega sveta še zdaleč ni tako zelo preprosto in enosmiselno. ²⁴ Luciano De Maria ²⁵ pravi, da tisti, ki futurizem enačijo z malikovanjem stroja in poudarjajo le tiste spremembe, ki so jih povzročila sredstva množične komunikacije, ne morejo doumeti njegovega pravega pomena; tudi njegovi zunanji aspekti se namreč dajo navezati na globljo duhovno osnovo, in sicer na tradicijo romantične poezije in kulture, ki je razvidna v vsem Marinettijevem delu, če se mu le približaš brez predsodkov. Seveda ne mislimo trditi, da pri tem ne gre za eno od najbolj razglašanih tem futuristične pesniške produkcije, ki je obenem tudi najbolj značilna in največkrat poudarjena, zaradi česar ostaja zamegljena še kakšna druga plast futurizma. Celotni manifest *L'arte meccanica* ²⁶ in Paladinijevo dopolnilo *Estetica meccanica*, ²⁷ ki sta Kosovelu časovno najbližja in kjer so strnjene vse dotlejšnje misli na to temo, nista ena sama glorifikacija stroja. Stroj je sicer priznan kot simbol, izvir in usmernik nove umetniške senzibilnosti, ²⁸ ob njem in iz njega pa se dandanašnji odvija vsa človeška drama; torej mehanična umetnost seveda, vendar na temelju in v odvisnosti od človekove senzibilnosti, torej tudi kot upodabljalca človeških dram.

Že pri vrsti pesnikov iz prvega obdobja futurizma naletimo ob neopredeljenem, ambivalentnem in seveda navdušenem tudi na izrazito odklonilen, tesnoben, katastrofo človeka sluteč odnos do civilizacije in tehnizacije. To predvsem velja za pesnike, ki so bodisi izšli iz italijanskega crepuscularizma (Govoni, Palazzeschi, Cavacchioli) bodisi so pristopili k futurizmu, ker so mislili, da zares ponuja možnost za sodelovanje, pa se je prav kmalu pokazalo, da hoče biti šola s strogimi pravili (Papini, Soffici). ²⁹ Ti pesniki so bili seveda že formirani ustvarjalci z lastnimi poetikami, zato niso slepo posnemali Marinettijevih napotkov in so zvečinoma ostali pri futurizmu le toliko časa, dokler se ta, predvsem ob postopku 'parole in libertà', ni postavil kot zavezujoča doktrina. Ta skupina pesnikov je torej karseda skeptično gledala na prodirajočo civilizacijo in tehnizacijo. Seveda bi spet lahko mimogrede zašli v poenostavljanje, če ne bi povedali, da se tudi pri njih najdejo verzi, ki tehniko glorificirajo, vendar je naš namen poudariti, da ne gre za neko nespremenljivo, enosmerno razmerje.

Govoni ³⁰ se zateka k tehniki kot elementu podobe, naravne fenomene prisposablja svetu tehnike, ko hoče ustvariti močno metaforično napetost, sicer pa moderne civilizacije same na sebi ne poetizira. Ostaja v nekakšni odklonilni distanci do tehnike in izraža principialno nezdružljivost sodobne civilizacije s tradicionalno podobo sveta. Buzzijev ³¹ odnos je ambivalenten, zaveda se, da deluje tehnika na naravo uničujoče in preusmerja življenjski tok, vendar se mu zdi njeno delovanje na paradoksalen način fascinirano, omamno in ubijajoče obenem. Vendar bi tudi pri njem zamaš iskali agresivnost povprečne futuristične vere v tehniko, čeprav v prihodnosti od nje utopično pričakuje boljše življenje; sedanjost ostaja deziluzivna. Za Cavacchiolija, ³² dediča crepuscularov, je mesto nasploh prostor kužnih bolezni, v katerega prinese olajšanje le smeh vetra z dežele. Njegov lirski angažma ni usmerjen v propagiranje tehnike in stroja, marveč v njuno zavračanje,

slika civilizacije je pesimistična, ne zdi se mu vprašljiva možnost družbene izrabe tehnike, marveč tehnika sama. Tudi za Sofficija, ki nas v tem kontekstu najbolj zanima, je modernost le za pesniško obdelavo primeren material, nova pesniška snov, možnost drugačne metaforike: motivika iz sveta tehnike in podobe industrijske družbe kažejo sodobno civilizacijo kot varianto že znanih življenjskih načel.³³ Če pa so vendarle kdaj vidne poteze navdušenja nad moderno tehniko, je to zato, ker je tehnika rekvizit, ki omogoča beg iz akutnih duševnih stisk, iz monotonega življenja.³⁴ Bistvo Sofficijeve lirike je podrejanje vseh razpoložljivih materialov zunanega sveta subjektu, prav tako je nanj naravnana tudi značilna montaža simultanih dogajanj: ne gre za sopostavljanje in navzočnost vedno novih zunanjih dejstev, marveč za namerno zatekanje v preteklost, katere dogodki se pri tem postopku strnejo, zgostijo in tako pomagajo subjektu do jasnejšega samospoznanja.³⁵

Govoriti o tej plati futuristične poezije prav ob Kosovelu ne bi imelo nobenega smisla, če ne bi ob njem prihajalo do enostranskih pogledov na futurizem; teh pa ne moremo naprtiti tudi njemu samemu, saj je iz njegovega pisanja razvidno, da je poleg manifestov in Marinettijevega Mafarke³⁶ zagotovo poznal tudi Ardenga Sofficija. To pa seveda pomeni, da je spoznal tudi drugo plat futurizma, tisto, ki je daleč od mehanicističnega objektivizma, in da je videl, da zahteve futuristične poetike po izgonu človeka iz poezije in nadomestitev z materijo niso tako dokončne, ter da je tudi v okvirih futurizma možen subjektivizem. V Sofficijevi poeziji je videl pretehtano uporabo elementov, ki naj bi napravili poezijo eksaktno, videl je, da se da z njihovo drugačno rabo v poeziji doseči prav nasprotno učinke: nasprotno matematični natančnosti. Po našem mnenju Soffici seveda ni vplival na Kosovelovo stvarjanje; stvari, ki ju družijo, to pa je predvsem drugačna izraba Marinettijevih napotkov za 'parole in libertà', so nemara preprosto samo v naključni, pesniški korespondenci; gre le za to, da je Kosovel poznal tudi manj razglašeno plat futurizma, saj nikjer v njegovem pisanju ne naletimo na nobeno takšno diskvalifikacijo italijanskega futurizma, kakršni sta npr. njegovi omembi »ekspresionističnih kračic« ali »zenitističnega štrudlja«.³⁷

Morebiti Kosovelu ni bilo treba čakati prav na leto 1925, da je kaj več zvedel o Sofficiju, saj sta o njem pisala že Giorgio Carmelich in Emilio Mario Dolfi leta 1924 v futuristični rubriki revije *Italia nova Energie futuriste*. Nekoliko pretirano bi lahko rekli, da je bilo to v *Domu in svetu* kar njegovo leto, saj se njegovo ime pojavlja v več člankih,³⁸ Soffici nastopa kot avtor *Kratkega orisa italijanskega slikarstva*,³⁹ Hrvat Bogdan Radica pa je njegovo delo obširneje prikazal na več straneh.⁴⁰ V članku ne govori le o Sofficijevem slikarskem opusu, marveč tudi o »njegovi najznačilnejši liriki« »besed v svobodi«, namreč zbirki *BİFŞZF + 18 simultaneità e Chimismi lirici* (izšla 1915 in 1919). To je zbirka simultanih pesmi, lirske proze in lepljenk, torej žanrov, s katerimi se je ukvarjal tudi Kosovel. Vendar pa je značilno, da je o Kosovelovem poznavanju Sofficija mogoče sklepati le iz enega dnevniskega zapisa, iz nedodelane pesmi *Monolog*, ki s svojim sivim vzdušjem, poudarjeno časovno relativnostjo in s številskim zapisom ure spominja na pesem *Noia*,⁴¹ in iz enega samega prirejenega Sofficijevega pesniškega citata v Kosovelovi poeziji. V dnevniku 5. julija 1925 piše:⁴² »Čevlji št. 41 /Kons. povest./ Pogovor vseh vrst čevljev; Satira.« V navedku so združene tri reminiscence: 1. Soffici ima v pesmi

*Aeroplano*⁴³ verza: »La mia gamba e lunga e secca, /E calzo n. 41 come Arthur Rimbaud.« Kosovel je motiv variiral v *Kons*: Z⁴⁴ 2. Marinetti je napisal dramsko sintezo *Le basi* (1915), pri kateri vidi publika le noge in stopala igralcev, ki pa morajo biti v svojem gibanju zelo ekspresivne. 3. Micić je objavil Zenit-grotesko *Sud porote*,⁴⁵ ki se godi v čistilnici čevljev. V Kosovelovi zapuščini take povesti in take satire ni.

Citat, ki ga je Kosovel priredil, je iz Sofficijeve pesmi *Correnti*.⁴⁶ »Basta la formula $x = \infty$ per veder tutto chiaro.« V Kosovelovem *Konsu* 5 je poudarjen: » $0 = \infty / \infty = 0$.« Oboje seveda stoji v kontekstu totalne relativnosti, ki jo Kosovel poudarja tako z besednim kot z numeričnim zapisom, s stavkom in formulo, z začetkom abecede in štetja, ki sta tudi v Tzarajevem *Manifeste dada* 1918 znamenji popolne relativnosti: »Pour lancer un manifeste, il faut vouloir A.B.C. foudroyer contre 1.2.3.«⁴⁷ To citatno konstrukcijo dopolni Kosovel še z navedkom iz Poljanskega (IA).⁴⁸

Sicer se utegne komu zdeti paralela med Kosovelom in Sofficijem prisiljena in premalo utemeljena; je pa smiselna toliko, kolikor oba, in Soffici zagotovo hoté, sicer upoštevata napotke Marinettijeve poetike o osvobajanju besede, o simultanosti, o uvajanju nepesniških elementov v poezijo, ki pa v njuni poeziji nimajo take funkcije, kakršno jim je namenil Marinetti. Pri tem bomo pustili vnemar vlogo, ki jo je imel zenitizem⁴⁹ pri formiranju Kosovelovega avantgardističnega pisanja – in strinjamo se, da je to bil temeljni impulz – saj zenitizem, ki je v svojo poetiko tudi sprejel podobne inovacije, pri utemeljevanju njihove potrebe in vloge ni tako sistematičen in izviren kot futurizem. Navsezadnje je bilo o Kosovelovi navezanosti na *Zenit* povedano že zelo veliko, končno pa o njej zgovorno pričajo tako citati oziroma zapiski v beležnicah kot sama pesniška tematika (tudi citati metafor ali verzov iz *Zenitove* poezije), medtem ko zaman iščemo beležke iz tržaškogoriškega časopisja ali iz samih futurističnih besedil. Da pa se je Kosovel izjavljal zoper zenitizem, je pač eno od pravil avantgardističnega obnašanja, že kar obvezna poza. Marinetti se je odrekel Mallarméju in Bergsonu, zamolčal Alomarja in Morassa, Tzara se je ostro distanciral od Marinettija, Lewis napadal Picassa, Micić ni maral nič slišati o Marinettiju: vsakdo je pred sodobniki ljubosumno varoval svojo izvirnost. Dejstvo pa je, da so razlike z našega, že nekoliko oddaljenega vidika neznatne: vse se je dogajalo v majhnih časovnih zamikih in že v prvi polovici 20. let se gibanja ločujejo med seboj le po posameznih detajlih. Zato lahko govori Marjorie Perloff v svoji knjigi *The futurist moment*⁵⁰ o sorodnih težnjah pri Cendrarsu, Marinettiju, ruskih futuristih, vorticistih, pri čemer se opira na Poggiolijevo misel, da ima vsako od različno imenovanih avantgardnih gibanj svoj futuristični trenutek, ko se namreč upre prednikom, zanika tradicijo in se bori za uveljavitev novega; sam futurizem pa je izraz neke širše in globlje, ne le na Italijo omejene senzibilnosti, s to razliko, da jo je italijanski futurizem opredelil in izrazil nekaj pred drugimi.⁵¹ In kolikor sta bodisi zenitizem ali pa Kosovel produkt te spremenjene senzibilnosti, kolikor sta njen del, sta tudi doživela svoj futuristični trenutek.

S tega stališča je seveda karseda težko določiti, kaj pri Kosovelu, če sploh kaj, izhaja naravnost iz futurizma in kaj iz zenitizma ali iz konstruktivizma. Zato vzemimo za izhodišče to, kar je skupno vsem avantgardnim gibanjem, to pa je osvobajanje besede, kakor je že pri posameznih gibanjih različno. Marinettijevih manifestov, ki se ukvarjajo s 'tehniko pisanja' in so med njimi za poezijo relevantni štirje,⁵² ne

smemo obravnavati ločeno; v dveh letih, ki ločujeta prvi in četrti manifest, so se namreč Marinettijeve pozicije ob marsikaterem postulatu omilile, saj je preveč agresivno uveljavljanje svobodnih besed po eni strani odgnalo od gibanja marsikatero vredno pero in po drugi zaradi svoje preproste teorije in nazorne prakse rekrutiralo nepreštevno množico epigonskih paroliberistov. Je pa še drugi razlog, zaradi katerega je Marinetti popuščal: svoje manifeste si je namreč zamišljal kot provokacije in so seveda zato formulirani skrajno izključujoče; in ker mu ni šlo samo za resna stališča, ampak tudi za gesto, ki pa je bila razumljena dobesedno, je moral svoje predloge za poetološke spremembe razbremeniti potez dokončnosti in jih ponuditi kot možnost. Tudi pri estetiki stroja mu ni šlo samo ali predvsem za apologijo, ampak za iskanje modela, ki bi zagotavljal jasnost, ne-človeško natančnost in od tod uporabo vsega, »kar služi za dosego čudovitih sintez in kar s svojo abstraktno preprostostjo brezimnih zobatih koles prispeva k prikazu geometričnega in mehaničnega sijaja«. ⁵³

In kako si je Marinetti zamislil svoje parole in libertà? ⁵⁴ Rešiti besedo, sprostiti jezik iz spon pravilne vsakdanje rabe, osvoboditi ga logike, sintakse, estetizma, v dinamizaciji pokazati njegovo moč: predvsem pa uničiti stavek. Med besedami ni več sintaktične povezave, odstranjena interpunkcija nič več ne ovira svobodnega žarčenja med njimi, zato lahko sledijo nepretrgani dinamiki misli; stavčno logiko zamenja nevezana domišljija. Kolikor bolj so vezi med podobami ohlapne, toliko večja je njihova izrazna moč. Nevezano domišljijo, ki ustvarja analogične mreže podob, pogojuje neka zaporednost, v katero se vpleta tudi ustvarjalnost; v procesu ustvarjanja deluje intuicija (ki je v *Tehničnem manifestu* edini ustvarjalni princip) skupaj s 'fenomeni creativi' in s 'fenomeni dell'intelligenza logica'. Ker pa se svet dogaja hkrati, je simultan, je treba takega prikazati, postati mora dojemljiv hkrati in ves naenkrat. Zato je treba besedi z vsemi razpoložljivimi izraznimi sredstvi pomagati do večje in neposrednejše ekspresivnosti, k čemur pripomorejo že omenjeno osvobajanje, opuščanje opisovanja, zgoščevanje na bistveno, na samostalni, infinitivni glagol, pa povezovanje z glasbenimi in matematičnimi znamenji (ki nakazujejo količino in so v njih zaobjeta vsa pojasnila, zato ne potrebujejo dopolnil). ⁵⁵ K večji ekspresivnosti pomagata še tipografija, ki poudarja tisto, kar je v besedilu središče in okoli česar se v različnih črkovnih tipih niza vse drugo, in seveda onomatopoiija. Zgoščevanje, dinamiziranje, simultanost, ekspresivizacija, koeksistenca različnih izraznih sredstev v enem besedilu, to so temeljne zahteve, ki jih novi poeziji postavlja spremenjena senzibilnost, z njimi pa je dosežena sintetična in sinestetična percepcija.

Kakšna je kompozicija, o kateri pravi Marjorie Perloff, ⁵⁶ da pomeni v literaturo preneseni kolažni princip, ko je oropana vsakršnih sintagmatskih razmerij, pa tudi možnosti, da bi izrazila posebno občutje individualnosti? Zgled zanjo je ponudil Marinetti s svojim besedilom *Zang tumb tuum* (1914), ⁵⁷ ki je v natisnjeni podobi problematično z več vidikov, kot celota še malo ne preprosto in hipno dojemljivo, temveč nasprotno, je zelo hermetično in nepregledno. Nima niti ločil niti verzne oblike niti določnih glagolskih oblik, pridevnike nadomeščajo sestavljeni samostalniki, veznike matematični znaki, nase opozarjajo krepko poudarjene črke. Sosledje samostalnikov in samostalniških stavkov je bolj podobno časopisnim ali filmskim naslovom kot pesniškemu produktu: vidni učinek je karseda živahen. A Marinetti žrtvovanih sintaktičnih razmerij ni zamenjal s trdno strukturo disparatnih

elementov, ampak so njegove analogije, ki naj bi izražale globoko ljubezen in združevanje med oddaljenimi, navidezno drugačnimi in nasprotnimi si stvarmi, zgolj nepovezano poljubno naštevande brez razvidnega urejevalnega sistema. Napaka je seveda že v teoriji: nevezana domišljija izključuje povezavo med elementi svobodnih besed. Zato je Marinetti poslušal očitke, da je njegovo nepregledno, nejasno, preobloženo pisanje »tehnizirani barok«. ⁵⁸ Resda je osvobodil besedo, njegova teorija daje brez števila možnosti za koncizen in dinamičen izraz, vendar se mu je praksa izrodila v neobvladljiv tok vsakršnega besedja in izrazja.

Preden preidemo k Sofficiju, ki je za nas tudi v tem pogledu najbolj zanimiv futurist, se ozrimo po nekaterih drugih pesnikih in po njihovem odnosu do svobodnih besed. ⁵⁹ Palazzeschi jemlje v svoje lingvistične kolaže običajne in vsakdanje elemente iz realnega sveta (naslovi, plakati, napise na trgovinah), s čimer se približuje misli o prepletenosti med umetnostjo in življenjem, in z uvajanjem zunanjih elementov v poezijo priča, tako kot drugi, ki jim je ta postopek blizu, da je in hoče biti del tega banalnega sveta in njegovega dogajanja, da ne dela več razlike med ubesedenimi temami. Vendar pa podobno kot Govoni, Folgore ali Soffici pravih, marinettijevskih svobodnih besed ne pozna. V zvezi s tem je zanimivo, da so se postopka polastili predvsem slikarji, ki so v t. i. 'tavole parolibere' vizualizirali svobodne besede z dodajanjem likovnih elementov. Za Govonijevo futuristično liriko je značilna kontrapozicija med lirskim in grotesknim; ne pozna asintakse, samo njeno redukcijo, ustvarja pa 'tavole parolibere', ki so pri njem pretežno figurativne: ob risbi je razlaga. Čeprav Folgore nima pravih svobodnih besed, saj jezika ni problematiziral, pa je odstranil glagol, uporablja tehniko analogij in vnašanja realnosti.

Soffici je osrednje pesniško ime futurizma, čeprav je leta 1915 že njegov odpadnik. Njegova poezija ima videz ogromnega kolaža ali montaže, to so prave dolge poemès-promenade. ⁶⁰ O njih bi lahko rekli, da so osvobojeni svobodni verz; svobodnih besed, kakršne je predpisal Marinetti z *Zang tumb tuuum*, Soffici ne piše; piše, lepi in slika pa tavole parolibere. Temelj njegove poezije je simultanost, kateri je podrejen kompozicijski princip. Kopiči stavke in sintagme, tuje fraze in besede, citate in literarne predelave, številke in datume, kratice, izjemno pomembna je pri njem uporaba barv, ki so temeljni element njegove analogične tehnike, v besedila vnaša reklamne oglase, ulične napise. Vendar pa vsi ti elementi, čeprav so izšli iz futuristične poetike (Soffici priznava za izvir svojega pesnjenja samo Mallarméja in Apollinaireja), po svoji funkciji ne sodijo vanjo. Predvsem je Sofficijeva optika vseskozi subjektivna, ni se pustil pregnati iz poezije, zato mu ne gre za slikanje samega sveta, ampak kaže svoj odnos do njega. Glagol sicer kdaj pa kdaj uporablja v infinitivu, a z njim ne izraža nekega apriornega optimizma, absolutne plemenitosti, kot je trdil Marinetti, ampak ga, denimo, postavlja v trpek kontekst klovnovstva («Da bi mogel plesati, / peti, / se smežati: / poslednji bog z masko, na vrvi, / razpeti med začetkom in koncem, / nad tem črnim breznom človeštva: ki bi zahtevalo še.» *Noia*). Tudi številke niso tu zato, da bi razkrivale geometrično in mehanično lepoto in pričale o svoji natančnosti. Konteksti so kaj različni: od melanholije ob rojstnem dnevu («Pomoči 7 čopičev v svoje srce, staro 36 let, ki si jih dopolnil včeraj, 7. aprila.» *Arcobaleno*), spominskih datumov («Kot 1902. si v Parizu na nekem podstrešju, / pokrit s 35 kvadratnimi centimetri neba.» *Arcobaleno*), popolne relativnosti

in nedoločnosti matematične enačbe (*»Zadošča formula $x = \infty$ da ti je vse jasno.« Correnti*) pa do spomina na smrt (*»Moja noga je dolga in suha, / in nosim št. 41 kot Arthur Rimbaud. / Bom moral nemara umreti pri 37. med stebri iz ametista?« Aeroplano*). Raba onomatopojij je karseda skromna, o ekspresivni tipografiji pa ni dokazov v nobenem od novejših izborov in ne pri avtorjih, ki pišejo o Sofficiju. Čeprav Soffici, kot smo videli, skopo izrablja futuristične stilizme (in je v tem nekoliko podoben Kosovelu), pa še temu, kar uporabi, nameni povsem drugačno funkcijo. Sofficijeve pesmi so seveda zelo daleč od Kosovelovih: predvsem so to obsežne poeme, vase obrnjene in prežete z intimo, zunanji svet v njih ni problematiziran, pesnik mu ne pusti do sebe, ni ne socialno in ne politično angažiran, zato z njega ne trga naličij in ga ne poliva s H_2SO_4 (kot Kosovel), da bi se dokopal do resnice o njem. (Simptomatično je, da je postal Soffici najbolj strog apologet reda in nacionalne tradicije.) Zato Sofficijeve poezije razen že omenjenih drobnih sledov s Kosovelom ne moremo povezovati, pa tudi ne Mari-nettijeve, kakor sta si že različni.

Tudi če je pri Kosovelu veliko stilizmov, ki jih poznamo iz futurizma (in seveda od drugod), tudi če pozna osvobojeno besedo, montažo vidnega, gibljivega sveta, telegrafski in nominalni stil, pa cel arzenal rekvizitov iz tehničnega sveta, naslove časopisov in mestne napise, navidezno alogične povezave, pa številke, formule, okrajšave, je struktura, v katero je vse našeto vpleteno, drugačna od strukture futuristične pesmi. Med futurističnimi parolami in libertà in Kosovelovimi konsi zaman iščemo globljo vsebinsko ali formalno sorodnost, s tega vidika so daleč vsaksebi. Prisotnost podobnih ali celo enakih stilizmov je sama na sebi premalo za tako imenovanje; ene in druge pesmi so primerljive v detajlih, nikakor pa ne kot celoten produkt. Sploh se lahko vprašamo, ali so Kosovelovi konsi stilno res tako zelo drugačni od njegovega siceršnjega pisanja. Pri tem, ko je toliko težav z iskanjem vzorca, po katerem naj bi bil pesnik ustvarjal svojo konstruktivno poezijo, ko je Černigojevo in Grahorjevo posredovanje konstruktivistične teorije dvomljivo, ko je futurizem prispeval v zanj popolnoma tujo (netipično) Kosovelovo formo, predvsem pa vsebino, le nekaj posameznih stilizmov, ko je zenitizem samo deloma lahko služil za zgled in ko je jasno predvsem to, da Kosovelovi konsi niso realizacija nobene od znanih avantgardnih poetik, bi se bilo bržkone najbolje obrniti k njegovim pesmim samim.

Ob analizi Kosovelove impresionistične poezije Zdravec ugotavlja, da je pesnik *»[...] za impresionistične učinke rabil tudi 'osvoboje-no' besedo oziroma besedo, ki je sama zase poved«*.⁶¹ In naprej: *»Zato da je ustvaril vtis hipnosti, mimobežnosti, puntualnosti, se je včasih izognil tudi najenostavnejši sintaksi in verz uravnaval po sintagmatičnih sklopih [...] stavek atomiziral [...] se prebil do telegramskega stila.«*⁶² Torej so poteze, ki naj bi bile sicer značilne za avantgardistično poezijo, pri Kosovelu vidne že v poeziji, ki jo je literarna zgodovina označila za impresionistično. Impresionistična poezija pa ima še druge karakteristike: zaradi subjektivne perspektive, intenzivne občutljivosti in podrejenosti čutnemu zaznavanju je jezik osvobojen pojmovnih elementov in teži h konkretni nazornosti, ki jo lahko prikaže predvsem s samostalniki in z nominalnimi stavki; ker podaja svet v menjavi oblik, slik, čustev, brez ozira na logične zveze, se mora izogibati normativnosti knjižnega jezika. Kompozicija je razpršena, navidežno avtonomni

detajli so podrejeni enoviti podobi oziroma ustvarjanju atmosfere; nagiba se k mimetični natančnosti v detajlu.⁶³

Poglejmo dve Kosovelovi pesmi, ki ju slovenska literarna zgodovina uvršča v impresionistično oziroma konstruktivistično poezijo.

*Slutnja*⁶⁴

Polja.
Podrtija ob cesti.
Tema.
Tišina boleti.

V dalji
okno svetlo.
Kdo?
Senca na njem.

Nekdo gleda
za menoj,
z menoj
nepokoj
in slutnja
smrti.

*Na postaji*⁶⁵

Vagon. Odprta vrata.
In ograja.
Na peronu se
človek izprehaja.
Rdeča kapa.
Rdeča zastava
ustavlja vlak.
V kvadratu vrat
človek
Ograja.
Zelena ravnina.
Nekdo odhaja.
Joj človek s srcem,
bolje da nisi!
Se enkrat
se ozrem.
V dalji srebrni
dim.

Ali so razlike med njima res tako velike, da opravičujejo razvrstitev v dva različna literarna tokova?

Strukturni princip je tako pri impresiji kot pri konsu montažen, saj tudi pri impresiji ne moremo govoriti zgolj o nizanju, ki predpostavlja, da nanizano ne teži k enoviti izpovedi, k eni misli; impresije vendarle uravnava enoten dojem, določena čustvenost, oziroma so detajli izbrani tako, da jo ponazarjajo: montirane elemente ali fragmente povezuje logika sporočila. Tudi v osnovi konsa je odnos lirskega subjekta do povedanega, je čustvo, ki pa je z intimistične ravni preneseno na občečloveško in se mu seveda ne reče več žalost, melanholija ipd., ampak je skrajnje intenzivno, včasih do onemelosti prizadeto, drugič sarkastično ali arogantno, in kot tako zahteva tudi silovitejši, avtentičen izraz. Zato se mora seveda spremeniti ambient, podobe iz pokrajine zamenjajo mesto, svet, njegove komunikacije. In ker je Kosovel simultano dogajanje le izjemoma označeval z razgibano tipografijo, z vizualizacijo pesmi,⁶⁶ je videno razvrščal v zaporedje, tako v impresionistični kot tudi v konstruktivistični poeziji.⁶⁷ Pesem kljub temu ostaja izraz pesnikovega subjektivnega doživljanja in njegove bolečine.⁶⁸ Kosovel svojega pisanja pravzaprav ni mogel razbremeniti individualnih in subjektivnih čustev in odzivov, kar je tudi blokiralo radikalizacijo njegove poezije. Paternu⁶⁹ ugotavlja, da je Kosovelova »[...] destrukcija nadzirana in zamejena«, kajti še zmeraj gre za jezikovno sporočanje, ki je pomensko razvidno, kompozicija strnjena, osredinjena in tektonska, še vedno je vse podrejeno nekemu redu, neki logiki: enoviti izpovedi. Podobno kot smo videli pri Sofficiju, tudi Kosovel ne verjame v neka-ko scientizacijo poezije, v njeno znanstveno strogost (kar sta v teorijo postavila tako futurizem kot konstruktivizem). To dokazuje vsakokrat, ko uporabi katerega od zadevnih stilizmov, saj ga v kontekstu ironizira

(Avtomobili 4 km, misli 1 km, / stremljenje 100 m. / [...] poet pa javka / po mesečini – joj, imate klistir? – *Napis nad mestom*⁷⁰), kontrastira (Ob 8. uri predavanje o človečanskih idealih. / Listi prinašajo slike / bolgarskih obešencev. *Pesem št. X*⁷¹), skratka nevtralizira, bodisi z vsebino (kot npr. v *Kons* 5⁷²), s postavitvijo pojmovne ali miselne besede npr. ob številski zapis, ali pa uniči sicer banalni učinek verza tako, da ga preprede z notranjo rimo (V sencih bije, bije. / Senca. Mrzla cev pištole. / 10 ton. / V mojem srcu / polton v molu. / V moje pekoče možgane / rosi jesenski dež. / Sivo nebo joče. / 10 ton žalosti. / Vse je za- stonj. *Polton v molu*⁷³).

Glede na izjemno kratko ustvarjalno obdobje ne bi Kosovelu prav nič pomagalo nobeno srečanje s tujimi avantgardnimi pesniškimi zgledi, čene bi njegova dotlejšnja poezija bila vsebinsko in formalno struktuirana tako, da je bila pripravljena sprejeti in odbrati impulze sodobnega ustvarjanja, jih uskladiti, si jih podrediti in prilagoditi že dani temeljni strukturi: formalno impresionistični in vsebinsko ekspresionistični. Ni bila pripravljena sprejeti Marinettijeve z agresivno ideologijo podprte paroliberistične pesniške prakse in ne Sofficijevega intimističnega, neopredeljenega posodabljanja svobodnega verza; po drugi strani pa tudi ne zgolj formalnih vaj kakega zenitizma ali pa tistega dela ruskega konstruktivizma, ki ni bil povezan z življenjsko stvarnostjo, oziroma tistega, iz katerega se je rodila prerazumska praksa.⁷⁴ Upoštevati moramo, da Kosovelovo avantgardistično pesnjenje ne nastaja iz neke teorije, zato tudi ne more biti podrejeno ničemu zunaj njegove lastne ustvarjalnosti in izpovednosti; ne pripada nobenemu evropskemu avantgardnemu gibanju v celoti, skoraj vsakemu v detajlih, apliciranih na lastno poetiko. Pesnik je vseskozi zavezan svoji stalni preokupaciji, človeku, posamezniku v določenem družbenopolitičnem dogajanju, ki ga zaznamujejo vsakršne tesnobe: nacionalne, politične, socialne ali intimne. To svojo večno temo upesnjuje v zanj tako značilnem skopem, pretehtanem verzu, zdaj v tradicionalni, drugič v posodobljenih leksiki. Navsezadnje se zastavlja vprašanje, ali je bilo srečanje drugih slovenskih pesnikov tega časa s tokovi evropskega avantgardizma tudi tako produktivno, pa je ostalo skrito, ali pa je bila prav vsebinska in formalna struktura Kosovelove poezije tako drugačna, da se je bila sposobna vključiti v nove tokove: informacije o literarnem dogajanju so bile vsekakor vsem enako dostopne.

OPOMBE:

¹ S. Kosovel: Zbrano delo, III, Ljubljana, 1977, str. 503.

² A. Ocvirk: Srečko Kosovel in konstruktivizem, v: S. Kosovel: Integrali '26, Ljubljana, 1967, str. 44.

³ A. Ocvirk: Opombe, v: S. Kosovel, Zbrano delo, II, Ljubljana, 1974, str. 555.

⁴ Prav tam, str. 557.

⁵ J. Kos: Slovenska literatura in zgodovinska avantgarda, Slavistična revija 34/1986, št. 3, str. 247–257.

⁶ F. Zdravc: Srečko Kosovel 1904–1926, Koper, Trst, 1987.

⁷ Prav tam, str. 188.

⁸ Prav tam, str. 311.

⁹ Prav tam, str. 445.

¹⁰ L. Kralj: Kosovelov konstruktivizem – kritika pojma, Primerjalna književnost 9/1986, št. 2, str. 29–44.

¹¹ J. Vrečko: Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zeniti-zem, Maribor, 1986 (Znamenja; 89).

¹² Prav tam, str. 119.

¹³ J. Vrečko: Konstruktivizem, futurizem in branje Kosovelovih konsov, Delo – Književni listi, 26. 5., 2. 6., 9. 6. in 16. 6. 1988.

¹⁴ S. Kosovel: Zbrano delo, III, 1977, str. 753.

¹⁵ A. Ocvirk: Opombe, v: S. Kosovel, Zbrano delo, I, 1964, str. 462; II, str. 581; J. Vrečko, nav. delo, str. 229; I. Antič, Kosovelova sinteza, Sodobnost 35/1987, št. 12, str. 1174.

¹⁶ Na naslovnici zbirke piše: Pro vittime politiche. 1 + 1 + 1 = 1. Dinamite. Poesie proletarie. Rosso + Nero. Edizioni dell'Istituto di Cultura Proletaria. Zbirka je izšla v pozni pomladi leta 1922. Ponatisnila jo je Claudia Salaris v svoji knjigi Storia del futurismo: libri, giornali, manifesti, v Rimu 1985 predvsem zato, ker je veljala za izgubljeno (o čemer piše Umberto Carpi v knjižici Bolscevico immaginista: comunismo e avanguardie artistiche nell'Italia degli anni venti, Neapelj 1981). Zbirka je ob izidu sicer pri stranki (v časopisu Il Comunista) doživela odklonilen odmev in ostro kritiko prav zaradi svojih futurističnih tendenc, za katere avtor ocene pravi, da ne sodijo v komunizem (prim.: Dino Mengozzi, Gramsci e il futurismo: 1920–1922, s. l., s. d., morda Urbino 1981).

¹⁷ Delo 3/1922 (21. 9.), št. 148.

¹⁸ O tem vprašanju širše govori navedeno Carpijevo delo. Za ilustracijo citirajmo odlomek iz članka L'arte e la rivoluzione avtorja Artura ali Alberta Cappa iz časopisa L'Ordine nuovo, 20. 10. 1921: »Noi crediamo – e l'esperienza della Russia ce lo conferma – che l'arte della società comunista, che l'arte proletaria sarà un'arte futurista [...] Vuol dire che mentre essi [t. j. Marinetti in njegova skupina] rappresentano in arte una forza rivoluzionaria, non sono stati capaci di spezzare i legami e i pregiudizi politici della classe da cui sono usciti. Il proletariato toglierà questi legami e artisti operai completeranno la loro opera.« D. Mengozzi, nav. delo, str. 103.

¹⁹ Iz te zbirke je Marinetti odbral nekaj pesmi futurista Fillie in jih vključil v antologijo I nuovi poeti futuristi 1925. V tem času je bil Fillia že daleč od levega političnega krila.

²⁰ Nav. delo, str. 231.

²¹ Nemara bi drobnjakarsko lahko navedli dve mesti iz Kosovelove poezije, ki jima najdemo ustreznici v italijanski. Pesem Človek v pokrajini (Zbrano delo, I, str. 185) z verzi: Strel iz pištole, odsekan pok, / koraki – in zopet mir na okrog. In Fillievo Notte (sintesi) (C. Salaris, nav. delo, str. 273): Un tonfo, un grido, / ritmo di corsa. / Il silenzio ritorna, profondo, immenso, / come prima. / ... / La notte e muta come una tomba. / Colpi secchi di rivoltella. / Rumor di bastoni sul selciato. In še paralela iz Rdečega atoma III (Zbrano delo, I, str. 172): Nobenih norm, zakonov; samo delo / kazalo bo človeštvu novo pot. In iz italijanske Noi (C. Salaris, nav. delo, str. 268): Perchè la nostra lotta ha due principi: / un ideale e un desiderio: / libertà senza legge, di lavoro e di vita.

²² V pismu sestri Karmeli, Zbrano delo, III, str. 483.

²³ Besede so iz Vrečkovega članka Konstruktivizem, futurizem in branje Kosovelovih konsov (Delo – Književni listi, 26. 5. 1988), vendar podobne najdemo še pri kom drugem.

²⁴ Enako bi lahko tudi pri Kosovelu z iztrganimi citati dokazali njegovo oboževanje modernosti. Konec koncev bi ga mogli osumiti celo, da je blizu Marinettijevemu pogledu na vojno, ki da očisti svet, če spodnji citat iztrgamo iz konteksta: »Prepričan sem, da svetovna vojna slovenski literaturi ni prav nič škodila, pač pa skoro koristila, ko je malo razpljuskala mirno tekočo blede reko od leta 1908 do 1914.« (Kritika, gibalno življenje v umetnosti, v: Zbrano delo, III, str. 209).

²⁵ L. De Maria: Introduzione, v: F. T. Marinetti: Teoria e invenzione futurista, Milano, 1983, str. XXXV.

²⁶ E. Prampolini, I. Panaggi, V. Paladini, Noi, 2. serie, 1/1923, št. 2.

²⁷ Prav tam.

²⁸ O čemer govori že Marinettijev manifest Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica iz leta 1914.

²⁹ Palazzeschi, Papini in Soffici so med drugim očitali Marinettiju, da so njegove programske domislice pogosto zelo površne in da njihove dejanske praznine navidezna zunanja novost ne more prikriti. V Marinettijevih programih, ki so na prvi pogled polni sprememb in čudovitih iznajdb, se skrivajo koncepti in predsodki, ki izničujejo in uničujejo pomen gibanja, če so izpeljani dosledno. Prim. članek Futurismo e Marinettismo, v: *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, IV, Lacerba, La Voce, Torino, 1961, str. 364.

³⁰ C. Govoni: *Notte*, v: *I poeti del futurismo*, Milano, 1983, str. 172–174. Na primer: lepljivi dežniki netopirjev so majhna mrtvaška letala, kresnice padala; ali [kot] bi vodenični proletarijat žab oblegal mesto, [tako] grmijo tisoči njegovih neutrudnih bobnov.

³¹ P. Buzzi, nav. antologija, str. 113–128.

³² E. Cavacchioli, nav. antologija, str. 129–146.

³³ Tu mislimo na pesmi iz zbirke BIF SZF + 18 simultaneità e Chimismi lirici, med njimi je izrazita pesem Noia, v: *Opere IV*, Firenze, 1961, str. 725–727.

³⁴ A. Soffici: *Aeroplano*, prav tam, str. 739–742.

³⁵ A. Soffici: *Arcobaleno*, prav tam, str. 717–720.

O vprašanju odnosa do civilizacije govori, na temelju vsebinske interpretacije futuristične poezije, Helmut Meter v knjigi *Apollinaire und der Futurismus*, Saarbrücken, 1977, str. 17–143.

³⁶ A. Ocvirk: *Opombe*, v: S. Kosovel: *Zbrano delo*, III, str. 1172.

³⁷ S. Kosovel: *Zbrano delo*, III, str. 523; str. 687, 688.

³⁸ A. Hermet: *Bilanca italijanskega duševnega življenja*, DS 38/1925, št. 5, str. 177–181; C. Carrà: *O futurizmu*, DS 38/1925, št. 5, str. 181–182; B. (ednařik) R. (ado): *Poeti d'oggi*, DS 38/1925, št. 6, str. 223.

³⁹ DS 38/1925, št. 3, str. 115–117.

⁴⁰ Ardengo Soffici, DS 38/1925, št. 4, str. 147–150.

⁴¹ S. Kosovel: *Zbrano delo*, III, str. 928–929; A. Soffici: *Opere*, IV, str. 725–727. (In moja ura kaže 8 ur in 50 minut. / Za 80 minut se je premaknil kazalec naprej. – Dalle 8,45 alle 10,10 / ho visto il mondo insanguinato [...])

⁴² S. Kosovel: *Zbrano delo*, III, str. 699.

⁴³ A. Soffici: *Opere*, IV, str. 739–742.

⁴⁴ S. Kosovel: *Zbrano delo*, III, str. 715.

⁴⁵ *Zenit* 1925, št. 21.

⁴⁶ A. Soffici: *Opere*, IV, str. 734–736.

⁴⁷ *Almanach Dada*, Paris, 1980, str. 270.

⁴⁸ *Zenit* 1921, št. 3, str. 8.

⁴⁹ O zenitizmu in futurizmu le tole: v 3. številki *Zenita* (1921) sta med knjigami, poslanimi redakciji, omenjeni dve Marinettijevi, Manifesti futuristi in *Les mots en liberté futuristes* (1919, s štirimi poetološkimi manifesti). V zenitističnih manifestih, ki se vrstijo od številke 5 naprej, je sorodnih potez vedno več (vključno z Micičevimi 'besedami v prostoru').

⁵⁰ Chicago in London, 1986.

⁵¹ R. Poggioli: *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, 1962, str. 84.

⁵² Manifesto tecnico della letteratura futurista 1912; Risposte alle obiezioni 1912; *Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà* 1913; *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* 1914. Objavljeni so v izboru iz Marinettija, ki ga je pod naslovom *Teoria e invenzione futurista* izdal L. De Maria v Milanu, 1983.²

⁵³ Nav. delo str. 106. To je seveda nekaj diametralno nasprotnega, kot sta Kosovelova verz: Ali si čul trenje koles? / Pesem bodi trenje bolesti. (*Zbrano delo*, II, str. 9.)

⁵⁴ O tem govorita L. Pignotti in S. Stefanelli v knjigi *La scrittura verbosiva*, Torino, 1980, ter M. Kohrt v članku 'Parole in libertà' und 'liberation du langage', zur Rolle der Sprache in Futurismus und Surrealismus, v: *Perspektive*, Tübingen, 1980, str. 145–159.

⁵⁵ F. T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, str. 58.

⁵⁶ Nav. delo, str. 58.

⁵⁷ Nav. delo, str. 641–779.

⁵⁸ L. De Maria pravi v uvodu k Marinettiju na str. LXX takole: »Se, da una

parte, con l'accento posto sul valore dell'ispirazione e sull'ebrietà lirica, Marinetti rende palese l'ascendenza romantica, dall'altra con l'insistere sulla preminenza dell'immagine e dell'analogia – considerata quest'ultima come l'amore profondo che collega le cose distanti – egli si pone in un ambito decisamente barocco, confermato dal valore annesso alla 'forza di stupefazione' dell'opera d'arte.»

⁵⁹ Prim. knjižico Anne M. E. Giammarco *Le forme poetiche nei futuristi tra preparazione e avanguardia*, Rim, 1977.

⁶⁰ Prav tam, str. 38.

⁶¹ F. Zadavec: Srečko Kosovel 1904–1926, str. 39.

⁶² Prav tam, str. 40.

⁶³ V. Žmegač: *Impresionizam*, v: *Rečnik književnih termina*, Beograd, 1985, str. 265.

⁶⁴ S. Kosovel: *Zbrano delo*, I, str. 150.

⁶⁵ S. Kosovel: *Zbrano delo*, II, str. 64.

⁶⁶ M. Sušteršič je v članku *Likovnost Integralov Srečka Kosovela*, objavljenem v *Slavistični reviji* 36/1988, št. 1, str. 61–78, ugotovila, da je vizualizacija knjige *Integrali* '26 v veliki meri avtorsko delo opremljevalca Brumna in ne pesnikov avtentični zapis (predvsem velja to za tipografijo).

⁶⁷ V eseju o Igu Grudnu pravi Kosovel tole: »Na bazi impresionizma se je fantastično urejenostjo rodil: kubizem, futurizem, dadaizem in konstruktivizem.« Prim. *Zbrano delo*, III, str. 178. V opombah k drugi knjigi Kosovelovega Zbranega dela pravi Ocirk na str. 638: »[...] vse prepojene s čustvom. To niti ni čudno, če se zavedamo, da se Kosovel zlepa ni mogel otresti impresionistične miselnosti, tudi takrat ne, ko se je oklenil konstruktivizma.« O podobnosti temeljne pesemske strukture pa ne govori.

⁶⁸ Kaj se vznemirjate, *Zbrano delo*, II, str. 46.

⁶⁹ B. Paternu: *Kosovelova faza slovenskega pesništva modernizma*, *Slavistična revija* 33/1985, št. 2, str. 247–257.

⁷⁰ S. Kosovel: *Zbrano delo*, II, str. 70.

⁷¹ Prav tam, str. 32.

⁷² Prav tam, str. 23.

⁷³ Prav tam, str. 165.

⁷⁴ D. Bajt: *Ruski literarni avantgardizem*, Ljubljana, 1985, str. 72. (*Literarni leksikon*, 27).