

uresničuje posameznikovo integriteto, pa tudi vsakršno družbeno emancipacijo.

Kot življenjski model se kaže ta Kosovelova pozicija v svetu samouničevalna v svojem nenehnem gibanju, iskanju, dvomu. Zato pa je toliko bolj očarujoča kot umetniška, stvariteljska pozicija. Zato štiri zajetne knjige njegovega Zbranega dela niti najmanj niso odveč, prav nasprotno. Vse je Kosovel, vse je njegova pesem o življenju. Pa tudi če osebno ali trenutno ne začutimo duhovnega sozvočja z besedili, vsaj kot visoka šola poetike, kot laboratorij umetniškega ustvarjanja nam bo vedno. — In to s širših človeških dimenzij in duhovnih potencialov, kot pa je bila to visoka šola za literarno delo Valerija Brjusova, katerega program je Kosovel skrbno pregledoval in tudi prevedel.

Skrajni čas je namreč že bil, da smo tudi Slovenci dobili svojo akademijo za pesništvo, vsaj v taki, papirni obliki. Morda bo tako naša legija pišočih proizvajala več kvalitetne elektrike in jo smotrno razpeljevala po plemenitih žicah etosa na vse štiri strani sveta.

* * *

Pravzaprav vam dolgujem še razlago drugega člana v naslovu svojega referata, namreč o identifikaciji mladosti: seveda ne gre za golo biološko mladost Srečka Kosovela, kar je dovolj izpričevala vsa mreža mojega razmišljanja, v katero sem zapel vas in sebe do sedaj. Gre za odprto in gibljivo ustvarjalno stališče človeka, ki svet sprejema v vsej pojavnosti mnogoterosti in ga skuša iz svojih mladih moči in iluzij tudi živeti.

Pa naj sklenemo te poglede na poezijo, ki so v mnogočem le moji (ker v velikem Kosovelovem opusu lahko kdorkoli izbere in dokaže karkoli, predvsem seveda svoj kozmos) pesnikove besede o poeziji, mladosti in družbi: »Pravi umetnik ne ostari, on je vedno mlad, vedno se preraja, sam iz sebe za ljudi.« (ZD III, c')

Te besede sem izpostavil na koncu ne kot ponoven poizkus sanktifikacije, ampak da nas ponovno opozorijo na didaktično funkcijo, ki jo lahko ima Srečko Kosovel za lirski pristop k večno obnavljajočemu se svetu.

Kosovelov eksperiment: fantastičnost, realnost, materiali



Janez
Vrečko

Srečko Kosovel je gotovo osrednja osebnost t. i. slovenske zgodovinske avantgarde, tako po svojem avantgardnem poetološkem pomenu — pri čemer seveda odmišljamo odkritje in aktualizacijo njegovih tekstov v 60. letih — kot po mestu, ki ga časovno zavzema v tem gibanju, kjer pred njim stojijo Podbevšek, Vidmar, Kogoj itd. iz 1. faze slovenske udarne avantgarde, za njim pa Delak, Kreft, Černigoj itd. iz 3. faze slovenske politično-izvozne avantgarde.

V tej skici o Kosovelu se bomo skušali dotakniti samo enega od vprašanj, ki so doslej razjedala številne raziskovalce, tistega bistvenega vpraša-

nja seveda, kaj neki se je zgodilo s pesnikom v 1925. letu; ali je bil prelom, o katerem govorijo raziskovalci, pri Kosovelu res (še) tega leta ali pa se je zgodil že prej? Kolikor je bilo mogoče ugotoviti, Ocvirk, Slodnjak, Zadravec, Flaker pa tudi Gspan in drugi ne postavljajo tega preloma v čas pred letom 1925. Po našem mnenju je treba pri raziskavi tega preloma pri Kosovelu upoštevati dvoje dejstev: 1. kdaj se je začel pesnik seznanjati z modernimi umetniškimi smermi? 2. kdaj se je zgodil »čudež«, o katerem govori Ocvirk, ko se je Kosovel »kar čez noč obrnil od svoje tihe izpovedne lirike, ki jo je tako ljubil« (Glej Integrali '26, str. 58) in se posvetil konstruktivizmu in s tem modernemu pesniškemu izrazu?

Če skušamo najprej odgovoriti na prvo vprašanje, potem nas mora vsekakor zanimati, od kod je prihajala »umetniška temperatura, ki je napoved segla do Trsta in Ljubljane« (Zadravec: Konstruktivizem in Srečko Kosovel, glej Umetnikov črni piruh, Lj., 1981, str. 321) in oplodila Kosovela do te mere, da se je začel zanimati za nove smeri in se končno odločil za eno izmed njih. Čeprav vemo, da so nekatere tuje avantgardistične revije na tak ali drugačen način vsekakor prihajale v Ljubljano — Stanko Majcen je, denimo, že pred vojno kupoval Der Sturm in Die Fackel; posamezne časopisne redakcije, kjer so bili kot novinarji zaposleni naši takratni kulturniki, pa so — očitno na njihovo pobudo — prav tako naročale raznovrsten avantgardni tisk, pa to vsekakor še ni dovolj za misel, da je Kosovel te stvari imel v rokah in se z njimi podrobneje seznanjal. Kot možnost Zadravec piše, da bi utegnilo biti kaj zanimivega za Kosovela in njegov razvoj že v sturmu iz leta 1922 (glej zgoraj str. 321); Kmecl govori o možnem vplivu sovjetskega likovniškega konstruktivizma (M. Kmecl: Slovenska literarna avantgarda v 20. letih XX. stoletja, Jezik in slovstvo 1972/73, str. 27—30); Kreft omenja delo Trockega: Revolucija in literatura, ki ga je Kosovelu posodil in so bili v njem različni primeri nove, porevolucionarne ruske književnosti, ki da jih je »Kosovel prebral z velikim zanimanjem«. (Večer poezije Srečka Kosovela 28. 5. 1984 v lj. Drami, glej Gledališki list Drame SNG, sezona 1984/85, str. 27.) Krečič odpira nove poglede s tezo o možnem vplivu italijanskega futurizma, ki pa je Kosovelu služil le kot »gradivo« za lastni »slogovni kontekst«. (P. Krečič: Avgust Černigoj, Srečko Kosovel in konstruktivizem, Mala galerija Sežana, 1984.) Pogačnik omenja kar tri možne spodbude — od sovjetske postoktobrske avantgarde prek italijanskega slikarskega gibanja do ruskih konstruktivistov na nemškem jezikovnem področju. (J. Pogačnik: Slovenski konstruktivizem, Naši razgledi, 9. sep. 1983.)

Očitno je tedaj, da je to vprašanje nadvse zanimivo za številne raziskovalce vseh generacijskih pripadnosti, ki so se tako ali drugače ukvarjali s Kosovelom. Na vsak način je bilo treba odkriti tisti avantgardni kontekst, iz katerega bi šele lahko določili in sklepali o njegovih posledicah pri Kosovelu in njegovih Koneh oziroma Integralih. Toda vedno znova se je pokazalo, kako težko je priti do pravih virov, posebej tistih, iz katerih bi bilo že kar na prvi pogled videti, da so bili za Kosovela pomembni, če ne že kar usodni. Se pravi, odkriti je bilo treba tisti avantgardistični tisk tedanjega časa, ki naj bi bil na Kosovelu dostopen način in v njemu razumljivih jezikih prinašal najnovejše novice iz evropskega avantgardističnega konteksta. Bil je to najbrž edini način, kako si je Kosovel poglobljal vtise in ustne informacije, ki so mu jih očitno v obilni meri posredovali njegovi prijatelji in sodelavci od Podbevška, Delaka, Krefta, Černigoja, Karmelega pa do Grahorja in

Sturm

Kmecl

Trocki

P. Krečič

drugih. Iskal in »stikal (je) za podatki po časopisih in revijah, kolikor jih je bilo v Ljubljani in si (na ta način) skušal ustvariti vsaj približno podobo o tem, kar se je dogajalo v tistem skrivnostnem velikem svetu, kamor ga je tako vleklo«, piše Ocvirk (glej Integrali, str. 89). Toda ko se Ocvirk v isti sapi sprašuje, od kod toliko Kandinskega v Kosovelovih Integralih in Beležnicah, ne najde drugega odgovora, kot da je bil ruski slikar takrat »na očeh svetovne javnosti«, Kosovel pa naj bi se bil poučil o njem iz »takratne publicistike«.

Pretok avantgardistične publicistike in informacij o avantgardnih gibanjih v svetu je v tistih časih dosegel zavidljivo raven, ki Balkana ni zajela z nič manjšo intenziteto in zanosom kot denimo Nemčijo ali Rusijo. Flaker s tem v zvezi govori o avantgardističnem literarnem kontekstu, v katerega je bila z vso intenziteto vključena tudi druga faza slovenske zgodovinske avantgarde.

Toda povsem normalno in človeško je bilo, da si je Kosovel med vso to množico avantgardističnega tiska (dve italijanski reviji sta ohranjeni celo v njegovi zapuščini) izbral tisto, kar je v največji možni meri ustrezalo njegovim takratnim potrebam po kar se da obsežnem informiranju iz »širnega sveta«, na kar je bil vezan (in to je zelo važno) tudi slovenski avantgardistični kontekst iz prve, Podbevškove faze slovenske avantgarde in morda ne nazadnje, kar je bilo zaradi velike naklade več tisoč zvodov tudi dostopno na vsakem koraku (celo kot letaki). Tak pa je bil v tedanjih razmerah jugoslovanskega avantgardističnega konteksta Micičev Zenit.

Med prvimi, ki je opozarjal na zvezo Zenita in Kosovelovega konstruktivizma, je bil vsekakor Gspan, ko je zapisal, da je »urednik popolnoma prezrl Kosovelovo razmerje do zenitizma« in da »tega gibanja ni navedel niti v preglednici literarnih in umetnostih smeri v Evropi 1890 do 1926.« (Gspan: Neznani Srečko Kosovel, Prostor in čas 1973, št. 8—12, str. 105) Prav tako se je te Ocvirkove napake zavedal Slodnjak in ugotovil, da so pri Kosovelu »vidni tudi sledovi teorije in prakse (podč. J. V.) balkanskega zenitizma.« (Kosovel: Lirika 5, glej spremno besedo str. 114).

Pogačnik omenja, da sta bila »Micičev Zenit in mednarodna galerija nove umetnosti iz 1924. leta med ljubljanskimi mladimi deležna velike pozornosti.« (ibid.)

Tudi Kmecl meni, »da se v Integralih pojavlja niz pojmov, ki jih brez Zenita ni mogoče razumeti.« (ibid.)

Krečič govori kar o jugoslovanskem prispevku v sklopu evropskih avantgard, ki »v domačem prostoru pokaže določen model sodelovanja med avantgardami, kakršen sicer velja drugod v Evropi. Gre za hitro povzemanje stališč, vzorcev in izkušenj, kar vsekakor ni prepovedano, marveč celo zaželeno.« (P. Krečič, Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri, Disertacija, str. 18).

Kos opozarja tako na »empirična dejstva« v zvezi z Zenitom, ki jih je mogoče najti v Kosovelovi zapuščini kot tudi na vzore in primere Micičeve konstruktivistične poezije, ki so mu bili »morda najbližji, če že ne kar edini praktičen zglede pesnjenja v modernističnem načinu, pri čemer bi se izkazalo ne samo, kaj je Kosovel lahko dejansko prevzel iz srbskohrvaškega modernizma, ampak predvsem, kako je prevzeto vključil v slovensko pesniško tradicijo.« (Glej: Janko Kos, Slovenska literatura in Evropa 1770—1970, Primerjalna književnost 1981, št. 1, str. 45).

X V najnovejšem času pa je na zvezo med Zenitom in Kosovelom opozoril Flaker in jo tudi podprl z dokazi, ki jih nikakor ni mogoče ovreči ali kako drugače spregledati. (A. Flaker: Konstruktivna poezija Srečka Kosovela, Delo, KL, 28. jul. 1983, str. 7).

Tem bolj se zdi zato nenavadno, kako da na kaj takega ni prišel že sam Ocvirk, še posebej, ker je bilo toliko zunanjih znamenj, ki bi ga morala voditi k temu, tako v Kosovelovi zapuščini kot v vsem dogajanju, ki je spremljalo Kosovelov čas in ki ga je moral Ocvirk vsekakor poznati.

Zenit je namreč o stvareh, ki so zanimale Kosovela in ljudi okrog njega, v takratnih razmerah izjemno podrobno poročal in urednik Micić je imel glede izbora člankov in reprodukcij »zanesljiv instink in je bil o stvareh resnično dobro obveščen.« (Krečič, Disertacija, str. 28). Da pa bi lahko mobiliziral vso »povojno duhovno atmosfero«, kot pravi sam, si je priskrbel sodelavce in zastopnike v številnih evropskih in jugoslovanskih mestih, med drugim tudi v Ljubljani.

Za nas je zdaj ndavse važno vprašanje, kdaj bi se utegnil Kosovel seznaniti z Zenitom in do kakšnih odločitev ga je to privedlo.

X Edini, ki je doslej ob opozorilu na zvezo Kosovela z Zenitom tudi datiral trenutek, ko bi se bilo to lahko zgodilo, je bil Gspan, saj ne trdi le, da je Kosovel poznal Zenit »dosti zgodaj in dobro«, ampak tudi, da ga je »spoznal vsaj že 1922. leta.« (ibid.)

Gspan seveda nikjer ne pojasnjuje, zakaj se je odločil za to letnico, tako da smo ob tem podatku le še pred novo neznanko. V Kosovelovi zapuščini sta res ohranjena dva lista iz Micićeve »barbarogenike u 30 činova: Kola za spasavanje«, ki je izšla leta 1922. Glede na to, da Kosovel ni bil ravno pretirano skrben, je prav nenavadno, da sta se ohranila, razen če nista morda imela zanj prav posebnega pomena, na kar pa iz Ocvirkovih komentarjev ne bi mogli sklepati, saj Zenit zanj tako rekoč ni obstajal.

Gre predvsem za to, da smo pri raziskavi slovenske zgodovinske avantgarde premalo razmišljali o njej tudi v širšem slovenskem, in jugoslovanskem kontekstu. Če hočemo namreč ugotoviti obe prelomni točki v Kosovelovem življenju in delu, se pravi, Kosovelovo postopno seznanjanje z avantgardo in odločitev zanj, potem je zasledovanje jugoslovanskega konteksta še kako važno — ne nazadnje tudi zaradi političnih sprememb po letu 1918, ko je prenehal nemški politični, z njim pa seveda tudi kulturni vpliv (ali pa se je vsaj bistveno zožil). Slovenci smo bili zdaj prisiljeni čez noč se preusmeriti na Ljubljano, Zagreb, na nekatere slovenske univerzitetne centre, predvsem pa je postal nova Meka — Pariz. Odločitev za jugoslovanski kontekst izvira torej na eni strani iz pravkar porojenega provincializma, saj smo nanj, vrženi iz »svetovne države« Avstro-Ogrske, hočeš nočeš morali pristati, po drugi pa samó in le na jugoslovanski avantgardistični fronti tega provincializma ni bilo čutiti ali ga je vsaj bilo mogoče preseči, saj je bila vsa pogreznjena v evropski kontekst. Micić si je namreč vseskozi prizadeval za »vključitev tujih kulturnih modelov v lastno kulturo, . . . kjer je bil posebej važen nacionalni kulturni model. Eden prvih dokazov za to je uvodni manifest Lj. Micića: Čovek i umetnost iz 1921. leta, . . . kjer je postavil novo in radikalno zahtevo po spremembi provincialnega statusa nacionalne kulture glede na dolgotrajno dominacijo evropskih kulturnih centrov. V imenu novega humanizma in nove umetnosti je želel razpad starega kulturnega sistema, ki je računal

z ‚malim narodom‘ in je doslej svojo pomembnost dokazoval edinole s pogibeljo.« (Vida Golubović: Eksperiment Zenita, Katalog k razstavi, Bg. 1983, str. 35) Takšna formulacija pa je bila lahko še kako zanimiva za vse takratne mlade slovenske razumnike, ki so skušali na nov način definirati in preseči že povsem deplasirano zvezo »malega naroda« in literature, to pa tako, da bi z vzpostavitvijo in razširitvijo esteticizma in s svežo avantgardno gesto nujno preskočili v čas že razločene nacionalne ideologije in literature. Podbevšek si je pri tem smrtonosnem skoku prvi zlomil vrat.

V tej zvezi nikakor ne gre pozabiti, da je prav Podbevšek v letih 1919 do 1921 študiral v Zagrebu in da je poznal Zenit in zenitiste od prvega dne. Na dopisnici, ki jo je 5. 4. 1921 pisal Miranu Jarcu, lahko preberemo, kako natančno ga je skušal informirati o najnovejši, tretji, številki Zenita. Hkrati tudi ne gre pozabiti, da je januarja 1921 izšel v Ljubljani Svetokret, ‚list za ekspediciju na severni pol čovekovog duha‘, ki ga je izdal Branko Ve Poljanski, Micićev brat. Vprašanje, ki se zastavlja kar samo po sebi, je seveda: zakaj je Poljanski prišel prav v Ljubljano in tu začel s Svetokretom? Ali ga je morda kdo povabil? Ali pa si je kot igralec le v Ljubljani našel kruha in ob tej priložnosti izdal še Svetokret. Glede na celoten koncept zenitizma bi ta možnost gotovo odpadla, saj niso zenitisti nobene stvari prepuščali naključju. Povod je po vsej verjetnosti moral dati Podbevšek, ki se je ob koncu letnega semestra poslovil od Zagreba in nato študiral v Ljubljani, kjer je kanil nadaljevati z »novomeško pomladjo« pričeto avantgardistično dejavnost, pa mu je v ta namen primanjkovalo izkušenega (beri: ekstravagantnega, kar je Poljanski nedvomno bil) avantgardističnega kadra (zdesetkala ga je vojna). Vsekakor je moral že v Zagrebu tesno sodelovati z zenitisti, saj se zdi, da bi utegnil biti »portret jednog Slovenca« v junijski (peti) številki Zenita iz leta 1921 prav portret Podbevška. Poljanski (»Besni pas«, tako su ga nazvali u Ljubljani pošto je izašao »Svetokret«, glej Zenit, 1922, št. 14, str. 32) bi moral verjetno Podbevšku pomagati pri organizacijski in institucionalni ureditvi slovenskega avantgardističnega gibanja, predvsem pri zasnovi revije kot zunanjem vidnem znaku nove smeri. Očitno pa je med njima kmalu prišlo do nesporazuma, saj ga Poljanski razglasi za pesniškega analfabeta, ne vedoč seveda, da prav s to oznako pokaže na tiste Podbevškove poteze, ki so mu omogočile nadaljevati in vzdrževati avantgardno držo znotraj slovenske zaveze nacionalne ideologije in literature; obenem pa ta spor že naznačuje specifične poteze slovenske zgodovinske avantgarde, ki jih v naslednjem trenutku zarišejo Trije labodje in Rdeči pilot. Tako je torej sprva prišlo do sodelovanja na jugoslovanski ravni, specifične slovenske razmere, ki jih Poljanski — in kasneje Černigoj — nista obvladala, pa so povzročile razdor, vendar razdor take narave, ki je ploden za oboje. Kosovelovi neobjavljeni pesniški produkti pa so veliko kasneje to v celoti potrdili. Razhajanja med Poljanskim in Podbevškom pa seveda niso trajala dolgo — to ni bil spor tiste narave, kakršnega poznamo ob ločitvi nadrealistov iz pariške dade — saj že v tretji številki Zenita beremo pod naslovom *Film slovenačke kulture* kritiko »okoli 30 slovenskih umetnikov, večinomoma negativno« (Podbevšek Jarcu 5. 4. 1921) medtem ko ima Podbevška za »energiju, koja dolazi«. Tako tudi v 6. številki Zenita, kjer govori o *Klubu mladih* v Ljubljani: »... muzičar Marij Kogoj, pesnik Anton Podbevšek, kipar Anton Kralj Fran Kralj vode odlučnu borbu protiv svega

zastarjelog i neumetničkog u Sloveniji.« Očitno so Slovenci, posebej pa Kljub mladim, pošiljali v Zenit tudi svoje prispevke, saj v septembrski (sedmi) številki urednik piše, da »Klub mladih u Ljubljani nije mogao biti reprezentativno zastupan, kako je bilo predvideno radi tehničkih zapreka; prosto nismo mogli u Zagrebu složiti kompoziciju muzičara Marija Kogoja.« V številki 9, decembra 1921 Micić spet piše, da je »iz ovog broja ispalo nažalost mnogo važnih rukopisa, koji će biti donešeni u sledećoj godini«. Glede na vse povedano bi morda smeli sklepati, da je bilo med omenjenimi rokopisi vsekakor kaj Podbevškovega in morda celo katerega mlajših. Vsekakor pa o kar se da intenzivnem stiku slovenske avantgarde z Zenitom (čeprav v štev. 11 februarja 1922 v rubriki: 'Najmladji jugoslovenski zenitisti' — ni Slovencev; pojavi se le neki A. Čebular iz Črnomlja v 15. štev. s pesmijo: V parku) priča tudi Kosovelov dnevniški zapis iz leta 1925, kjer govori o zenitizmu in Slovincih in v tej zvezi omenja prav Podbevška. In ne nazadnje: o tem priča tudi velika zenitistična turneja po Sloveniji spomladi leta 1925, ki je doživela med mladimi velikanski odmev, če je verjeti poročilu v Zenitu, takratnemu dnevnomu časopisu, predvsem pa Kosovelovim pismom in njegovim dnevniškimi zapisi.

K zvezi Zenit—Slovenci dodajmo še, da je bil predstavnik Zenita v Ljubljani novo-odrovec in kasnejši tankist Ferdo Delak in da je Micićev eksil in s tem konec Zenita — tako kot njegov začetek s Svetokretom — spet povezan s Slovenci, saj se je Micić 1926 ustavil pri Černigoju v Trstu in kasneje morda celo priredil razstavo slovenske avantgarde v Parizu, čeprav je to le malo verjetno. Iz Delakove korespondence z Micićem, odkrite pred nedavnim, pa izvemo, da je v Ljubljani obstajala celotna biblioteka Zenita in da jo je odnesel, oziroma skril pooblaščenec Kocmur (Delakovo pismo 15. 3. 1927). Zdaj šele postane razumljivejši Kosovelov stavek iz pisma Košaku, kjer našteva, kaj vse ima na svoji pisalni mizi. Ob Zenitu omenja še Micića in Poljanskega, pri čemer gre seveda za izdaje Biblioteke Zenit, najbrž za že imenovana Kola za spasavanje in za kakšno od del Poljanskega.

Poleg Krefta, Delaka, Martelanca, Grahorja in še koga pa je treba med tiste, ki so ga uvajali v svet avantgarde, omeniti še Srečkovega brata Stana, saj je znano, da mu je posodil Marinettijevo knjigo *Mafarka il futurista*, nemške ekspresioniste, predvsem pa najbrž vse, kar je bilo zenitističnega, saj vemo, da je imelo Zenit naročeno uredništvo Jutra (na eni od številčk smo našli njihov žig), kjer je bil Stano zaposlen.

Vrnimo se zdaj za trenutek v leto 1921, ko sta se razšla Poljanski in Podbevšek. Vendar to ni bil edini spor, ki so ga z jugoslovansko avantgardno sceno doživeli zenitisti, je pa bil vsekakor prvi, kar je le pospešilo, da smo se tudi Slovenci kar se da hitro institucionalno organizirali. Rekli smo že, da v februarjski 11. številki 1922 med najmlajšimi jugoslovanskimi zenitisti ni bilo Slovencev. Hkrati pa v isti 11. štev. v rubriki 'Nove knjige i časopisi' beremo, da je redakcija Zenita prejela tudi Tri labode. Ker se je ob koncu leta 1921 pri Zenitu zgodilo več pomembnih sprememb, saj z njim prekinejo sodelovanje Boško Tokin, soavtor zenitističnega manifesta, Miloš Crnjanski, Dušan Matić, Rastko Petrović, Stanislav Vinaver in drugi, že v maju naslednjega leta pa ni več zraven Dragana Aleksića, ki takoj za tem izda reviji *Dada-Jazz* in *Dada-Tank*, je vsekakor razumljivo, da tudi slovenski avantgardisti, ki so potrebovali svoje glasilo že vsaj od leta 1919 naprej (glej:

Podbevškovo pismo Jarcu 18. 4. 1919, kjer pravi, da bo »resno stopil... k uredništvu Plamena« in ga prosil, »da prepusti tudi nam Slovencem skromen prostor, če se že baha s to internacionalno revijo«) temu niso stali ob strani. Celó več. Svoje glasilo Tri labode so zasnovali že v septembru 1920 leta na »novomeški pomladi« in jih izdali čez dobro leto, prav na začetku leta 1922. Ko so se torej razblinile kakršnekoli možnosti za sodelovanje z drugimi jugoslovanskimi avantgardističnimi revijami, so bili prisiljeni opreti se na lastne sile in se tako tudi pred svetom deklarirati kot labodovci. Niso pa prekinili zveze z Zenitom, saj v prvi številki Treh labodov izrecno poudarjajo, da »na balkanskem polotoku izhaja edina revija z napredno ideologijo pod uredništvom Branimira Micića in Ivana Golla«. Ker se je Kosovel ves ta čas gibal v neposredni bližini Podbevška, je moral vse te stvari dobro poznati. Po izidu Treh labodov Zenit kot prostor, kjer bi lahko objavljali sovenski udarni avantgardisti, ni bil več zanimiv. Drug problem, ki je zanimiv za Kosovela, je razmerje Černigoja do Zenita. Najnovejše raziskave o tem izhajajo iz predpostavke, da je mladi Černigoj bral Zenit in so ga informacije, ki jih je pri tem dobival, vodile k odločitvi prav za »Bauhaus in ne za kakšno drugo šolo; kasnejše priznanje o navezanosti na ta časopis in njegove ideje pa so posledica dolgoletnega spremljanja usode Micića in njegovih sodelavcev«. (Irina Subotić: Likovno stvaralaštvo u časopisu Zenit, glej Obdobja 5, Lj. 1984, str. 625.) Krečič piše, da se je z njim seznanil »najpozneje (podč. J. V.) na zenitističnih večerih... spomladi 1925«, (ibid. str. 62), najbrž pa veliko prej, saj tudi izdelava scene za zenitistična večera na Mestnem odru kaže na to, da do znanstva ni prišlo ravno in šele tisto pomlad 1925. leta. Če so se zenitisti odločili zanj — in obratno, je morala biti to vsekakor posledica prejšnjega poznavanja in medsebojnega sodelovanja. Na ugovor, češ da Micić ni objavil enega samega Černigojevega dela, odgovarja Irina Subotić z mislijo, da je treba razloge iskati v »kategoričnem stališču urednika, da zavrže v načelu vsakršen tematsko figurativni pristop« (ibid. str. 626) in Krečič je uspešno pokazal, da je Černigojev opus v resnici vseskozi utripal med abstrakcijo in figuracijo.

Če tedaj sprejmemo predpostavko, da je Černigoj odšel v Weimar prav na pobudo Zenita in zenitistične dejavnosti, je moral — glede na svojo pedagoško nadarjenost — Kosovela korespondenčno, bodisi osebno ali pa prek Karmele — sproti opozarjati na ta svoj vzor in spodbudo, ki se mu je imel zahvaliti za svojo »pravilno« odločitev. Tako je utegnil Kosovel res poznati Zenit »zgodaj in dobro«, kot trdi Gspan, le da tega svojega srečanja z njim še ni »praktično apliciral« v svoji poeziji. Od tod je tudi razumljiva Kosovelova izjemna informiranost o konstruktivizmu, ki se ji je čudil celo Černigoj ob svojem prihodu v Ljubljano in ki je bila fascinantna tudi za druge njegove prijatelje in sodelavce.

Očitno je bil Kosovel leta 1924 konstruktivistično že toliko izobražen, da je v pogovorih, ki jih je imel s Černigojem »koncepte konstruktivizma vztrajno pobijal« (Krečič, Disertacija, str. 80), ob tem pa najbrž uveljavljal svoje poglede na avantgardo, kar je bilo za Kosovela kot izjemno samostojno osebnost, razumljivo. Očitno Černigoj ni bil tisto, kar bi bil Kosovel potreboval, zato se mu je tudi izogibal, medtem ko je Černigoj še vedno upal v sodelovanje. »V najinem stiku sem bil jaz agilnejši, jaz sem ga iskal.« (Večer poezije S. K. v Drami.) To pa seveda ne more pomeniti nič drugega kot, da je imel Kosovel svojo varianto konstruktivizma že leta 1924 in je tako vzrok

za znani spor okrog Konstruktêrja, ki ga je želel voditi Kosovel sam pod imenom Kons, pravzaprav nastal že v tem času.

Osvetlino primer Kosovel—Zenit še z enim primerom. Kreft poroča, da ga je seznanil s Kosovelom oktobra 1923 Ferdo Delak, kar naj bi pomenilo, da sta se Kosovel in Delak poznala vsaj od tega leta dalje, hkrati pa tudi to, da se je Kosovel že takrat zanimal za stvari, ki so zanimale Delaka in Krefta, in ne nazadnje, da sta si tudi slednja obetala od Kosovela kakšno korist in sodelovanje pri projektih za Novi oder. Ker pa vemo, da je bil Delak zastopnik Zenita v Ljubljani, najbrž ne more biti dvoma, da je tudi Kosovela prosvetljeval v tej smeri in mu posojal ali celo podarjal zenitistične izdaje.

Sploh je v tistem času prevladovala misel o identiteti zenitizma in konstruktivizma, na kar še posebej opozarja Stane Melihar (Zapiski delavsko-kmečke matice, 1925, št. 48, str. 92), ko ugotavlja, da je »zagrebški zenitizem povsem enak konstruktivističnim teorijam«. Takega mnenja je moral biti tudi bauhausovec Černigoj in nedvomno tudi Kosovel sam. Zato si tudi ni iskal drugih konstruktivističnih »vzornikov«, če pa je imel Zenit tako rekoč pred sabo in so ga vanj prepričevali tako kompetentni avantgardisti in njeni poznavalci, kot so bili Černigoj, Delak, Melihar, najbrž tudi Grahor. Morda je prav na osnovi teh informacij Kosovel decembra 1925 zapisal v Dnevnik enačbo:

Kons v politiki : celica

Kons v umetnosti : zenit itd.

Zares je nenavadno, da Ocvirk ni opazil tega Kosovelovega izenačevanja dveh avantgardnih gibanj.

Ob Kosovelovi smrti je »Micić celo zapisal, da je bil pokojni pesnik ‚sledbenik‘ zenitizma«. (Slodnjak, ibid. str. 114). Prav nenavadno je, od kod mu ta podatek, če pa doma, v Sloveniji tako rekoč nihče ni vedel za njegove avantgardistične poskuse. Vemo le to, da je Delak predaval o Kosovelovem konstruktivizmu v Berlinu, vendar je bilo to šele leta 1929. Zato se ne bi prav nič čudili, če bi Kosovel poslal Miciću v objavo kaj svojega — pa ta, bog ve zakaj, tega ni objavil. Glede na to, da je že sodeloval v takratnih slovenskih revijah, bi ta njegova poteza ne bila nenavadna. Vsekakor je Micić moral poznati Kosovelove eksperimente in njegovo dejavnost, če ga je razglasil za svojega »sledbenika«, saj ni bilo v navadi, da bi se kitil z nekom, če zanj ni bil prepričan, da je bil na njegovi strani. Kdor ni za zenitizem, je proti njemu, je bila njegova znana parola.

Zdaj, ko smo skušali s številnimi dejstvi podkrepiti odgovor na naše prvo vprašanje, nam preostaja še drugo: kdaj se je v Kosovelu dogodil preobrat, ko se je intenzivno posvetil tudi modernemu pesniškemu izrazu, hkrati pa tudi dobil očitno potrditev, da je pri tem na pravi poti. To se je zgodilo po dveh večerih, ki so jih priredili zenitisti v Mestnem domu 23. in 24. aprila 1925. V megleni in provincialni Ljubljani je bil to prvi pomembnejši avantgardistični dogodek po Podbevškovih nastopih v začetku dvajsetih let in po Černigojevi prvi razstavi 1924.

Odmeve na ta dva večera je najti v Kosovelovi korespondenci, še močnejše pa se prelomnost, na katero so vplivali, kaže iz Kosovelovih dnevniških zapisov.

V pismu Obidovi natančno opisuje ta dva večera in v njem ni čutiti kritičnega tona kot denimo v pismu o isti zadevi urednici Ženskega sveta. Vsebinsko se mu zdi zenitizem »revolucionaren, naperjen proti buržoaziji in kapitalizmu . . . Oblikovno pa je anarhičen in zelo simpatičen.« (podč. J. V.)

Zanimiva je Ocvirkova reakcija v zvezi s pismi Obidovi, ki so sicer po njegovem mnenju osrednjega pomena pri razumevanju Kosovelove preobrazbe. Ocvirk namreč trdi, da se je tu Kosovel »izognil besedi konstruktivizmu . . . saj bi ga moral prijateljici temeljito obrazložiti, da bi ga bila prav razumela, zato se je raje omejil na zelo zgovorno pripombo, češ, da hodi v poeziji ,ekstremno pot'.« (Integrali str. 66.) Zares se lahko čudimo takšni Ocvirkovi interpretaciji, kajti Kosovel v prejšnjem pismu 8. 5. 1925 natančno obrazloži neki drug pojem, za katerega smo že ugotovili, da ga Kosovel enači s konstruktivizmom — zenitizem. Obidovi torej Kosovel ni namerno prikril novega pojma, ko pa ji je ravno pred tem natančno obrazložil nič manj zapleten pojav in pojem zenitizma. Resnici na ljubo je treba povedati še to, da je Ocvirk ta pisma v svoji uvodni študiji v Integrale objavil in citiral tako, da ta dejstva v danem zaporedju kar težko odkrijemo, pri tem pa je poročilo o Zenitu popolnoma in preprosto izpuščeno in se moramo o tem poučiti le iz Zbranih del.

Tudi v dnevniških zapiskih je ta nenadni prelom, ki se je zgodil s Kosovelom po obeh zenitističnih večerih v Mestnem domu, zelo jasno videti. V Dnevniku št. VI, ki je po naše nastajal še v aprilu 1925. leta, že na začetku naletimo na znameniti *Proračun*, ki mu nato na 4. strani sledi sintagma: *negativni total*, zdaj omenjena že drugič. Na 10. strani pa imamo stavek: »Ah premalo je barbarstva v nas« (v pesmi: *Dobro ,pleme', to slovensko pleme*), že na strani 21 pa govori o »Zenitizmu na Krasu«, kar je hkrati tudi prva neposredna omemba Zenita. V Dnevniku VII (po Ocvirku iz aprila in maja 1925) govori, da »ni prenovljenja brez etične revolucije«. Zato je treba »destruktivni revolucionarizem«, ki je bil po Kosovelu zgolj zunanja revolucija, zamenjati z »revolucionarnim konstruktivizmom«, to je z »etično revolucijo«. Dve strani za tem pa citira Poljanskega in še dve naprej tarna, da so »naši pesniki vobče premalo izobraženi«, pa zato odvisni le od navdiha. Na strani 31. se pojavi dvom o Zenitu, poudarja pa idejo konstruktivnosti. Kritizira Poljanskega in »gospode zenitiste« glede njihovega pojmovanja revolucije. Zaupa v to, da se bo tudi pri nas začela »doba konstruktivnosti, doba dela, energije, discipline in volje, doba aktivno konstruktivne revolucije«. V junijskem Dnevniku zapiše sintagmo *Proti idiotom*, govori o banalnosti in nervozni, spet omenja *negativni total*, hkrati pa podvomi o umetnosti. (»Zakaj človek piše? Pesmi?«) Tu pa naletimo tudi na prvi zbir časopisnih naslovov in na t. i. *zenitistični štrudelj*, pa spet na zbir časopisnih naslovov; na koncu je omenjen »*Svet konstrukcij*«. V julijskem dnevniku zapiše naslove: *Ekstaza smrti / knjiga pesmi, Tragedija na oceanu* in *Integrali zbirke z uvodi*. Na strani 20 pa omenja roman *An/arh/Roman utopije* in ugotavlja, da bo potrebno iti »skozni ničišče negativizma, da pridemo res na pravo konstruktivno pot«. V septembrskem Dnevniku mu je umetnina že arhitektonski problem, tradicionalna literatura pa je zanj »papirnata literarna kultura«. Na strani 16 zariše svojo poetiko, ki jo obširneje razloži v pismih Samsovi 11. 7. 1925 in Obidovi 27. 7. 1925. Takoj za tem že razmišlja o svojem avantgardističnem glasilu *Kons* in 5 strani za tem ugotavlja, da se v njem »vrši prevrat«. Temu sledijo izpiski časopisnih naslovov in *Zenit tragedija*.

Na strani 34. pa spet naslovi, ki se končajo z *I A*. Že na strani 36 pa se zaskrbljeno sprašuje »zakaj pri nas ne nastanejo pokreti« in skuša zadevo pojasniti. V novem septembrskem dnevniku že načrtuje svojo skupino in način, kako ji bo »vcepil svoje ideje«. Po skici *Električni potres*, zasnutku organiziranega dela prek *Potujočega laboda*, *Konsov*, zbirke naslovov (NH³) se iznenada pojavi vera v literaturo, nato spet sledijo časopisni naslovi, tokrat brez oznake *Kons*. Na strani 37. omenja farso *En dan zenitist*, ugotavlja, da bo treba *rime ubiti*, medtem ko na strani 45 preberemo znameniti *Kons*: *B Propagiram Zenit / ljubim zenitiste / a ne zenitizma*. Ta dnevniški zvezek se končuje s profetično misijo, da bo »naša Ideja zmagala. / 1950.« V tretjem septembrskem Dnevniku se zavzema za »golo, direktno izražanje. Novo sočno, močno,« razmišlja o mesečnem leposlovniku *Volja*, ki bi ga očitno urejala *Grahor* in on. In če končamo; ena zadnjih misli, ki jih je *Kosovel* zapisal v svoj Dnevnik tako rekoč tik pred smrtjo, se glasi: »zenitisti / fantastičnost/realnost/materijali.«

Če se zdaj še enkrat spomnimo *Slodnjaka*, ki govori o »sledovih teorije in prakse zenitizma« pri *Kosovelu*, *Kmecla*, ki se sprašuje po pojmih v *Integralih*, ki jih brez *Zenita* ni mogoče razumeti in *Kosa*, ki govori o praktičnih zgledih *Mičičeve* poezije pri *Kosovelu* potem se nam že ob prvem in bežnem branju *Kosovelovega* dela in *Zenita* pokažejo naslednji rezultati, ki bi jih bilo seveda mogoče še obsežno dopolniti, pa zaradi pomanjkanja prostora omenjamo le najbolj kričeče. Sintagma *negativni total*, ki jo *Kosovel* prvič zapiše že jeseni 1924 (po *Ocvirku* v drugi polovici 1924.), potem pa še nekajkrat, ima svoj izvor v pesmi *Poljanskega I — alarm* (21. štev. *Zenita*, februar 1923). Tu beremo: »Današnja kultura kao rezultanta sviju dosadašnji kultura pokazuje se u znaku: *totalno negativna*.« Le tako lahko ustrezno razumemo *Kosovelovo* misel, da »stoji na *Negativnem totalu*«, se pravi, na vsem tradicionalnem in zastarelem, kjer bo mogoče šele prek negacije ustvariti »pozitivnost, aktivnost«. S tem pa smo že pri drugem pojmu, »barbarstvu«, (zveza: barbari, barbarogenij), ki ga zaradi zgoraj omenjenih tradicionalnih negativnih totalnosti med drugim kontrastira tudi z »dobrim slovenskim plemenom«. Zveza *Proti idiotom* je dobeseden prepis *Kontraidiotikona*, naslova pesmi *Poljanskega* v 19/20 številki *Zenita* decembra 1922. Besede *konstrukcija*, *konstruktivnost*, *konstruktivizem* itd. so mimo vsega tudi iz *Zenita*, saj je *Mičić* močno poudarjal »svojo prioriteto pri njihovih uporabah« na kar so opozorili tako *Kmecl*, *Kos* in *Flaker*. *Mičićev* *Kategorični imperativ zenitistične pesniške šole* namreč to besedo prvičkrat določa kot bistvo novega pesništva.

V junjskem Dnevniku (prvičkrat to lahko sklepamo le iz Dnevnikov) naletimo tudi na novo pesniško prakticiranje ali vsaj pripravo zanj, saj je tu zbranih več naslovov časopisnih člankov (*Amundsen* se je vrnil / *Kitajski študentje aretirani* v *Berlinu* / *Slovinci aretirani* v *Trstu* / *Dekle* ima lepe noge); temu pa že na naslednji strani sledi zveza: *Zenitistični štrudelj*, s katero *Kosovel* nedvomno misli arhitektoniko novega pesništva, ki je zgrajena iz posameznih plasti, tako kot štrudelj. Z zbiranjem naslovov časopisnih člankov se tedaj tudi sam poskusi v novi tehniki. Iz istega dnevniškega zapisa je tudi videti, da zdaj že dodobra pozna zenitistični način delovanja, saj govori o »uredništvu in upravništvu / v avtomobilu / *Ford* (spomnimo se na *Godinov Splav Meduze*, kjer se precejšen del zenitistične dejavnosti dogaja v avtomobilu in okrog njega). Omenjena je tudi »reklama v aero-

planu« in »pozdrav zenitu« (*Aeroplan bez motora*, 1925 prepovedan). Vse to ga nujno sili k temu, da bi tudi sam začel izdajati svoje glasilo, zato zveza: »Enota konstrukter«, pri čemer pa še dopušča, da bo »vsak delal, kakor si predstavlja list«. Kot vemo, je kasneje svoje stališče bistveno zaostril, kjer se je očitno zavzemal prav za »specijalne članke«.

Zdaj je snoval načrte z bliskovito naglico. Zasnovati je hotel *Integrale*, zbirke z uvodi, *Založbo Strelci* (uredniški pristop kaže očitne zveze z Biblioteko Zenit), napisati »roman utopije« / *An-Arh*; (ime je prevzeto iz prvega zenitističnega manifesta, ki so ga 1921. skupaj napisali Micić, Goll in Tokin. Na strani 7. beremo: »Vodi nas mistični polubog /ANARH/«, predvsem pa je začel snovati svojo poetiko »skozi ničišče . . . na pravo konstruktivno pot«, v »nov kulturni pokret«, kjer bojo prevladovali »prepričanje, resnično delo, zrelost, kvaliteta«. (Dnevnik 5. 7. 1925) »sredstvo tega kulturnega pokreta (pa bo) krožek«. Očitno je že ob snovanju svoje poetike ugotovil, da ne bo mogoče brez teorije, zato govori o njeni »magičnosti« in o tem, da je umetnina »arhitektonski problem (tehnika)«. Na strani 16 istega Dnevnika tudi razloži svojo »magično teorijo«, napiše članek *Kons ABC*, ki je moral zajemati prav njegove najnovejše teoretske izsledke, kakor jih natančneje razloži tudi Maksi Samsovi in Obidovi. Zdaj je bil že toliko prepričan o sebi, da je samozavestno zasnoval svoje glasilo: mesečnik *Kons*, s katerim bi tudi navzven pokazal prevrat, ki se je izvršil v njem. Na naslednjih straneh spet naletimo na zbiranje materiala za novo pesniško prakticiranje, ki se konča z velikima črkama I A. (V *Kontraidiotikonu* Poljanski govori o »religiji I—A«.) Iz povsem nerazumljivih razlogov lahko v *Konsu* 5 (*Integrali*, str. 130 preberemo namesto oslovskega riganja I — A preprosto pritrtilnico JA, kar seveda v celoti popači znameniti, morda celo najznamenitejši Kosovelov *Kons* (na to nerazumljivo spremembo opozarja tudi Gspan). Da gre v resnici za oslovsko riganje oziroma za »religijo I — A« se je mogoče zlahka prepričati: začeti verzi v *Kontraidiotokonu* se glasijo: »Gde kopaš zlato / iskopačeš dubre.« Kosovel pa je, kot je znano, v *Konsu* 5 zapisal takole: »Gnoj je zlato / in zlato je gnoj / . . . Kdor nima duše / ne potrebuje zlata / kdor ima dušo / ne potrebuje gnoja / I A.« Iz navedenega primera se najbrž dovolj zgovorno kaže, kako zelo potrebna je pri Kosovelovih tekstih »filološka tekstna akribija«, ki jo je treba v številnih primerih dopolniti še s primerjalnimi analizami posameznih pesmi.

Kosovel začne zdaj intenzivno snovati svojo skupino, ker mu je preprosto nerazumljivo, da »pri nas ni pokretov«, ob tem pa seveda tudi način, taktiko, kako jim bo vcepil »svoje ideje«. Da ne bi ta nova dejavnost ostala v zraku, si način njenega delovanja zamisli kot potujočo ljudsko univerzo in jo z imenom *Potujoči labod* pripne na slovensko avantgardistično tradicijo. Trivrstičnica iz istega dnevnika: »Električni potres/Ozona/OZON pesmi/« nikakor ne more biti prelomnega značaja, čeprav je res, da se prav na naslednjih dnevniških straneh pojavijo prvi *Konsi*. V resnici pa imamo prave materiala za novo pesniško prakticiranje že prej, po dnevniških zapisih sodeč, že vse od aprila-maja, le da jim Kosovel še ne nadene naslova *Kons*; to stori šele po svojem teoretskem obratu (*Magičnost teorije*), ko zasnuje tudi *revijo Kons* in ves spremni program novega gibanja vključno z *zbirkami Integrali* in *založbo Strelci*. Resnica je najbrž v tem, da ga zdaj ta način pesnjenja tako obsede, da si *Kons* zapisuje kamorkoli, celo v Dnev-

nike. Da je res tako, nam dokazujejo tudi dnevniški zapiski, datirani 15. 7. 1925, ki so spet brez oznake Kons. *Ozons* torej res ni nikakršen prelomni trenutek, ampak le eno od številnih prakticiranj nove poetike iz tistega časa. Prav poseben komentar, če ne celo obsežno razpravo pa bi zahtevale Kosovelove »zadnje« besede, tako rekoč njegova oporoka, kjer Kosovel govori o *zenitistih, fantastičnosti, realnosti in materijalih*. Tako zbito poetiko, sestavljeno le iz treh programatičnih besed, bi najbrž le težko našli v svetovni pesniški zakladnici, kot bi težko našli pesnika, ki bi pisal tako dobro konstruktivistično poezijo.

Za nas pa je ta hip zanimivo le še eno vprašanje: od kod mu teoretski motivi, ki so ga vodili v novo pesniško prakticiranje?

Tudi tu se moramo zateči k Zenitu, in sicer h Kategoričnemu imperativu zenitistične pesniške šole, ki je izšel v 13. številki leta 1922.

Najprej pa seveda h Kosovelu in njegovemu pismu gospodični Mirjam dne 27. 7. 1925. »... včasih se mi zdi, da tudi življenje ni važno, da pa živim v kljub temu in si nič ne domišljam, da nisem logičen. Sploh biti logičen je strašno težko. Ali ste že kdaj poizkusili? Jaz že in takrat sem spoznal dvojno: svojo logiko, ki je radikalno konsekventna, in življenjsko logiko, ki je nelogična. Tako sem postal paradoksen. To je zame zelo važno. Kajti paradoks je naši dobi praktičnega razuma to, kar je nevihtni ogenj napram ognju in ognjišču... To se pravi: Bodi paradoksen!«

Drugo pismo, ki je za nas zanimivo in smo ga prav tako že omenjali, je tisto Maksu Samsovi z dne 11. 7. 1925, napisano tedaj dobrih štirinajst dni prej kot gornje. Odlomek se glasi takole: »Druga pesem je čisto lepa, le naslov je tako banalen »Krvavi dnevi«. Tudi verz... je prebanalen za pesem. S tem pa ne govorim, da mora biti pesem iz samih luninih žarkov spletena. ... Kakor v muziki rabim disonanco, ker mi tvori ravnovesje s harmonijo, tako rabim v pesmi banalen izraz, ker mi tvori kontrast z nečim, kar je v pesmi posebnega, vzvišenega, zlatega. ... Gre za to, da je pesem lahko bizarna, a da ne sme biti banalna. Če bom imel čas, Vam bom pisal, kako si predstavljam pesem, ter Vam poleg tega narisal njeno abstraktno sliko.

Mislili boste, da sem teoretik. Mogoče! ... prirojeni talent še ne zado-
stuje, treba je premišljevanja, dela in študija... Tako sem Vam danes povedal nekaj misli, ki so tudi zame nove.« (podč. J. V.)

V članku *Netužni nekrolog 1922. godini* (Zenit št. 19/20, 1922) Micić takole označuje pomen *Kategoričnega imperativa*: »Posle prvih temelja zenitističnega pesništva, koje je označio Lj. Micić sa »Reči u prostoru« ... objavljen je u god. 1922 značajni ,Kategorički imperativ zenitističke pesniške škole' kao program i osnova rada sa jasnim i određenim principima nove antiestetike. (Prvi put, da je kod nas iznešen jedan određen program novog pesništva!«

Zdaj pa si pogledjmo nekatere za nas izredno zgovorne elemente tega *Kategoričnega imperativa*.

»Mi stvaramo novo ZENITISTIČKO PESNIŠTVO kao izraz vremena i dobe najgenijalnijih paradoksa.

Kome od vas ne bude suđeno pa ne svati veliki vremenski smisao paradoksa, taj ne može »razumeti« to »ludačko« i »paranoičko« zenitističko pesništvo.

I. vežba: U vreme POTRESA treba očuvati toplu krv i postati surovo logičan. (Postati logičan najteža mogućnost!) . . . Osetite bistrinu spoznaje:
PARADOKS JE OPŠTI UVET POSTOJANJA
PARADOKS JE ELEMENAT ZENITISTIČKOG PESNIŠTVA

II. vežba: . . . Izrazite životnu EKSPANZIJU bez logike jednog jedinog događaja. Ekspanzija mora biti izražena simultano — jednovremeno — časovito: U jednom času zbiva se nebrojeno raznovrsnih nelogičnih — jedan o drugom neovisnih događaja (čina): Primer:

ruski čovek umire od gladi.
 profesor siluje svoju učenicu od radosti
 što je naučila logiku. . . .
 Uvoz luksuzne robe zabranjen . . .
 Najviši je balkanski vrh TOMOR.
 I. s. d. (znači: i slično dalje!)

SIMULTANA EKSPANZIJA JEDNOVREMENIH I MNOGOVRSNIH DOGAĐAJA NAJVAŽNIJI JE ELEMENAT ZENITISTIČKOG PESNIŠTVA.

III. vežba: . . .
SLOBODNI ZENITISTIČKI ANTIGRAĐANIN
 od koga se nadalje traži:

a) svedodba o antikulturalnom i antievropskom ponašanju (Misao i delo moraju se pokrivati!) . . .

c) svedodba o beskrajnoj osvetničkoj mržnji do uništenja cele stare pseudokulture poezije »osećaja« — »emocije« — »lepote«

IV. vežba: . . .
 Novo zenitističko pesništvo nije rođeno nego stvoreno. (Laž je, da se pesma rađa!) **ZENITISTIČKA PESMA MORA BITI KONSTRUKCIJA.** Do zenitističke pesme dolazi se bezuvetno najsigurnije konstruktivnim putem: svesno — određeno — geometrijski.
 Osećaj nema nikakove eminentne i imperativne funkcije. (Što se vas tiče moj osećaj?) . . . Lepota je banalnost filistera (ona ne spada u novu umetnost).

V. vežba: . . . Zenitističkom konstrukcijom postizava se jedinstvenost i jednostavnost svakog oblika u prostoru . . .

VI. vežba: Zenitistička pesma:

1. ne sme biti banalna! — mislim na pravu estetiku.
2. ne sme biti rimovana! — samo parodije treba rimovati.
- ...
5. ne sme biti slatkorečiva! — od slatkoče lepe se usta.
6. ne sme biti sentimentalna! — život se ne izražava sentimentalnošću.
- ...

9. ne sme biti frazerska!

ZENITISTIČKA PESNIČKA ŠKOLA

PRVA SLOBODNA CENTRALA ZA BALKANIZACIJU EVROPE --

Najbrž bi bil vsakršen komentar h Kosovelovi poetiki, ki je izražena v omenjenih pismih in še kje, in k Micićevemu Kategoričnemu imperativu — odveč. Že prvo branje pokaže izredne podobnosti, mestoma pa kar identičnosti, ki jih ni mogoče spregledati. Kdor bi to storil, bi to storil le name — in nič drugače!

Če zdaj sklenemo to naše pisanje, potem bi smeli reči, da je pomembna »umetniška temperatura« v veliki meri prihajala prav od Zenita in zenitističnega gibanja v celoti, ki je bilo za Kosovela še toliko pomembnejše, ker je bil nanj vezan avantgardistični kontekst prve faze slovenske zgodovinske avantgarde, kjer je Kosovel začel svoje »šolanje«, čeprav se ji je kasneje tudi močno uprl; Zenit je Kosovelu očitno pomenil tisto revijo in zenitizem tisto gibanje, kjer je zaradi posrečenega koncepta v uredniški politiki in zaradi izredne širine in tolerantnosti tudi v gibanjski strukturi uspešno dopolnjeval in razširjal, pa v skrajni posledici tudi koncipiral svoje vedenje, da bi nato vse to nadgradil s svojo ustvarjalno pesniško osebnostjo, ki bi ji v tistem času v evropskih okvirih komaj našli primero. Potemtakem je šele danes postalo jasno, kako zelo plodna je bila zenitistična pesniška šola — kot sinteza vseh pomembnih avantgardnih stališč — ki si je očitno svojega najpomembnejšega pesnika pridobila »zunaj« svojega delokroga, pač po načelu, ki ga je Micić pogosto omenjal — seveda v drugih zvezah — da ni nihče prerok v svoji deželi. Tako se je tudi v našem domačem prostoru »pokazal določen model sodelovanja med avantgardami, kakršen je sicer veljal drugod po Evropi. Šlo je (tedaj) za hitro povzemanje stališč, vzorcev in izkušenj, kar vsekakor ni bilo prepovedano, marveč celo zaželeno.« (Krečič, *ibid.* str. 18.) Ocvirk, ki je sicer Kosovelovemu obratu od tradicionalne poezije iskal izvorov predvsem v evropskem in ruskem slikarskem konstruktivizmu, pri tem pa ob nekaterih netočnostih, ki se na žalost ponavljajo tudi v ponatisu *Integralov* (1984), vpleten v posredovanje predvsem Černigoja — na tem mestu je treba vsekakor opozoriti, da si brez rezultatov, do katerih je v zadnjem času prišla slovenska umetnostna zgodovina glede likovne avantgarde, nikakor ni mogoče predstavljati uspešnega raziskovanja slovenske literarne in drugih avantgard prav zaradi njihove intermedialne narave — pa je hkrati popolnoma prezrl razmerje Kosovela do Zenita oziroma poudarjal le Kosovelov negativni odnos do zenitizma, ne da bi bil pri tem pomislil, da so ti Kosovelovi napadi leteli le na zenitistično razumevanje revolucije, na način njihovega nastopanja in manifestiranja, nikdar pa se ni spotaknil ob njihovo pesniško teorijo, saj je imela nanj naravnost magični vpliv, če ni bila celo edina teorija modernega pesništva, s katero se je (lahko) podrobno ukvarjal. Prav pod njenim vplivom se je v njem »marsikaj premaknilo, razvezalo in sprostito, kar je bilo v njem že nekaj časa nakopičeno.« (*Ocvirk Integrali*, str. 58), tako da je »resnost, s katero se je ukvarjal z novo pesniško teorijo« (*Ocvirk ne pove, katero*) povsem razumljivo »rodila izredno število konstrukcij.« (*ibid.*, str. 59). Kosovelova »obveščenost o različnih stilnih novostih, ki so takrat preplavljale Evropo«, (*ibid.*) je bila izjemna, in danes tudi vemo, od kod je pretežno prihajala.

Opomba: Del tega spisa je bil prebran na Kosovelovem simpoziju.