

Janez Vrečko

Filozofska fakulteta, Ljubljana

DOI: 10.4312/SSJLK.55.55-62

Prostor, čas in gibanje pri Srečku Kosovelu

Prispevek govori o temeljnih pojmih einsteinovske fizike, prostoru, času in gibanju, ki so jih najprej posvojili ruski konstruktivisti, za njimi pa jih je prevzel Kosovel. Hkrati je uporabil sferično zrcalo, da bi poudaril razliko med tradicionalno liriko in prostorskimi konci kot poljem protigravitacijskega branja. Sferična geometrija s križanjem in ukrivljanjem premic namreč preseže evklidsko inženirsko skico v sami pesmi. Zgornji in spodnji del konga, ki sta v sferičnem zrcalu deformirana (kljukast nos, rdeča krizantema), in osrednji avtocitatni del, ki je doživel pomanjšanje in preobrat na glavo, polemizirajo z načelom mimesis, z načelom življenja in inspiracije ter z načelom avtonomije umetnosti.

prostor, čas, gibanje, evklidska geometrija, einsteinovska sferična geometrija, prostorska pesem, protigravitacijsko gibljivo branje

The contribution discusses some basic concepts of Einstein's physics – space, time and movement – which were first adopted by the Russian Constructivists and then by Kosovel. At the same time, Kosovel used a spherical mirror to emphasise the difference between the traditional lyric and the spatial »cons« as a field of post-gravitational reading. Spherical geometry, by crossing and bending lines, transcends the Euclidian engineering sketch in the poem itself. The upper and lower parts of the »cons«, which are deformed in the spherical mirror (hooked nose, red chrysanthemum), and the central self-citational part, which experienced diminution and inversion, polemicalises with the principle of mimesis, with the principle of identification and inspiration, and the principle of artistic autonomy.

space, time, movement, Euclidian geometry, Einstein's spherical geometry, spatial poem, post-gravitational shifting reading

V prispevku se delno opiram na svojo monografijo o Srečku Kosovelu, ki je izšla v zbirki Zbrana dela pri ZRC SAZU, v veliki meri pa predstavljam nova dognanja v zvezi z branjem konsov, do katerih sem prišel po izidu monografije.

Kot je bila pri Grkih mitologija naročje umetnosti, je v dvajsetih letih 20. stoletja podoba sveta prežeta s teorijo relativnosti, mitologijo tedanjega časa. Posebej konstruktivizem sprejema spoznanja moderne fizike. Znano je, kako je Majakovski navdušeno sprejel Jakobsonovo razlago umetnosti z uporabo teorije relativnosti. Tudi Hlebnikov je svoj desetdimenzionalni svet nadgravitacije zasnoval na teoriji relativnosti. Zamjatin je ugotavljal, da »življenje danes ni več ploskovito-realno; ne usmerja se več na prejšnje negibne, ampak na dinamične Einsteinove koordinate« (Zamjatin 1980: 40). Vesnin je iz slikarja postal arhitekt in v razumevanju tega konteksta lahko iščemo razlog, da je – tudi pri Kosovelu – vse postalo arhitektura. Za Kosovela so bili tudi »glasovi kakor stavbe« (Int.: 283). In na drugem mestu v dnevniških zapiskih beremo: »Vse je arhitektura / pesništvo, muzika / slikarstva ni več.« (III: 718) Zato so njegovi konci zunaj likovne poezije, pisanja stihov, ki je zabrisovalo mejo med poezijo in slikarstvom. Kosovel zato sledi konstruktivističnemu načelu gibanja, »gibljivi filozofiji« (III: 650), ki je izhajala iz novega, relativnega razumevanja časa in prostora. To je Kosovel povedal v dveh uvodnih verzih pesmi Kaj se vznemirjate: »Kaj se vznemirjate? Ker se je

pokvarila ura? Sonce zahaja.« (Int.: 160) Ura se namreč ni ustavila, ampak pokvarila, torej na nevaren način kaže drugačen, nov einsteinovski, relativen čas.

Zveza med novim pojmovanjem časa, ki se v Kosovelovi pesmi kaže v pokvarjeni uri in zahajajočem soncu, ne more biti naključna in nakazuje na to, da je Kosovel poznal opero *Zmaga nad soncem* (1913) avtorjev Maleviča, Kručoniha, Hlebnikova in Matjušina, ki govori o podjarmljenju sonca in s tem o novem pojmovanju časa in prostora ter o osvobajanju izpod logike. Je naključje, če je Kosovel na ravni absolutne samorefleksije spregovoril tudi o tem problemu: »Manj bi trpel, da je kavzalnost edini zakon.« (III: 638) Pesnik ne želi biti več logičen in zakon kavzalnosti je zanj preteklost. To dejstvo je zahtevalo zgoščenost in maksimalno obremenjenost teksta, pa tudi aktivnega opazovalca, ki svojega stališča, s katerega opazuje, nima več za absolutno veljavnega, ampak je odvisen od »premikajočih se slik« (Int.: 160).

Kosovelovo relativiziranje pojma perspektive »2000 metrov v zraku« (Int.: 276), razumevanje neba kot prostora, izenačevanje prostora in kozmosa, omenjanje Einsteinove relativnostne teorije: »Boston obsoja Einsteina. / Einstein je prepovedan. / Relativiteta nevarna?« (Int.: 152) itn. kažejo na to, da je moral poznati tudi delo Ela Lisickega *K. und Pangeometrie*, v katerem gre za planimetrični, perspektivični, iracionalni in imaginarni (suprematistični) prostor. Kategorija prostora je tako postala osrednja kategorija, ki sugerira ali uresničuje nove prostorske sisteme. Znamenita, tudi v Kosovelovi definiciji konstruktivizma navzoča enotnost vsebine in oblike (prim. III: 13) postane s tem razumljivejša, saj se spreminja v enotnost semantike in prostora.

Tudi Kosovelova beseda se postavi v »svetlobo besede« in nastane »gibanje med temi svetovi« (Int.: 283). Pomen, ki ga Moholy-Nagy pripisuje svetlobi v umetnosti, je pravzaprav analogen pomenu, ki ga ima svetloba v relativnostni teoriji. V relativnostni teoriji je ključni poskus pokazal, »da Sonce s svojo gravitacijo ukrivi prostor in s tem spremeni pot svetlobe, ki potuje mimo njega. Sonce je v tem primeru modulator, ki vpliva na prostor in na svetlobo« (Ženko 2000: 121). Podobno je Kosovel postavil tezo o prenosu informacij v prostor z besedami, ki rasto v prostor, z glasovi, ki so kakor stavbe (prim. Int.: 283).

Sledeč gibljivemu gledanju Moholy-Nagyja je Kosovel svoje arhitekturno, prostorsko pesništvo večkrat postavil pred ogledalo, da bi tako še dodatno poudaril prostorsko razsežnost svojih konsov in problem gravitacije obdelal v razširjenem evklidskem prostoru, v breztežnostnem ogledalnem odsevu. Verjetno se je prav zato zatekel k sferičnemu zrcalu, ki s svojo krogelno obliko doseže, da se žarki na robu močneje odklonijo kot v sredini, s čimer je dosežen poseben učinek gibanja, ki na ta način »raste v prostor« (Int.: 283). Da je tako, dokazuje Kosovelova izjava v dnevniških zapiskih, da »zrcalo odseva človeško gibanje« (III: 735). Poudarek je torej v gibanju v prostoru, ne pa v statičnem, mehničnem odsevu. Takšne so bile tudi t. i. obojesmerne pesmi pri Hlebnikovu kot model neevklidskega koncepta prostora. V ogledalu besede zares oblebdijo v prostoru, niso več geocentrične, v sebi ne nosijo sile težnosti (prim. Kovtun 1990: 92).

Pokazali bomo, kako je naslov v pesmi *Sferično zrcalo* napotilo za branje pesmi. Tudi za ta kons velja ugotovitev, da je šlo na začetku 20. stoletja za osupljiv preplet znanosti in umetnosti. Naj spomnimo, da sta se Ehrenburg in Lisicki v reviji *Vešč* zavzemala za novega konstruktivističnega umetnika kot sodelavca znanstvenika, inženirja in tehnika.



Slika 1: Rokopis pesmi Sferično zrcalo (vir: Rokopisna zbirka NUK)

Kosovelovo Sferično zrcalo (Int.: 142) je samo na prvi pogled sinteza besednega in ikonično-geometričnega gradiva kot inženirske skice; v resnici gre za sintezo »geometrije in fizike« (III: 657), novega razumevanja prostora in einsteinovskih odkritij o času in gibanju. Zrcalne pesmi kot prostorske pesmi so torej upor logičnim kategorijam in prostoru, ki smo ga podedovali od Grkov, so upor geocentričnosti in zemeljski težnosti.

S tem pesnik ni želel »narisati abstraktne oblike pesmi« (III: 705), ampak uresničiti prostorski princip, tako da pride do gibljivega gledanja, iz katerega je izhajala tudi Kosovelova gibljiva filozofija (III: 650), kar kot gibljivo gledanje Kosovel povzame v geslu: »Ne gledati, ampak sodelovati.« (III: 771)

Pri Kosovelu gre za svojevrstno kombinacijo osebnoizpovednega in montažnega materiala. Po načelu avtocitatnosti je v svojo poezijo uvajal lastne lirske pasaže, sam jih imenuje baržunaste.

Takšna dvojna narava konsov je past, v katero se ujame bralec, a ne zato, da bi v pasti ostal, ampak da bi se iz nje rešil. Zato Kosovel ukazuje dvoje: prvič, da je treba »dvigniti melanholični pajčolan« (Int.: 139), preseči kantovski brezinteresni odnos do umetnosti, in drugič, da je treba zanikati načelo posnemanja kot podvajanja realnosti, ki ga omogoča normalno, ravno zrcalo. Od tod ukaz: »Ne glej se v zrcalo!« (Int.: 138), saj je resnica sveta »konveksna resnica sveta« (II: 625). Tako Kosovel polemizira z obema temeljnima načeloma tradicionalne umetnosti, z načelom identifikacije ali živjetja in z načelom mimesis, negacija obeh načel pa spodnese tudi tretje načelo, načelo avtonomije umetnosti.

Načelo konstruktivnega principa t. i. disociirani subjekt znova vzpostavlja kot etično in ustvarjalno močnega posameznika (prim. Menna 1984: 25) ali kot beremo pri Kosovelu: »Moderna umetnost noče izvežbanih, slabiških glumačev, marveč močnih, elementarnih ljudi« (III: 811). Avantgardistična pesem ni bila več izraz pesnikove duševnosti, ni se več pokrivala z empiričnim jazom, zato se je Kosovel zavzemal za izgon jaza iz poezije, zanj je »konstruktivnost, disciplina, organizacija duha« (III: 657), svoj izdelek imenuje kons, ne pa Kunstwerk, govori o energiji v literaturi, o etičnem človeku, predvsem pa zmeraj znova poudarja sebe kot avtorja konsa, bodisi s prvo črko priimka, bodisi z zapisom imena Kvintilijan, bodisi s podpisom pa tudi s t. i. lirsko pasajo, s katero v svoj sinhrono delujoči kons vrine diahronijo, impresionistično liriko kot podpis, ki postane s potujitvenim postopkom podrejena konstruktivnemu principu kot dominantni (prim. Hansen-Löve 1984: 40).

Ponavljjanje in oblikovanje črke K v Kosovelovi poeziji spominja na Van Eyckovo sliko o Zaroki Giovannija Arnolfinija, kjer se celotna zgodba na sliki ponovi v ogledalnem odsevu, hkrati pa v ogledalu vidimo tudi avtorja, ki je pravkar stopil skozi vrata v prostor. Nad ogledalom pa beremo: Jan van Eyck fuit hic. Tudi Kosovel nam daje vedeti, da je prav on tisti K, ki je avtor konsa, da je tudi on bil tu v trenutku njegovega nastajanja. Kosovel pripoveduje zgodbo o tem, kar se je zgodilo zunaj ogledala, v realnosti, in s tem potrjuje temeljno konstruktivistično dejstvo, da so konsi zgrajeni iz realnih faktov, ki preganjajo umetnost (Int.: 160). Potrjujejo avtorstvo, v katerem je izpovedni subjekt sicer izgnan iz pesmi, a vanjo vstopa kot konstruktor. Pri Kosovelu se črka K kot konstruktor in črka K kot Kosovel idealno pokrivata. Kritika tradicionalnega umetniškega dela je tako radikalna, da je ni mogoče zajeti z enim samim pogledom. Od tod potreba po gibljivem gledanju. »Razstavljanje predmeta na sloje ni samo posledica umetnikovega videnja, ampak je povezano tudi s časovanjem ali dolžino percipiranja slike, z zapovrstnostjo branja teksta. S tem, ko predmet postane stvar, pride do zamenjave dominante prostora z dominantno časa« (Hansen-Löve 1990: 33–34).

V osnovi prostorske konstrukcije je premica kot zbir točk. Sledeč temu je Kosovel v Sferičnem zrcalu desno od besedila z dvema vzporednima navpičnicama in dvakrat s po dvema vzporednima poševnicama z inženirsko skico oblikoval narobe zasukano črko K, torej inicialko svojega priimka. Gre za izrazit primer tega, kako »črke rasto v prostor« (Int.: 283), in s tem za zahtevo po gibljivem, prostorskem gledanju, saj moramo obračati glavo in pogled, da zajemamo pesem v celoti. Tradicionalni poeziji primerno linearno branje od leve proti desni in od zgoraj navzdol tu popolnoma odpove. Kosovel nas prisili, da tekst beremo od spodaj navzgor, saj le na ta način presegamo tradicionalno, z gravitacijo obremenjeno branje. Takšna konstelacija gibanja začenja tudi bralec

razumevati v gibanju. Njegova zavest ubeži času in se preda »časoprostornosti« (Int.: 107), kjer »2000 metrov v zraku / perspektive ni več« (Int.: 276). Kot rečeno, se mora tudi bralec konsov prebijati skozi številne osi pesmi, navzgor in navzdol, naprej in nazaj v prostor in po njem. Začenja sicer brati linearno in se giblje samo po površini pesmi; konstruktivni princip pa ga prisili, da začne krožiti in si pesem ogledovati z vseh strani, pod različnimi koti. Tudi če bi hoteli, te pesmi ni več mogoče strpati v »muzej estetikov« in stare »preskušene umetnosti« (III: 97). Vendar pa v takšnem branju ni futuristične aleatorične negotovosti, ampak prevladujeta smisel in pomenska dominanta.

»Trodimenzionalnost na 2 dim. plosk.«¹ (III: 769) je Kosovel razumel tako, da se črke in besede, iz katerih je konstrukcija zgrajena, ne gibljejo samo glede na bralca ali opazovalca, ampak tudi med seboj v vse možne prostorske smeri. Tako postane kons prostorski sistem v gibanju, kjer ravnotežje zagotavljajo posamezna jedra v pesmi, okrog njih pa krožijo v spiralni vijugi prostorski elementi »glasov, ki so kot stavbe« (Int.: 283), kar celotnemu konsu jemlje težo in ustvarja vtis breztežnostnega lebdenja; gre za to, da se praznina spremeni v prostor. Kosovel je imel v mislih prav to, ko je v *Dnevnik* zapisal: »Med menoj in svetom prostor, prazen prostor« (III: 779). Podobno je Mandelštam ustvarjanje opredelil kot spopad s praznino, kot hipnotiziranje prostora.

Zaradi prostorskega, stopničastega zamika besed so se predmeti spreminjali v stvari in pred bralcem razpotegnili v času. Prehajanje med prostorsko in časovno osjo je bistveno odkritje konstruktivističnega, arhitektonskega branja. »V pesmi rabim banalen izraz, ker mi tvori kontrast z nečim, kar je v pesmi posebnega, vzvišenega ... Ta kontrast vzbuja med slikama gibanje, pesem ni več enolična in oživi« (III: 556).

Kako je vse navedeno uresničil Kosovel? Obrnjena črka K, ki lebdi v ogledalu, je odsev prave črke K. Pred nami je samo polovica pesmi, samo ogledalni odsev, druga polovica se skriva zunaj ogledala, v realnosti. Njegov inženirski izris črke K je končen in ploskovit, hkrati pa z zrcaljenjem ustvarja neskončen prostor. Pesem potemtakem nima konca, saj sega v neskončnost. Slikovni učinek črke K je v resnici učinek konstrukcijskih črt, podrejenih načelom sferične geometrije, s katerim pesnik dosega globino prostora. Je tu in je hkrati del kontinuuma zunaj pesmi.

Naslov te pesmi je v polemičnem odnosu z geometrijsko skico črke K, saj gre za šest vzporednic, ki se po načelih evklidske geometrije nikjer ne sekajo. Ker pa gre za presejanje gravitacije in s tem za novo razumevanja prostora in časa, sferična geometrija predpostavlja, da se bo teh šest vzporednic nekje v kozmosu sekalo in na ta način ustvarilo sferični prostor, torej tudi sferično zrcalo, ki ga v pesmi dejansko ni. Predpostavlja ga neevklidska geometrija, po kateri ni vzporednic, saj se premici, ki ležita v isti ravnini, vedno tudi sekata. Kosovelovo odlično poznavanje evklidske in sferične geometrije dokazuje, da je narisana evklidska skica črke K le izhodišče za ustvaritev sferičnega prostora, z drugo besedo, da geometrija vesolja ni evklidska.

Črka K se je z odslikano vsebino vred osvobodila horizontalne zemeljske privlačne sile oz. močvirja (III: 650) in oblebdela v zraku, v prostoru, v etru. Zdaj je jasno, da ni več poezije, da je vse arhitektura. To potrjuje poezija sama. Kosovel je to vedel in tudi znal ustvariti. Je bila s tem dosežena bauhausovska sinteza umetnosti v okviru arhitekture, kot je to želel Gropius?

¹ V Zbranem delu (III: 769) je napačno transkribiran Kosovelov rokopis kot »trodimenzionalni predmet m2 dim. plosk.«. V resnici gre za »trodimenzionalni predmet na 2 dim. plosk.«, torej za trodimenzionalni predmet na dvodimenzionalni ploskvi.

Tako kot je segel Tatlin čez slikarski zaprti prostor, čez statični štafelaj, ven iz starega pasivnega sistema, je tudi Kosovel segel prek roba pesmi v njen ogledalni odsev in s tem v prostor. Tatlin je uvedel aktivni dinamizem, uporabil centrifugalno silo, da bi se material izvelkel iz naravnega koncepta inertnosti, Kosovel ogledalni sferični prostor, da bi črke rasle v prostor.

Besedilo, vtisnjeno v zrcalu, je kot vprašanje, naslovljeno avtorju, in se glasi: »Zakaj si izpustil zlati čoln v močvirje?« Še več. Vprašanje je treba brati zelo natančno: »K. Zakaj si izpustil zlati čoln v močvirje?« Močvirje se lahko nanaša tudi na Ljubljano, »sivo, zanikrno« (III: 639), ki je Kosovel nikoli ni sprejel za svojo. V pismu oktobra 1924 prijatelju Pachainerju opiše svoj prihod v Ljubljano takole: »Končno sem prišel včeraj v naše močvirje« (III: 525). Na močvirje se nanaša tudi njegova misel iz *Dnevniških zapiskov* VII z letnico 1925, kjer beremo, da »zastoj umetnosti izvira iz umetnikov samih. Kajti le umetnik, ki je izstopil iz močvirja sodobne družbe in stopil v novo družbo, ki jo je začutil sam, le-ta je novi duhovnik resnice, pravice, človečanstva in dobrote. Ostali bodo umrli s starim svetom vred« (III: 650).

V sferični leči, ki pomanjšuje in razpršuje in tako povzroča občutek gibanja, odseva celotna pesem, ki je zunaj zbirke *Zlati čoln*, tudi nastala je v času, ko je bil *Zlati čoln* že oddan uredniku. Zato je postavljena vis-à-vis neprijetnemu vprašanju, ujetemu v narobe skicirano črko K. V pesmi kot odsevu mora biti ujeta resnica novega sveta, ki jo z baržunasto liriko v *Zlatem čolnu* ni bilo več mogoče ujeti. Zato bo *Zlati čoln* »umrl s starim svetom vred« (III: 650). Sferični prostor je moral zamenjati evklidskega. Z eno besedo: tako je Kosovel poskušal »uničiti papirnato literarno kulturo« in »vzpostaviti življenjsko« (III: 703). Zadostil je lastnemu spoznanju, da »pravi umetnik ne ustvarja svojih umetnin za muzej, za esteta ali za arhive, marveč za človeka in za življenje« (III: 94).

Ima pa omenjena velika črka K tudi pomen, kakršnega je Kosovel srečal v naslovu dela Ela Lisičkega *K. und Pangeometrie*, kjer je označevala konstruktivizem, kar bi lahko vodilo tudi k branju: »Konstruktivizem, zakaj si izpustil *Zlati čoln* v močvirje?« Še več: Črko K bi lahko povezali tudi z njegovim nesojenim krstnim imenom in avantgardističnim psevdonomim Kvintilijan in bi se tako vprašanje, »zakaj si izpustil zlati čoln v močvirje«, nanašalo tudi nanj, Kvintilijana. Vsekakor pa je želel Kosovel s sferičnim zrcalom opozoriti na konec evklidskega prostora in gravitacije, kot je to poskušal v vseh pesmih, v katerih se je tako ali drugače dotaknil odseva v ogledalu ali pa pisal o gravitaciji in kozmičnem.

Pesnik potemtakem v sferičnem zrcalu ogleduje svojo poezijo, samega sebe, vanjo pa vpisuje tudi svoj impresionistični samomor, ki se v verzih »Cin, cin, / obesi se na klin« kaže skoz imperativ ne le njemu samemu, ampak tudi tradicionalnemu, nekritičnemu bralcu. V močvirju je potemtakem potonila njegova impresionistična lirika. To je bilo hkrati dobro in slabo. Dobro, ker se je poslovil od svoje preteklosti, od »papirnate literarne kulture«, slabo, ker zanjo ni dobil obljubljenega honorarja, s katerim bi rešil svoj finančni polom. Vprašanje »Zakaj si izpustil zlati čoln v močvirje?« se prostorsko in časovno nanaša tudi na lastno popustljivost do brata Stana, ki mu je z intrigo pri uredniku Albrehtu onemogočil izdati prvo pesniško zbirko z naslovom *Zlati čoln*.

Ker gre tudi v tem primeru za Kosovelov znameniti prehod »preko mostu nihilizma« (III: 398), je treba k temu vprašanju prišteti tudi njegovo novo odločitev za konstruktivni konstruktivizem in s tem za »konstruktivno pot« (III: 701), saj se noče več, kot starinarji s »trgovinami, polnih starin«, ukvarjati z *Zlatim čolnom*, povezanim »s kostanji, ki za vodo šumijo«, ampak želi tradicionalno lirsko

izpoved »obesiti na klin« (Int.: 142). Položaj v literaturi se je namreč tako radikalno spremenil, da je Cankarjeva »bela krizantema« postala »rdeča«. Ta intertekstualna estetska provokacija takoj opozori na nekompatibilnost rdeče barve in krizanteme ter deluje potujitveno. Cankarjeve *Bele krizanteme* Kosovel ne omenja po naključju, saj se je tudi Cankar v njej postavil pred ogledalo in se pogovarjal s svojo podobo, ki ga je opozarjala na njegove napake pri prikazovanju realnosti. Z dekontekstiranjem Cankarjeve bele krizanteme in z ustvaritvijo nove semantične zveze »rdeča krizantema« je Kosovel izničil privajeno zvezo cankarjanskega binoma in bralca vrgel iz tečajev. Zato je v avantgardistični polemiki komunikacija pogosto težka in neprijetna, saj bralec noče sprejemati rušenja kulturne zakladnice. Kosovelove potujitvene efekte je mogoče opazovati le na ozadju akademskega kanona. Njena minusna funkcija je opozarjala na nevzdržen položaj, ki ga je imela tradicionalna umetnost v družbi.

Belo krizantemo je prekril »jesenski grob / beli grob«. Gre za dokončno ukinitvev od življenja ločene umetnosti. »Točke ničišča, nihilistične negacije so za Kosovela 'duh, srce, duša'« (III: 700), in skozi to »ničišče negativizma bo potrebno iti, da pridemo res na pravo konstruktivno pot«, ko ne bo več »okamenelosti pred življenjem« (III: 700). V ozadju te okamenelosti bi lahko videli tudi razpravo Šklovskega *Vstajenje besede*, na katero je Kosovel opozoril še v nekaterih drugih pesmih, tudi dobesedno (prim. Opuščene, Int.: 200). Kosovel je po vsem povedanem ustvaril novo besedo, ki bo »svet zase« in bo z njo ustvarjeno »gibanje med temi svetovi« (III: 769). Odlomek, objavljen v dnevniških zapiskih septembra 1925, iz Kosovelovega načrtovanega *Predavanja o besedi*: »Golo, direktno izražanje. Novo, sočno, močno. Izrazi hrepenenje, boleost, trpljenje ne primejo več, ker stoje v slovarju sivo plitve površne vsakdanjosti in ne izražajo več bistva teh pojmov« (III: 730), je potemtakem blizu *Vstajenju besede* Šklovskega, pa tudi njegovi razpravi *Umetnost kot postopek*. Zato Kosovel »ne poje več lepote / tihe, ki uspava, moja pesem / drami mrtve, drami speče.« In tudi vrnitve k tradicionalnemu, izpovednemu načinu ni: »Nerazodete sanje, razodele ste se. [...] Žareča znamenja / so pot za meno. / Z njimi ne smem.« (Ponosni mladi človek poje v noč, Int.: 373) Ukaz, podoben tistemu v pesmi *Kalejdoskop*: »Ne oživljajte mrtveca!« (Int.: 283)

V sredini pesmi je avtocitatni del, ki ga Kosovel strogo zameji tako, da se ne more razprostrti čez pesem v celoti, ne more prevzeti vodilnega mesta kot v tradicionalni poeziji. Sferično zrcalo ta del deformira in obrne na glavo, kar pomeni, da je tudi ta del zunaj območja posnemanja, četudi na prvi pogled deluje kot popoln posnetek realnosti. Verz *Cin cin*, obesi se na klin njegovo tradicionalno liriko na ravni izpovedi ukinja, na ravni avtocitata pa ohranja, vendar deformirano (stisnjeno in obrnjeno) v sferičnem zrcalu.

Z eno besedo: vsi trije deli pesmi, zgornji in spodnji, ki sta v sferičnem zrcalu deformirana (kljukast nos, rdeča krizantema), in osrednji avtocitatni, ki le na videz ni doživel deformacije, polemizirajo z načelom mimesis, z načelom živjetja in inspiracije, z načelom avtonomije umetnosti in z načelom posnemanja. V ogledalnem odsevu lebdi avtor v obrnjeni črki K.

Tako kot se bo zaradi narave sferične geometrije transformirala črka K iz evklidskega v sferični prostor in se s tem uskladila s samim naslovom, se bo tudi pesem na levi transformirala v poezijo, ki bo izenačena z življenjem – iz bele krizanteme bo postala rdeča, iz bele evklidske ravnine bo prestopila v rdeč sferični prostor – ob pomoči bračevega gibljivega branja od spodaj navzgor. Zato ni potrebe, da bi bil zrcalno obrnjen tudi tekst pesmi same. Tekst je postavljen pred sferično zrcalo,

da bi zaradi atektonike prišlo do izničenja temeljnih opredelitev tradicionalne umetnosti, ki bodo obešene na klin. Vse navedeno kaže, kako globoko je Kosovel prodril v konstruktivizem, saj je bil za vsem tem resen študij najtežjih problemov o prostoru, času in gibanju, ki si jih je to gibanje postavilo za svoj cilj.

Literatura

- HANSEN-LÖVE, Aage A., 1984: Dominanta. Aleksandar Flaker in Dubarvka Ugrešić (ur.) *Pojmovnik ruske avantgarde 2*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. 39–48.
- HANSEN-LÖVE, Aage A., 1990: Predmet-stvar-bez-predmetnost-postvarenje. Aleksandar Flaker, Dubarvka Ugrešić (ur.) *Pojmovnik ruske avantgarde 7*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. 9–55.
- KOSOVEL, Srečko, 1946–1977 [=II,² III/III/1³]: *Zbrano delo* I, II, III, III/I. Uredil Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- KOSOVEL, Srečko, 1967 (21984, 31995) [= Int.⁴]: *Integrali '26*. Uredil Anton Ocvirk. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- KOVTUN, Jevgenij, 1990: Borba sa silom teže. Flaker, Aleksandar, Dubarvka Ugrešić (ur.) *Pojmovnik ruske avantgarde 7*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. 85–94.
- MENNA, Filiberto, 1984: *Proricanje estetskog društva. Esej o umetničkoj avangardi in modernom arhitektonskom pokretu*. Beograd: Radionica SIC.
- VREČKO, Janez, 2011: *Srečko Kosovel. Monografija*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- ZAMJATIN, Jevgenij, 1980: O sintetizmu. *Književna smotra* 40/12. 38–41.
- ŽENKO, Ernest, 2000: *Prostor in umetnost. Prostor met filozofijo, likovno umetnostjo in znanostjo – Leonadro da Vinci, Lászlo Moholy-Nagy in Andy Warhol*. Ljubljana: ZRC SAZU.

2 Z oznako II je v besedilu označen sklic na drugi zvezek *Zbranih del* Srečka Kosovela, ki je izšel leta 1974.

3 Z oznako III, III/1 je v besedilu označen sklic na tretji zvezek *Zbranih del* Srečka Kosovela, ki je izšel v dveh delih (III in III/1) leta 1977.

4 Z oznako Int. je v besedilu označen sklic na zbirko Kosovelovih pesmi *Integrali '26*, izdanih posthumno leta 1967.