

Janez Vrečko (Ljubljana)

»ES IST SCHON GENUG IMMER MASCHINE« ALI BOJ ZA REHABILITACIJO TATLINA

V Kosovelovem manifestu *Mehanikom* se skriva nekaj, na kar doslej ni bilo opozorjeno. Kosovel je namreč zapisal v svoje dnevniške zapise misel: »dadaisti (konstruktivisti vzporedno)¹« (III, 763), iz česar lahko sklepamo, da je poznal dogajanje okrog berlinske razstave na Prvem mednarodnem sejmu dade junija leta 1920. Ruski konstruktivist Tatlin se je takrat prvič pojavil na Zahodu. Zasluga za to je šla berlinskim dadaistom in organizatorjem te razstave Raoulu Hausmannu, Georgeu Groszu in Johnu Heartfieldu. Tatlina so vključili na razstavo z dadaistično provokacijo: »Umetnost je mrtva. Živela Tatlinova nova strojna umetnost!« Kako je sploh prišlo do berlinske dade in zakaj so si za svoj ideal izbrali prav Tatlina? In kako je mogoče s tem povezati Kosovela?

POPAČENO RAZUMEVANJE TATLINOVE UMETNOSTI KOT STROJNE UMETNOSTI

1917 je Richard Huelsenbeck odpotoval iz Züricha v Berlin in se povezal s sodelavci napredne revije *Neue Jugend* Wielandom Herzfeldom in njegovim bratom Johnom Heartfieldom, z Raoulom Hausmannom in Georgeom Groszom. A njegovi sodelavci v Berlinu se niso navduševali nad načinom dadaistične provokacije, kot so jo uprizarjali v Zürichu, saj ni vsebovala političnega naboja. Berlinska dada pa je bila družbeno kritična in po načinu igriva in humorna, s čimer so njeni predstavniki želeli s šokom omalovaževati vrednote srednjega razreda. Kolaž in fotomontaža sta bila njena osrednja izrazna načina.

Nesporazum okrog Tatlinove recepcije v Berlinu in na Zahodu sploh je zakrivila tedanja žurnalistika, ko je Tatlinovo umetnost razglasila za strojno umetnost. Ruski novinar K. Umanski je namreč 1920 v članku *Der Tatlinismus oder die Maschinenkunst* v časopisu *Der Ararat*, pa tudi v knjigi *Neue Kunst in Russland 1914–1919* (Willet 1978: 155) uporabil pojem tatlinizem kot oznako za čisto produktivistično umetnost.

1 Kosovel: Zbrana dela. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: 1946–1977, III. zvezek. V nadaljevanju uporabljamo okrajšavo III s številko strani.



Slika 1: »Umetnost je mrtva. Živela Tatlinova nova strojna umetnost!«
Grosz in Heartfield med Prvim mednarodnim sejmom dade v Berlinu 1920

Tradicionalna linearna perspektiva je predpostavljala enoakega mirujočega opazovalca. Picassov kubizem pa je preskušal, kako tridimenzionalnost oblik prikazati na dvodimenzionalni površini, ne da bi se bilo potrebno omejiti na eno samo točko pogleda. Iz tega je nastala sinteza različnih pogledov, ki jo je pri tihožitjih uporabljal že Cézanne, tako da se je premikal okrog predmetov, ki jih je slikal.

Podobne postopke je s svojim abstraktnim brezpredmetnim ustvarjanjem, s tridimenzionalnimi konstrukcijami, reliefi in kontrareliefi uvedel tudi Tatlin. Umanski je prepoznal njegovo epohalno vlogo pri ukinjanju slikarske površine in pri uvajanju novih materialov. Zato je omenjeni novinar sprejel tezo o smrti umetnosti in napačno razumel Tatlinovo estetiko brezpredmetne ustvarjalnosti kot strojno umetnost.

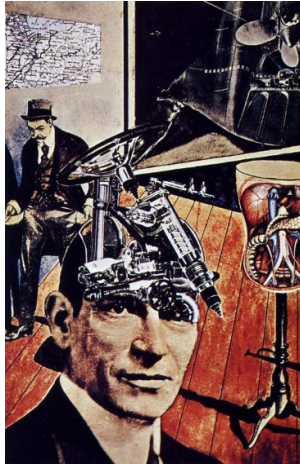
V članku Umanskega o Tatlinu najdemo misel: »Umetnost je mrtva – živila umetnost, umetnost stroja s svojo konstrukcijo in logiko, ritmom in

sestavni deli, materialom, njenim metafizičnim duhom [...]»² (Umanski 1920: 12–13). Umanski je posebej poudarjal, da je Tatlin pri svojem ustvarjanju kontrareliefov uporabljal vse vrste materialov: od lesa, stekla, steklenih drobcev, žebeljev, električnih armatur, gibljivih delov itd. Tatlinova »nova gramatika in estetika zahtevata od umetnika nadaljnje obrtniško-tehnično izobraževanje in pristnejšo zvezo z njegovim močnim zaveznikom, prevladujočim strojem« (ibid.). Pri tem Umanski ni upošteval Tatlinovega razvoja od tridimenzionalnih kontrareliefov k arhitektonskemu konstruktivizmu v *Spomeniku III. internacionali*, saj je njegovo razumevanje izhajalo iz koncepcij zgodnjega Proletkulta, ta pa je absolutiziral pomen stroja in aparatov na področje estetskega in zunajestetskega (Hansen-Löve 1978: 481). Zato je pri Umanskem prišlo do zmote; Tatlinova *strojna umetnost* je bila v resnici *umetniški stroj*.

Od tod je lahko Umanski postavil pod vprašaj umetniška izhodišča Tatlinove ustvarjalnosti. Pri berlinskih dadaistih je to izzvalo reakcijo, da so tatlinizem razumeli kot proces mehanizacije, kar je, denimo, konkretno pri Hausmannu pripeljalo do tega, da je svojo poezijo imenoval »avtomobili duše« (*Seelen-Automobile*). (Je naključje, če je Kosovel z notranjeliterarno polemiko omenil, da »avtomobil nima duše« in s tem potrdil, da je poznal dogodke v berlinski dadi?) Tudi svoje pesmi je Hausmann imenoval »mehanična umetniška dela«. V tem smislu je razumljivo njegovo vprašanje: »Čemu duh v svetu, ki teče mehanično?« (Hausmann 1920: 3). Tudi Grosz je poimenoval človeka »kolektivni, mehanični pojem«. Tako grobega taylorističnega razumevanja mehaničnega človeka in moderne tehnike ne bi srečali niti pri italijanskih futuristih.

Vrhunec je nesporazum med Tatlinom in berlinskimi dadaisti dosegel v Hausmannovem kolažu *Tatlin doma* (1920), kjer sploh ni šlo za upodobitev Tatlina, ampak za neznanega človeka, čigar možgani so zapolnjeni z deli strojev in motorjev. Poleg enačenja Tatlina z mašinizmom je šlo še za estetsko provokacijo, saj se naslov in upodobitev ne pokrivata.

2 »Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst, die Kunst der Maschine mit ihrer Konstruktion und Logik, ihrem Rhythmus, ihren Bestandteilen, ihrem Material, ihrem metaphysischen Geist [...]« (Umanski 1920: 12–13).



Slika 2: Raoul Hausmann, *Tatlin doma*, 1920

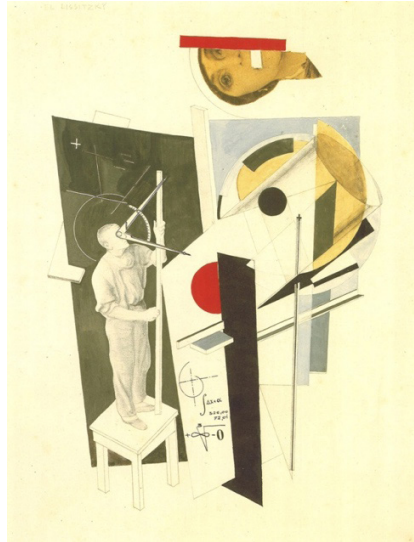
ODZIVI NA MAŠINIZEM

Černigoj

Černigoj je leta 1926 na podoben način s strojem v glavi upodobil arhitekta Rada Kregarja, kar je nova potrditev tega, da je bil Kosovel s svojimi prijatelji kar najbližje dogajanju v berlinski dadi, saj je Kosovel vsaj že leta 1925 natančno vedel, da se je ta dogajala sočasno s konstruktivizmom: »dadaisti (konstruktivisti vzporedno)« (III, 763).

El Lisicki in Erenburg

Na takšno popačeno razumevanje Tatlina in s tem ruskega konstruktivizma se je prvi polemično odzval El Lisicki s fotomontažo *Tatlin pri delu na Spomeniku III. internacionali* (s katerega je morda Kosovel v *Konsu 5* citiral matematična znaka za integral, neskončno in ničlo), ki je bila objavljena v Erenburgovem delu *Šest pripovedi o lahkem koncu*. Tu je Tatlin upodobljen po fotografiji, njegov pogled na stolp je metaforično predstavljen s šestilom, obkrožata ga *PROUN 6* in *PROUN 6B*, ki ustvarjata prostorskost na dvodimenzionalni površini. Ob zgornjem robu tega dela pa je položena prepolovljena ženska glava z močnim make-upom, ki ima s trakom prepleljena usta. Bi lahko to razumeli tako, da Tatlinovi muzi ni bilo dano spregovoriti? In je bila zato napačno razumljena? Ga je zato v manifestu *Mehanikom* vzel v bran tudi Kosovel, ki je dobro vedel, da tega velikega ruskega konstruktivista ni mogoče enačiti z mašinizmom, z golim oboževanjem tehnike, kot je to v veliki meri veljalo za italijanske futuriste?



Slika 3: El Lisicki, *Tatlin pri delu na Spomeniku III. internacionali*, 1921

Moholy-Nagy

Naj opozorimo še na Moholy-Nagyja, ki se je že 1919 seznanil z idejami Maleviča in Lisickega, z organizacijo prostora pa je prišel v stik prek novih idej o prostoru, ki so se pojavile z razvojem abstraktnega slikarstva. V Berlinu so nanj vplivali berlinski dadaisti, pa tudi konstruktivizem in suprematizem, s katerima se je seznanil že na Madžarskem. Pri Moholy-Nagyju gre za novo razumevanje umetnosti in znanosti, zato je eden ključnih pojmov njegovega ustvarjanja *prostor-čas*. Povezan je bil s tehnologijo oz. pojmom stroja in uspelo mu je načrtovati in izdelati stroj kot umetniški predmet. A so ga pri tem prehiteli ruski konstruktivisti, predvsem Tatlin z »gibljivo filozofijo« *Spomenika III. internacionali*.

Aleksić in Zenit

Zanimiva je tudi drža do ekspresionizma pri zenitistu Aleksiću, ki je napadel anarhijo in mistiko pri tedanjih ekspresionistih in jo skušal nadomestiti s svojim dadaizmom ter se pri tem skliceval na tatlinovski mašinizem, na povezavo človeka in stroja. Tatlinizem povezuje z umetniškim ultramaterializmom (Umanski 1920: 12–13). Po Aleksiću se mora umetnost rematerializirati, saj materializem za človeka ni prepreka, ampak prizemljitev. Zveza človeka in stroja kot poudarjena provokativna polemična pobuda proti antropocentričnemu ekspresionizmu in njegovi duhovnosti je vidna iz Aleksićevih

abstraktnih oznak HP/s in iz oznake HP – konjska sila in HP/4, ki kot četrtna konjske sile označuje človeka. Iz povedanega je jasno, da je Aleksić kot sodelavec zagrebškega *Zenita* nadaljeval z dadaističnim strojnim razumevanjem Tatlina, ki je bilo – kot posledica dezinformacij, ki jih je Zahod prejel o takratni ruski avantgardistični ustvarjalnosti – zgrešeno že pri berlinskih dadaistih. »Rusija daje Kandinskega, sodobnega genija, mi Chagalla in Tatlina. (Va imja otca ...) Tatlin in tatlinizem. Dol z vso estetiko in oboževanjem umetnosti do danes!« (Aleksić 1921: 8–9). Ker je Aleksić dejansko nadaljeval z dadaističnim razumevanjem Tatlinove ustvarjalnosti, ga je urednik Micić izgnal iz zenitističnega gibanja.

Kosovel in HP

Kosovel je vsaj dvakrat citiral zvezo HP (Kosovel 161: 292), zato smemo sklepati, da je tudi po tej plati spoznaval probleme, ki so se zaradi popolne blokade Rusije nabirali okrog Tatlina.

Zanimivo je, da Aleksić v zvezi s Tatlinom omenja t. i. strojno umetnost, ne pa tudi njegov *Spomenik III. internacionali*, omeni pa ga Micić v *Šimiju na pokopališču latinske četrti*, kjer je globalna vizija dogajanj in projektov evropske avantgarde motivirana s pogledom s Tatlinovega stolpa: »Polje pri Petrogradu. Talinov spomenik razbija ledene oblake. Na vrhu Radio Centrala + 400 m. Požira poplavo trzajev Azije, Evrope, Balkana, Amerike, Kitajske in Japonske /.../ Tatlin Radio Centrala sprejema POSLEDNJE NOVICE« (Flaker 1993: 176).

Kako zelo pomemben se je zdel ta zaplet okrog Tatlina, dokazuje tudi Erenburgov prozni tekst iz leta 1930 z naslovom *10 konjskih moči*. Tem bolj je zato razumljivo, da se je Kosovel na vse to odzval že leta 1925, ko je bila problematika konstruktivizma na Zahodu nadvse aktualna, zlasti zato, ker je Kosovel s svojimi koni prinašal v Evropo izčiščeno varianto konstruktivizma, zunaj zablodelih ideoloških konstruktov in površinskih interpretacij. Kosovel je začel oster boj za rehabilitacijo Tatlina, ker je bil njegov boj za Tatlina hkrati tudi spopad za prostor pod soncem, ki ga je pričakoval za lastni konstruktivizem. Sicer se mu v doslej odkritih primerih z manifestom *Mehanikom* in drugimi manifesti, z navedki HP, s citiranjem Lisickijeve fotomontaže *Tatlin pri delu*, z ugotovitvijo, da »avtomobil nima duše« in z omembo berlinske dade v *Dnevnikih* ne bi posvečal tako intenzivno.

Kosovel z omembami sintagme HP tudi v svojih pesmih polemizira z deviantnim razumevanjem Tatlina, verjetno tudi z Aleksićevim pojmovanjem, zato

njegovega zapisa HP ni mogoče povezati z omembo zveze HP pri Vladimirju Levstiku, saj se ta izjava nanaša na zgodnjefuturistično, čeprav tudi deloma popačeno futuristično glorifikacijo strojev in moderne tehnike. Levstik je menil, da mladi začetniki mislijo, da so njihovi soneti najvišje v življenju in da je živeti za umetnost najlepše, kar se nudi človeku. To drži z njihove žabje perspektive. »Kdor pa je le enkrat v življenju premislil, kaj se pravi lepa turbina in brezžični brzojav in toliko in toliko 100 HP, pa ve, da to ni res« (Levstik 1909: 7–8). Prav tako se zdi skoraj nemogoče, da bi Kosovel s sintagmo HP le citiral naslov romunske futuristične revije *75 HP* (Troha 1993: 85), čeprav je očitno vedel vsaj za njen naslov.

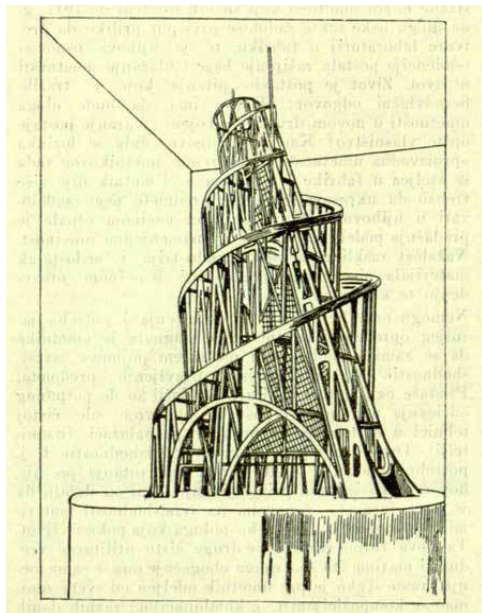
»ES IST SCHON GENUG IMMER MASCHINE«

Danes so stvari okrog Tatlinovega konstruktivizma veliko jasnejše. Vse do 1922. leta je ostajala ruska avantgarda blokirana, omejena le na nacionalne okvire. Vrata v svet ji je odprla šele Erenburgova in Lisickijeva revija *Vešč*, ki je izšla marca in aprila tega leta. Lisicki je začel oster boj za rehabilitacijo Tatlina in s tem tudi vseh drugih ruskih konstruktivistov. Poslej ruska avantgarda ni bila več reducirana le na mehanomanijo in na Tatlinovo strojno umetnost. V Schwittersovi dvojni številki (8/9) revije *Merz* (1924: 73) je bilo jasno povedano: »Es ist schon genug immer Maschine.« In Schwittersovi trije poskusi z *Merz-bau* so poskusi, kako na Zahodu obuditi veliko Tatlinovo idejo. Vključitev Tatlinovega *Spomenika III. internacionali* v nov kontekst, kakor lahko razberemo iz omenjene dvojne številke, bi lahko razumeli tudi kot grafično prostorsko potrditev programskega stališča Lisickega, pa tudi njegovo oddaljitev od berlinskih dadaistov, ki jih je novinar Umanski zavedel s svojim doktrinarnim razumevanjem konstruktivistične ideologije. Schwitters je na Zahodu ohranjal umetniško utopijo, ki jo je komunistični vzhod spremenil v politični eksperiment.

»MASCHINENKUNST« (STROJNA UMETNOST) NI »KUNSTMASCHINE« (UMETNIŠKI STROJ)

Kosovel se je lahko seznanil z Lisickijevo in Erenburgovo polemiko o Tatlinovem mašinizmu tudi v *Zenitu* (1922, dvojna številka 17/18), kjer so bila njuna stališča zelo jasna. Tako Erenburg kot Lisicki sta pojasnjevala, da so Tatlinove kontrareliefe »na zahodu napačno poimenovali strojna umetnost zaradi površinske podobnosti in pri tem pozabljali, da tu ne gre za tehnično, ampak za prostorsko reševanje problema. Posebej sta opozorila, da Tatlinov

arhitektonski projekt ni delo arhitekta, ampak umetnika. Zasluga Tatlina in drugih je v tem, da so umetnika priučili za delo v realnem prostoru in z modernimi materiali. Tako so prišli do konstruktivizma!» (ibid.: 51).

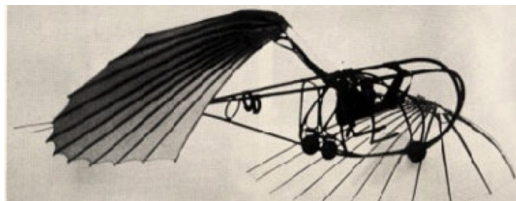


Slika 4: Vladimir Tatlin, *Spomenik III. internacionali*

Reprodukcija Tatlinovega *Spomenika III. internacionali* v *Zenitu* grafično ni bila najboljša, a je prav s tega mesta vstopila v svet. Flaker je pri tem uporabil sijajno prisposobo: »Duh spirale straši po Evropi!« Tatlinov *Spomenik* je bil za časa stalinizma pozabljen, je pa doživel rekonstrukcijo 1968 v Stockholmu. Tudi Slovenci nismo šli mimo tega. Velike železne makete Tatlinovega spomenika so bile po načrtih arhitekta Koželja postavljene na vseh ljubljanskih vpadnicah in bile paradoksalno odstranjene ob osamosvojitvi Slovenije. Je bil v ozadju »duh spirale, ki je strašil po Evropi« in je bil v nekaterih glavah napačno povezan s komunizmom, celo s stalinizmom?

Z Lisickijevim opozorilom na napačno razumevanje mašinizma pri Tatlinu, kot se je dogodilo berlinskim dadaistom, se je tudi v evropskih okvirih vzpostavilo novo pojmovanje in novo razumevanje ruske avantgarde. V ta spor je posegel tudi Tatlin sam, ko je izjavil, da so ga v reviji *Vešč* razglasili za očeta konstruktivizma, kar nikoli ni bil.

Ko je Kosovel v manifestu *Mehanikom* protestiral proti mehničnemu človeku, je potemtakem protestiral tudi proti tedaj na Zahodu, predvsem v krogu berlinske dade uveljavljenemu naziranju o Tatlinovi *strojni umetnosti* (»Maschinenkunst«), ki je bila pravzaprav *umetniški stroj*,³ s tem pa tudi proti temu, da naj bi bil konstruktivizem le nov umetnostni stil, ne pa tudi način življenja. V resnici pa je med vsemi avantgardističnimi gibanji dvajsetih let samo ruski konstruktivizem predlagal preseženje pojma umetnosti in njenega avtonomnega statusa znotraj meščanske družbe. Po svojih močeh je v manifestu *Mehanikom* k temu prispeval tudi Kosovel s svojo kvalificirano polemiko ne le z italijanskim futurizmom, ampak tudi z berlinskim dadaizmom, saj je bil Tatlin zanj eden osrednjih zgledov, njegov ikarski dvojček, s katerim sta skupaj sanjala o poletu v PROSTOR, ki ga je Kosovel večkrat zapisal z velikimi črkami. Žal Kosovel ni mogel objaviti nič od tega, kot tudi Tatlinu ni bilo dano realizirati ne *Spomenika III. internacionali* ne *Letatlina*.



Slika 5: Vladimir Tatlin, *Letatlin*, 1930–1932

V manifestu *Mehanikom* je bil zanikan Tatlin, človek–stroj, kot sta ga razumela Grosz in Heartfield. Zato je treba posebej poudariti, da Kosovel ne govori le o Marinettijevem mehničnem človeku, ampak v skladu z umetnostjo–strojem (*Maschinenkunst*), tudi o človeku–stroju. Poleg tega Kosovel omenja plakatiranje: »Plakatirajte: človek stroj bo uničen!«

Kosovel tu detektira dvoje dejstev. Z berlinske dadaistične razstave obstajata dve različni fotografiji plakata z razvpitim napisom, ki ga omenjamo na začetku: »Umetnost je mrtva. Živela nova strojna Tatlinova umetnost!« Na eni je plakat, nalepljen na izložbeno okno, na drugi pa gre za reklamni plakat, ki naj bi služil v propagandne namene, bil naj bi nekakšen Groszov in Heartfieldov program. Huelsenbeck je ta plakat pospremil z zapisom, češ da Grosz in Heartfield demonstrirata proti umetnosti v korist lastnih tatlinističnih teorij (Huelsenbeck 1920).

³ V spominih Anne Begicheve, Tatlinove zveste prijateljice vse do njegove smrti, se Begicheva spominja njegovih besed, s katerimi se je odzval na slogan Berlinskih dadaistov: »Ustvariti želim stroj s pomočjo umetnosti, umetnosti nočem mehanizirati – gre za razliko v razumevanju« (Begicheva e. a. 2013: 299).

POSKUS TATLINOVE REHABILITACIJE V MANIFESTU *MEHANIKOM*

Lisickemu in Kosovelu se je posrečilo stopiti v bran Tatlinu in tudi ubraniti njegova stališča. Poslej je bil in ostal Tatlin konstruktivist, Rus, človek z Vzhoda. Tako kot berlinski dadaisti, je želel tudi Kosovel najprej s plakatiranjem oznanjati svoj program, potem pa z napisom na tem plakatu demantirati Groszovo in Heartfieldovo programsko izjavo in uveljaviti svojo: »Plakativajte: človek stroj bo uničen!« Kosovel je nasproti Groszovemu plakatu ustvaril v svojem manifestu *Mehanikom* nekakšen antiplakat in s tem ponovil aktualno Schwittersovo misel: »Es ist schon genug immer Maschine.«

Poznavanje te problematike, ki jo lahko razberemo iz Kosovelovih dnevniških zapiskov: »dadaisti, (konstruktivisti vzporedno)« (III, 763) pa potrjuje tudi Oc-virk, ko piše o tatlinizmu kot popačeni oznaki Tatlinove geometrične umetnosti kot strojne umetnosti in o dadaistični razstavi v Berlinu leta 1920. Oc-virk omenja Georgea Grosza, ki so ga »v Kosovelovem krogu dobro poznali« (Int. 92). Prav na ravni moderne tehnike in narave kot dveh elementov, s katerimi so se agresivno spopadali futuristi, dadaisti in zenitisti, je mogoče prepoznati Kosovelovo drugačno razumevanje razmerja med tehniko in naravo, saj je sledil Tatlinu, Lisickemu, Moholy-Nagyu, Čičerinu in drugim, ki so vsi po vrsti obravnavali naravo, ki ni več »obsovražena po človekovem pohlepu« (III, 97), moderno tehniko pa kot pomoč človeku. V tem je bila tudi bistvena razlika med zahodnim do narave agresivnim futurizmom in vzhodnim do narave prijaznim konstruktivizmom. Kosovel se je odločil za slednjega.

OD MEHANIČNEGA ČLOVEKA IN MAŠINIZMA H KONSTRUKTIVNEMU ČLOVEKU

Iz povedanega je jasno, da Kosovela s tega stališča nikakor ni mogoče povezovati s »parolami in libertà«, ampak le »s črkami, ki rasto v prostor« (Int. 282). Tu je tudi bistvena razlika med zenitističnimi besedami v prostoru, ki prostor agresivno zasedajo kot antena – v tem smislu so kaotične in skrajno osvobodjene kot Marinettijeve »parole in libertà«, in Kosovelovimi »črkami, ki rasto v prostor«, kjer gre za zlitje z naravo, saj je rast del naravnega procesa.

Vse navedeno kaže med drugim tudi na to, da je imel Kosovel do plakatne umetnosti prav poseben odnos, da je razumel njen izjemen pozitivni in negativni pomen v moderni družbi, zato je v svoje dnevniške zapiske z velikimi črkami in z obžalovanjem ali z odobravanjem zapisal stavek: »NEKDO TRŽE PLAKATE« (III, 632). Kosovelova omemba plakatiranja in »človeka stroja«

končno pojasni misel iz njegovih dnevniških zapiskov o sočasnosti dadaizma in konstruktivizma in znova pokaže osupljivo informiranost in osebni pesniški in politični angažma tega dvaindvajsetletnega mladeniča, ki je trdno verjel v svoje prostorske konse in v svoj konstruktivizem.

Zato v manifestu *Mehanikom* nikakor ne gre spregledati, da je sestavljen iz dveh delov: iz polemike s futurističnim mehaničnim človekom in s polemiko zoper Tatlinov mašinizem, tudi z njuno najodločnejšo zavrtnitvijo, s tem pa tudi z rušenjem starih estetskih vzorcev – in iz hvalnice Novemu človeku, ki ga je Kosovel imenoval tudi konstruktivni človek, dobo, ki ji bo pripadal, pa »dobo konstruktivnosti« (III, 591–783) in novega dojemanja sveta in umetnosti.

Druga polovica manifesta *Mehanikom* od rimske IV, V in VI je po Flakerjevem mnenju grajena tudi v naslonitvi na evangelski mit, ki spominja na končni stavek Blokove pesnitve *Dvanajst* »en sam človek, z belim trnjem kronan«, pa tudi na »novo človeštvo« kot avtorjevo optimalno projekcijo v bodočnost (Flaker 1988: 221). Slednja temelji v toposih, ki so prepoznavni kot socialistični, se pa vežejo tudi na rusko književnost od Dostojevskega do Gorkega: »Novo človečanstvo vstaja. Kaj, če prihaja iz nižin? Ponižano je bilo! Kaj, če prihaja iz dna? Oskrunjeno je bilo! Kaj če prihaja z nevihto in strelami! Tlačeno je bilo!« (Int. 113). Menimo, da bi bilo treba tako na vsebinski kot stilni ravni k omenjenim vplivom dodati še Cankarja.

ZAKLJUČEK

Kosovelov manifest *Mehanikom* po svojem diskurzivnem bogastvu presega marsikateri slaven avantgardističen manifest katerega od evropskih gibanj, saj poleg zgoraj analiziranega odnosa do futurizma, zenitizma in tatlinizma ter berlinske dade vsebuje očitno tudi elemente iz drugega dela Bretonovega nadrealističnega manifesta, kjer ta opredeljuje nadrealistične metafore, ki so zmeraj zблиžanje dveh izrazov, iz »katerih je brizgnila posebna svetloba, svetloba podobe, mi smo do nje neskončno občutljivi« (Waldberg 1997: 71). Breton napravi sklep, da »naš duh obeh členov podobe ni izvedel drugega iz drugega zato, da bi izzval iskro, ampak da sta oba hkratna produkta dejavnosti, ki jo imenujem nadrealistična, in da se pri tem razum omeji le na to, da ugotavlja in ocenjuje svetlobni pojav« (ibid.). Mar ne beremo v manifestu *Mehanikom* o paradoksu, ki je živ »kakor električna /.../ stik električnih žic povzročča iskro, /.../ svita se! Ali čutite to svetlikanje? /.../ Novo človeštvo vstaja s strelo in nevihtami.«? (Int. 102–103). Manifest je bil napisan julija 1925 v Tomaju.

Povzetek

Na Prvem mednarodnem sejmu Dada junija 1920 je zaradi dadaistične provokacije, ki je Tatlinovo umetnost proglasila za strojno umetnost (*Maschinenkunst*), in nepoučenega poročevalca, ki je to zmoto razširil naprej, prišlo do nesporazuma. Kurt Schwitters je v svoji znameniti dvojni številki revije *Merz* z naslovom *Nasci* s tem v zvezi jasno zapisal: »Es ist schon genug immer Maschine.« Kmalu za tem se v ta boj vključi tudi Kosovel. Ko je v manifestu *Mehanikom* protestiral proti mehničnemu človeku, je protestiral tudi proti tedaj na Zahodu uveljavljenemu naziranju Tatlina kot utilitarnega produktivista in ne kot konstruktivista, ki ga vodijo organski principi. S tem pa tudi proti temu, da naj bi bil konstruktivizem le nov umetnostni slog, ne pa tudi način življenja. K temu je pripomogel s svojo kvalificirano polemiko ne le z italijanskim futurizmom, temveč tudi z berlinskim dadaizmom, saj je bil Tatlin zanj eden osrednjih zgledov, njegov ikarski dvojček, s katerim sta skupaj sanjala o poletu v PROSTOR, ki ga je Kosovel večkrat zapisal z velikimi črkami.

Ključne besede: konstruktivizem, Vladimir Tatlin, Srečko Kosovel, *Maschinenkunst* (strojna umetnost), *Kunstmaschine* (umetniški stroj)

Abstract

During the First International Dada Fair in Berlin in June 1920 a false impression of Tatlin's art was created due to an ignorant journalist who proclaimed Tatlin's art as *Maschinenkunst*. Kurt Schwitters stated in his famous double issue of the magazine *Merz* (titled *Nasci*): »Es ist schon genug immer Maschine.« Soon after Kosovel joins in the argumentation with his manifest *To the Mechanics* in which he takes a stand against the mechanical man. This protest is at the same time a revolt against the notion of Tatlin as an utilitarian productivist instead of a constructivist, who is led by organic principles. And it is also a revolt against the notion of constructivism as a mere artistic style instead of regarding it as a way of life. His contribution testifies of sublime reflection not only upon the Italian Futurism but also upon the Berlin Dada. Tatlin was after all one of his leading examples, his Icarian twin brother, with whom he dreamed together of flying into Space (which Kosovel often wrote with capital letters).

Keywords: constructivism, Vladimir Tatlin, Srečko Kosovel, *Maschinenkunst*, *Kunstmaschine*

Seznam literature

- ALEKSIĆ, Dragan (1921): Tatlin. HP/s+Človek. V: *Zenit* 1, 9, str. 8–9.
- BEGICHEVA, Anna e. a. (2013): »How I remember Tatlin.« V: *RES: Anthropology and Aesthetics*, 63-64, str. 299–313.
- EHRENBURG, Ilya/LISSITZKY El (1922): Ruska nova umetnost. V: *Zenit*, 17–18, str. 50–52.
- FLAKER, Aleksandar (1993): Spirala/optimalna projekcija. V: FLAKER, Aleksandar/UGREŠIČ, Dubravka (ur.) *Pojmovnik ruske avangarde 9*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, str. 173–177.
- HANSEN-LÖVE, Aage A. (1978): *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- HAUSMANN, Raoul (1920): Dada in Europa. V: *Der Dada* 3, str. 4–6.
- HUELSENBECK, Richard (ur.) (1920): *Dada Almanach*. Berlin: Erich Reiss Verlag.
- KOSOVEL, Srečko (1967): *Integrali'26* [1984 (2. izd.)] [ur. Anton Ocvirk]. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- KOSOVEL, Srečko. (1946–1977): *Zbrano delo I, II, III, III/1* [ur. Anton Ocvirk]. Ljubljana: DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- LEVSTIK, Vladimir (1909): Poizkus o lepem slovstvu v Slovencih. V: *Ljubljanski zvon* 29, str. 7–8.
- SCHWITTERS, Kurt (1923–1932): *Merzhefte* <https://monoskop.org/Merz> (vpogled 2. 2. 2019).
- TROHA, Vera (1993): *Futurizem*. Ljubljana: ZRC SAZU, DZS.
- UMANSKY, Konstantin (1920): Neue Kunstrichtungen in Rußland. Der Tatlinismus oder die Maschinenkunst. V: *Der Ararat* 1, 4, str. 12–13.
- WILLET, John (1978): *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety 1917–1933*. London: Thames and Hudson.
- Opomba h kratici:
Int.: zbirka Kosovelovih pesmi, izdanih posthumno leta 1967 z naslovom *Integrali*, 26.

Seznam slik

- Slika 1: https://www.researchgate.net/profile/Maria_Stavrinaki2/publication/271296298/figure/fig6/AS:342029356814344@1458557561603/George-Grosz-et-John-Heartfi-eld-a-la-Dada-Messe-Berlin-juin-1920-Photographie-anonyme.png (vpogled 5. 4. 2019).
- Slika 2: <http://www.galleryintell.com/wp-content/uploads/2014/10/hausmann-tatlin-at-home-1920-e1429567965705.jpg> (vpogled 5. 4. 2019).
- Slika 3: <http://allpainters.org/wp-content/themes/paint/paintings/full/tatlin-at-work.jpg> (vpogled 5. 4. 2019).

Slika 4: Zenit 1922, 17/18: 52.

Slika 5: <https://i.pinimg.com/originals/44/2e/49/442e49d6bf2ed8b1a2e20200ca55-a753.jpg> (vpogled 5. 4. 2019).