

skupnemu gorju. Celoti. Vsem tukaj in tam daleč za sivino zastora. Za meglo, za snegom. V daljavi. Vedno razsežnejši, vedno mračnejši.

Krik. Več krikov. Boleče, boleče. Žgoče, žgoče.

On ni slišal nasilnikov nad sabo. Njegova požgana desnica jih je slišala. — Konj! Saboter! Svinjski pes! Saboter! Bedak! S a b o t e r !

Oba sta ležala na zmrzali. On-desnica: nerazdružljiva prijateljja. Tukaj zdaj, tamkaj potem.



Ivo  
Antič

## Kosovel 1984

### I

1.1. Na sledi Peirceove utemeljitve moderne semiotike lahko »integralni diskurz« sleherno (po- ljubno izbrano) stvar analizira skozi njeno triadno funkcionalnost kot znak, ki je »trinitarni monstrum«: firstness — secondness — thirdness ali vzorec — objekt — interpretant (ali s »tradicionalno« terminologijo: forma — vsebina — interpretacija). Po Benseju je semiotika gradacija ali degradacija znakov, klasifikacija je torej njen »princip proizvodnje«. Zunaj resne relevance ostajajo očitki, ki jih je moč predvidevati v glavnem najbrž od nekaterih »spontanizmov« in »materializmov«. Prvi so alergični na vsako temeljitejšo teoretizacijo, sistematizacijo in strukturalizacijo, saj se jim stvarnost kaže kot nekakšna »svoboda in spontanost«, čeprav je jasno, da brez določene »sistema« in »nasilja« ni moč opraviti niti najbolj preprostega dela in da je v vsem neka mera, vsaj kot smrt. Za »spontaniste« je torej t. i. »predalčkanje« ena od glavnih pregreh nad resnico, pri tem pa seveda tudi sami pridno uporabljajo razne »predale informacij«, če hočejo biti kolikor toliko operativni. »Materializmi« pa znajo biti alergični na različne oblike t. i. »metafizičnih idealizacij«, pri tem pa gredo z voluntarizmom, ki ne pozna najmanjše zadrege, prek dejstva, da se njihovo lastno »nakladanje« neredko spreminja v čisto metafiziko; »metafizični materialisti« (kot jim je rekel Lenin) niso nikakršna posebna redkost. Zanje semiotična triada seveda »sumljivo diši« po krščanski sveti trojici in platonistični trihotomiji (lepota, resnica, dobrot), čeprav je moč trojnost izvajati tudi iz praktičnega arhetipskega eksistencialnega izkustva (vsak pojav ima nekak začetek, vrh, konec ali rojstvo, boj, smrt). Trojnost je »krog«, znotraj katerega se izčrpa ciklični cirkulacijski »kapital« (energijska zaloga) vsakega pojava. Marx, ki je »bog« nekaterih »materialistov«, je napisal Kapital v treh knjigah, kar je le najbolj očitna trojnost; pri njem pa se različne triadne sheme pojavljajo na marsikaterem bistvenem, simptomalnem mestu. Človekovo »predzgodovino« določajo sužnjelastništvo, fevdalizem in kapitalizem, medtem ko socializem odpira nov horizont; kapital kroži kot proizvodni, blagovni in denarni kapital; Borchardtova priredba Kapitala se začena s »poglavjem o trinitarni formuli« (S. Krašovec), ki jo sestavljajo blago, cena in profit... Tudi Engels je s svojo sociološko analizo utemeljil »triadno« (Izvor družine, privatne lastnine in države), v čemer je danes moč videti kroženje

spolne-razredne-idejne razlike kot »tu-bití« razlike; kroženje teh razlik je kroženje temeljnega »kapitala« družbe (zgodovine). To kroženje se seveda nadaljuje tudi v »novem horizontu«, tega pa bi bilo morda možno razdeliti na naslednje tri nivoje: revolucija, socializem, komunizem. Svojo vrednost imajo gotovo tudi triadne sheme nekaterih filozofov od starih Grkov do Hegla, pa seveda trojnosti v številnih mitologijah, kar potrjuje širino in globino zadevnega arhetipskega izkustva.

1.2. Na semiotiki utemeljeni diskurz jemlje tekst kot znak skozi tri funkcijske nivoje: supertekst, kontekst, subtekst (uveljavljeni so tudi termini: makrotekst, mikrotekst, metatekst). Pri tem se mora diskurz zmeraj zavedati svoje specifične omejenosti in svoje relativnosti, ki je v bistvu paralelnost glede na obravnavani tekst, se pravi, da se mora zavedati »absolutnosti« teksta, kateremu — radikalno vzeto — nobena obravnava ne more ničesar odvzeti ali dodati, pač pa lahko le do določene mere vpliva na njegovo socialno usodo. Diskurz o kakšnem tekstu je pogojen s tem tekstom; to je sekundarnost diskurza glede na tekst, njegova »podrejenost«. Vendar tudi diskurz ni absolutno zavezan tekstu, čeprav seveda dosti bolj kot tekst diskurzu. Nihče ni dolžan brati določenega teksta skozi določen diskurz, zato ima diskurz svoje interne kriterije, ki so kriteriji diskurza in ne kriteriji teksta. V skrajni konsekvenci bi to celo lahko pomenilo, da je za diskurz bolj bistveno vprašanje, koliko je v skladu s samim sabo, s svojim konceptom, ne pa, koliko kaže skladnosti s tekstom, čeprav zveza seveda nikoli ne sme biti povsem pretrgana.

1.3. Na ozadju povedanega podaja pričujoči spis skico za »triadno« obravnavo slovenske poezije v širšem zarisu in Kosovelove lirike v ožji izpeljavi, ki se navezuje na leto njegove 80-letnice. V kvalitativnem in simptomalnem smislu bistveno izstopa šest imen, ki so tako nekakšna usodna presečišča ali kristalizacijske točke. Primarno triado sestavljajo Prešeren, Župančič, Kocbek, sekundarno Murn, Kosovel, Balantič. Prvo predstavljajo pesniki z zaokroženimi opusi, ki zajemajo daljše življenje, drugo trije od dokaj številnih »usodnih mladeničev« slovenske poezije, ki so bili pokošeni tako rekoč na pragu bivanjskega travnika. Prešeren je na začetku, Murn na koncu 19. stoletja, to pa pomeni lok od romantike do nove romantike ali obdobje, ko začne v zahodni civilizaciji na podlagi industrijsko-tehnološkega imperializma prevladovati (in v 20. stoletju dokončno prevlada) severnoatlantsko-uralski koncept kulture od ZDA prek Anglije, Skandinavije, Nemčije do Rusije. Župančič in Kosovel sta v »centru« posamezne triadne sheme; pri prvem »tradicionalna« polnost pesniške pisave prehaja kar v samoopojno evforične, hipertrofirane učinke, pri drugem se radikalno razkolje do stržena. Kocbek in Balantič pa vsak po svoje zaključeta določen ciklični kontekst.

1.4. Za navedene pesnike (manj morda to velja za Župančiča) je značilno, da so bili v določenem času takó ali drugače žrtve primitivnih in včasih kar perverzno uživaških poskusov zamolčevanja, kakršne v stisnjenih družbenih okoljih izvajajo različne »občutljive in užaljene«, za »narodov blagor« skrbeče duše z namenom, da bi čimbolj zavarovale svoje bedne položajčke. In prav ti pesniki so hkrati tudi značilni primeri za to, kako zna biti poezija po svoje nenavadno trdoživa. Vsi poskusi, da bi te pesnike za-

molčali, zatolkli, osmešili ali kako drugače nepopolno predstavili, so se naposled izkazali kot jalovo početje. Prešernovega pomena danes seveda ni treba več posebej utemeljevati, čeprav ni ustvaril ne slovenskega jezika ne slovenske poezije ne slovenskega naroda, kot včasih trdi kakšen »navdušenec«. Nekaj časa je bilo »moderno« Župančiča zaničevati, to pa ni moglo resneje ogroziti pomena tega kremenito bleščečega mojstra besede, saj predstavlja njegova svetla, energična pesem posebno dragocenost v »mittel-evropsko« morastem ozračju, ki prevladuje v slovenski poeziji. Da je Kocbek velikan, je tudi že bolj ali manj jasno, kakor je razvidno, da je Murn začetnik moderne slovenske poezije. Murn ni bil nikakršen neblogljen izgubljenec, ki tava po večernih dobravah in zapisuje nekakšne naključne impresionistične popevčice, kot so si ga želeli predstavljati nekateri, temveč povsem ustreza podoba, ki jo je o njem dal Župančič v Manih: resničen ujeti kondor, lirik s svojim dostojanstvom v pesmi in trpljenju, izrazita zgodovinska postava. Morda je poleg Prešerna Kosovel najbolj usoden pesnik za slovensko poezijo: skozenj je kot strela udaril véliki, simptomalni razkol modernega pesništva in mišljenja. Tudi za Balantiča v sekundarni triadi ni nobenega »nadomestila«; ta osupljivi »prekleti pesnik« se je v »Orwellovem letu« kot »izgubljeni sin« (»Pozno se vračam...«, pesem Sin) tudi uradno vrnil v matično literaturo. Kakor so ga nekateri skušali pretirano ideološko izrabljati, zdaj drugi včasih o njem pišejo, kot da je padel z Lune; seveda ga želijo nekako »nevtalizirati«, da bi bil družbeno sprejemljivejši, vendar specifična mera njegove »ideološkosti« ostaja vsaj v dejstvu, da takšna poezija v revolucionarnem, partizanskem kontekstu ne bi bila možna. Muževna steblika, najnovejši izbor njegove poezije, je seveda izšla s pečatom v stilu časa: kljub skoraj vsiljivo ambiciozni zunanji opremi ni šlo brez nekaterih čisto praktičnih, preprosto tehničnih napak. Kot je za Kocbeka moč reči, da zaključuje svojo triado s tem, da nekako združuje in povzema Prešernovo klasično evropsko širino in Župančičev zanos besede, pršeče iz domače zemlje, tako je ob Balantiču možno ugotoviti, da po svoje poantira Murnovo kmečko nostalgijo in strastno dekadencnost, kakor tudi Kosovelovo totalno izročeno ekstazi groze in smrti.

## II

2.0. Triadna analiza fenomenov se odvisno ali neodvisno od Hegla ali Peircea seveda nadaljuje tudi v novejšem času pri številnih avtorjih z različnih področij mišljenja. Za diskurz o umetnosti so v ospredju naslednja področja: literatura, slikarstvo in komunikacija; pričujoči spis za vsako od njih navaja po enega značilnega predstavnika, ki je svoje »polje« zajel z določeno triadno shemo.

2.1. Prvo področje predstavlja T. S. Eliot z esejem Trije glasovi poezije; s prvim glasom pesnik govori sebi ali nikomur, z drugim publiki ne glede na njeno številčnost, s tretjim pa kreira dramske osebe. To je moč vzporejati s »klasično« delitvijo literature na poezijo, prozo in dramo (»čista« poezija na poti svoje avtorefleksije preide prek »prozne« objektivizacije v dramatično konfliktno analizo).

2.2. Za obravnavo drugega področja je značilen E. Panofsky, ki je v svojih Ikonoloških študijah uveljavil radikalno pomensko analizo umet-

niškega, likovnega dela na podlagi njegove naravne, konvencionalne in bistvene vsebine. Ta shema se zdi »vzporedna« s Peirceovo definicijo znaka (icon, index, symbol), čeprav Panofsky ne omenja Peircea v svoji bibliografiji k Ikonološkim študijam. Tudi Panofsky začenja z »identifikacijo čistih oblik«, saj se povsem izkustveno vsako umetniško delo svojemu »odjemalcu« ponuja najprej kot »gola forma«, v vsebinske sloje pa je treba nato postopoma prodirati in jih odkrivati kot prostore v »neznani palači«. Lahko pa se ta komunikacija ustavi že na prvem, »formalnem« nivoju; sonet, ki je pred nekom v zanj nerazumljivem jeziku, je sicer formalno identificirana oblika pesniškega zapisa, »neformalna«, vsebinska razsežnost pa ostane zaprta zaradi določene komunikacijske blokade. Vsekakor je moč Panofskega imeti za predhodnika in tudi za utemeljitelja semantične informacijske estetike v širšem smislu.

2.3. Predstavnik tretjega področja je E. T. Hall, ki je v knjigi *Nemi jezik kulture* kot komunikacijo definirala s formalnim, neformalnim in tehničnim nivojem (na tej sledi je zapisano literaturo moč imeti za tehnično stopnjo »nemege jezika«). Za Halla je tehnični nivo najvišja stopnja človeške zavesti, se pravi, da je njegova triadna shema induktivno sintetična gradacija, k svojevrstveni sintezi pa se nagiba tudi Panofsky.

2.4. Semiotika pa poleg znakovne gradacije pozna tudi znakovno degradacijo. Za znanost, katere bistveni princip je, kot poudarja Bense, raziskovanje kot hevristično (samo)spraševanje, ki je poseben kreativni program in proces (odgovori so »philosophie ouverte«, saj se pred znanostjo vsak odgovor razblinja z novimi odkritji), se zdi v ospredju prav ta analitična znakovna »degeneracija« (Peirceov izraz). Znanosti, ki se ne opredeljuje eksplisitno ideološko, čeprav si je povsem na jasnem glede svoje determiniranosti, naj bi šlo v prvi vrsti za »psihoanalizo« (Freudova triada: superego, ego, itd.) in šele v drugi za »psihosintezo«; slednja je v glavnem prepuščena drugim umskim dejavnostim v družbeni nadstavbi. Simptomalna »degradacija« kulture je jasno nakazana z razvojem človeške avtorefleksije od mita prek tragedije do literature. Mit je po svojem izvoru še ves v magijskem ritualu, v tragediji se mit že spopade z lastno profanacijo, literatura pa je odprta, »trivialna« (gramatika, retorika, dialektika) tehnično-proizvodna metaforizacija tega simptomalnega »razsula«. Potemtakem je razumljivo, da pri radikalni delitvi umetnostnih izdelkov na »trivialne« in »netrivialne« vztrajajo le tako ali drugače zakompleksani kvazipedagogi, ki bi literaturi (umetnosti) za vsako ceno radi vsilili vlogo, do katere je ona sama bolj ali manj nezaupljiva. Ta njena nezaupljivost je seveda utemeljena na neveselih izkušnjah, katere si je umetnost nabrala s tistimi, ki imajo zmeraj pri roki razna dušebrižniška krepela, s katerimi odganjajo »šund« od »visokih umetnin« in pri tem tudi slednjim dajo komaj dihati, če jih povsem ne zatolčejo; nastalo praznino morajo namreč zamašiti s posebnim šundom v skladu z lastnimi interesi. Se pravi: če svoboda ne velja za čim širši spekter, ne velja za nikogar. Zdi se, da tisti, ki pretirano poudarja pomen literature, ni njen najboljši prijatelj; Francozi, ki veljajo za narod literatov, imajo ironični izrek »c'est ne pas que de la littérature«, medtem ko razni totalitarizmi pripisujejo literaturi tolikšen vpliv na »narodov blagor«, da morajo v interesu tega »blagra« trebiti literate kot plevel. Hkrati je treba tudi ugotoviti, da je delitev literature na »trivialno« in »pravo, visoko« literaturo

danes že zunaj radikalne relevance. Če po Heglu velja, da se je »ideja« razvila k posameznim, avtonomnim oblikam lepote, pri čemer je umetnost v dobi romantike prišla do specifične lastne »degradacije« in »trivializacije«, saj ni več najvišji izraz »duha«, potem je trivialna vsa literatura (umetnost), ne le kakšna njena zvrst. S tem je konec zadreg, ki jih nekaterim povzročata teoretično umeščanje »trivialne literature« in kot ustrezen preostane le še razlikovalni izraz »popularna literatura«, katerega edinega uporablja slovaška tekstološka šola v Nitri.

2.5. Iz povedanega je razvidno, da si integralni diskurz ne more »odmisliti« sociološke triade »politika, ekonomija, kultura«. Izhodišni nivo je »politika« v svojem etimološkem pomenu, saj je za Aristotela človek »politična« in ne »ekonomska« žival. Človeka najprej določa njegova »družbenost« in šele znotraj te družbenosti razvija različne oblike ekonomije in na višjem nivoju tudi kulture. Niti marksizem npr. ni zgolj »ekonomizem«, od katerega se je Engels izrecno distanciral; Marxov Kapital ni kritika »ekonomije«, temveč »politične ekonomije«. Politika zastavlja »formo«, ekonomija »vsebino« (index), kultura pa »metaforično tehniko« (simboliko) družbene komunikacije. Nobene od teh komponent seveda ni primerno izolirati, saj drugače pri globalnem pogledu pretijo različne ekskluzivnosti, ki tako ali drugače zamegljujejo realni položaj. V primeru slovenske zgodovine se zdi značilno že kar tradicionalno, stereotipno poudarjanje vloge kulture in zlasti literature. Po mnenju nekaterih naj bi bila zaradi nekakšnega imanentno tragičnega položaja za slovenski narod kultura (literatura) v preteklosti pa tudi v prihodnosti tako rekoč edina perspektiva. Pomena kulture za male narode seveda ni moč spregledati, vendar velja pri tem upoštevati razmeroma podobno eksplicitno, manifestativno vrednost, ki jo ima tudi za velike. Hkrati bi kazalo tezo o izjemni tragičnosti slovenskega položaja postaviti v oklepaj; ob primerjavi z mnogimi drugimi narodi in ob upoštevanju vseh stvarnih sorazmerij, je slovenska zgodovina, se pravi zgodovina naroda, ki je po svetovnih merilih bolj nekakšen etnični relikv kot pa tim. »prava nacija«, skoraj »idilična«, kljub nedvomno hudim, tudi tragičnim težavam in nesrečam. Predvsem pa je bistveno eno: narod, ki mu preostane samo »kultura« (ali še huje: samo literatura), nima pravice do normalnega obstoja; Indijancem so v rezervatih izpodrezali vse stvarne korenine in jim pustili le njihovo »folkloro«, se pravi, da kultura brez čvrste politekonomske podlage ni nič drugega kot folkloristična farsa. Slovenskega naroda niso utrjevali samo (malo brani in zaničevani) literati, temveč velikokrat dosti usodnejše tudi kmetje, delavci, kapitalisti, politiki, duhovniki itd. Slovenci npr. danes v Jugoslaviji ne slovijo kot kakšen poseben narod literatov, temveč v splošnem predvsem kot narod marljivih in iznajdljivih delavcev, sposobnih strokovnjakov, kot narod z razmeroma visokim civilizacijskim standardom, ki je bil dosežen ob 80-odstotni izrabljenosti osnovnih sredstev, kar je pravzaprav že »japonski rekord«.

2.6. Vsekakor pa je danes jasno, da je izrazito sociološko shemo potrebno razširiti, saj kljub volji do širine, za katero se načelno zavzema kakšen njen zastopnik, vendarle sama sebi postavlja specifične, za sodobno tekstologijo presežene omejitve. Predvojni marksist Brnčič je npr. obravnavo literature določil skozi realistično prepletanje »bioloških, socioloških in psiholoških zakonov« (Razgledi v liriki), »preživeli pesniški šoli« (ibid.)

ekspresionizma pa je očital oddaljenost od »življenjske realitete« (ibid.) in iz te izolacije izvirajoče, zunanje, artistično novatorstvo. Kosovel, ki ga je v globalu moč označiti kot ekspresionista, kakor je sploh vse »modernizme« s konstruktivizmom in konkretizmom vred možno zajeti v smislu ekspresionizma (ki je danes v umetnosti povsem aktualen, medtem ko je Croce že zdavnaj razumel ekspresijo sploh kot bistvo umetniškega ustvarjanja), je o novatorski »deformaciji forme« zapisal: »Moderni pesnik razdira formo, da pride do živega neposrednega življenja« (Beležnica, Dnevnik, ZD 3, 740). Torej realizem ni le sočrealistično razumevanje mimetičnosti, »romantični« ekspresionizem ni zgolj »beg z življenjske fronte« (kot ga vidi Brnčič) ne desni ali levi izrodek, avantgardizem ni le buržoazni anarhizem, temveč gre za dosti kompleksnejša eksistencialno-fenomenološka vprašanja, s katerimi se ukvarjajo tako teorijski kot tudi praktični in estetski svetovni nazor (Diltheyeva triada). Za operativno (praktično) teorijo »estetskega nazora« je vse bolj v ospredju vprašanje mita z vso njegovo odprto problematičnostjo; v tem smislu je sociološko triado potrebno nagraditi s triado, ki formo, vsebino in sporočilo teksta določa kot mitološki, politološki in psihološki nivo, kar je najbrž najširši model tekstološke »kristalografske« izometrije. Kognicija torej ni le »spoznanje vsebine«, temveč je odvisna od forme in same interpretacije.

### III

3.0. Vprašanje mita je vprašanje jezika (mythos — gr. pripoved). Mit je izvorni grafem (gráfein — gr. pisati, risati) ali arhetipski besedno-slikovni znak (Saussure: znak je asociativna zveza slike in pojma) na osnovi intuitivnega (slika, eidos, aisthesis) in logičnega (pojem, logos) spoznavanja, vendar ne povsem v smislu Croceja, ki ju je ostro razločeval; v prvih piktografijah so bili namreč pojmi »zapisani« kot slike, zato je ustrežnejša Peirceova misel, da je vsaka misel znak. Vprašanje jezika je vprašanje nasilja in razkola. Jezik kot sistem ni nujno resničen, je pa resnično nujen in nujno nasilen (po Barthesu), kot je Kafka rekel, da stvari morda niso resnične, so pa nujne. To seveda ne pomeni, da je jezik apriorna laž, temveč pomeni, da je imaginacija njegova nujna imanenca, zato »resničnost« ni absolutni kriterij jezika kot »ideološke« projekcije. Iz nasilja (engram) izvira razkol: molk-beseda, vris-vpis, označujoče-označeno, zavedno-nezavedno itd. Jezik izpostavlja ta nasprotja kot neprekinjeno funkcioniranje aporičnega nasilja, zato je vprašanje razkola že tudi vprašanje nove, povratne, kompenzacijske discipline. Hegel je poudaril (staro) dejstvo: najvišja potreba duha in (več) umetnost. Najvišja potreba duha je disciplina, jūgum (yoga), áskesis, v vsej raznolikosti variacij. Umetnost je le ena od možnih disciplin. Umetnine, teksti so provokativni, čutno nazorno »stranski produkti« ali »vmesne postaje« (čeprav so bistveni produktivni topisi ali po Sollersu »geometrijska mesta dramatične ekonomije«) procesa kreatorjeve avtorefleksivne discipline (številni antični filozofi niso tako rekoč »ničesar ustvarili«, a je bila njihova meditacijska avtokreacija monumentalna). »Večnost« umetnin, pogojena s temeljno zavezanostjo vsega obstoječega izničenju, je iluzorična »prekršitev« zakona izbrisa, ker se kažejo kot »trajne«. Disciplina vodi v (avto)represijo, ta pa v določenih skrajnih konsekvencah v zločin, delikt, krimen (izgovoriti — ubiti; cf. gr. fōné —

glas, beseda, govor in foné — uboj), zlasti kadar zadene ob drugo disciplino ali nedisciplino. Zločin je simptomalna (sýmptoma — gr. znak, dogodek, zločin; ptōma — padec, truplo) točka tako za disciplino kot za anarhijo, ki pride do zločina »po bližnjici«; v zločinu se sim-bolično in dia-bolično stakneta, ta stik pa je radikalna »pozitivna perspektiva«, kajti vsak zločinec ima za svoj zločin ali preboj imaginarnega takšno ali drugačno pozitivno osmišljeno »opravičilo«, po katerem je »prekršitev« (skándalon) zgolj izpolnitev absolutno dobremu služeče naloge. Skandalon je sprožilni klinček pasti; temeljna travma zahodne civilizacije je kognicijski kompleks (cf. Biblija, Ojdip, Prometej), po katerem se spoznanje tako ali drugače prekriva z zločinom. Pisava kot vpis-vris je metaforična pulzacija »zločinske« želje po spoznanju, kar zlasti kaže »zversko vrezovanje« verzov (verz, vrez, zver; cf. gr. stíchos, nem. der Stich); pisava je tisto, kar označuje grška beseda »stídzo« (zabadati, vrezovati znake, like, besede, tetovirati, žigosati), z resonancami tudi v vojaški terminologiji. Paradoksalnost (samo)spoznanja se kaže pri Ojdipu takole: grško modrost zavezujoči delfski nasvet »spoznavaj sebe« (gnóthi seautón) v radikalnih konsekvencah privede do spoznanja lastne zločinskosti in do katastrofe, brez spoznanja (sfingina uganka) pa ne bi ničesar dosegel. Zahodni avtoaktivizem se je torej že v grških začetkih zavedal svoje problematičnosti, ponoven vzpon v renesansi pa je hkrati že izpostavil avtoironizacijo kot razsulo herojskega mita (Don Kihot).

3.1. »Mitološki nivo« pričujočega pogleda na Kosovelov opus najprej izpostavlja bistveni razkol njegove poetične pisave: soočenje kozmosa s kaosom. To je (po Benjaminu) šokantni razpad lepote, aure. Ali kot pravi Kosovel: »Lepoto, okus, užitek moramo pri iskanju bistva umetnosti — izločiti. Lepota, okus, užitek — preveč relativne in variabilne za določevanje bistva umetnosti . . .« (cit. Dnevnik, ZD 3, 696). Destrukcija lepote je povezana z destrukcijo forme, besede se osamosvajajo v prostoru: »Razvoj k prostoru. Vsaka beseda je svet zase. Gibanje med svetovi« (cit. Beležnica, dec. 1925, Int. 105). Celó »črke rasto v prostor« (cit. Kalejdoskop, Int. 283). Spoznanje razkola je avtentično spoznanje 20. st., saj je celo Župančič zapisal: »... ta lepi umotvor, ta svet — po sredi mu gre razdor . . .« (cit. Zdravica, 1911). Apolon spregovori kot Dioniz, kot Apolon (po Nietzscheju), kar je po svoje pokazal Eliot, ki je bil hkrati tradicionalist in avantgardist. Zahodnoevropski tekstualni prelom je razprl Mallarmé v Metu kock; besede je v prostor razpustil sicer formalno strog hermetist, simbolist. Radikalna avtorefleksija je paradoksalna: »Poglej se v sferično zrcalo, / da se spoznaš!« (cit. Sferično zrcalo, Int. 142); »... takrat sem spoznal dvojno: svojo logiko, ki je radikalno konsekventna, in življenjsko logiko, ki je negolična. Tako sem postal paradoksen. To je zame zelo važno. Kajti paradoks je naši dobi praktičnega razuma to, kar je nevihtni ogenj napram ognju na ognjišču . . .« (cit. pismo F. Obidovi št. 31, ZD 3, 399). Paradoks je »obratno središče«, kot ga pozna kristalografija; s paradoksom je vzpostavljena »simetrija tragičnega preobrata« (Barthes), ki je rezultat volje do samospoznanja v »zrcalu« trivializirane umetnosti: »On, črni šah, hoče imeti / dvojni obraz« (cit. Prostituirana kultura, Int. 120). Kosovelov »dvojni obraz« je razdeljen na Zlati čoln in na Integrale, tj. na dve načrtovani, a za življenja nerealizirani zbirki pesmi, od katerih vsaka predstavlja en skrajni rob nihajne razsežnosti njegove poetične pisave — od impresionistične tradicije do konstruktivizma. Prostorčas »prostituirane kulture« je močvirje:

»Zakaj si izpustil zlati čoln v močvirje?« (cit. Sferično zrcalo, Int. 142). Kljub paradoksnemu relativizmu, ki vsaki trditvi postavlja nasprotno (»Gnoj je zlato / in zlato je gnoj,« cit. Kons. 5, Int. 130), je spoznanje razkola dramatično in mučno: »Prišlo je kakor plamen in vihar« (cit. Sad spoznanja II, ZD 1, 190), »črni razkol, / stavba, razbita v osnutku« (cit. Aleluja, ZD 1, 376), »Jaz sem zlomljen lok / nekega kroga. / In sem strta figura / nekega kipa. / In zamolčano mnenje / nekega« (cit. Ostri ritmi, Int. 257). Mučnost spoznavalčevega položaja zahteva posebno odpornost: »Rože v mojem srcu ne jočejo nikdar« (cit. Kons: XY, Int. 146). »A jaz ne morem jokati. / Trd sem kot jeklo, / ki mora srce prebosti« (cit. Kons: 4, Int. 152). Kljub temu pa spoznanju sledijo skrajno ambivalentna (ambivalence kot razmnoženi paradoksi) občutja (»In je vendar svetel moj Smeh. / In je grenak, grenak moj smeh. / Čudna je ta konstelacija« — cit. Velika je pot, Int. 244), ki prek svarila »Ne glej se v zrcalo!« (cit. Srce v alkoholu, Int. 138) segajo do ugotovitve vesplošnega umora (»Politika ubija, resnica ubija, / misel ubija, religija ubija, / vse ubija, ubija / človeka« — cit. Sodobna mrtvila, Int. 265) in do samomora (»Ostani, moj duh, razbit in ubit«, cit. Samomorilec pred zrcalom, Int. 286). Spoznavalec je morilec, samospoznavalec je samomorilec pred zrcalnim poljem introspekcije, zato se začne oglašati vest: »Rad bi ti rekel: Nisem kriv, / kdo je kriv, da duše ubija?« (cit. Obraz vesti, ZD 1, 378). To je tipični zahodni kompleks, ki pojmuje vso človekovo zgodovino kot »zločin in kazen«, kajti kognicijskemu prekršku sledi »izgon iz raja«, spust »zlatega čolna« v »močvirje«, trivializacija (za človeka ni več le raj, temveč tudi zemlja in pekel, tako da mora odslej bivati razpet v presečišču tega trodelnega sveta, to je bistveni položaj »zgodovinskega« človeka). Vendar ta »moralna obremenjenost« ni samo negativna, saj ima tudi svojo dinamično, dialektično spodbudno vrednost: »Skozi ničišče — duh, srce, duša — troje ravnin v prostoru in troje dimenzij — Skozi ničišče negativizma bo potreba iti, da pridemo res na pravo konstruktivno pot« (cit. Dnevnik, ZD 3, 700). Nikakršna rajska blaženost ni potrebna, kajti gre predvsem za voljo do trpljenja: »Življenja ne smeš občudovati, ampak trpeti« (cit. ibid.). Iz paradoksalnosti torej izhaja poseben voluntarizem; paradoksalnost kaže celo Kosovelova definicija lastnega svetovnega nazora: »metafizični materializem« (cit. Beležnica, dec. 1925, Int. 14—15). V smislu paradoksalnega voluntarizma je razumeti tudi naslednja spoznanja: »Jaz ga ubijem. / Jaz ga oživim« (cit. Žalitev bele postelje kralja H. H., Int. 164), »Evropa mora umreti, to je njena odrešitev« (cit. članek Kriza, ZD 3, 12). Smrt ni le konec, ampak je tudi svojevrsten prerod v novi kvaliteti; umor in samomor sta metafori za skrajno krizno situacijo, ki bo s strahotnim spopadom odpravila gnilobo, nato pa se bodo razprla nova obzorja. Paradoksalna konstruktivnost destrukcije je tudi v samem pojmu »integral«, ki s svojo racionalistično »celovitostjo« označuje zbirko eklatantno »razsutih« iracionalističnih tekstov. Iz brezupne pobitosti se rojeva upor: »Smrt je legla na moje srce. / Mislila je, da se bom strl. / Ali duh, ki je v meni do zadnjega dne, / bo klical: jaz se bom uprl!« (cit. Razočaranje, ZD 1, 379). Iz onemogle onemelosti (»Brez besede stojim, / jaz ranjeni človek«, cit. Zlata okna II, Int. 260) bruhne nov govor: »Nepremagljivi govori / iz mene. / Nepremagljivi jaz. / Nadzemski. / Krut je ta glas« (cit. Razočaranje II, Int. 180). Petje postaja lajanje: »Jaz pojem in lajam« (cit. Razočaranje III, Int. 181); to je v slovenski poeziji menda prva



definicija pesnikove »pasje« situacije. Tako paradoks upora odpira nove perspektive; siloviti, ambivalentni nemir (»Sem kot električna iskra, / ki skače«, cit. Kaj se vznemirjate, Int. 161) je v istem pesniškem tekstu »blokiran« s podobo: »V zlatem čolnu se vozim / mimo senčnih dreves« (cit. ibid.); tradicionalno idilična slika »zlatega čolna« se (dvakrat) pojavi v izrazito konstruktivistični pesmi, torej potopitev v »močvirju« ni bila absolutna, še zmeraj je »zlati čoln na obzorju« (cit. Pogovor v somraku, Int. 151). Umor, samomor, smrt niso absolutni zaključek, življenjska sila gre prek (lastne) smrti: »Jaz čutim v sebi veliko silo ravno vsled tega, ker mi Smrt ne more ničesar vzeti. Absolutno ničesar. Tudi mojih ciljev ne more odstaviti. Če jih ne oznanjam jaz, jih bo kdo drugi. V kozmosu ne propade nič. Najmanj ideje. Če jih je življenje rodilo, jih je rodilo za življenje, ne pa za smrt« (pismo F. Obidovi št. 30, ZD 3, 398). Nebogljeni, živčno razrvani literat se izkaže kot utelešenje posebne moči; zaničevane, preganjane ideje, ki jih imajo »praktični ljudje« za navadne muhe, so močnejše od vsega. Spoznanje ni samo razpad, temveč tudi prerojenje na novem, višjem nivoju veličastnega kozmičnega zorenja (». . . da občutim v sebi le eno veličast / vesoljstva tihega: Rast«, cit. Prerojenje, ZD 1, 359). V kozmičnih sferah se vsestransko jasni pogled: »Bojujemo se v stremljenju. / Veseli, / dinamični, / relativni / gledamo / življenje / iz daljav Smrti« (cit. Veseli, dinamični, relativni, Int. 285). Pesnik živi v bedi, vendar posreduje svetlobo: »Živim v bedi. / Pôjem sončne energije« (cit. Mistična luč teorije, Int. 122), »Kaj je žalost? / Jaz poznam le eno, / le eno: / Veselje« (cit. Molitev pred zastrtim templjem, Int. 262); pesniki so tako rekoč neranljivi: »Plašljivci nosijo orožje. // Mi pa imamo državljanstvo / v sončnem kraljestvu smrti« (cit. Gospod, Int. 175). Konec umetnosti je njen nesluteni razmah, pisava skrivnosti z razpadom ni razodeta (»Nerazodeta tajna pisava onstranosti / mladim mrličem«, cit. Veseli, dinamični, relativni, Int. 285), beseda ostaja znak, pesnik ostaja sematurgós (graditelj znakov), človek ostaja animal symbolicum. Sklenjena je mediteranska, »dantejevska« pot iz kozmosa v kaos (pekeln) in nazaj v kozmos: »Pot. / Kdo bi obupoval nad njo. / Kdor zna — jo presveti / z novo lučjo« (cit. Jetniki, IV, Int. 254), »V večnost je moje srce odprto: / iz Kaosa v Kozmos« (cit. Odprto, Int. 297), »Mi gremo / proti Kozmosu. / . . . v veliki Prostor. / Svetal postane naš obraz« (cit. Smrt, Int. 300). Pri tem iz vsestranskega razsula na novih poteh vstaja prerojeni mit besede: »Opuščene bodo stare ceste / in svet bo hodil po novih. / Nenapisana beseda vstane, / da se uresniči. / Nenapisana, nemišljena, / nikoli slutena Beseda« (cit. Opuščene, Int. 200).

3.2. »Politološki nivo« je tista razsežnost teksta, ki vsebino eksplicitno povezuje s socialnim, geohistoričnim kontekstom. Pri tem ne gre zgolj za »pozitivizem«, marveč za upoštevanje nekaterih stvarnih, tudi usodnih dejstev, ki pa seveda ne smejo zasenčiti globalne alegorične vrednosti umetnine. Ta vrednost je namreč njeno informativno, tj. kreativno in sporočilno bistvo, ki omogoča aktualno resonanco določenega vpisa tudi v drugih časih in prostorih, izvira pa iz »neizčrpnosti« ali ambivalentnosti vsakega sistema znakov, teh zmeraj upomenjenih, a nikoli povsem dešifriranih simptomov. Izhodišče in težišče je vsekakor tekst (lahko je to tudi tekst celotnega avtorjevega opusa), kolikor se sociokontekstualne reference specifično kažejo v njem. V tem smislu seveda vsi avtorji niso enako razvidni, Kosovel pa je gotovo eden tistih, ki so tudi v »čisto literarnih« tekstih izražali (dostikrat

povsem neposredno) svojo odvisnost od celotnega spektruma »fizičnih« in »metafizičnih« determinant. Glavna Kosovelova sociokontekstualna determinanta je vsekakor Kras, kajti ta pokrajina njegovega izvora je njegova primarna eidetska identifikacija, kar pa ne pomeni nikakršne pokrajinsko-domočijske idilike, temveč gre za temeljno dramatično sočudenje z resnico razklanega sveta. Kosovelovo odraščanje je zaznamovala prva svetovna vojna, ki je usodno spremenila razmerja sil v Evropi; ena od njenih posledic je bila preusmeritev slovenskega zgodovinskega težišča na Balkan in k Slovanom (to se je povsem izkristaliziralo po drugi svetovni vojni) in hkrati razkosanje slovenskega narodno naselitvenega prostora med več držav, pri čemer je Kras prišel pod nacionalistično Italijo. Kosovel je takšno stanje svojega naroda grenko občutil (»velik mrtvec leži od planin do morja«, cit. članek Pohujšanje v dolini šentflorjanski, ZD 3, 152), kazalo pa se mu je tudi v obliki različnih paradoksov, kot je bil npr. njegov državljanski status (»Italijan« v Ljubljani). Okrog te, v marsičem bistvene rane so se kot okrog stvari, vržene v tragični ocean bivanja (prim. Tragedija na oceanu), širili krogi drugih ambivalenc, kakor so jih razpirala nova izkustva in spoznanja. »Živimo pač na prelomu zapadne Evrope z vzhodno, na bojišču vzhodne kulture z zapadno, v dobi, ki je najpestrejša in najzanimivejša po različnosti svojih gesel in struj v politiki, gospodarstvu in umetnosti, kajti naša doba nosi v sebi vsa gesla kulturne in politične preteklosti Evrope in mogoče bodočnosti Azije...« je zapisal v članku o primorskem rojaku Grudnu (cit. Igo Gruden, ZD 3, 178) in s temi besedami v enem stavku očrtal bistveno karakteristiko svojega prostora in časa. To spoznanje prostorskočasnega presečišča je razvijal v različnih tekstih in tako reflektiral lastno pozicijo individualnega znotraj kolektivnega subjekta, pri tem pa se mu je zmeraj ambivalentno doživljanje koncentrično širilo ali ožilo, odvisno od tematizacije. Tako je kolektivni subjekt, katerega usoda ga vznemirja, lahko v najširšem smislu vse človeštvo (»Človek obupuje... Samomori so krize človečanstva...«, cit. članek Kriza človečanstva, ZD 3, 31), lahko je opredeljen z »rasnim mesijanizmom« (». . . kakor je bil Herderjev klic slutnja vstajanja Slovanov, tako je Spenglwerjev klic slutnja njihovega prihajanja. A sedaj ne prihajajo Slovani v imenu kake nacionalne ideje panslavizma, marveč v imenu človečanstva. Prihajajo v borbi za človeka in človeštvo. Odrešili ga bodo s svojo veliko voljo po življenju, s svojo sočno barbarsko veselo življenjaželjnostjo. Klic po tem prihaja iz nas. Trudni evropski človek strmi žalostno v zlati večer, ki je še revnejši od njegove duše«, cit. članek Stojimo, ZD 3, 42), na to pa se navezuje agonični obup »hominis europaei« (»Vse je ekstaza, ekstaza smrti! / ... vse tone v žgočem, rdečem morju; / ... Lepa, o lepa bo smrt Evrope; / ... in mi ljudje pijemo kri, / ... in rešitve ni in ni, / ... dokler ne umremo pod težo krvi«, cit. Ekstaza smrti, ZD 1, 307—308), ki ga v ozkih razsežnostih slovenskega naroda, razdeljenega med več držav (»Narod je nad državo, ker je narod organičen, naturen in upravičen, a država mehaničen, politično gospodarski faktor. Slovenski narod obstoja kljub temu, da je 1/3 Slovencev pod Italijo in Nemško Avstrijo, kakor je obstojal slov. narod tudi pod Avstrijo,« cit. Dnevnik, ZD 3, 659; »Ker je narod primaren, nacija sekundarna, država terciaren pojav, je jasno, da se narod ne nacija ne moreta ravnati po državi, marveč narobe. Kajti država ni cilj, ampak sredstvo«, cit. članek Kultura in država, ZD 3, 803), dolo-

čajo specifične, satiro izzivajoče karakteristike: »Dolina šentflorjanska pa je ostala . . . V nizkih zakajenih krčmah se je rodilo spoznanje, da smo narod, tam je ostalo . . . Slovenski umetnik živi sredi mrličev in hlapcev . . . Toda življenje samo skrbi za tragikomedijo. Narodu hlapcev in rodoljubov pošlje umetnika, ki izpove resnico o tem zakotnem, gostilniškem narodu . . . Kje pa je na svetu še narod, tako majhen po številu, a tako velik po satiri, ki jo ustvarja sredi svojih razmer? . . .« (cit. članek *Kriza*, ZD 3, 12). Velika prenovitev življenja, ki jo pesnik sluti z radostjo in grozo, prihaja v obliki apokaliptične grožnje v omrtvičeno domovino: »V rdečem kaosu prihaja / novo človečanstvo! Ljubljana spi. / Evropa umira v rdeči luči. / . . . Potop. / Evropa stopa v grob. / Prihajamo z orkanom. / S strupenimi plini« (cit. *Ljubljana spi*, Int. 191). Propad Evrope je izrecno povezan z Rusijo: »Da nam je počiti / v ravninah Rusije. / Evropa umira, / Rusija vstaja« (cit. *Evropa umira*, ZD 1, 439); morda je zadaj sled »katastrofičnega slovanstva«, ki so ga nekateri videli že v Jenkovem *Napreju*, prisotno pa je tudi v *Prešernovi Zdravljici*. Vsekakor gre za slovensko, jugoslovansko in sploh slovansko (Blok v pesmi *Skiti* govori o Rusiji kot štiti med Evropo in Mongoli) »vmesnost« med zahodom in vzhodom, kar se je zlasti zaostriilo ob sovjetski revoluciji in razpadu Avstrije; Cankar je slutil in napovedoval ta prelom, v znamenju katerega je eksplicitno vse *Krležovo*, implicitno pa tudi *Andričevo* delo. Kosovel je Cankarja dobro poznal, bral je tudi *Krležo*, pritegovala sta ga tako nasprotna pola, kot sta *Wilde* in *Tagore*, poznal je *Mičičev Zenit*, ki je izhajal pod geslom »istok — zapad« — vse to ga je na podlagi stvarnih izkušenj, ki jih je imel s prelomljenostjo lastnega življenja med romanstvom in slovanstvom, vodilo na pot vélikega evropskega samospoznavnega soočenja (»Šel sem skozi trnje spoznanja, / da ugaša *Veliki Zapad*«, cit. *Pot do človeka*, ZD 1, 254). V obliki hamletovske refleksije je nihal pred revolucionarnim dejanjem odrešitvenega maščevanja: »Prav za prav naj bi bil to problem / in še najbrže zelo kočljiv, / toda, če je to, kar naj bi bil, / . . . jaz ga molil bom in bom slavil . . .«; tako pravi v pesmi *Revolucija* (cit. ZD 1, 178) in dalje poudarja, da sredi skrajne zaostritve razredno-nacionalnih nasprotij ni časa za molitve, slavja, raziskovanja in spraševanja, temveč je predvsem potrebno, »da spoznamo svoj obraz / in da izpovemo :Mi smo tu!« (cit. *ibid.*). Treba je spoznati svoj položaj in izpovedati odločni, zgodovinsko prelomni stavek »Mi smo tu!«, to pa je v dani geopolitični konstelaciji vendarle možno le na en način, kljub neprestanim dvomom in kompleksom: »Po velikih borbah in skepsi, ki me i sedaj preganja, sem se odločil, da stopim na levo . . . Škoda, da ne morem priznati absolutno nobene diktature. Kljub temu, da sem vedno simpatiziral z levo, nisem mogel razumeti njihove ozkosrčnosti . . . Stojim na njihovi strani, čeprav teoretično še zdaleč ne soglašam. Danes je pač treba, da se fronta deli. Naj se!« (cit. pismo F. Obidovi, št. 31, ZD 3, 399—400). Kosovel je prišel do istega neusmiljeno dialektičnega spoznanja, kakor že podobno protisloven, telesno zlomljen, a duhovno neukrotljivo uporen pesnik *Heine* (tega je bral): da je namreč komunistično gibanje edina dejansko učinkovita obramba zoper pobesnele evropske nacionalizme, odločilno vlogo Rusije pri tem procesu pa sta kljub svojemu preziru do slovanskih narodov morala priznati tudi *Marx* in *Engels*, ki sta v uvodu v rusko izdajo *Manifesta* ugotovila, da je Rusija avantgarda revolucionarnega gibanja v Evropi. Zaznati je moč celo *Kosovelove* slutnje prihodnjih poskusov uničenja prve revolu-

cionarne trdnjave: »Napoleon gre v Rusijo« (cit. Prostituirana kultura, Int. 120), »Japonska proti Rusiji« (cit. Kons: Z, Int. 150); ta dva stavka namreč nakazujeta obkolitev, ki so jo pozneje načrtovali evropski (»novonapoleonski«) in japonski militaristi, celo z »atomskimi posledicami« v drugem tekstu (»Tam leži upepeljeno/velemesto«, cit. Modri konji, Int. 292). Razvidno je torej, da si je bil Kosovel kljub satirično priostreni kritičnosti, deloma posneti po Cankarju, s katero je gledal na svoj narod, na jasnem glede tega, da mora ta narod v kratkem doživeti dramatičen pretres kot pogoj nadaljnega obstanka in da je on sam s svojo bedo umetnika zavezan predvsem ključovalnemu preživetju tega kolektivnega bednika: »Jaz protestiram! / . . . / jaz, / propalega naroda / propali sin«, (cit. Jaz protestiram, Int. 167). Seveda se Kosovel nikakor ni zadovoljil le z logično-operativno platjo revolucije; preveč ostro je občutil svoje »prešernovsko« trpljenje brez miru (Prešernovo pesem Pevcu citira v pismu sestri Karmeli št. 9, ZD 3, 510 in o zadevnih verzih pravi: »To je parola. Meni zadostuje.«) med upom in strahom, med »ječo življenja« in zanosom Zdravljice, pa tudi svojo »cankarjevsko« razpetost med narodnoobrambo-socialno agitacijo v »areni življenja« in hrepenenjskimi sanjami, ki naj bi bile po Cankarju edino pravo življenje napol izobčenega umetnika (»Povedal bi vam rad, da Prešeren ni umrl, da Cankar ni umrl,« cit. članek »Strup«, ZD 3, 819). Vznemirjale so ga predvsem duhovne razsežnosti revolucionarne preobrazbe sveta (»življenska moč pa izvira iz borbenosti, iz etične sile premagovanja komodnosti, ki jo ta zahteva. V službi Duha stojimo, v službi neodvisnega, svobodnega Duha«, cit. Int. 110; Dnevniki ZD 3, 761) kar je — podobno kot Blok — nakazoval tudi z nekaterimi religijskimi elementi: »Za novo religijo sonca, / ki sije v srca ljudi, / da so dobre njih oči, / da so veseli njih koraki« (cit. Sodobna mrtvila, Int. 265), »To je svoboda, rdeča svoboda duha, / . . . Duh. Rdeči kralj« (cit. Balada o svobodnem duhu, ZD 1, 235), »... dokler ne pride / kralj / v rdečem škrlatu. / . . . in ljubijo Krista, / ker vedo: / Edino On je pravičen« (cit. Ko da ljudje, Int. 202—203), »Pojoč z zastavami temne krvi —/ o glejte, na vzhodu se dan rdeči, / . . . in trudno človeštvo vse naokrog / zbrano in sredi njega: Bog« (cit. Oda na bodočnost, ZD 1, 253). Spoznanje prenovitvene duhovne svobode je tako veličastno, da tega ekstatičnega zanosa subjekt ne more prenesti živ: »To je véliki potencial, / od njega sile moram umreti« (cit. Balada o svobodnem duhu, ZD 1, 235). Afirmacija in negacija se v skrajnih konsekvencah prekrivata in iz tega (grozljivega) paradoksa se razpira pravi plaz ambivalenc, ki hočejo v nevrotičnem pulziraju pisave majhnega slovenskega jezika zajeti tako rekoč ves svet, vse pojave in vse nivoje, pri tem pa dosledno pobijajo ena drugo. Npr.: »Puntaj se, puntaj se!« (cit. Ljudje brez src, Int. 206), »In to srce ni več Prometej, / Bogu uporen, podirajoč . . .« (cit. Korak, ki odmeva, ZD 1, 208), »Kličem vas, uporniki zemlje in ognja« (cit. Kličem vas, Int. 190), »Tiho sklonjen vase / jim kažem pot / na polje —/ da iz vrtenja, / iz krogov sprost se« (cit. Na ulici, Int. 208), »mrtvi velevajo: Pojdi! Maščuj!« (cit. Predkosilni sonet, ZD 1, 179), »Pridi, dobri Oče, Odrešenik, / . . . v srcu ljubezen mesto osvetel« (cit. Pridi, dobri oče, ZD 1, 248), »Naša literatura mora biti silno močna, da bo vzbujala akcijo, silo velikih dejanj, ki jih naš narod mora izvršiti« (cit. iz Beležnice, Int. 29), »Trudno zrcalo / sem, ki odseva boleš ljudi, / siv sem in truden in / pred drugimi zrcali / zaprem oči« (cit. fragment, Int. 109), »Mi smo pisatelji, ne voditelji naroda« (cit. Dnevniki, ZD 3,

700), »Mi smo socialistični pisatelji. Hočemo s svojim delom dobiti stik z okolico, vesti jo k popolnosti« (cit. Dnevnik, ZD 3, 757), »Sam, sam, sam moram biti« (cit. Prerojenje, ZD 1, 359), »Le borba da silo, le borba, / borba za novo religijo« (cit. Sodobna mrtvila, Int. 265), »Vse, o vse je bilo zaman« (cit. Vse, o vse, ZD 1, 160), »Stari svet umira v meni. / Ura žalosti prihaja. / . . . Smrt je veselje« (cit. Ura žalosti, Int. 303). Pesnik na poti k (staremu in novemu, notranjemu in zunanjemu) svetu neprestano doživlja svoj beg od sveta; zavezan je temu (ne)svetu, ki se skozi trans(in)formativnost pisave vpisuje v tekst, to je ta neizbežna mimesis, ki je le »drugo ime« za aisthesis, to je ta realizem, ki je le »drugo ime« za romantiko, to je ta pozicija literature (umetnosti), ki je v tem svetu, je ta svet in je zmeraj tudi »zunaj« kot »nekaj posebnega« — ki je, skratka, ekspresija (po Croceju) in ki ni ekspresija, temveč (po H. Readu) njen korelat.

3.3. »Psihološki nivo« potemtakem logično izhaja iz teksta Moja pesem, kjer Kosovel pravi: »Moja pesem je eksplozija, / divja raztrganost. Disharmonija. / . . . moja pesem je moj obraz« (cit. Moja pesem, ZD 1, 231). Rezultat kognicijske introspekcije je spoznanje lastnega obraza, ki je disharmonija. Ker pa v poeziji (tudi po Staigerju) ni mogoče potegniti ostre razmejitve med notranjim in zunanjim, med subjektivnim in objektivnim, se zdi ustrezno navezati na še eno izhodišče, ki je sicer na prvi pogled povsem »zunanje«, ki pa je v Kosovelovi poeziji tako poudarjeno, da je v smislu značilne ekspresionistične obsedenosti z »jazom« doseglo visoko stopnjo identifikacije, s tem pa tudi odločilen obseg znotrajtekstualne relevance; to je seveda Kras. Kosovel je gotovo značilen primer pesnika, ki potrjuje Goethejevo misel, da je moč kakšno poezijo dobro razumeti le na podlagi poznavanja pokrajine, iz katere njen avtor izvira. Kras je pokrajina nenavadno dinamičnih nasprotij, ki pa niso takoj opazna; trpko omrtvela, kamnita, siromašna zunanja podoba se lahko v bleščečem soncu z morjem v ozadju in pod silovitimi udarci burje nenadoma razživi v divji, dramatični zanos. V prebivalcih te najbolj zahodne slovanske pokrajine se specifično prepletata težka zapletenost slovanskega značaja in okretni, z dihom prastarih mediteranskih kultur brušeni romanski, italijanski temperament. Ta nejasna, a nespregledljivo stvarna zveza, ki je razmejitev, obremenjena z mučnimi političnimi faktorji, je v Kosovelovem doživetju Krasa izostrila tudi slovensko nacionalno vprašanje v smislu Župancičeve Podobe (»O, da nam je priti do svoje podobe, / i meni i tebi, narod moj!«), kar je Kosovel izrazil takole: »Smo ali nismo trpeči obraz, / ki se je v svoji bolesti spoznal, / sebe vprašujem in tebe, narod, / ki omahuješ sredi upora« (cit. Pesem slovenska, ZD 3, 930). Specifična razgibanost kraške (pravzaprav pa tudi sploh slovenske) pokrajine se v Kosovelu zrcali enkrat kot vdana impresija (»Z otožnostjo strmim / na tiho, tiho kraško polje. / V temi razločim samo skale, / in vendar, saj mi je dovolj. / Saj nočem več . . .«, cit. Z otožnostjo strmim, ZD 1, 18), drugič kot silovita, revolucionarno poantirana ekspresija: »Razbijam svoj beli Kras, / z muko razbijam ga / . . . Pianist sem z železnimi rokami, / Kras se lomi, zemlja krvavi, / . . . Tiho vstaja prevrat, / . . . Očisti se v ognju, postani nam brat!« (cit. Nokturno, ZD 1, 215). Ekspresija prerašča v vsesplošno osebno in socialno ekstazo: »Hej, revolucija, / pesništvo, zidanje, / smrt —/ vse je ekstaza, / ekstaza!« (cit. Ekstaza, ZD 1, 439). Takšna eksplozivnost se je morala prej ali slej čisto razvojno logično izraziti tudi z destrukcijo forme: »Kakor mnogokdaj prej, se je izkazalo, da je ob-

lika v umetnosti le gotov izraz njene vsebine, da je oblika umetnine biološko spojena z njeno vsebino in neločljiva od nje« (cit. članek Razpad družbe in propad umetnosti, ZD 3, 41). Gre torej za »ritem življenja, ne metrum« (cit. Dnevnik, ZD 3, 675), pesem v ritmu življenja ne more biti prijazno zvončkanje nekakšnih »abstrakcij« (»pesem bodi trenje bolesti«, cit. Rime, Int. 115). »In poleg tega smo Slovenci Slovani, ki jim ni lastna ona romanska uglajenost, iz katere izvira »estetizem«, ki pomeni v življenju dekadenco, marveč smo veliko bolj usmerjeni na etične vrednote življenja« (cit. članek O umetnosti, ZD 3, 104), torej: »Ne mimo te realnosti, ne nad to realnostjo, ampak skozi to realnost, proti tej realnosti. To je edino skupno geslo moderne umetnosti: človečanstvo« (cit. ibid. 103). Umetnik je »ujetnik zrcala« (cit. lepljenka, Int.), avtorefleksija individualnega subjekta je neločljiva od avtorefleksije kolektivnega subjekta, umetnik je hkrati duhovni voditelj množic in samoti zavezani tujec. Kosovel je bil nekak »tihotapec idej«, nekakšen »polilegalec« tako na rodnem Krasu, kjer je bil kot »jugoslovanski študent« sumljiv italijanski oblasti, kakor tudi v Ljubljani, kjer je bil komajda znan le z drobci iz svojega dela kot »kraški popevkar«, »Cankarjev prepisovalec«, po komunizmu »dišeči primorski študent«; vrednost njegovega pisanja je zaničeval celo brat, sam literat, pa tudi Anton Ocvirk je močno dvomil o njem. Neprestano je begal med Krasom in Ljubljano, saj ni mogel biti ne brez rodnega podeželja ne brez narodne prestolnice, ki mu je kljub vsej svoji skromnosti vendarle omogočala razvoj. Kako je doživljal Ljubljano in v njej svoje hrepenenje po Krasu, kaže marsikateri zapis: »... v Ljubljani, tej mrzli, sivi Ljubljani« (cit. pismo sestri Karmeli št. 11, ZD 3, 511), »Siva zanikrna Ljubljana« (cit. Dnevnik, ZD 3, 639), »Ljubljana, ta stara mrtvašnica umetnosti« (cit. članek Ni glavno, ZD 3, 106), »Ljubljana je Smrt za vsakogar, Ljubljana je morilka vsega, vsakega« (cit. pismo sestri Karmeli št. 2, ZD 3, 484); v tem mestu ni bil resnično sprejet (»... odklanjajo me, strmeč v moj obraz«, cit. Ekspresionistična pesem, ZD 1, 233), vedno znova ga je obhajalo »domotožje sinov morja, sonca, Soče« (cit. članek Branku Jegliču, ZD 3, 183). »Pa sem postal trd, vase zaprt Kraševac« (cit. Dnevnik, ZD 3, 703) je ugotovitev, ki je logična glede na razmere, kakor je usodno povezano z njimi tudi širše veljavno spoznanje o grozi bivanja: »Ena je groza, ta groza je: biti« (cit. Ena je groza, ZD 1, 200). Človekova povezanost z okoljem, z naravo, je nekakšno medsebojno dopolnjevanje: »Narava nova skrivnost pred nami narava novi človeku odgovarjajoči jaz. Jaz in ti« (cit. Dnevnik, ZD 3, 749); Kosovel sam je spremenljiv kot Kras: »Kraška pokrajina je osvežujoča; menjuje se s temperamentom vetra« (cit. Dnevnik, ZD 3, 717). Kras je siv, toda je tudi ostro barvit (»Trdi kraški kolorit. Oster kolorit«, cit. Dnevnik, ZD 3, 611), od tod tedaj Kosovelova značilna, mediteransko čista barvitost epitetoneze: med »živimi« (rdeča, modra, zelena) in »mrtvimi« (bela, siva, črna) je posebej izpostavljena — celo v naslovu zbirke — zlata barva, v pomenskem smislu vsekakor barva nad barvami. Kosovel v svojem pisateljskem poslanstvu išče pot do človeka: »Kajti človečanstvo umetnosti obstoji v tem, da se človeku približamo« (cit. članek Kriza, ZD 3, 20); toda hkrati sam sebi zapoveduje: »Ne verujem ljudem: vsi so prikriti, / ... Umiraj samotni s sovraštvom od njih« (cit. Ne veruj, ZD 1, 356). To umikajoče se sovraštvo velja tudi tistim »poznavalcem duš«, katerih prostaško radovednost žene potreba, da bi v nekom, ki jih presega, odkrili nekakšno »šibko točko« in s tem razkrinkali njegovo manjvrednost

(«. . . jaz sovražim tvoje zvedave, / tvoje lokave oči!«, cit. Sopotniku, ant. Živi Orfej, 784); toda: »Ne hodi vame brez / bojazni . . .« (cit. ibid.). Vrta-jočemu spoznavalcu preti nevarnost, kajti človek je skrivnost (»Gogolj je namreč skrivnost kakor vsi ljudje . . .«, cit. Dnevnik, ZD 3, 655), človek je človeku tujec, pa naj sta si v najbližjem sorodstvu (»In ne boš me brat spoznal, / duša se ti skrije«, cit. Logica utens, ZD 3, 951), človek je tujec celo samemu sebi: »Sivi človek / strmi v zrcalo / in se gleda. / . . . Ti. Jaz. / Jaz, Ti. / Laži-jaz. / A resnice ni« (cit. Človek pred zrcalom, Int. 198); zrcalna introspekcija se pokaže kot nesmiselno prizadevanje: »Kdo sem. Postavil sem se pred zrcalo in se nisem videl, glej ko sem ga odmaknil šele sem se videl resničnega« (cit. Dnevnik, ZD 3, 604). Človek je skrivnost kot del narave, njuna skrivnostnost je njuna svoboda, ki nobenemu spoznanju ne pusti do dna; kakor človek opozarja spoznavalca na nevarnost, na temò v sebi (». . . boj / se mojih temnih sanj!«, cit. Sopotniku, Živi Orfej, 784), tako pravi tudi ocean v Tragediji na oceanu: »Kaj je jaz, kdo je jaz? / Jaz mu uničim obraz, / moj obraz je tema, / . . . kdor ima svoj obraz, / mu ga raztržem jaz, ocean« (cit. Tragedija na oceanu, ZD 1, 393). V evropski tradiciji ambivalentnost spoznanja označujeta imeni za istega demona — Lucifer in Mefisto; simptomalna je izjava »Ves čar ženske je v njeni / nedostopnosti« (cit. Kons, Int. 232), kajti »mediteranska« ironija je v tem, da nedostopna ženska ni resnična, temveč je le pesnikov »drugi jaz«, kot sta »eno« Lucifer in Mefisto . . . (»Mogoče je, da ima človek še drugi jaz, ki živi v podzavesti brez racionalnih gibal«, cit. Dnevnik, ZD 3, 648). V podobnem simptomalnem smislu bi bil lahko zanimiv tudi naslednji zapis v Dnevnikih: »Sanje: Prišel je nekdo k mojemu očetu, ki je že večkrat storil kaj slabega in mislil sem, da ga bom ubil. Čakam s puško, da ga ustrelim. Puško namerjeno proti vratom, ko se odprejo izprožim — in ustrelim — očeta. Tragedija« (cit. ZD 3, 779); značilen je pač že sam sintaktični lapsus (oče, ki je že večkrat storil kaj slabega . . .), bistvo pa je vsekakor v »zamenjavi«, ki je očetova »podvojitve« z neznanim. Oče je tako »potujen«, ni več oče, temveč »neznanec« in hkrati »negativec«, zato ga je »dovoljeno« ubiti, vendar se ta uboj izkaže kljub vsemu kot »tragedija«: uboj »nekoga« je uboj očeta. Omenjeni zapis o patricidu se končuje z besedami: »Neiztrošene energije v življenju vzbujajo motnje, zato aktivnost« (cit. ibid.); te besede so postavljene v oklepaj in s tem še dodatno nakazujejo svojo pomensko podrejenost kontekstu celega zapisa, na podlagi česar je moč izpeljati ugotovitev: aktivnost zaradi neiztrošenih energij je pripeljala do očetomora. Ta ugotovitev je v skladu s psihoanalitično tezo, da je pravo spoznanje utemeljeno na želji po izkustvu, ki ga subjekt ne želi spoznati; spoznanje prinaša luč in jo hkrati sovraži, prvo kot Lucifer, drugo kot Mefisto, izzove pa tudi kazen (Prometej). Zaradi želje po ne-spoznanju je želja po spoznanju »potlačena« z idealom, ki je lahko »nedostopna ženska« ali »neznani oče«, ideal pa zmeraj izziva »potlačeno« k maščevalnemu, ubijalskemu, demistifikatorskemu izbruhu. Tragedija je zaprti krog nezadoščenosti, ki je ne premaga niti spoznanje niti ne-spoznanje, in komedija je njuno končno« izenačenje v režečem se priznanju nemoči histeričnega uma pred zidom paradoksa.

3.4. Zlato je barva vseh barv, simbol sinteze. Analiza razkola, ki jo je izvedla Kosovelova poetična pisava, je končno zahtevala neko sintezo. »Ravno oni globoki nagon življenja je prinesel v nas razkol« (cit. članek

Kritika, gibalo življenja v umetnosti, ZD 3, 210), se pravi, da je sam razkol potrditev življenjske sile, zato negacija služi afirmaciji (»Šele negacija ustvarja pozitivnost, aktivnost«, cit. Dnevniki, ZD 3, 677), disharmonija služi harmoniji (»Kakor rabim v muziki 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«, cit. Dnevniki, ZD 3, 705), pravo življenjsko gibanje je »raznolikost v harmoniji« (cit. članek Pismo, ZD 3, 88). Apolinično in dionizično se prepletata, zato se Kosovelu zdi zanimiv Wilde: »Oskar Wilde apoliničen tip z ozirom na njegovo ustvarjanje, dionizičen z ozirom na življenje. Spravljal je v harmonijo lepote disharmonijo svojega razočaranega življenja« (cit. Dnevniki, ZD 3, 612). »Umetnik mora biti kakor antena« (cit. članek Pismo, ZD 3, 95), odprt in prisluškujoč na vse strani, toda ta odprtost ne more biti večna adolescentska ciklotimija in shizotimija, meja ekstaze je »ozdravljenje«, sicer preostane le smrt (». . . edina rešitev življenja in umetnosti, da se začne naše ozdravljenje«, cit. članek Kritika, gibalo življenja v umetnosti, ZD 3, 210). Obstaja namreč »ravno v takem kaotičnem kopičenju dogodkov in doživljanjev potreba: mirnega gledanja« (cit. članek Uvodne besede, ZD 3, 9). Umetnik sicer mora spoznati »dvojni obraz« sebe in narave in se pri tem spoznavanju ne sme odreči niti enega delčka sebe, kakor v neki pesmi pravi Pasternak, toda pri tem obstaja tudi potreba po tem, kar Kosovel imenuje še »zavedna usmeritev energij« (cit. Dnevniki, ZD 3, 606). Celo sami pojmi »integral«, »konstrukcija«, »kompleks« (»Pesem mora biti kompleks«, cit. Int. 71) nakazujejo gradnjo, povezavo, celovitost itd. »Problematičnost vsega življenja in vsakega resničnega življenja je v tem, da ima resnica dvojje plati. In skrivnost človekovega poslanstva obstoji v spoznanju obeh strani; človek mora stopiti na ostrino dvoma, a se mora potem zavesti in stopiti na desno stran« (cit. na Vogalu, ZD 3, 804), saj se vse ambivalentnosti vendarle dogajajo v okviru ene same identitete: »Samo eno: to je res: / duša je celota« (cit. Logica utens, ZD 3, 951). »In tako je pesnik sinteza rodov, ki so hrepeneli k absolutni lepoti« (cit. članek Pesnikovo poslanstvo, ZD 3, 81), umetnost je »religiozno duhovna sila, ki je obenem predpodoba človekove enotnosti in popolnosti« (cit. članek O poslanstvu umetnosti, ZD 3, 86), umetnik je tisti, ki »bo iskal sinteze življenja; sinteza življenja kot zaključena ali nezaključena enota življenja bo on sam« (cit. članek Perspektive moderne umetnosti, ZD 3, 109). Vse izhaja iz elementarnega voluntarizma in ima perspektivo rasti; umetnik mora imeti v sebi »intenzivnost hrepenenja, življenje duše, ki hoče iz morja duš vedno in vedno višje« (cit. pismo sestri Karmeli št. 8, ZD 3, 503). Pesnik je graditelj, konstruktor: »Vem, da je veliko nesoglasje med tem, kar Sem, in med tem, kar sem, med tem, kar Mislím in med tem, koder hodim. Zame je to samo vzrok mojega dela, dobiti hočem most in ga gradim« (cit. *ibid.*). Graditeljska »usmeritev energij« pa ne pomeni nikakršne aprioristične selektivnosti: »Zatorej jaz ne priznavam umetnosti »za maso«, »za elito«, »za izvoljence«, »umetnost za umetnost«, ampak umetnost, ki je sinteza življenja in ki kaže lepoto v vsakršni obliki« (cit. pismo sestri Karmeli št. 1, ZD 3, 483). Sinteza se torej pojavlja na vseh nivojih teorije: na »mitološkem« (kot vstajenje nikoli slutene Besede, cf. Opuščene, Int. 200), na »politološkem« (»Ničesar ni več / V nas je vse. / Socijalizem, komunizem / nacionalizem in vse / Revolucija in evolucija / Z nami je vse, / vse«, cit. Dnevniki, ZD 3, 625), na »psihološkem« (kot celovi-



tost duše, dosežena skozi negacijo). V pisavi pa gre za relativizacijo vprašanja »modernosti« (»Umetnost je vedno sodobna, to se pravi individualna... Istočasno z Baudelairjem je živel Musset. Vigny istočasno z Verlainom Rimbaud-jem Hugo, ki pa ostaneta oba velika umetnika. V umetnosti je vse sodobno...«, cit. Dnevnik, ZD 3, 609) in za formiranje pesniške zbirke, ki bi predstavljala sintezo med Zlatim čolnom in Integrali, ki bi torej nekako združila, poenotila Kosovelov »dvojni obraz«, kakršnega je imel v fazi preloma med tradicionalno in radikalno moderno poezijo. Kot navaja A. Ocvirk v uvodu k Integralom (str. 77), je Kosovel v svojih beležkah načrtoval založbo Strelci, ki naj bi (poleg ostaline B. Jegliča) izdala njegove zbirke: Notturmo, Integrali, Jetnišnica ob morju. O knjigi Notturmo ni nič znanega, obstaja le pesem Nokturno, ki izraža Kosovelov prelom v odnosu do Krasa in sveta, ker pa je to prelomnost izčrpno zajela načrtovana zbirka Integrali, je prva odpadla. Konkretnega Kosovelovega načrta za vsebino tretje zbirke sicer ni, vendar jo je moč hipotetično »rekonstruirati« na podlagi nakazanih teženj k sintezi, na podlagi pesnikovih izjav o preživelosti ekspresionizma in o prihajajoči novi obliki realizma (cf. članek Kritika, gibalo življenja v umetnosti, ZD 3, 210—211), kakor seveda tudi na podlagi pesmi, ki z naslovi in motiviko dajo slutiti zvezo s pojmom Jetnišnica ob morju. To sta predvsem cikla Jetniki I—VI in Jetniki I—IV, na katera opozarja Ocvirk, pa tudi npr. pesem Delirij (Int. 171), kjer je ječa ob morju izrecno omenjena: »Sinje morje. / Siva ječa...«. Na isti strani v Dnevnikih kakor načrt za založbo Strelci je tudi prozni zapis z naslovom Jetnikove sanje (ZD 3, 699) in sploh je mučna tema ujetosti tako ali drugače navzoča v vsem Kosovelovem delu. Izraz v tekstih, ki bi spadali pod naslov Jetnišnica ob morju, je razmeroma stvaren, trd, ves usmerjen v kritično določanje aktualnih razmer. To ni le aktualnost, ki velja za čas nastanka zadevnih zapisov, temveč se povsem razvidno razteza čez celo stoletje vse do Orwellovega leta 1984 in seveda še dlje. Svet, ki je ječa, teh »sto let samote« (Marquez), Kosovel označuje takole: »Kratkovidni gospod cenzor / jaha na nekem tiskovnem zakonu. / ... Absolutizem prihaja. / ... Stoletje se stiska, ... / Ob oknu strmim: diluvij. Deževje« (cit. Kons: X, Int. 153), »Mrtvo stoletje vstaja« (cit. Mrtvo stoletje, ZD 1, 302), »Stoletje nervoznih... Nervozen človek / medij / kozmičnih tragedij« (cit. Dnevnik, ZD 3, 708), »Orgije. V senci bajonetov. / Umori. / ... Konec sveta. / Policijska civilizacija« (cit. Dnevnik, ZD 3, 775), »Naša okna so zamrežena« (cit. Pogovor v somraku, Int. 151), »Potuhnjeni tipi v zlatih kožuhih« (cit. Potuhnjeni tipi, Int. 172), »Gospod me zasleduje / z drobnimi, hudobnimi očmi« (cit. Gospod, Int. 175), »Ves svet bi bil še najbolj vreden ene bombe — da ga uniči« (cit. Dnevnik, ZD 3, 604); to je tudi svet konca mehanične in začetka elektronske industrije, s tem pa je povezana čudna slutnja novega človeka (cf. Mehanikom, Int. 102): »Magični ogenj mu sije iz srca. / Njegove oči svetijo kakor / radij v noč« (cit. Ura žalosti, Int. 303). Tako se zdi, da je Kosovel resnično pisal v nekakšnem »preroškem transu«; ta zapisovalska ekstaza je bila osupljivo plodovita, saj ostalina dvaindvajsetletnika kljub temu, da so »že štirikrat šle vse stvari v ogenj« (cit. pismo sestri Karmeli št. 6, ZD 3, 497), napolnjuje več zajetnih knjig. Cilj je bil zastavljen radikalno: »zmagati ali propasti, samo kompromisa ne« (cit. ibid.), kaže pa, da je v ozadju tega boja za lepoto in lastno sintezo (». . . zame je problem: borba do Lepote. Aktivnost snovi in duha, aktivnost čustva in misli . . . / . . . / . . . na poti lastne sinteze, polagajoč

jo na samoanalizo«, cit. pismo sestri Karmeli, št. 7, ZD 3, 501) poseben konflikt, ki ga je Kosovel označil v beležki s stavkom: »Konflikt volje in moči« (cit. Dnevniki, ZD 3, 716). Njegova volja je bila impozantna, moči pa so ga izdale. In čeprav je marsikaj v njegovem opusu samo z nekakšno mrzlično naglico vrženo na papir, pri tem pa nasršeno s protislovji, ki kot električne iskre skačejo eno v drugo, je v njem tudi več prvovrstnih pesniških dosežkov, medtem ko celota predstavlja tako vsestransko, intenzivno, dajnosežno in usodno refleksijo, da ni pretirano reči: Prešeren in Kosovel sta napisala tako rekoč »vse«, njuno delo je »ekstrakt« vse slovenske literature. Devetnajsto stoletje je Prešernovo, dvajseto Kosovelovo; prvi je vzpostavil visoko tradicijo, drugi jo je v duhu novega časa ostro problematiziral in zaslutil tudi določene izhode. V začetku »stoletja samote« je z »napol italijanskega« Krasa v »napol nemško« Ljubljano prihajal študirat francoščino slovenski mladenič, ki se je kot raketa (»Jaz sem rdeča raketa«, cit. Rdeča raketa, Int. 243) pognal v nebo nad domovino, nad Evropo, nad svetom in se skoraj v trenutku spremenil v zvezdo, katere sijaj se je le počasi prebijal skozi ljubljansko meglo, zdaj pa sije z vedno močnejšim leskom, čim globlje v času ostaja njeno fizično izginotje.

(Op. a.: Citati iz Kosovela so po naslednjih izdajah: ZD 1 — Zbrano delo 1. knjiga, 1. izd., Lj. 1946; Int. — Integrali, 1. izdaja, Lj. 1967; ZD 3 — Zbrano delo 3. knjiga, zv. I—II, Lj. 1977; le pesem Sopotniku je citirana po objavi v antologiji slov. pesništva Živi Orfej, Lj. 1970).