

KOSOVEL IN MODERNA POEZIJA: ANALIZA PODOBJA

Darja Pavlič

Pedagoška fakulteta, Maribor

Rože

Podobe rož ne sodijo med najpogostejše in najpomembnejše v Kosovelovi poeziji. Ker je pesnik svoje občutke rad projiciral v naravo, so rože kar nekajkrat metafore za občutke in razpoloženja. Podoba »jesenska roža je zaprla čašo / in tiha se nagnila v siva tla« (I 42)¹ je npr. metafora za melanholijo lirskega subjekta in ne le opis jesenskega umiranja narave. Pogosta metafora, ki človekove bolečine pripisuje cvetju, je »krvavenje« (131, 132, 151).

Kosovel je redko uporabljal posebna imena za cvetje, to je ponavadi storil takrat, kadar je hotel poudariti njihov posebni vonj. Lastnosti, zaradi katerih je Kosovel pisal o rožah, so največkrat njihova lepota, omamen vonj, minljivost ipd. Manj običajna je metafora: »Moje besede so ostre rože« (I 313). Rožam je pripisana ostrina, vendar to ni tako nenavadno, če upoštevamo, da gre za rože, ki so zrasle sredi kraškega kamenja: ostrina kamenja je (metonimično) pripisana rožam. Kosovel je podobe rož uporabljal tudi zaradi njihovih zdravilnih lastnosti (45, 404).

Podobe cvetja najdemo tudi v Kosovelovih *Integralih*; to zbirko literarni zgodovinarji opisujejo kot sinkretični spoj različnih literarnih gibanj in tokov: omenjajo ekspresionizem, konstruktivizem, dadaizem, nadrealizem in futurizem. Sprememba, ki jo v Kosovelovi poeziji pomenijo *Integrali*, je najbolj očitna na kompozicijskem nivoju: podobe so postale fragmentarne, tematsko niso trdno povezane, lirski subjekt se pogosto umakne v ozadje in beleži vtise na način filmske kamere. Pobudo za tak način pisanja je Kosovel lahko dobil iz nemškega ekspresionizma ali od kod drugod. Pesem »Cvetje na oknu« je značilen primer približevanja modernističnemu načinu nizanja podob, vendar so same podobe še čisto tradicionalne. To nam pokaže tudi primerjava z Župančičevo pesmijo »Prva pomlad«, v kateri beremo: »Pa kdaj si, glog, si cvetja nabral? / Kot iz snežink posneto / je v bele čipke speto« (II 10). Kosovel je enako predstavo upesnil drugače: »Okna odprta, veter / diha od

¹ V bibliografskih navedbah rimska števila označujejo zvezke *Zbranih del*, arabska števila pa strani. Kadar je v istem odstavku zaporedoma citiranih več podob iz istega zvezka, je številka slednjega izpuščena.

polj. Na oknu / je glogova vejica. / Kakor da nanjo nežno / zapal je sneg. / Sonce na oknu. / Okno je belo. / Čipke na glogu kot sneg« (II 100).

Kosovel rožam praviloma ni pripisoval simbolnega pomena. Presenetljivo je, da je izjem največ v *Integralih*. Rože v »Kons: XY« lahko simbolizirajo ljubezen, ki se mora potajiti zaradi zunanjega, političnega angažmaja. Tudi v pesmi »Kons: mas« je roža simbol ljubezni. Celo tulipanom iz vprašanja »Ali še cveto tulipani?« (II 114) lahko pripišemo simbolni pomen ljubezenskega upanja, ki pa ga izniči ugotovitev: »Ah, na grobovih krizanteme« (prav tam). V isti pesmi je Kosovel uporabil še en tradicionalni simbol: obraz dekleta je lilijsko bel. Bele vrtnice (178) simbolizirajo izgubljeno nedolžnost človeka, ki je postal suženj mehanike. Asociativno logiko nizanja podob, ki so same po sebi deskriptivne, lahko opazujemo v pesmi »Sferično zrcalo«: rdeča krizantema kot roža grobov se pojavi zaradi verza »obesi se na klin«, asociacija, ki jo vzbudi, pa je Ivan Cankar.

Drevesa

Drevesa spadajo med najpogostejše in najpomembnejše podobe v Kosovelovi poeziji. Pesnik je v več kot tridesetih primerih uporabil rodovno poimenovanje drevo, o borih pa govori v vsaj dvajsetih pesmih. Z lastnimi imeni omenja še naslednja drevesa: topole (osemkrat), kostanje (šestkrat), brest (trikrat), lipe (dvakrat), cipreso (dvakrat), jagned (dvakrat), oreh (enkrat), hrast (enkrat), akacije (enkrat), trepetliko (enkrat). Brinje, ki je sicer grm, ne spada med pogostejše podobe. Z njim je Kosovel opisoval kraško pokrajino, ni pa mu pripisoval drugih funkcij.

Anton Ocvirk je kot urednik Kosovelovega Zbranega dela njegovo poezijo razdelil po motivih in oblikah. V prvo skupino pesmi je uvrstil »impressionistične in čustvene tvorbe« (I 428). V tej skupini so svoje mesto našle praktično vse Kosovelove pesmi, ki govorijo o borih. Ocvirk je ob pesmi »Bori« zapisal, da so se Kosovelu »kakor brinovke tudi bori za časa Italije razrasli v simbol domače zemlje« (441). Seveda bi bilo napačno trditi, da so bori prav v vsaki Kosovelovi pesmi simbol domače zemlje. Podoba: »Borovo morje šumi temno« (I 16), sestavljena je iz metafore (borovo morje) in sinestezije (šumi temno), podaja pesnikov vtis, je samo impresija. V komparaciji: »Vse te besede bi morale biti / dehteče kot borovo morje« (64), je pesnik uporabil isto metaforo – tokrat zaradi močnega, prijetnega vonja borovcev. V »Pesmi s Krasa« je o njihovem vonju zapisal, da je zdrav in močan. V tej pesmi so bori personificirani, pesnik jih imenuje »tihan drugovi kraške samote« (60). Bori niso samo prijatelji, ampak tudi stražarji (26, 61), skupaj s pesnikom ščitijo ter ljubkujejo vas (136), pesnik jim pripisuje svoje občutke: »Bori, bori v tih grozi [...], vršijo [...] ko da umira moja mati, / ko da kliče me moj oče, / ko da so mi bolni bratje« (61). Možna je seveda tudi simbolna interpretacija teh verzov: »bore« lahko razumemo kot simbol za ljudi s Krasa, ki doživljajo grozo potujčevanja. Simbol za Kraševce v času italijanske okupacije so lahko tudi temni bori (63) in bori – stoiki mirni (67). Gre za klasični simbol v smislu Goethejeve definicije, torej za spoj sinekdo-

he in analogije: usoda borov je del usode Krasa, hkrati pa obstaja podobnost med njihovo usodo in usodo Krasa oz. primorskih Slovencev sploh.

Kosovel je rad uporabljal podobe, v katerih drevesa vršijo (I 19, 50, 59, 62), šumijo (40, 41, 146), se mehko zibljejo (49). Gre za deskriptivne podobe ali impresije, ki posredno govorijo o vetru oz. burji. Zanimiva je naslednja personifikacija: »Topol, jagned in trepetlika / tiho šepčejo preko polja / z nekom od onkraj sveta« (59). Drevesa se v tej podobi pogovarjajo s transcendenco, ki pa je oddaljena, odsotna. Kosovel v naravi ni odkrival korespondenc z višjimi sferami, pač pa je v naravo rad projiciral svoje občutke in se identificiral z njo. Podobe dreves je uporabljal zaradi različnih podobnosti, ki jih je odkrival med seboj in drevesi, pa tudi zato, ker je na drevesa projiciral svoje občutke, predvsem žalost. Primerov eksplicitne komparacije ali metafore, pa tudi prikritih komparacij z drevesom, je v Kosovelovi poeziji zelo veliko.

Pesmi oz. podobe, ki govorijo o hrepenjenju po neznani, daljni skrivnosti, morda niso najbolj značilne za Kosovela. Toda njihovo skupno število ni tako majhno, da bi jih lahko odmislili. V komparaciji: »Ko da daljinam prisluškuje / in jim proži roko, / v snegu, v zlatu samuje / tiho, črno drevo« (I 58), so drevesu pripisane simbolne lastnosti hrepenjenja po transcendenci. Podobna je komparacija: »Ko da nad [dnom] prisluškuje / ob ribniku črno drevo« (56). Črno drevo je v obeh primerih metafora za lirski subjekt. V *Integralih* najdemo podobo belega drevesa (II 122) – nosilec simbolnega pomena je v tem primeru predvsem barvna oznaka. Skrivnostni mrtvi človek, ki je bil spočet ob belem drevesu, je verjetno Kristus. V naslednjem primeru se lirski subjekt izrecno primerja z drevesom: »Kakor drevo iz blestečega mozaika / rastem tja v nevidno drevo, v Sredino sveta« (I 324). V tej podobi je simbol drevesa, ki se vzpenja proti transcendenci, združen s simbolom središča, ki predstavlja samo transcendenco.

V *Integralih* so deskriptivne podobe dreves nekajkrat vključene v asociacijske nize po načelu nasprotja (II 25, 32), najbolj očiten primer je pesem »V žalostni krčmi«. Podoba: »Tam zunaj / topoli in sonce in lipe / bleščijo, šumijo« (63), je antiteza dogajanja v krčmi oz. v ljudeh. Podoba golega, črnega drevja (91), s katerega odpada listje, je metafora za umiranje Evrope. Komparacije v *Integralih* sicer niso zelo pogoste – to lahko razumemo kot znak modernosti – v motivnem območju dreves pa je tehnično zanimiva komparacija, ki preobrne prvotno razmerje med komparatom in komparandom: »Črni topoli ob cestah / so kakor vdove, v črno zavite – / njihove koščene roke, / rumene, / so kot zapuščene veje« (135).

Živali

V Kosovelovi poeziji pred *Integrali* so pogoste podobe ptic, medtem ko ostalih živali pesnik skoraj ne omenja. Kapitana iz »Tragedije na oceanu« imenuje zver (I 407), zobovje koles primerja z zobovjem zveri (397), pohlepen svet, ki voha denar, pa s psom (168). Nekajkrat je uporabil podobo metuljev, po enkrat pa kačjega pastirja in panterja. Kosovel je podobno kot

Župančič številnim stvarjem ali pojavom pripisoval krila in jih tako implicitno identificiral s pticami (21, 141, 199, 383).

Povezava duša – ptica se pri Kosovelu pojavi trikrat (I 35, 383, 384), prav tolikokrat pa tudi povezava misel – ptica (9, 43, 199). Pogoste so komparacije in metafore, v katerih se s pticami neposredno primerja ali identificira lirski subjekt. Kosovel je v nekaterih podobah razvijal tudi simbolne lastnosti ptic kot tradicionalnih posrednic med človekom in absolutom (362, 383). Kot čisti simbol lahko interpretiramo »ptico, ki v svetli sinjini / se ziblje in plava / in mimo gre v lastni mirni tišini / brez pozdrava« (244). Za ptico v sinjini, ki je notranje mirna in samozadostna, strmi socialno depriviligirana množica ljudi. Ptica jim pomeni (nedosegljivi) ideal. V kontekstu Kosovelovih pesmi s socialno tematiko je ptica, ki leti mimo brez pozdrava, simbol brezbrizne transcendence, ki ne reagira na stisko ljudi. Ko Kosovel opisuje svoje vznesene občutke ob odločitvi, da se bo boril »za človeka, človeštvo, ljudi«, uporabi komparacijo: »Ko da so tihe, bele peroti / se razprostrle preko sveta« (252). Peroti so v tej komparaciji sinekdoha za ptico, morda celo za angela, zato jih lahko interpretiramo tudi kot simbol absoluta. O prihodnosti novega človeka se je Kosovel večkrat izražal s pomočjo religioznih podob, opisuje jo npr. kot bodoči raj na zemlji. Podobo ptice v sinjini je uporabil tudi v pesmi »Padati« (397), v kateri govori o svoji želji, da bi umrl.

Med pticami, ki jih Kosovel imenuje z lastnim imenom, so: labodi (štirikrat), golobi (trikrat), brinjevka (trikrat), vrani (trikrat), pelikan (enkrat), orel (enkrat). Labode je uporabljal kot komparand ali vehikel zaradi njihove beline: podobni so jim oblaki (I 37) in pianistove roke (321). Zanimiva je podoba, v kateri so labodi hkrati komparand in tenor: »Bel plašč, ki se svetlo blešči / kakor labodi – pomladni oblaki« (346). Labodi so bili ena najpogostejših podob v poeziji simbolizma, povezava labod – pesnik pa je zelo stara, labod je npr. v elevzinskih misterijih simboliziral »moč pesnika in poezije«, drugod je bil »emblem navdahnjenega pesnika, svetega duhovna, belo oblečenega druida, nordijskega barda itd.« (Chevalier, 301). Labod v Kosovelovi »Labodji pesmi« (137) je simbol pesnikove nemoči, le da ta ni povezana z ustvarjanjem kot v znameniti Mallarméjevi pesmi, ampak je čisto eksistencialna: labod oz. pesnik mora ubogati »strašen ukaz [...], vase strmeti, živeti proti svoji volji« (137). Kosovelovo samorazumevanje, njegov odnos do lastne eksistence se je spreminjal. Komparacija: »Tu sem kot orel med sinjinami / blizu Boga« (46) je npr. optimistična, samozavestna podoba pesnika, ki ga ne mučijo nikakršni dvomi. Povsem drugačna je metafora: »Jaz nisem krvaveči pelikan« (226), ki jo dopolnjuje zagotovilo, da pesnik ne bo žaloval zaradi neizpolnjenih sanj. Občutek življenjske razočaranosti stopnjuje podoba vrana, pribitega na križ in prikrito primerjanega s Kristusom (266). Motiv ujetega in mučenega vrana je uporabil že Župančič v pesmi »Vran«, ki je izšla l. 1902 v almanahu *Na novih potih*. Joža Mahnič je opozoril, da je bil Župančičev »Vran« motivni osnutek za kondorja iz pesmi »Grobovi tulijo«, ta lik pa je »nastal seveda tudi pod vplivom avtorja *Les fleurs du mal*« (Mahnič, 30). Simbolni pomen vrana izhaja iz germanske mitologije, v kateri je vran znanilec smrti. Nemški

ekspresionisti so »podobo stopnjevali do skrajne odurnosti, ta pa kot izraz notranjih razmer ne dopušča nobenega dvoma o obsegu duševnega pretresa« (Cosentino, 57). Kosovelov ujeti vran bolj spominja na plemenitega albatrosa ali kondorja, kot npr. na Traklove vrane, ki »zateglo vrešče«, ko zavohajo mrhovino (»Die Raben«).

Najbolj značilna Kosovelova ptica je brinjevka. V »Pesmi«, ki jo je Anton Ocvirk postavil na začetek prve knjige Zbranega dela, je brinjevka v vlogi komparanda: pesnik govori o besedi, ta »kakor brinjevka na Kras / privrši v lahnem letu« (I 9). Brinjevko ustrelijo in pesnik se vpraša: »Pokaj si prišla, misel, na Kras / v ta turobni jesenski čas?« (9). Beseda ali misel ni natančno opredeljena, o njej izvemo le to, da je nekaj izjemnega v množici ostalih besed. Če predpostavimo, da gre za pesnikovo besedo oz. njegovo poezijo, ostane odprto vprašanje, kdo so metaforični lovci. Motiv ujetega ptiča je znan iz Baudelaira, njegov albatros je simbol pesnika, ki se v svoji ustvarjalnosti bliža absolutu ali neizrekljivemu, dokler mu tega ne preprečijo skrivnostni lovci. Župančičevega ujetega kondorja (*Čez plan*, 112) omejuje povprečnost ljudi, za Kosovelove lovce pa je uveljavljena razlaga, ki izhaja iz politične situacije na Krasu po 1. svetovni vojni. Po tej razlagi lovci, o katerih piše Kosovel, niso metafora, ampak realni italijanski lovci na brinjevke. Tako kot so ti lovci iztrebljali ptice, so italijanski fašisti ogrožali primorske Slovence. Brinjevke se torej običajno interpretira kot simbol klasičnega tipa: njihova usoda je analogna usodi primorskih Slovencev, hkrati pa so tudi sinekdoha, saj predstavljajo del ogroženega življa. S to interpretacijo seveda ne odpade možnost, da bi brinjevke razlagali kot metaforo za pesnika oz. njegovo poezijo, lovce pa kot metaforo za ljudi ali sile, ki to poezijo ubijajo. Poleg italijanskih fašistov je bil to morda še kdo drug. Tudi v ciklu »Muke« (I 265–268), v katerega je vključena že omenjena podoba vrana, pribitega na križ, Kosovel neposredno ne pove, kdo je vranov mučitelj. Vran je metafora za pesnika, ki išče (neobstoječo) resnico, edina resnica je muka oz. smrt. Kosovel s krvavečim vranom primerja človeka, ki »hodi po promenadi in laže« in zaman išče »besedo, / zaman prirodu« (267). Njegovi mučitelji so morda predstavniki meščanskega, kapitalističnega reda, toda lirski subjekt je ogrožen predvsem zaradi splošnega stanja dobe: vstopil je v zlagani, zmaterializirani svet in ne zmore več občutiti »mehkega valovanja sanj« (265). Ko spozna resnico o odrešujoči moči smrti, pravi: »In zdaj ne trepečem več / in kri ne curlja več od perutnic« (268). V zaključnih verzih vran prerašča v simbol, soroden ptici v sinjini: tako kot ona se tudi vran prepusti smrti in s tem transcendenci (268). Vran kot metafora za pesnika izhaja iz romantične predstave o vzvišenosti pesniškega poklica. Kosovel je stopnjeval temo o ogroženosti, saj njegov vran doživlja prave eksistencialne muke v razčlovečenem svetu. V podobah, s katerimi je opisano mučenje, zlasti v prikriti komparaciji s Kristusom, je prisotna hiperbolika, ki bi jo lahko imeli za znamenje ekspresionizma.

Delež podob, ki govorijo o živalih, je v *Integralih* zelo velik. Podobam ptic in metuljev je Kosovel pridružil pravi bestiarij: mačke, konje, žabe, podgano, orangutana, tигра, martinčka, kačo, ribe, kuščarico, netopirje. Podobe ptic so zelo tradicionalne, ne razlikujejo se od podob, kakršne je

Kosovel uporabljal v poeziji pred *Integrali*. Značilna je naslednja sinekdoha, ki človeka enači s ptico: »V prsih čutiš peroti, / pa bi se razpel« (II 22). Nenavaden je le kontekst, v katerega je umeščena ta podoba.

Toda Kosovel je z nekaterimi podobami živali presekal tradicionalni, logični model ustvarjanja podob. Take podobe se izmikajo interpretaciji in jih lahko imenujemo absolutne metafore. Mednje sodita naslednji podobi: »Enooka riba / plava v temi, / črnooka« (II 82); »orangutan« (48). Interpretacijsko zanimiv je naslednji primer: »Zeleni žabji kralj / jaha na kostanju« (48). Ta podoba je zgleden primer nadrealističnega ustvarjanja, saj je sintaktično pravilna konstrukcija napolnjena z elementi, ki semantično ne sodijo skupaj. Kontekstualna obravnava ublaži drznost podobe: kostanji so zelenje, za katerim spi okno, v njem »blesti mesec / in čudežna pokrajina«. Glagol jahati lahko razložimo kot metaforo tradicionalnega tipa, zeleni žabji kralj pa pripada semantičnemu polju čudežne pokrajine. V pesmi so omenjene nekatere države in sklepamo lahko, da je v žabo spremenjen politični voditelj. Taka razlaga podobe nas seveda ne more pripeljati do pravega pomena, ki bi se ga dalo izraziti opisno, govorimo lahko samo o učinku. V pesmi z naslovom »Žandarji« je Kosovel še enkrat uporabil podobo žab, tudi tokrat v političnem kontekstu: »zeleni parlament žab« (62). Tokrat so žabe metafora za poslance, ki regljajo, lahko pa tudi za žandarje, ki so – kot opozarja Ocvirk – nosili zelene uniforme (pomenljiva je tudi ponovitev zloga ža). To pomeni, da je Kosovel poslance posredno izenačil z žandarji, za katere je zapisal, da so ljudje najnižje kvalitete.

Opazen delež živalskih podob v *Integralih* pomenijo komparacije (II 36, 62, 105, 109, 168), precej pa je tudi simbolov. Podgano iz »Pesmi št. X«, ki umira na podstrešju, lahko interpretiramo kot simbol klasičnega tipa: njena usoda je podobna usodi ljudi, hkrati pa na način sinekdohe opozarja na neuresničevanje »človeških idealov«, med katerimi je na prvem mestu prepoved ubijanja. Ob modrih konjih, pojavijo se na več mestih, je Anton Ocvirk opozoril na ekspresionistične slikarje, ki so si nadeli skupinsko ime »Modri jezdec«. Med njimi je bil Franz Marc, znan po velikem številu slik, ki prikazujejo modre konje. Kosovel jih je uporabil kot simbol, Ocvirk jih je imel za »znanilce bližajoče se smrti« (II 656). V podobi, ki je tehnično genitivna metafora, je ta simbolni pomen dešifriran: »Modri konji mrliškega sna« (177). Ocvirk je isti simbolni pomen pripisal tudi Kosovelovim metuljem iz *Integralov* (140, 153, 173). Smrt, ki jo simbolizirajo modri konji, pomeni združitev s transcendenco, podobe metuljev pa po naši pre-soji simbolizirajo bližino transcendence.

Voda

V motivno področje vode spadajo Kosovelove podobe morja, jezer, ribnika, rek, slapov, vrelcev in gejzirjev. Njihovo skupno število je zelo veliko, dodatno pa ga povečajo še podobe mornarjev, čolnov, veslačev ipd. Podobo same vode je Kosovel uporabil v »Ekstazi smrti«, kjer ugotavlja, da »vode ni več v Evropi [...], vode ni, da bi opral svojo krivdo, [...] da pogasil bi z njo / žejo

po tihi, zeleni jutranji prirodi« (I 304–305). V tej podobi Kosovel dešifrira simbolni pomen vode kot vira življenja in sredstva za očiščenje, preporod.

Podobo morja je Kosovel uporabil več kot dvajsetkrat. V nekaj primerih je morje metafora za množico nečesa: borovo morje (I 16, 64) je metafora za borov gozd, zeleno morje (325) je metafora za travnike, zvezdno morje (286) pomeni zvezde. Morje je komparand za nemir (196) in za obraze maščevanj, »ki dvigajo se kot morje vsak hip / v tej ozki strugi gnijočih rib« (259). Ta podoba je razmeroma redek primer estetike grdega v Kosovelovi poeziji. Ozka struga gnijočih rib je metafora za življenjske razmere delavcev, nastala je zaradi metonimične bližine rib in morja.

Za vse simbole je značilna ambivalentnost – morje je npr. dajalec in hkrati uničevalec življenja. Kosovel razvija tako pozitivni kot negativni simbolni pomen morja, največkrat s pomočjo barvne simbolike. Bela morja (I 72, 328) so zaradi beline pozitiven simbol, ob njih poteka mirno, urejeno življenje. Sinje morje (291) je simbol duhovnega očiščenja, ki poteka s pomočjo transcendence, pa tudi simbol svobode, o kateri sanjajo jetniki (I 371; II 57). Isti pomen ima srebrno morje (I 373) oz. morje, ki je z metaforo imenovano srebrna ravan in srebrna perut (371). Rdeče morje je metafora za svetlobo zahajajočega sonca, ki Evropi prinaša uničenje (304). Oblaki, ki krvavijo, so obarvali tudi »rdeče morje bolesti« (339), ki pa je metafora za pesnikove bolečine ob ljubezenskem neuspehu. V pesmi o jadrju, ki ne more s srede morja, je barva morja simbolne narave: sivina žvepljenih voda (400) simbolizira neuspešno iskanje zarje. Črni ocean smrti (354) je dešifrirani simbol. Tudi teman ocean (406) je dešifriran kot uničevalec vseh živih, vendar je hkrati tudi simbol preporoda, saj je bodočim življenje (410).

Kosovel je večkrat uporabil simbol potopa, njegova raba ustreza razlagi, da je potop »znamenje klitja in preporoda, uničuje samo zato, ker so forme izrabljene in izčrpane, vedno pa mu sledita novo človeštvo in nova zgodovina. [...] Potop čisti in obnavlja kot krst, je neizmeren kolektivni krst, o katerem ne odloča človeška vest, temveč višja in suverena vest« (Chevalier, 472). Motiv potopa ni samo svetopisemski, saj o njem govorijo številni miti. Konec sveta ali biblično apokalipso so ljudje pričakovali v številnih zgodovinskih obdobjih, npr. ob koncu 1. tisočletja, pa tudi ob koncu 19. in celo 20. stoletja. Nemški ekspresionisti so idejo o koncu sveta povezali s kritiko civilizacije, v obdobju pred 1. svetovno vojno so celo verjeli, da bi vojna pomenila tako očiščenje, kot ga simbolizira potop. V Kosovelovem času je evropsko javnost še vedno razburjala Spenglerjeva knjiga *Propad Zahoda*. O svojem razumevanju ideje o propadu Evrope je Kosovel pisal v predavanju »Umetnost in proletarec«: »Ako govorimo o propadu Evrope, mislimo na propad razpadajočega kapitalizma, ki sicer še skuša z vsemi sredstvi kraljevati po Evropi, ki pa bo kakor vsaka krivica moral tekom let propasti. Tako je tudi razumeti mojo pesem Ekstaza smrti« (I 485). Simboli v »Ekstazi smrti« ustrezajo Kosovelovi (samo)interpretaciji: sonce najprej poskrbi, da vse utone v žgočem, rdečem morju, potem pa sije na mrliča z zlatimi žarki (304–305). Simbolni pomen potopa je v tem primeru pripisan soncu, običajno pa se očiščenje dogaja v pravem morju. Čeprav je potop nujen za prenovo človeštva, je samo dogajanje grozljivo. Grozljiva je tudi po-

doba človeka, ki se »utaplja, [a] ne more utopiti / se v težkih, svinčenosivih valovih« (253). Utopitev pomeni smrt, vendar tudi preporod. Motiv potopa je najbolj razvil v »Tragediji na oceanu«: ocean simbolizira uničenje in očiščenje. Tudi v tem ciklu je Kosovel uporabil podobo utopljenec, ki »ne morejo / se potopiti do dna, do dna, / a se ne morejo rešiti« (407). Ta podoba se navezuje na napoved iz Razodetja: »In v tistih dneh bodo iskali ljudje smrti, a ne bodo je našli« (9, 6). Rešitev je – paradoksalno – samo v strašni smrti. Zato je ambivalenten tudi simbol kapitana rešitelja oz. zveri, ki tistemu, ki ni »dobro dovolj potopljen, / z veslom razkolje glav« (407). Simbol zveri je znan iz Razodetja, pomeni antikrista. Tudi štirje veslači spominjajo na štiri biblične jezdece, le da jim je Kosovel pripisal nekoliko drugačno vlogo: namesto da bi katastrofo oznanjali, prosijo kralja, naj pride na pomoč.

V slovenski poeziji so podobe mornarjev in čolnov značilne za Antona Vodnika, ki govori o rdečih (grešnih) in belih (nedolžnih, Bogu vdanih) mornarjih; njegova je tudi identifikacija »bil sem čoln na zlati vodi sanj«. O mornarjih in čolnih je pisal tudi Kosovel. Vodnikovemu hrepenjenju po transcendenci se je zelo približal s podobo: »Vozil sem se z zlatim čolnom / po rdečih vodah večera / med drevjem / in travnatimi bregovi. / Vozil sem se / jaz, zlati mornar« (I 319). Znano je, da je Kosovel pred svojo smrtjo pripravljaval zbirko, ki naj bi nosila naslov *Zlati čoln*. Napisal je celo predgovor, v katerem pravi, da se je poslovil od mladeniča, ki je pisal »baržunasto liriko« (I 426). O tem slovesu govori tudi pesem, ki se začne s prej citirano podobo. Pravo nasprotje zlatega mornarja je mornar iz »Nokturna«, ki je svoj obraz skril za žolto jadro (213). Tudi ta mornar je metafora za pesnika, le da so njegove sanje prevrat. Svoj obraz skriva, ker hoče biti podoben Beethovnu, jadro pa je žolto zaradi sonca, ki gori. Podobo zlatega čolna je Kosovel trikrat uporabil v *Integralih*, Ocvirkova razlaga je, da je z njim označeval svojo neizdano pesniško zbirko. Ta interpretacija gotovo drži za vprašanje: »Zakaj si izpustil zlati čoln v močvirje?« (II 31), v obeh ostalih primerih (38, 46) pa je zlati čoln bolj verjetno metafora za pesnikove duhovne avanture in iskanja, o katerih govorijo tudi druge podobe. V pesmi z naslovom »Moja velika Nada« je Kosovel zapisal: »Mesec / nad mestom odhaja. / Sam / sem na beli obali. [...] Jutri, čez teden, čez leto / mogoče odplavam« (118). Ideja odhoda je, kot ugotavlja Lado Kralj ob programatičnem tekstu »Spomladi odjadramo!«, sorodna neprevedljivemu ekspresionističnemu geslu »der Aufbruch«, vendar jo je Kosovel verjetno razvil kongenialno (Kralj, 182–183). V omenjeni pesmi je Kosovel samo nakazal, da gre za odhod v vesolje oz. v transcendenco. Bolj neposredna je naslednja podoba: »Vsak dan / jadramo v veliki Prostor / na belih čolnih Sanj« (169). Tudi to podobo lahko primerjamo s prej citirano Vodnikovo podobo: tako Vodnik kot Kosovel se v transcendenco podajata z metaforičnimi čolni in s pomočjo sanj.

Vodnikovi mornarji so alegorija bogoiskateljstva. Tudi Kosovel je uporabil metaforo potovanje – iskanje. »Nemi mornarji, neumrjoči« (I 400) so ujeti na jadrnico sredi morja in ne morejo uzreti zarje jutranje. Graditelji, ki so podobni »mornarjem na potovanju, / ki vozijo skozi sivo sivino« (294), ugotavljajo, da je vsaka aktivnost zaman. Podobe ujetosti in nemoči sredi

morja so metafore za pesnikovo doživljanje sveta oz. dobe. Metafora za nemoč je tudi podoba mladega mrliča, ki leži med rožami na ladji (401) oz. podoba mornarja med strupenimi rožami (404), saj se pasivno prepušča potopu. Anton Ocvirk je domneval, da je Kosovel motiv mornarja, ki umre med rožami na svojem čolnu, prevzel iz ljudske pesmi. Šele v *Integralih* je Kosovel zapisal podobo, ki razodeva optimizem: to je metafora mornarja, »izstreljenega v večnost« (II 124).

Sonce

Podob, ki spadajo v motivni krog sonca, je v Kosovelovi poeziji več kot osemdeset, če prištejemo še pesmi iz *Integralov*, pa več kot stodvajset. Poleg podob, ki omenjajo sonce ali zarjo, lahko v to območje uvrstimo tudi podobe bleščanja in žarenja, če to prihaja od sonca. Izvor svetlobe so namreč tudi ogenj ali požar, luč na oknu in nekajkrat elektrika.

Kosovel je rad opisoval bleščanje sonca in sončne zahode na Krasu. Pri tem je velikokrat uporabil metaforo ognja ali gorenja (I 19, 20, 22, 213). Za sijanje sonca je uporabljal tudi druge metafore (58, 83, 323) ali pa je žarenje sonca metonimično pripisal oblakom (30, 31, 49, 80, 354). Ker je pesnik soncu pripisoval tudi simbolne lastnosti, je presoja o tem, v katerih podobah je sonce samo opisano in v katerih je simbol, velikokrat otežena. Sonce lahko skoraj vedno interpretiramo tudi kot simbol. Kosovel je simbolni pomen sonca včasih nakazal ali dešifriral, npr. kot vir življenja in optimizma (21). Ta simbolni pomen imajo tudi zlati večerni oblaki (30). Ko pesnik vzklika: »Sonce, ah, to zlato sonce!« (323) ali »Sonce. Sonce. Sonce« (325), mu prav tako pripisuje simbolni pomen.

Kosovel se je v nekaterih svojih pesmih oz. podobah sonca zelo približal Župančičevemu vitalizmu, toda simbolni pomen sonca je v drugih podobah drugačen. Kosovel sam se je te spremembe zavedal, saj je zapisal, da »sonce je palo / s svojih višin, / in kot da je zasijalo / vse drugo, manj zlato, / bolj jasno, bolj živo, / sem kot prerojen / stopil na breg« (I 319). Manj zlato je npr. sonce, ki »odseva, / kot da bi mrtvo na nebu sijalo« (253). Kosovel je v podobi: »Krvavo sonce že gori« (233), sonce spremenil v simbol prihajajočega upora množic. Manj socialno je naravnana pesem »Večerno sonce«, v kateri ugotavlja, da »sonce še to travo bo požgalo / in še sonce, sonce bo ugasnilo« (131). Simbolni pomen, ki ga privzema sonce v tej podobi, ni več življenjski optimizem, ampak prej obratno: namesto da bi sonce dajalo življenje, ga uničuje. Tudi v »Ekstazi smrti« je zahajajoče sonce simbolni uničevalec, vendar hkrati omogoča, da se bo lahko razvilo novo življenje. Šele ko bodo vsi ljudje mrtvi, bo sonce spet sijalo »z zlatimi žarki« (305). V podobi »sonce večerno žge, / žge, a me ne more izžgati« (344) je sonce prav tako ambivalentno: ko uničuje staro življenje, pripravlja pot novemu. To novo življenje simbolizira »sončni bog Svetovit« (346), za njim hoče iti pesnik.

Podobe sonca so zelo pogoste tudi v *Integralih*. Velikokrat so soncu pripisane pozitivne simbolne lastnosti, malo pa je podob, ki sonce deestetizirajo kot naslednja komparacija: »Debelo sonce se izprehaja / kakor debela

mesarica / po vasi. / To sonce je žalostno« (II 21). V pesmi z naslovom »Sodobna mrtvila« pesnik ugotavlja, da se je treba boriti za »novo religijo sonca«, ker je sonce »edino, kar je še lepega / na svetu« (148), vendar se v resnici zavzema za religijo človeka, saj na koncu pesmi zapiše metaforo »sonce – človek«. Bolj drzna je metafora »sonce srebrno, / admiral« (60), Kosovel jo je uporabil v pesmi »Detektiv št. 16«, potem ko je v pesmi paralelno razvijal motiv sonca v zimskem jutru in hišne preiskave na pesnikovem domu. Anton Ocvirk je opozoril, da je Kosovel poznal dadaistično pesem z naslovom »Admiral«. Ker je Kosovel med drugim zapisal, da pesem hiti »na srebrnih perutih / zimskega sončnega / vetra«, je »sonce srebrno, / admiral« morda dvojna metafora za pesem. V »Žalitvi bele postelje kralja Hiponeandra Hopu« so žalilci imenovani »skrunilci Sonca« (49), s tem je postelja kralja Hiponeandra (pračloveka) posredno izenačena s soncem. Drzna je tudi metafora »policaji sonca« (12), vendar je iz konteksta mogoče razbrati, da gre za ljudi, ki so brez duha in zato ne marajo svetlobe.

Srce

Podobe srca so v Kosovelovi poeziji približno tako pogoste kot podobe sonca, to pomeni, da so ene najpogostejših. V skladu s tradicijo je srce simbolno središče čustvenega življenja. Kosovel srce opisuje kot podvrženo spremembam v razpoloženju, največkrat je bolno, žalostno, poteptano, nanj lega smrt itd. Podob, v katerih je srce simbolno duhovno središče, je razmeroma malo (I 206, 207). Metafora »moje srce je razbito svetišče« (309) govori o izgubljeni veri v lastne sanje. Toda srce je našlo novo vero – verjame v bodočega človeka (240). Melanholijo srca je nadomestil »val svetel poguma, moči«, ki prihaja iz srca (237).

Podobe srca so zelo pogoste tudi v *Integralih*, v tej zbirki pesnik ne govori več toliko o lastnem srcu in njegovem trpljenju, kot o srcih drugih ljudi. Njegovo srce je »odprto v večnost [...] iz kaosa v kozmos« (II 181), a hkrati socialno čuteče (43) in tako veliko, da skozenj »stopa veliki slon« (34). Nasprotno pa so srca ljudi majhna (34), v njih so zlati dolarji (20), »njihova srca so kamen [...] so suha« (168). Kosovel je svojo kritiko moderne družbe izrazil s številnimi metaforami o srcu: srce v alkoholu (29), srce – Trst je bolno (55), civilizacija je brez srca (73), v srcih ni oltarja človeku (92). Tudi njegovi pozivi k preobrazbi in uporabi so namenjeni srcem: »Rad bi šel skozi srca ljudi« (34), »srca budim« (48), »lajajte, srca« (72).

Duša

Podobe duše in podobe srca so približno enako pogoste, prav tako lahko primerjamo lastnosti, ki so pripisane srcu oz. duši. Duša je tako kot srce središče čustev in občutkov. Tudi duša je pogosto bolna, potrta ali preplašena in tako kot srce hrepeni po Božji tolažbi. Kosovel je v ljubezenskih pesmih pogosteje uporabljal podobe duše kot podobe srca. V sveti samoti naj bi duša spoznala Boga (I 207), toda tudi v motivnem območju duše se

zrcali Kosovelov prehod k socialnim temam (213, 242, 279). Več podob govori o tem, da morajo duše doživeti preobrazbo, značilna je metafora gorenja: »Bolni človek naj pade, / bolne duše, izgorite!« (260).

V *Integralih* so podobe duš redkejšje od podob srca, vendar so z njimi tesno povezane, velikokrat celo nastopajo v nizu. Ljudje so brez src in brez duš, Kosovel govori o »evakuaciji duš« (II 73). Najbolj drzna podoba z motivnega območja duše je metafora, dopolnjena s komparacijo: »Torpedovka jadrna / kot krogla, / pognana v noč, / beži moja duša« (124). S to podobo se je Kosovel motivno oddaljil od tradicionalne poezije, vendar je za njegove podobe srca in duše značilno, da na direkten način izražajo čustva.

Religiozne podobe

Religiozne podobe so v Kosovelovi poeziji še pogostejše od podob sonca, duše ali srca: čez stodvajset jih je. Med religioznimi podobami je najpomembnejši delež podob, v katerih nastopa Bog. Kosovel pogosto izraža hrepenenje po Bogu, tolažbe ne bi prinesel samo Božji glas, ampak tudi njegov objem (I 21), poljub (207) in sploh njegova prisotnost, ki jo pesnik včasih čuti (46, 68, 201, 272, 293).

Poleg podob, s katerimi je jasno izražena vera v Boga, se nahajajo podobe, ki govorijo o odsotnem, nespoznanem, skrivajočem se Bogu: Bog je skrivnosti skrivnost, pesnik ga sprašuje, ali je širjava, globokost, brezsmernost in vsemu smer, nevidno Središče vseh središč, ali je Oče ali Brat, ki samo v daljah duš živi (I 196). Naštete metafore niso edine, s katerimi je Kosovel opisoval Boga, imenoval ga je tudi Neznani (382, 383) in duše moje tečajnik (383). Kljub silovitim prošnjam, naj pomaga posamezniku in človeštvu, Bog molči (383), štirje veslači ga kličejo zaman (411). Ugotovitev, da ga ni (383), v kontekstu Kosovelove poezije ne pomeni nujno, da Bog ne obstaja, ampak zgolj to, da Bog ne posreduje na prošnjo ljudi, da se ne prikaže človeškim očem, da ostaja skrit ali odsoten.

V *Integralih* je Bog omenjen samo nekajkrat, ugotovitev, da je Bog »na razpoloženju« (II 32), je po Ocvirkovih besedah zamenjala prvotno podoba Boga, ki je bil na dopustu. Ta podoba bi se ujemala z idejo o odsotnem Bogu. Podoba Boga, ki je »na razpoloženju«, govori predvsem o odnosu ljudi do Boga.

Kosovel je religiozne podobe pogosto uporabljal v pesmih s socialno ali politično temo. Metafori za bodočnost sta npr. paradiz (I 286) in nov tempelj (180); pričakovanja množic so sveta, pesnik jih metaforično izenači s svetiščem, nanašajo pa se na kralja, ki bo vstal (181). Kralj je v tem primeru metafora za maščevalca politično zatiranih Kraševcev. Kosovelove predstave o voditelju socialne in politične revolucije so (tako kot predstave nekaterih ekspresionistov) religiozno obarvane. V beli bodočnosti je mesto tudi za Boga (250). Religiozni motivi so v nekaterih podobah izrazito preoblikovani (230, 249, 287). V *Integralih* so pogoste podobe, ki govorijo o novi religiji (II 148), o veri v človeštvo (179). Človek naj bi dal svoje življenje za novo cerkev ter roke in srce za oltarje bodočnosti (153).

Glasba

S podobami, ki spadajo v motivno območje glasbe, je Kosovel med drugim izražal to, kar bi s pojmom iz francoskega simbolizma lahko imenovali stanje duše. Gre za razpoloženje, ki ga ni mogoče natančno določiti in opisati, saj niha med žalostjo, melanholiijo, nemirom, hrepenenjem itd. V pesmi »Rad te imam« (I 338) igra klavir ljubljeno dekle, lirski subjekt pa »poslušča kot kamnit«, ker njeno igranje dojema kot izraz duše oz. njene boleti. Pesem je verjetno vsaj deloma avtobiografska, saj vemo, da je bila Kosovelova sestra odlična pianistka.

Da bi izrazil razpoloženje, je Kosovel večkrat uporabil sinestezijo, ki sicer ni najbolj značilno sredstvo v njegovi poeziji. Poleg obledelih sinestezij kot sta sladka pesem (I 68) in svetli akordi (128), je uporabljal tudi drznejše: mehek je zvok Ave Marije (23), blesteče in svetlo zvonjenje (47), ostra tišina (195). Zvoki zvonov, orgel, predvsem pa klavirja v nekaterih primerih prenašajo v simbole, ki med drugim izražajo minljivost vsega. Namesto drhteče violine, ki je značilna za francoske simboliste, je Kosovel uporabil podobo ihtečega klavirja: »Na mrtvem klavirju akord zaihti / in v večnost spet potopi se« (166). Značilno za to podobo je, da sta glasbilo in zvok personificirana. Tudi v pesmi »Skica na koncertu« je klavir personificiran, toda nato je pozornost preusmerjena na pianista, ki je »sprostrl bele roke [...] // Tiho, ko da na črnem / mramornem jezeru / odplavala laboda bela sta / neskončnosti iskat« (321). Kosovel je največkrat ravnal tako, kot v tej pesmi: čeprav je klavir personificiral in mu pripisal simbolni pomen, je pravi subjekt ali nosilec razpoloženja pianist, s tem pa je simbolni pomen klavirja dešifriran.

V pesmi z naslovom »Meditacija ob klavirju« je Kosovel med drugim zapisal metaforo: »Moje besede so rahlo igranje klavirja / iz zlatega okna v noč« (I 313). Povsem drugačno predstavo o lastni poeziji je izrazil z metaforo »Moja pesem je eksplozija, / divja raztrganost. Disharmonija« (229). S pomenskim poljem (glasbene) disharmonije je povezana tudi naslednja identifikacija iz pesmi z naslovom »Nokturno«: »Pianist sem z železnimi rokami« (213). Železne roke sovzpostavljajo pomensko polje raztrganosti, eksplozije, z njimi pesnik »razbija svoj beli Kras« (213). Metaforo rahlo igranje klavirja je torej nadomestila metafora pianista, ki razbija. Kosovel je domiselno izkoristil dvojni metaforični pomen glagola razbijati: poleg že obledela metafore razbijati po klavirju je metaforično tudi razbijanje Krasa. Metaforična veriga poteka torej takole: pisati nesentimentalne pesmi – razbijati po klavirju – razbijati Kras.

Podobe klavirja so v *Integralih* manj pogoste kot v prvi knjigi Kosovelovega *Zbranega dela*, vendar še zmeraj raznovrstne. Podobe, ki izražajo veselje (II 112), žalost (114) in nemir (103), so v vseh pogledih tradicionalne. Bolj nenavadno je gradivo, ki ga je Kosovel uporabil v pesmi »Kons: mačka«. Mačka, ki skače po klavirju in se čudi, da ta poje, je verjetno metafora za ljudi, ki mislijo, da znajo pesniti. Kosovel se ni spuščal v radikalne jezikovne eksperimente, ki bi bili sami sebi namen, njegova poezija je vedno ohranjala sporočilno plast – ta pa ne more biti plod naključja. V pesmi z naslovom »Moj črni tintnik« se je Kosovel posmehnil pesnikom drugačne šole: »Na senu leži melanholični maček. / Cvili s svojo zlato vi-

olino!« (24). Omenili smo že, da je bila violina instrument simbolistov, posebno ljubezen do mačk pa je gojil npr. Baudelaire.

Tehnika

V Kosovelovi poeziji prevladujejo podobe narave, večjo koncentracijo urbanih podob, predvsem prevoznih sredstev, prinašajo šele *Integrali*. Kosovel največkrat omenja vlak (osemkrat) in avtomobile (petkrat), po dvakrat aeroplane in tramvaj, enkrat torpedovko. Podobe so pogosto deskriptivne, Kosovel jih vključuje v asociativne nize, uporablja tehniko montaže disparatnih podob, redko pa doseže impersonalnost. Značilen primer je »Kons: ABC«: »Ostani mrzlo, srce! / Cinik. / Transformator. / Orient ekspres v Pariz na viaduktu. / Okovi na rokah. / Avtomobili tečejo. / Jaz ne morem. / Moja misel – elektrika je v Parizu.« (II 13). Podobi vlaka in avtomobilov sta deskriptivni, šele v povezavi z ostalimi podobami pridobita metaforično vrednost: označujeta gibanje, ki si ga lirski subjekt samo želi, ne more pa ga uresničiti. V nasprotju s futurističnim glorificiranjem gibanja in tehnike je v Kosovelovi pesmi v središču pozornosti nemoč lirskega subjekta. Podoba »Aeroplani širijo obzorje, / dvigajo kozmično zavest« (160) iz pesmi »Jesen« se vsaj na videz približuje ideji o napredku, ki ga prinaša moderna doba tehnike – toda kako naj potem razumemo zaključna verza: »2000 metrov v zraku / perspektive ni več« (160)? S stališča futurizma je povsem nesprejemljiva komparacija vlaka in polža (29), pa tudi ugotovitev, da je »duh hitrejši od orient-ekspresa« (15), ni ravno pravoverna. Kosovelova poetika izhaja iz ideje o novem človeku, ki »ni avtomat« (33). Ta humanistična ideja ni združljiva s futurističnim povečevanjem tehnike, pa tudi s pogledi ruskih konstruktivistov ne, kot je ugotovil Franc Zadavec (1988, 214).

Kosovel je z razširitvijo kataloga podob na področje tehnike pridobil pomemben vir za drzne metafore in komparacije: lirski subjekt se primerja z »električno iskro, / ki skače« (II 46), se identificira z rdečo raketo (125), svojo dušo imenuje »torpedovka jadrna / kot krogla, / pognana v noč« (124). Vse te podobe izražajo fizični in psihični nemir človeka, ki hoče doseči osebno in socialno preobrazbo.

Sklep

Če presojo o tradicionalnosti in modernosti poezije Srečka Kosovela opremo na analizo podobja v njegovi poeziji, lahko ugotovimo naslednje:

1. Analiza podobja na strukturni ravni je pokazala, da je Kosovel sredstva t. i. moderne metaforike uporabljal samo v manjšem delu svoje poezije. V *Integralih* je mogoče najti precej drznih metafor, nekaj primerov absolutne metafore (enooka riba, zeleni žabji kralj, skrunilci sonca) in posamezne primere analogij oz. identifikacijskih podob (moja misel – elektrika; sonce, admiral), kar pa je veliko premalo, da bi Kosovela lahko povezali s futurizmom ali nadrealizmom. Simbolističnih simbolov, ki izražajo hori-

zonalne korespondence, Kosovel ni uporabljal, izjema sta klavir in jezero. Kosovel je uporabljal veliko t. i. naravnih simbolov, toda njihov pomen je konvencionalen in največkrat dešifriran. Poleg naravnih je uporabljal tudi biblijske simbole, ni pa preoblikoval mitoloških simbolov ali spajal abstraktnega s konkretnim (izjema je klavir), kar je po mnenju Anne Balakian bistvena značilnost simbolizma. Kosovel je simbole največkrat vključeval v metafore ali komparacije, t. i. čistih simbolov je malo. Uporabljal je veliko deskriptivnih podob. Velik del Kosovelove poezije je bližji realizmu (predvsem v čistih impresijah) in romantiki (predvsem v pesmih, ki izražajo podobnost med naravo in človekom), kakor simbolizmu.

2. Hugo Friedrich je ob slovnični analizi modernih metafor opozoril na približevanje k popolni identifikaciji dveh predmetov ali členov. V skupino identifikacijskih metafor modernega tipa pri Kosovelu sodijo tiste redke metafore, ki so nastale z apozicijo. Njegove genitivne metafore so še povsem tradicionalne. Tehnike prelivanja v njegovi poeziji nismo zasledili.

3. Na kompozicijski ravni so za simbolistično poezijo značilne mreže simbolov, teh pa Kosovel ni uporabljal. *Integrali* so primer montaže dispartatnih podob. Pobudo za tak način pesnjenja je Kosovel lahko dobil iz različnih virov, saj je značilen za vsa modernistična gibanja. Kosovel je mestoma uporabljal tudi nominalni stil, vendar je, kot opozarja Lado Kralj, pravi zgled nominalnega stila v slovenskem ekspresionizmu Voduškova pesem »Mesto v noči« (Kralj, 179). V Kosovelovi poeziji je – poleg povezanosti podob na tematski ravni – močan kohezivni element predvsem lirski subjekt. Impersonalne so samo nekatere pesmi iz »Integralov«.

4. Motivna območja, iz katerih je Kosovel največ zajemal, so: rože, živali, voda, sonce, mesec, noč, zvezde, nebo, srce, duša, religiozne podobe, glasba, tehnika. Ker se isti motivi pojavljajo v različnih smereh in gibanjih, presoje o tem, v katero smer ali gibanje spada Kosovelova poezija, ne moremo opreti samo na katalog podob. Če upoštevamo tematsko funkcijo posameznih podob, lahko ugotovimo predvsem sorodnost z romantično in ekspresionistično poezijo.

LITERATURA

- BALAKIAN, Anna: *The Symbolist Movement. A critical appraisal*. New York: University Press, 1977.
- BALAKIAN, Anna (ur.): *The Symbolist Movement*. Budapest: Akademiai Kiado, 1984.
- BALAKIAN, Anna: »The Symbol and after.« *Neohelicon* 1 (1991).
- BALAKIAN, Anna: *The Fiction of the Poet. From Mallarmé to the Post-symbolist Mode*. Princeton: University Press, 1992.
- BERNIK, France: »Impresionizem v slovenski liriki.« *XVI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana, 1980.
- BLACK, Max: *Models and Metaphors*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1962.
- BOWRA, C. M.: *The Heritage of Symbolism*. New York: Schocken Books, 1961.
- CHEVALIER, Jean in Gheerbrant, Alain: *Slovar simbolov. [Dictionnaire des Symboles]* Ljubljana: MK, 1993.

- COSENTINO, Christine: *Tierbilder in der Lyrik des Expressionismus*. Bonn: Bouvier Verlag, 1972.
- FRIEDRICH, Hugo: *Struktura moderne lirike*. [Die Struktur der moderne Lyrik] Ljubljana: CZ, 1972.
- HILLMANN, Heinz: *Bildlichkeit der deutschen Romantik*. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1971.
- KILLY, Walther: *Wandlungen des lyrischen Bildes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1956.
- KOS, Janko: *Romantika*. Ljubljana: DZS, 1980.
- KOS, Janko: »K vprašanju literarnih smeri in obdobj.« *Primerjalna književnost* 1 (1982).
- KOSOVEL, Srečko: *Pesmi*. Zbrano delo I. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1964.
- KOSOVEL, Srečko: *Integrali*. Zbrano delo II. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1974.
- KRALJ, Lado: *Ekspresionizem*. Ljubljana: DZS, 1986.
- KURZ, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.
- MAHNIČ, Joža: *Župančič in Baudelaire*. (Disertacija). Ljubljana, 1944.
- MARINETTI, F. T.: *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1983.
- MARSCH, Edgar: »Die lyrische Chiffre.« *Sprachkunst* 1 (1970).
- MICHAUD, Guy: *Message poétique du symbolisme*. Paris: Librairie Nizet, 1951.
- NEUMANN, Gerhard: »Die absolute Metapher.« *Poetica* 3 (1970).
- OBDOBJE simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. IV/1. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1983.
- OBDOBJE ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. V. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1984.
- PATERNU, Boris: »Kosovelova faza slovenskega pesniškega modernizma.« *Slavistična revija* 2 (1985).
- PATERNU, Boris: *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*. Ljubljana: MK, 1989.
- PASTOR, Eckart: *Studien zum dichterischen Bild im frühen französischen Surrealismus*. Paris: Société d'Édition les Belles Lettres, 1972.
- RICHARDS, I. A.: *The Philosophy of Rhetoric*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1976. (1936).
- ROMANI, Bruno: *Dal simbolismo al futurismo*. Firenze: Edizioni Remo Sandron, 1970.
- ROTHER, Wolfgang (Ed.): *Expressionismus als Literatur*. Bern und München: Francke Verlag, 1969.
- SCHNEIDER, Karl Ludwig: *Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers*. Heidelberg: Universitätsverlag, 1968 (3. izdaja).
- SØRENSEN, Bengt Algot: *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühe 19. Jahrhundert*. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1972.
- TROHA, Vera: *Futurizem*. Ljubljana: DZS, 1993.
- VODNIK, Anton: *Žalostne roke. Vigilije*. Zbrano delo I. Ur. France Pibernik. Ljubljana: DZS, 1993.
- VORDTRIEDE, Werner: *Novalis und die französischen Symbolisten*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1963.
- VREČKO, Janez: *Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem*. Maribor: Obzorja, 1986.
- WEINRICH, Harald: »Semantik der kühnen Metapher.« *Dvys* 3 (1963).

- WEISGERBER, Jean (ur.): *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. I Histoire, II Theorie. Budapest, 1984.
- WEISSTEIN, Ulrich (ur.): *Expressionism as an International Literary Phenomenon*. Paris-Budapest, 1984.
- WELLEK, René: »The Term and Concept of Symbolism in Literary History.« *Discriminations*. New Haven and London: Yale University Press, 1971.
- ZADRAVEC, Franc: »Kosovelova impresionistična lirika.« *Razprave* 11 (1987).
- ZADRAVEC, Franc: »Srečko Kosovel in ruski pesniški konstruktivizem – podobnosti in razločki.« *Slavistična revija* 2 (1988).
- ZADRAVEC, Franc: *Slovenska ekspresionistična literatura*. Murska Sobota: Pomurska založba; Ljubljana: Znanstveni inštitut FF, 1993.
- ŽUPANČIČ, Oton: *Čaša opojnosti. Čez plan*. Zbrano delo I. Ur. Josip Vidmar and Dušan Pirjevec. Ljubljana: DZS, 1956.
- ŽUPANČIČ, Oton: *Samogovori. Mlada pota*. Zbrano delo II. Ur. Josip Vidmar and Dušan Pirjevec. Ljubljana: DZS, 1957.

■ POVZETEK

UDK 821.163.6.09-1 Kosovel S.

Ključne besede: slovenska poezija / Kosovel, Srečko / pesniško podobje / metaforika / metafora / simbol

Razprava je zastavljena tako, da ob analizi motivnih sklopov, iz katerih je Kosovel največkrat jemal svoje podobe, ugotavlja tudi strukturne, slovnične in kompozicijske značilnosti njegovega podobja. Glavne ugotovitve je mogoče strniti v štiri točke:

1. Kosovel je sredstva t. i. moderne metaforike uporabljal samo v manjšem delu svoje poezije. V *Integralih* je mogoče najti precej drznih metafor, nekaj primerov absolutne metafore in posamezne primere analogij oz. identifikacijskih podob, kar pa je veliko premalo, da bi Kosovela lahko povezali s futurizmom ali nadrealizmom. Simbolističnih simbolov, ki izražajo horizontalne korespondence, Kosovel ni uporabljal, izjema sta klavir in jezero. V njegovi poeziji je veliko t. i. naravnih simbolov, toda njihov pomen je konvencionalen in največkrat dešifriran. Velik del Kosovelove poezije je blizu realizmu (predvsem v čistih impresijah) in romantiki (predvsem v pesmih, ki izražajo podobnost med naravo in človekom).

2. V skupino identifikacijskih metafor modernega tipa pri Kosovelu sodijo tiste redke metafore, ki so nastale z apozicijo. Njegove genitivne metafore so še povsem tradicionalne, tehnike prelivanja v njegovi poeziji nismo zasledili.

3. Za simbolistično poezijo so značilne mreže simbolov, teh pa Kosovel ni uporabljal. *Integrali* so primer montaže disparatnih podob. Pobudo za tak način pesnjenja je Kosovel lahko dobil iz različnih virov, saj je značilen za vsa modernistična gibanja. Kosovel je mestoma uporabljal tudi nominalni stil, impersonalne so samo nekatere pesmi iz *Integralov*.

4. Motivna območja, iz katerih je Kosovel največ zajemal, so: rože, živali, voda, sonce, mesec, noč, zvezde, nebo, srce, duša, religiozne podobe, glasba, tehnika. Ker se isti motivi pojavljajo v različnih smereh in gibanjih, presoje o tem, v katero smer ali gibanje spada Kosovelova poezija, ne moremo opreti samo na katalog podob. Če upoštevamo tematsko funkcijo posameznih podob, lahko ugotovimo predvsem sorodnost z romantično in ekspresionistično poezijo.