

Na koži
temni kot zemlja
se mlečna cvetica
odpira, biser
pod srcem Afrike,
privid na tej
zasneženi planjavi.

Ledenim, ko v nenadni
grozi srna zbeži
v breg.
Do življenja pa ostane
lê še nekaj stopinj
in je večer sneg.

Kosovelova sinteza



Ivo
Antič

Kosovel je pretežno ekspresionist, se pravi, da spada v tisto (v ožjem smislu določeno) literarno smer med obema vojnama, ki jo je v uveljavljeni slovenski literarni zgodovini razmeroma močno zasenčil t. im. socialni realizem kot omiljena, »slovenska varianta« socialističnega realizma. Zaradi specifičnega zanemarjanja cele plejade različno profiliranih ekspresionistov in »forsiranja« socialnih

realistov je v povprečni literarnozgodovinski zavesti nastalo nesorazmerje, ki precej izkrivlja takó podobo slovenske književnosti med obema vojnama kot tudi vpliv piscev iz tega obdobja na dogajanje v literaturi po letu 1945. Pregelj, Podbevšek, Grum, Majcen, Mrak, Kresal, Lokar, Bartol, Kocbek, Jarc, Anton Vodnik, Vodušek, deloma tudi Juš Kozak, Vitomil Zupan – vsi ti pomembni, brez hierarhije naštetih, z ekspresionizmom tako ali drugače usodno povezani pisci so bili ali so še vsak po svoje – enkrat bolj, drugič manj – na nekakšnem niti ne jasno utemeljenem »stranskem tiru«. Nekateri med njimi so celó dosegli za slovenske književnike dokaj redko evropsko pomanjkljivo in enostransko kot nekakšne strokovnjace, metafizične zmedence ali tudi kot producente literarnega šunda, ki ne zasluži resnejše obravnave. Nekateri od navedenih piscev so v obsežnih literarnih zgodovinah komajda omenjeni, tako da jim je namenjeno manj prostora in pozornosti kot kakšnemu danes zares povsem neaktualnemu avtorju; včasih katerega ni najti niti v imenskih registrih – npr. Kresala in V. Zupana v Pogačnik-Zadравčevi *Zgodovini slovenskega slovstva* (1973). Med naštete spada Kosovel generacijsko, po prevladujočih stilističnih značilnostih in deloma

tudi po literarni usodi, saj je bil vse do nedavnega pravzaprav bolj znan kot pa res (s)poznan. Danes, šest desetletij po Kosovelovi smrti, je mogoče ugotoviti, da se je njegov pesniški obraz nenavadno dolgo prebijal na dan in da še vedno – kljub dokaj številnim obravnavam, izborom iz pesniškega opusa in celo kljub izidu zbranega dela – obstaja na njem precej senc, nejasnosti in nedorečenosti. Da je tako, je bila seveda cela vrsta objektivnih in subjektivnih vzrokov, ki so v glavnem znani in jih na tem mestu ne kaže razpredati. Pač pa je treba poudariti, da je Kosovel do danes kljub vsem zaprekam zavzel takšno mesto v slovenski literaturi, kakršnega sploh ni mogoče primerjati s tistim, kar je ta pesnik pomenil pred nekaj desetletji. Če je некоč v glavnem veljal (rečeno nekoliko »slikovito«) za adolescentsko živčnega, levičarsko nastrojenega kraškega popevkarja in kvazicankarjanskega člankarja, ki ga je podcenjeval celo lastni brat – tudi pesnik, pomeni danes prvo ime slovenske literature med obema vojnama, kot je to npr. ustrezno nakazal Franc Zdravec v knjigi *Slovenska besedna umetnost v prvi polovici dvajsetega stoletja* (1974). Še več: brez posebnega strahu pred »tveganjem« je mogoče reči, da se Kosovel danes že kaže kot bistvena, naravnost simbolična osebnost slovenske literature 20. stoletja in s tem kot najizrazitejši dialektični pendant Prešernu, ki »predstavlja« 19. stoletje. Prešeren je v slovenski poeziji vzpostavil markantno tradicijo, skozi nemirni duktus Kosovelove pesniške pisave pa se je prav ta tradicija dramatično zazrla v svoje, na vse strani prisluškujoče, skrajno kritično in skrajno moderno samosoočenje, ki je tudi v smislu umetniške kvalitete globoko avtentično. Kosovel je Prešernov dialektični pendant tudi s stališča slovenske kulturne topografije, saj Prešernov »alpski svet« dopolnjuje s primorskim, mediteranskim kontekstom, s tem pa je v slovenski poeziji v bistvenih potezah zaokrožen temeljni in tipični kontrast nacionalne identitete. Kosovel je tako v svojem opusu soočil in združil poglobitve smeri novejšega izročila s tako rekoč vsemi gibanji, ki so prenavljala in usodno preoblikovala literaturo modernega časa, in pri tem ustvaril znotraj vsakega stila, ki se mu je v določenem trenutku njegovega burnega razvoja razkril kot ustrezen, več nedvomnih pesniških umetnin. Zato ne bo pretirano reči, da je slovensko literaturo mogoče opredeliti s tremi bistvenimi točkami: Prešeren, Kosovel, Cankar (za področje proze in dramatike); iz teh imen izvirajo in se vanje spet stekajo tako rekoč vsa imena, ki so se vpisala ali se vpisujejo v slovensko književnost. Kosovel je osrednje, simbolično presečišče; kakor on je bil tudi slovenski narod v 20. stoletju popolnoma nedvoumno obsojen na smrt in oba sta svojo smrt kljub vsej fizični krhkosti vendarle vsak po svoje preživela in uveljavila plodove svojega dela. Ena glavnih dragocenosti Kosovelovega opusa je namreč njegov avtentični, kraško kremeniti voluntarizem, ki ga je ta najbolj pretresljivi mladenič evropske literature izrekal dobesedno skozi usta lastne smrti. Mogoče je Kosovelova literarna usoda simbolična tudi za slovenski ekspresionizem nasploh, vsaj še za nekatere njegove zastopnike, ki jih bo čas z novimi, bolj objektivnimi pristopi pravičnejše dvignil iz »blackouta«. Vsekakor je že danes jasno, da slovenska literatura med obema vojnama ni le v znaku socialnega realizma, ki mu nekje v ozadju »statira« nekakšen bolj ali manj nebogljeni, skrotovičeni ekspresionizem, temveč da sta si ti dve smeri po svojih poglobitvenih dosežkih vsaj enakovredni. Kosovel je bil prav tisti, ki je celotno nihajno razdaljo med obema divergentnima smerema najbolj daljnovidno in

suvereno držal v ravnotežju, pri tem pa je slutil in v marsičem tudi ustvaril specifično sintezo, ki jo med drugim nakazuje tudi njegova raba pojma »integrali«.

Potemtakem potreba po temeljitejšem razumevanju Kosovelovega opusa in njegovi ustrežnejši usmeritvi v makrostrukturo slovenske literature ne more biti le stvar kakšne osebne afinitete ne trenutna muha modernistične ekstravagance, temveč čisto objektivna nuja literarne zgodovine in njenega nacionalno samospoznavnega poslanstva. Nič hudega, če pri tem prihaja tudi do elementov »nacionalne mitologije«, kajti vsaka literatura se začne in konča z mitom (kot je rekel Borges), pa tudi sicer vsak etnos po svoje živi v določenih mitoloških razsežnostih. Današnja diskurzivna refleksija pripisuje mitu novo, višjo, alegorično-simbolično vrednost, saj moderna antropologija ugotavlja, da človekov svet nikakor ni le racionalna, temveč je izrazito afektivna struktura, ki ji sam ratio ne more do stržena. Etnična vzgoja se mora opirati na mitološke elemente, kar mogoče še prav posebno velja za majhne narode, kajti brezobzirno racionalna analiza pokaže le manjvrednost in absurdnost njihove eksistence, se pravi, da je za res sposobnega in podjetnega znanstvenika ali umetnika, ki je ujet v majhnem etnosu, edini korenito racionalen ukrep, da »spakira kovčke«, vse drugo je s takega stališča le izguba časa. Etnos se tako kaže kot specifičen etos, ki se mu zavezuje pripadajoča zavest onkraj običajnih kratkoročno utilitarističnih meril, za kar je včasih potrebna Kosovelova »kamikazovska« radikalnost: »Kajti krut cinizem je, da bi za to revno malomeščansko udobnost človek, ki živi, recimo, 50 let, zatajil ono, kar čutim, da ne umre, da ne sme umreti, ker je pravzrok in poslednji cilj vsakogar in vseh.« (cit. 6. pismo D. Šandi, ZD 3, str. 320). Zato je razumljivo, da je Kosovel tako človeka kot svojo poglavitno stilistično usmerjenost utemeljil in definiral izrazito etično (»Človek kot posebljeni etos. Odtod ekspresionizem.«, cit. članek *Kriza*, ZD 3, str. 13). To etičnost je razumel kot absolutno, principialno zvestobo tistemu, kar je spoznal kot svojo transcendenčno bit, s katero je skoraj do fanatizma povezoval tudi svojo etnično identiteto, ki se mu je vse bolj zlivala z revolucionarno socialno perspektivo. Revolucionarna razsežnost Kosovelovega ekspresionizma je jasno opozorilo, da celotnega ekspresionizma ni mogoče poistovetiti z nekakšnim reakcionarnim idealizmom; zdi se, da bo treba tudi v ekspresionizmu podobno kot v romantiki nekako razločiti pretežno nazadnjaško in pretežno napredno smer.

Poglavitno gradivo za preučevanje Kosovelovega opusa seveda predstavlja *Zbrano delo* v uredništvu Antona Ocvirka. Pri tem pa je treba ugotoviti, da *Zbrano delo* pomeni najbolj problematično sestavino celotne zbirke *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev*, ki jo izdaja DZS. Ta nevesela ugotovitev ne izhaja toliko iz gradiva, ki je z zadevno izdajo vendarle v pretežni meri dostopno vsaj za osnovno obravnavo, temveč predvsem iz problematičnosti ureditve in interpretacije po urednikovi specifični volji. Pričujoči spis seveda nima namena ponavljati vseh utemeljeno kritičnih ocen in pripomb, ki so jih o Ocvirkovem delu s Kosovelom zapisali zlasti Gspan, Kreft in Vrečko. Omeniti kaže le nekaj pretežno »zunanjih« dejstev, zaradi katerih je uporaba Kosovelovega *Zbranega dela* včasih do mučnosti zapletena in nefunkcionalna, iz česar sledi spoznanje, da Ocvirk in Kosovel drug z drugim nista imela preveč sreče. Stvar se kar groteskno zaplete že pri številu knjig, ki sestavljajo *Zbrano delo*: formalno naj bi šlo za

tri knjige, toda dejansko ima bralec pred sabo štiri, čeprav še tako dvomi o treznosti in zanesljivosti svojega zaznavanja; za preprosto pamet so namreč tri knjige tri, štiri pa pač štiri. Ampak to še ni vse. Zadeva se še bolj zaplete z dejstvom, da sta v razmiku dveh desetletij izšli dve izdaji prve knjige *Zbranega dela*; med obema izdajama so razlike, ki so pomembne za raziskovanje Kosovelovega opusa, zato mora vsak raziskovalec imeti pred seboj PET knjig *Zbranega dela*. Šesto, tudi neobhodno potrebno knjigo, predstavlja seveda posebna izdaja Kosovelovih pesmi, ki jo je Ocvirk uredil pod naslovom *Integrali* (1967; nedavno je izšel ponatis te knjige, ki se od prve izdaje razlikuje le po »krvoločni« ceni). Vseh teh knjig pa preprosto ni mogoče brati brez revije *Prostor in čas* 1973, št. 12, kjer je izšel zaključni del Gspanovega prispevka *Neznani Srečko Kosovel*; ta del z naslovom *Kritične pripombe h Kosovelovemu Zbranemu delu in Integralom* predstavlja izhodišče za kritično obravnavo objavljenega Kosovelovega opusa. Omeniti velja še, da je Gspan tudi avtor izbora iz Kosovelove poezije *Pesmi in konstrukcije* (1977); ta izbor predstavlja zelo ustrezno razdelitev Kosovelovega pesništva na tematske cikle, zanemarljivo pa ni niti slikovno in besedno gradivo v spremnem tekstu in opombah.

Po svoje je problematična že Ocvirkova razdelitev Kosovelovih pesmi v obeh izdajah prve knjige *Zbranega dela* (1946, 1964); v prvi izdaji na str. 415 in v drugi na str. 428 namreč Ocvirk poudarja, da ureditev temelji na »vsebinsko-tematičnem načelu« (v drugi izdaji: »na motivno-tematičnem načelu«). Tako so pesmi razdeljene v štiri oddelke, vendar so v drugem le soneti ne glede na tematiko. Zakaj naj bi bil sonet tako posebna pesniška oblika, da zanj ne velja tematska ureditev, ni jasno. To tetradično ureditev je Ocvirk, po vsem sodeč, sklenil uveljaviti tudi v drugi in tretji knjigi *Zbranega dela*: v drugi knjigi je ponatisnjena posebna izdaja z naslovom *Integrali* (vendar brez Kosovelovih lepljenk, ki so samo v posebni izdaji) in tudi to skupino pesmi je urednik razdelil v štiri cikle, podobno kot je glavni del tretje knjige z naslovom *Članki, eseji, ocene* razdeljen na štiri razdelke. Zanimivo je, da tudi preostalo gradivo sestavljajo štiri enote (Pisma, Dnevnik, Dodatek I, Dodatek II), vendar mu ni namenjena ena sama, posebna knjiga, temveč je razlomljeno med prvi in drugi del tretje knjige. Pri tem prihaja do znatnih zapletov pri branju opomb, kajti te niso na koncu vsake posamezne knjige, kot je v navadi v celotni zbirki *Zbrana dela*, temveč so opombe za oba dela tretje knjige le v drugem delu, tako da je treba kar naprej skakati iz »neuradne« četrte knjige v tretjo, kar zaradi njune obsežnosti in zapletene zgradbe nikakor ni enostavno.

Po Ocvirkovi ureditvi *Zbranega dela* Kosovelova poezija razpada na dve ostro razmejeni skupini: na »običajne« pesmi in na t.im. »integrale«. Takšno interpretacijo Kosovelovega pesniškega opusa so tehtno kritizirali Gspan, Kreft, Vrečko, Zadavec pa je zapisal: »Številne pesmi, ki so zbrane v knjigi *Integrali* (1967), nimajo zveze s konstruktivizmom, so lirske pesmi ,tradicionalne vrste'.« (cit. *Zgod. sl. sl.*, 1972, knjiga VII, str. 25). Za Ocvirka se Kosovelovo pesništvo torej deli na tradicionalne in na konstruktivistične pesmi; če za prve ni tvegala, da bi jih kar vse v skladu z neko imaginarno pesnikovo voljo združil pod naslovom Kosovelove prve načrtovane zbirke *Zlati čoln*, je bil z drugimi odločnejši. Pod naslovom *Integrali* je zbral vse Kosovelove pesmi, ki so bolj ali manj izrazito konstruktivistične, zraven pa je priložil še marsikaj, kar bi veliko bolj spadalo med t.im.

tradicionalne pesmi. Takšno mešanje je seveda v očitnem nasprotju z ostro načelno delitvijo v dve skupini. Hkrati ni mogoče dejstva, da si niti po takšnem »raztezanju« *Integralov* pesniški gradivi prve in druge knjige *Zbranega dela*, čeprav sta po Ocvirkovi interpretaciji postavljeni v izrazito soočenje, nista enakovredni in v ravnotežju ne v kvantitativnem ne v kvalitativnem smislu. Čeprav so tudi v Ocvirkovih (ne Kosovelovih!) *Integralih* nekateri pomembni Kosovelovi pesniški dosežki, ta knjiga kot celota v vsakem pogledu zaostaja za prvo knjigo *Zbranega dela*. Torej je mogoče reči, da ostra delitev Kosovelove poezije na dva dela ni problematična le v smislu zvestobe pesniku, temveč tudi v smislu urednikove zvestobe samemu sebi. Ocvirk namreč v spremni besedi k prvi izdaji prve knjige *Zbranega dela* ugotavlja, da se Kosovelova poezija deli na dve enako obsežni »skupini umotvorov«: na »impresionistično čustveno poezijo« in na »pesmi upora, socialne pesmi«. Zadevni odlomek na strani 414 zaključuje stavek: »Šele oboje skupaj pa podaja pravo podobo pesnika Srečka Kosovela, kakršen je bil po svoji naravi in se razvil iz pogojev miljeja, v katerem je živel.« V drugi izdaji prve knjige *Zbranega dela* pa Ocvirk na mestu, ki ustreza zgoraj omenjenemu odlomku v prvi izdaji, ugotavlja, da se Kosovelovi pesniški »umotvori« kažejo v *treh* skupinah: impresionistična čustvena lirika, pesmi upora (ali socialne pesmi) in konstruktivistične pesmi. Ta odlomek se na strani 428 končuje z besedami: »Šele vse skupaj, to je vse tri sestavine, pa nam podajajo pravo podobo pesnika Srečka Kosovela, kakršen je bil po svoji naravi in se razvil iz pogojev dobe, v kateri je živel.« Delitev pesniškega gradiva na *Pesmi* (ZD 1) in *Integrale* (ZD 2) ne kaže te trojnosti; značilno je, da je Ocvirk Kosovelove pesmi razdelil v dve skupini tudi v izboru *Moja pesem* (1976), le da tu drugega dela z »integrali« ni tako ostro postavil proti »tradicionalnim« pesmim v prvem delu, temveč je skušal, kot poudarja v spremni besedi, nakazati, kako se je že med Kosovelovo tradicionalno usmerjeno liriko napovedovalo novo.

Po vsem sodeč, so »integrali« postali nekakšna Ocvirkova »fiksna ideja«, zaradi katere se je njegova interpretacija Kosovela čudno zapletla. Eden od teh zapletov je Ocvirkovo prekrivanje Kosovelovega konstruktivizma s pojmom »integrali«, za kar je med drugim našel nekakšno oporo v Kosovelovem pismu F. Obidovi z dne 1. sept. 1925, zlasti v besedah: »Zdaj sem začel hoditi tudi v pesmih ekstremno pot; moj najnovejši ciklus pesmi, ki pa ne bo v zbirki »Integrali«, ima popolnoma svoj lasten, poseben značaj. Mislim, da bom z njimi priredil recitacijski večer.« (cit. ZD 3, str. 402). Iz tega pisma in citiranih besed res ni mogoče zanesljivo ugotoviti, kot meni tudi A. Gspan v *Neznanem S. Kosovelu* (PiČ 1973, str. 711), da je Kosovel pod naslovom *Integrali* mislil ravno konstruktivistični ciklus svojega pesnjenja. Citiranim besedam v zadevnem pismu sledi cela vrsta stavkov, v katerih se Kosovel kritično loteva tedanjega političnega položaja na Slovenskem, o kakšnem stilističnem pesniškem »ekstremizmu« ni sledu. Skrajno vprašljivo je, ali je Kosovel nameraval s konstruktivistično poezijo nastopiti na javnem recitalu, kajti tovrstne svoje pesniške tekste je v glavnem držal zase, ker so mu pomenili poseben eksperimentalni ciklus, glede katerega si morda ni bil še povsem na jasnem, ker je gotovo vedel, da bi bilo takšno pesnjenje za povprečno publiko težko sprejemljivo, in ker v specifično likovno govorico usmerjeni teksti nikakor niso primerni za recitacijo, saj z njo ni mogoče posredovati njihovega vizualnega učinka. Pomembno je tudi dejstvo, da ima

Kosovel eno samo pesem z naslovom *Integrali*, ki jo je Ocvirk seveda uvrstil v konstruktivistično opredeljeno skupino, čeprav je ta pesem oblikovno tradicionalna kompozicija iz treh, delno rimanih štirivrstičnih kitic, vsebinsko pa je izrazito socialno kritična z očitno revolucionarno tendenco (»Rotacija duha. / Moj duh je rdeč.«, cit. ZD 2, str. 25). Zato se zdi logična teza Janeza Vrečka, ki v spisu *Kosovel, socialistični pisatelj* (Naši razgledi, 22. nov. 1985) ugotavlja, da je Kosovel z načrtovano zbirko *Integrali* želel v svoji poeziji stopiti na »ekstremno pot . . . v politično-revolucionarnem, ne pa v formalno-tehničnem smislu.« Pri tem se Vrečko med drugim opira tudi na Kosovelovo misel v *Zapiskih VII* (ZD 3, str. 650), kjer pesnik potrebo po »giblivi filozofiji«, ki se imenuje »akcija«, razlaga takole: »Javlja se ne več kot prej revolucionarna destruktivnost, marveč revolucionarna konstruktivnost v smislu etike kot najvišjega postulata človeške družbe.« Na Vrečkovi sledi se Kosovelova poezija kaže v treh etapah: *Zlati čoln* (tradicionalno), *Konstrukcije* (formalno-tehnična revolucionarnost) in *Integrali* (politična revolucionarnost). Podobno deli Kosovelov pesniški opus na tri značilne dele z družbeno revolucionarno poanto tudi Bratko Kreft: *Zlati čoln, Integrali, Rdeči atom*; pri tem Kreft poudarja, da sta Kosovelovo zadnje sporočilo v javnost izrazito revolucionarna pesem *Godba pomladi* in članek *Umetnost in proletarec* (gl. knjiga *Pričevanja 1984* in revija *Borec* 1985/2). Na omenjena teksta Kreft opozarja tudi v spisu *Kosovel v času* (Naši razgledi, 14. dec. 1984) in med drugim pravi: »Neresnico so zakrivilisti, ki so pred leti trdili, da je konstruktivizem Kosovelova zadnja razvojna pesniška stopnja, ker je v resnici druga.« Za Krefta je Kosovelov pretežno izgubljeni ciklus revolucionarne poezije *Rdeči atom* zadnja razvojna faza. Zanimivo je, da je Ocvirk v obeh izdajah prve knjige ZD v opombi k ostankom cikla *Rdeči atom* (gre za tri sonete) zapisal, da mu je Kosovel na bolniški postelji v Ljubljani »pripovedoval o vrsti socialno-borbenih sonetov, ki da jih piše. Isto potrjuje Bratko Kreft, ki navaja število dvanajst. (. . .) Da je nastal *Rdeči atom* tik pred boleznijo, potrjujejo razne omembe v Beležnici iz decembra 1925.« (cit. ZD 1, druga izd., str. 462). Torej tudi po teh besedah Ocvirka samega ni mogoče zaključiti Kosovelovega opusa zgolj s konstruktivizmom. *Rdečega atoma* Ocvirk ni mogel uvrstiti med »integrale«, ker gre vsaj v formalnem smislu za povsem tradicionalen izraz z rimami, ki jih je pesnik sicer nekoč že »prekrel« (npr. v pesmi *Rime*, ki je na čelu *Integralov*, ali tudi v ciklu *Muke*, ki je med tradicionalnimi pesmimi v ZD 1; v prvi pesmi tega cikla je po rimah »udaril« z rimami, v čemer bi bilo mogoče videti že skoraj »shizofrenično« dialektičnost). Ocvirk, ki je torej vedel, da je Kosovel tik pred smrtno boleznijo ali celo med boleznijo pisal dosledno rimane sonete, je v uvodu k opombam v ZD 2 tudi zapisal: »Kakor nekateri drugi moderni pesniki je tudi Kosovel na koncu svoje ustvarjalne poti zasovražil rime, sladke besede in stilne klišeje, ker je sprevidel, da so obrabljeni in plehki, prazni, zato si je iz notranje nuje izdelal svoj verz in svojo obliko.« (cit. ZD 2, str. 567).

Po vsem sodeč, je bilo leto 1925 – zlasti v drugi polovici – najbolj dramatično v Kosovelovem ustvarjanju, ki je tedaj doseglo izredno intenzivnost. Kosovel je v tem času vzporedno pripravljaj zbirko svoje najzgodnejše, impresionistične lirike pod naslovom *Zlati čoln*, razvijal konstruktivistično avantgardistično prenovitev svojega tradicionalnega izraza in obenem že iskal izhod iz formalnega destruktivizma v smeri udarnega socialno

revolucionarnega angažmaja; ob vsem tem pa se je začel ukvarjati tudi s pisanjem proze, kot je razvidno iz pisma Maksu Samsovi z dne 19. avg. 1925. V pismu F. Obidovi z dne 27. jul. 1925 Kosovel ugotavlja, da je težko biti logičen in da je zato postal paradoksen; pomen paradoksa v »naši dobi praktičnega razuma« utemeljuje takole: »Bodi paradoksen! To se pravi, pokaži rodoljuba buržuju, da eksistira mesto ene dvoje resnic. In rodoljub bo zmeden. V resnici je pa ta relativnost prva stopnja do neburžujstva. *Relativnost dela svet lep in človeško delo veliko.* (podčrtal Kosovel). Če bi bilo vse to, kar človek dela, že absolutna vrednota, bi moral človek od same »absolutnosti« umreti. To bi bilo žalostno, kaj? Tako rekoč pri polni mizi dobrot umreti!« (cit. ZD 3, str. 399). Citirane besede poleg družbene kritičnosti kažejo tudi, da je bil Kosovel večji od lastnih muk, saj se je prav v času, ko se je v njem dogajal »velik prevrat« (prim. pismo F. Obidovi z dne 12. 7. 25: »V meni se vrši velik prevrat.«, cit. ZD 3, str. 397), znal z ironično distanco dvigniti nad svoja notranja nasprotja in uzreti razmerja med njimi v luči paradoksa, ki zbega filistrskega (malo)meščana in za »absolutnimi rešitvami« hlepečega dogmatika. O paradoksu govori tudi v ekspresionistično-avantgardistično-revolucionarnem manifestu *Mehani-kom!*, napisanem v Tomaju julija 1925 (kot ga je sam datiral), torej v istem času kot obe omenjeni julijski pismi Obidovi. V manifestu so naslednje besede o paradoksu: »Paradoks je mehaniku nerazumljiv, ker presega mehanične zakone. Paradoks je skok iz mehanike v življenje. Paradoks je živ kakor elektrika. A elektrika ni mehanična. *Zato ne bodimo mehanični, ampak bodimo električni.*« (cit. ZD 3, str. 113, podč. Kos). Mehanik je »ekvivalent« za buržuja, zakrnelo dogmatičnost njenega dojemanja sveta pesnik vznemirja s pršenjem svojih paradoksov, ki skačejo drug v drugega kot električne iskre. V pesmi z naslovom *O dogmatiki* Kosovel pravi: »O dogmatiki, / o doktrinarji, / o čudni, prečudni kritiki, / o vi blede otroci razuma!« (cit. ZD 2, str. 180), v pesmi z naslovom *Veseli, dinamični, relativni* pa relativizem povezuje z veseljem, dinamiko in skrivnostnimi daljavami smrti in onstranstva (gl. ZD 2, str. 169), se pravi, da se pesnik superiorno distancira od blede dogmatične pameti, ki ji mora biti »vse jasno«, da bi lahko vsemu določila praktično menjalno vrednost; v tem požrešnem prežanju »dogmatiki« ne poznajo ne pravega veselja ne čiste življenjske dinamike, izgubili so tudi smisel za skrivnost smrti, kozmosa, sanj. V izrazito modernistični pesmi z naslovom *Kaj se vznemirjate?* so značilni verzi: »V zlatem čolnu se vozim / mimo senčnih drevce. / Sem kot električna iskra, / ki skače. / Laissez faire.« (cit. ZD 2, str. 46). Že onkraj stilističnega »preloma« torej pesnik še vedno omenja »zlato čoln« in v njem sebe, ki da je »kot električna iskra«, se pravi, da gre za razvidno *povezovanje* bistvenih metaforičnih pojmov iz predhodne tradicionalne in iz novejšje, konstruktivistično modernistične faze; zlata barva, ki ima za Kosovela poseben pomen, saj sugerira sintetično idealiteto, s svojo navzočnostjo v obeh fazah tako predstavlja znamenje kontinuitete. Vse spremembe se dogajajo v okviru pesnikove osebne identitete, ki je zmeraj ena in ista, ustvarjalno iskanje z vsemi skrajnostmi zmeraj kroži okrog enega samospoznavnega stržena, vsak sonet in vsaka vizualnopoetična lepljenka imata pečat istega avtorja, ki se v imenu umetniške svobode ni hotel odreči nobeni možnosti »pri polni mizi dobrot« (kot pravi), dokler ga je tako »pisana hrana« pač zanimala. Destruktivnost in disharmonija sta dinamični dialektični kontra-

punkt konstruktivnosti in harmoniji, gre za »raznolikost v harmoniji«, kot pravi Kosovel v članku Pismo (cit. ZD 3, str. 88). V drugem članku z enakim naslovom pa piše: »Disharmonija pospešuje razvoj. Medsebojni boj različnih življenjskih tokov in tvorb pospešuje gibanje, rast. Nastajanje in propadanje, oboje je razvoj, oboje je ritem vesoljstva. Zato prikazuje umetnost oboje, kajti oboje pomeni le dvojni obraz porajanja.« (cit. ZD 3, str. 97). Na istem mestu razlaga tudi razbijanje forme: »Umetnost pa ne potrebuje civilizacije. Ona hoče človeka. Zato razbija okorelo, priznано umetnostno obliko, ki je postala norma civilizirancem, razbija to formo, ki ji je ob njej mraz.« (cit. *ibid.*). Ta članek je bil objavljen v reviji *Ženski svet* marca 1926, se pravi, da gre za enega zadnjih napisanih in objavljenih tekstov, kar pa ni v »nenormalnem« nasprotju z dejstvom, da je v istem času ali malo zatem, ko je tako pisal o razbijanju forme, skladal tudi sonete kot svoj zadnji, po obliki spet tradicionalen, a po vsebini socialno revolucionaren cikel. Ker je po Kosovelu umetnost s svojim bistvom namenjena človeku, je oblika relativna, nezavezujoča v smislu kakršnegakoli dogmatizma, odprta vsakršnim potrebam in možnostim v skladu z voljo umetnika, ki tenko prisluškuje dogajanju v prostoru in času. V članku z naslovom *O »umetnosti«* Kosovel izrecno poudarja, da je človek »osrednja ideja sodobne in prihodnje umetnosti (. . .) prihaja *novi človek*, človek boja in *energije* (. . .) 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.« (vse podčr. Kosovel, cit. ZD 3, str. 103–104); v nadaljevanju še ugotavlja, da sodobni umetnik ni vezan ne po vsebini ne po obliki, v tej prostosti pa je vsebina vendarle pogoj oblike, zato v novi umetnosti ne kaže iskati obliko, marveč človeka.

Citirane besede nedvoumno kažejo, da se je Kosovel kljub zapletenemu dogajanju v svojem ustvarjanju jasno zavedal svojega položaja in da je znal z zavestnim kombiniranjem in konstruiranjem obvladovati vse nasprotujoče si težnje. Pri tem kompleksnem usklajevanju različnih kontrapunktov sta mu seveda pomagali njegova glasbena nadarjenost in izobrazba, kar kaže npr. stavek iz pisma slikarju A. Černigoju z dne 7. jan. 1924: »Danes je vsa umetnost v stadiju gibanja, dinamike, muzike.« (cit. ZD 3, str. 535). V istem pismu govori tudi o zvezah in razlikah med slikarstvom in pesništvom, ob tem pa poudarja: ». . . toda umetnost je baš v tem, kako na *nek nov način* ustvariti delo. Seveda je zato treba, da dosežeš elemente izrazil in potem na ta način sezidaš sliko.« (podčrtal Kosovel; cit. *ibid.* str. 534–535). Gre za pomembne izjave, zapisane v pismu slikarju, ki je od 1923 v Münchnu študiral moderno umetnost in z njo v sicer neohranjeni korespondenci nedvomno vsaj nekoliko seznanjal tudi Kosovela. Na določeno zgodnjo seznanjenost s konstruktivizmom, za katerega se je Černigoj navdušil med tedanjim bivanjem v Nemčiji, namreč kaže Kosovelova misel, da je treba sliko »sezidati«, sploh pa je pomembno njegovo poudarjanje *nekega novega načina* ustvarjanja umetniškega dela, kakor tudi značilno modernistično-avantgardistično zanimanje za vznemirljivi odnos med likovno in besedno umetnostjo. Kako so se pri Kosovelu ne glede na njegovo »julijsko revolucijo 1925«, ko se je iskateljstvo samó na poseben način intenziviralo, vse ustvarjalne faze več let prepletale in se v raziskujočem kroženju med sabo dopolnjevale brez vsake teoretične ali politične dogmatičnosti, pri

čemer so si razvojno logično sledile le njihove kulminacije, med drugim nakazujeta pesniška teksta *Proletarcem* in *Pesem o sanji*. Oba sta iz časa pri koncu gimnazijskega šolanja (1921–1922), prvi je izrazito socialno revolucionaren, drugi pa kaže na zgodnje zanimanje za formalni eksperiment, pač po zgledu Podbevškovega futurizma, ki ga je Kosovel spočetka spremljal z naklonjenostjo, a ga je kmalu zavrgel zaradi njegove umetniške plehkosti in dvomljive revolucionarnosti (prim. *Pesem o zelenem odrešenju* ZD 2, str. 470 in pismo V. Martelancu 6. 4. 1922 v ZD 3, str. 349). Podobno se je od začetnega zanimanja do odločne zavrnitve razvijal tudi Kosovelov odnos do revije tedanjih jugoslovanskih avantgardistov *Zenit*; tudi to zavrnitev je utemeljil z neresnostjo zenitističnega pojmovanja revolucije in pri tem izrecno poudaril, da je revolucija po njegovem prepričanju etično vprašanje, ne pa stvar formalističnega umetnostnega igrackanja ali nehumane politične dogmatike: »Revolucija je etičen problem, ki zahteva znanosti ne pa takega igrackanja, kakor hočejo gospodje zenitisti, (. . .) Revolucija forme je preplitka in prekratkotrajna, revolucija, ki jo oznanjamo, je revolucija vsebine evropskega človeka, revolucija življenja sploh, kajti brez te ne more nastati nova umetnost.« (cit. Dnevnik ZD 3, str. 658). To je zapisal v dnevniških zapiskih aprila–maja 1925, kjer ima tudi stavek: »Gospoda, revolucija je nesmisel, delo, delo, delo in – edino delo je revolucija.« (cit. ibid. str. 657), nekaj strani prej pa še: »Kdor sodi, da je bil Šekspir klasik se moti kajti njegovo življenje je bilo presilno, da bi priznalo katerikoli zakon.« (cit. ibid. str. 650). Navedene besede kažejo Kosovelov povsem neortodoksen in nedogmatičen odnos tako do socialnopolitične kot do literarnoteoretične revolucije. Tako je med njegovimi pesmimi, naslovljenimi s kratico KONS, npr. tudi pesem *Kons: XY* (gl. ZD 2, str. 34), ki je sestavljena iz štirih tradicionalnih, rimanih štiriverznih kitic, se pravi, da je v tekstu, ki naj bi celó z naslovno opredelitvijo spadal v avantgardistično stilsko smer, uporabil rime, ki jih je deklarativno zavrgel v pesmi *Rime*, ki stoji na čelu Ocvirkove ureditve *Integralov* (ZD 2, str. 9).

Vsekakor si je Kosovel v času najbolj intenzivnih iskanj, se pravi nekje sredi leta 1925, ko je v pismu F. Obidovi podal že citirane poglede na paradoksalnost resnice, sistematično prizadeval spoznati svoj »dvojni obraz« (prim. pesem *Prostituirana kultura*: »On, črni šah, hoče imeti) dvojni obraz.«, cit. ZD 2, str. 14). V tem iskanju se je začel dotikati celó parapsihologije in psihoanalize, kot kaže beležka v *Zapiskih VI* – tudi iz (po vsem sodeč prve polovice) leta 1925: »*Spiritizem*. Mogoče je, da ima človek še drugi jaz, ki živi v podzavesti brez racijonalnih gibal.« (cit. ZD 3, str. 648). Šlo je za zrcalno zaziranje vase, v svojega notranjega dialektičnega nasprotnika, rezultat tega prizadevanja pa se je zdel problematičen: »Ti. Jaz. / Jaz. Ti. / Laži-jaz. / A resnice ni.« (cit. pesem *Človek pred zrcalom*, ZD 2, str. 84). To, po vsem sodeč, pomeni, da se je Kosovel zavedal, da zgolj pasivno zaziranje vase ne more dati pravih rezultatov. Umetnost je vendarle neka družbena akcija od človeka k človeku in prav to družbeno razsežnost umetnosti je Kosovel skušal doumeti in preizkusiti na koncu svojega dela in življenja. Do te potrebe se je prebil prek različnih, tudi res paradoksalnih idejnopolitičnih in stilističnih kontrastov. V proznem odlomku z naslovom *Na vogalu* in podnaslovom *Iz knjige: Zarje naroda*, kar se najbrž nanaša na odločilno situacijo v zgodovinski perspektivi Slovencev, ki so omenjeni v tekstu, je na začetku zapisal: »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. ZD 3, str. 804). Na podlagi tega teksta (ki ni datiran), ki se v naslednjih stavkih razblini v nekakšno cankarjansko vizionarnost, bi bilo mogoče domnevati, da je Kosovel v nekem razdobju videl perspektivo za Slovence na strani »desnice«. V času mladostnih iskanj po prvi svetovni vojni to ne bi bilo prav nič nenavadnega, kajti ves ekspresionizem kot takratna vodilna smer se deli na desno in na levo »vejo«, za kar je futurizem prav posebno nazoren primer. Nekateri italijanski futuristi so zagovarjali fašizem, kar pomeni, da ima avantgarda lahko tudi reakcionarne težnje, medtem ko je futurizem v Rusiji zlasti z Majakovskim postal izrazito socialistično, revolucionarno literarno gibanje. Toda Kosovel je sprevidel, da pasivno strmenje vase, mučenje z dvomom in igranje s paradoksi in stilističnimi eksperimenti v skrajnih konsekvencah vendarle vodi le do umetnikove shizotimne avto-blokade. Kljub temu da kot imanentni odprtosti zavezani umetnik ni mogel priznavati nobene dogmatične avtoritete, je v danih okoliščinah, se pravi v določenem prostoru in času, našel razvidno opredeljen izhod iz zagatne situacije, v kateri se je znašel pod bremenom vseh objektivnih in subjektivnih nasprotij, ki so ga mučila. Prek slikarja Černigoja se je seznanil s konstruktivizmom, ta pa je izviral iz revolucionarne Rusije; tudi na političnem področju so stvari razvojno logične: edini udarni odgovor na fašistično krvoločnost, ki se je razgalila zlasti nad Slovenci na Kosovelovem Krasu, je obetala socialistična revolucionarnost. Kosovel je namreč značilen tudi po tem, da v nobenem primeru ni izgubil izpred oči celotnega slovanskega konteksta, čeprav je bil po osnovni študijski usmeritvi predvsem romanist, torej obrnjen na zahod. Slovanstvu je pripisoval posebno poslanstvo pri reševanju Evrope in sveta iz krize, v kateri sta bila po prvi svetovni vojni: »A sedaj ne prihajajo Slovani v imenu kake nacionalne ideje panslavizma, marveč v imenu človečanstva.« (cit. članek *Stojimo*, ZD 3, str. 42); v pesmi *Evropa umira* celó pravi: »Da nam je počiti / v ravninah Rusije. / Evropa umira, / Rusija vstaja.« (cit. ZD 1, druga izd., str. 487). Ta pesem je vsekakor v zvezi z znamenito *Ekstazo smrti*, ki je nastala leta 1925, govori o propadu Evrope in ni konstruktivistična, Kosovel sam pa je njen pomen razložil v socialistično revolucionarnem smislu v svojem zadnjem javnem nastopu s predavanjem *Umetnost in proletarec* 23. 2. 1926 v Zagorju. Pesmi *Ekstaza smrti* je Kosovel očitno tudi sam pripisoval poseben pomen, kar kaže že to, da jo je omenil v predavanju, pa tudi to, da je nekaj časa mislil na objavo posebne zbirke z istim naslovom; v zapiskih, ki so datirani z 5. julija 1925, je stavek: »Ekstaza smrti / knjiga pesmi«, temu pa sledijo naslednje izredno značilne besede: »Sladka opojenost smrti / Tragedija na oceanu / a končno zmaga življenje. Solnce prisije, veter zaveje, vzbudim se in grem življenju naproti kaj bi s smrtjo – Integrali zbirke z uvodi. Delo, to je naša etika, umetnost je naša religija; religija največjih človeških lepot. Gledam iz perspektive duše, a naš politični cilj je socializem. Aktivizem.« (cit. ZD 3, str. 698). V istem času je v pismu F. Obidovi z dne 12. 7. 1925 zapisal: »V meni se vrši velik prevrat. (. . .) Stopil sem na kitajsko obzidje naših kult. razmer in se razgledal širše po svetu in kozmosu. (. . .) Človek mora preko mostu nihilizma na pozitivno stran. (. . .) Kar berete mojega, vedite, da ne cenim bogve koliko. Zdaj iščem novih poti. Novih, novih,

novih. Ta nemir, ki je v meni, to nervoznost, to hočem izraziti.« (cit. ZD 3, str. 397–398). V pismu isti naslovnici z dne 27. 7. 1925 že omenjeni razlagi paradoksalnosti in zavzemanju za relativnost nasproti absolutnosti sledi izjava: »Po velikih borbah in skepsi, ki me i sedaj preganja, sem se odločil, da stopim na levo. Iz absolutne negacije, nihilizma, sem polagoma stopil z zaprtimi očmi na pozitivno stran. Z zaprtimi, da se najprej malo privadim, potem jih odprem . . . Škoda, da ne morem priznati *absolutno nobene diktature*. Kljub temu, da sem vedno simpatiziral z levo, nisem mogel razumeti njihove ozkosrčnosti. Danes vidim več: oči se odpirajo tudi njim, ki so bili do sedaj zaprti v teorije. In jaz sem z njimi. Danes sem. Stojim na njihovi strani, čeprav teoretično še daleč ne soglašam. Danes je pač treba, da se fronta deli. Naj se! (. . .) Kar se tiče poezije, sem sedaj v razvoju k najmodernejšim. Tu se mi odpira mnogo novih vidikov.« (cit. ZD 3, str. 399–400).

Iz gornjih citatov – med katerimi so posebno pomembne besede, ki jih je podčrtal sam Kosovel (»absolutno nobene diktature«) – je jasno razvidna najtesnejša zveza med življenjsko pozitivno in idejnopolitično inovacijo na eni in literarnoteoretično (stilistično) inovacijo na drugi strani. Tudi Ocvirk v uvodu k *Integralom* (1967) ugotavlja: »Nove ideje, ki so Kosovela vsega prevzele, so bile izrazito socialnorevolucionarne, hkrati pa še tesno zvezane z njegovim prehodom v poeziji v konstruktivizem.« (cit. str. 63). Pomembno je, da sta obe inovaciji povsem organski, utemeljeni v predhodnih težnjah in pripravah; s konstruktivizmom se je Kosovel seznanil vsaj leto dni pred »prelomnim« julijem 1925 (prek Černigoja), glede revolucionarnega socializma pa je v pismu V. Sterletovi z dne 31. 8. 1922 pisal, da ga je spoznal že pred Podbevškom (gl. ZD 3, str. 298). Nobene spremembe, naj je bila na zunaj še tako dramatična, ni doživel notranje nepripravljen; razvijal se je torej natančno tja, kamor se je »moral« v skladu z objektivno in subjektivno identiteto svoje osebnosti, pri tem pa je zmeraj ohranjal določen višji razgled in vsestransko odprtost, ki mu zlasti v praksi pesniške pisave ni vezala rok. Iz pesmi *Kaj se vznemirjate?* že citirano geslo gospodarskega liberalizma francoskih fiziokratov (*laissez faire*) se navezuje na gornjo zahtevo po absolutni nedogmatičnosti. Po Kosovelu mora torej pesnik imeti toliko svobode, da po potrebi prosto »skače« med vsebinskimi in oblikovnimi nasprotji kakor električna iskra (kot pravi v omenjeni pesmi), če lahko le takó najbolj ustrezno izraža svoje prostorsko-časovne koordinate. Ves boj nasprotij, glede katerega si je bil Kosovel povsem na jasnem, da mora v praktično političnem smislu prej ali slej nujno pripeljati do čisto vojaške opredelitve, se v njegovem opusu zmeraj izteka v izrazito pozitivno poanto; ta naposled pretehta, pa naj gre za metafizične razsežnosti smrti ali za politični aktivizem na področju kulture. Naravnost k pozitivni perspektivi, ki tudi v smislu revolucionarne akcije vsebuje poteze specifičnega »metafizičnega optimizma«, naposled zmeraj presega vse razkole, dvome in nihanja, skozi katera se je prebijala pesniška misel. V že citiranem pismu F. Obidovi z dne 12. 7. 1925 Kosovel pravi, da mu »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.« (cit. ZD 3, str. 398; podčrtal Kosovel). Meja bivanjskega relativizma je v absolutni polnosti transcendentalne perspektive; na skrajnih robovih zavesti se Koso-

velov pogled upira onstran groze, smrti, vsakdanje omejenosti: »Velika je pot med tem, / kar Sem in kar sem, / kar Je in kar je. – / . . . / Pa je vendar svetel moj Smeh. / In je grenak, grenak moj smeh.« (cit. pesem *Velika je pot*, ZD 2, str. 126). Celo boj za revolucionarno preobrazbo sveta in človeka ima v sebi »religiozne« poteze: »Le borba da silo, le borba, / borba za novo religijo. / Za novo religijo sonca, (. . .) Edino, kar je še velikega: / Sonce – človek«. (cit. pesem *Sodobna mrtvila*, ZD 2, str. 148). V pesmi *Aleluja* Kosovel ugotavlja, da je v njem »črni razkol, / stavba, razbita v osnutku,« toda zaključni verz se glasi: ». . . in vendar pomlad, aleluja . . .« (cit. ZD 1, druga izd., str. 385). Kot je bil nedogmatičen, ko je še razmišljal v okvirih tradicionalnega krščanstva (čeprav je po lastnih besedah »vedno simpatiziral z levo«, gl. že cit. pismo F. Obidovi 27. 7. 1925), kar je npr. razvidno iz članka *Temeljni princip Kristovega nauka*, prvič objavljenega v *Jutru* 27. 2. 1923 (ZD 3, str. 46), tako je tudi po dokončnem pristopu k levi gledal na socialistično revolucijo »iz perspektive duše« (gl. že cit. odlomek iz *Zapiskov* 5. 7. 1925). Kosovel je torej ohranjal specifično kozmično perspektivo vsega bivajočega tudi potem, ko se je v praksi svoje pesniške in diskurzivne pisave bližal socialističnemu realizmu; na intenzivno razmišljanje o realizmu – zmeraj v zvezi z rusko literaturo – kažejo odlomki iz dnevnških zapiskov iz prve polovice 1925: »Gogolj – Bjelinski Hercen / Realizem v umetnosti (. . .) Ne gre nam da definira realizem, kot umetnostno obliko ampak realizem kot aktivizem v umetnosti, kritiki in življenju.« (cit. ZD 3, str. 654). V naslednjem odlomku iz istih zapiskov je povezal pojma *realizem* in *socializem*: »*Realizem* je umetnost družabnosti in družbe, ki zrcali le one duševne gibe, ki gibajo življenje / *Socializem*: je realizem politike. / Filozofija realizma je pozitivizem.« (cit. *ibid.* str. 655; podčrtal Kosovel). Naravnost ekstatična težnja k celovitosti je vidna v naslednjih besedah: »Stari in mladi, / vsi so v meni / z enim obrazom,« (cit. pesem *Ves svet je kakor*, ZD 2, 119), »Ničesar ni več / V nas je vse. / Socializem, komunizem / nacionalizem in vse / Revolucija in evolucija / Z nami je vse, / vse.« (cit. pesem *Streljajte v duše II*, ZD 3, str. 625), »Hej, revolucija, / pesništvo, zidanje, / smrt – / vse je ekstaza, / ekstaza!« (cit. pesem *Ekstaza*, ZD 1, druga izd., str. 486). Četudi Kosovelova beseda včasih, zlasti v svojem socialnem angažmaju, zazveni patetično, kar socrealistično plakatno, ni mogoče reči, da bi bila v ozadju naivnost ali zaslepljenost. Z nekaj značilnimi citati je mogoče nakazati Kosovelovo vsestransko in skrajno napeto osveščenost. V pesmi z naslovom *Natoči si vina in se zasmej* pravi: »Pojdi čez cesto, samotno misleč, / ne bodi suženj smeri . . .« (cit. ZD 2, str. 501), v pesmi *Finale* pa: »Sam sem v sobi, a ne samotnen. Ob tihi luči se zbiram. Hočem proč od ljudi, da se jim približam. Sam, kakor sem.« (cit. *Pesmi v prozi*, ZD 2, str. 223). Samotno umetnikovo delo je posebno zbiranje sil, koncentracija v službi življenja in človeka; pomembno je predvsem, da je v pesmi pravi duh življenja: »Ako je ta duh v pesmi, potem je vseeno, ali je pesem v rimah, ali brez rim itd.« (cit. *Zapiski*, ZD 3, str. 706). Iz teh besed, zapisanih v zapiskih, ki jih je pesnik datiral s 5. 7. 1925, se pravi, da gre prav za čas »julijskega prevrata«, je razviden Kosovelov relativizem v odnosu do same pesniške oblike; šlo mu je predvsem za podobo sodobnega človeka: »Ta duh mora oživljati pesem. V njej mora biti obraz človeka XX. stoletja: duše, telesa, razuma. Duše, ki jo oživlja, telesa, ki ji da snov, razuma, ki ji da obliko.« (cit. *ibid.*). V istih zapiskih – nekaj

stavkov prej – je najti tudi iste misli kot v pismu M. Samsovi z dne 11. 7. 1925, v katerem svojo znanko opozarja na nujno literarnoteoretično osveščeno sodobnega pesnika: »Mislili boste, da sem *teoretik*. Mogoče! A v današnji dobi je treba biti vse prej nego *naiven* človek, ki mu je vse *dobro* in vse *prav*. Ako naj pomeni naše delo stopinjo naprej v razvoju (in le tako delo ima svojo upravičenost in pomembnost), moramo vedeti, kaj je pravzaprav to delo in kakšnega značaja je.« (cit. ZD 3, str. 556; podčrtal Kosovel). Da tudi v smislu svoje dokončne odločitve za levico na političnem prizorišču Kosovel ni bil nikakršen mladostni »naivnež«, da je torej do odločilnega spoznanja prišel po temeljitem mišljenjskem procesu, obogatenu s pesniško in celo »preroško« intuicijo, kaže npr. sonet *Revolucija*, kjer pravi: »Pravzaprav naj bil bi to problem / in še najbrž zelo kočljiv,« v interesu tega problema je »treba, da spoznamo svoj obraz / in da izpovemo: *Mi smo tu!*« (podčrtal Kosovel; cit. ZD 1, druga izd. str. 176). Pot slovenskega samospoznanja gre skozi revolucijo, dejstva zgodovinskega dogajanja so Kosovela potrdila, obraz Kosovelovega naroda je obarvan s konkretnim izkustvom zmagovitega socialnerevolucionarnega dejanja. Neizogibnost tega dejanja je za Kosovela onkraj vse problematičnosti, ki izziva z resignacijo: »Hercen je Rusija, ki stopi do komunizma in do poslednje konsekvence ter se zgrozi nad strahotami, ki jo čakajo na tej poti./ Mehki Rus omaga in pretrpi, resignira.« (cit. *Zapiski*, prva pol. 1925, ZD 3, str. 654). Vsekakor je Kosovel spoznaval obraz svojega naroda prav v dramatičnem presečišču zahoda in vzhoda, kar se mu je takrat v kontekstu realnosti in literature kazalo kot propadanje zahodne Evrope in vstajanje Rusije, pri tem pa je poglobitno orientacijo za Slovence videl na ruskem »orientu«; to je nedvoumno povedal npr. na začetku zapisa o Tolstojevi *Kreutzerjevi sonati*, objavljenem že 27. 5. 1924 v *Juru*: »Bolj in bolj se kaže potreba ruske orientacije. Ne samo zaradi tega, ker smo Slovani, ampak zaradi tega, ker ima Rusija v preteklosti in sedanjosti edino zdravo zrno za bodočnost vsega človeštva.« (cit. ZD 3, 248). Podobno je o odnosu med vzhodom in zahodom razmišljal slikar Černigoj (gl. njegov članek *Vzhod in zahod v umetnosti*, *Učiteljski list*, Trst, 1926, št. 5), ki je veliko prispeval k oblikovanju Kosovelovih nazorov. Ne kaže spregledati niti tega, da je Micićev avantgardistični *Zenit* izhajal pod geslom »istok–zapač« in da je ta revija skušala uveljavljati nekakšno novo, balkansko »vzhodnjaštvo« in »barbarstvo«; čeprav zenitovska retorika Kosovela ni zadovoljevala, je bil *Zenit* zanj v marsičem razmeroma precej pomemben. Drobnno znamenje Kosovelove »orientalske afinitete« je lahko tudi poetična beležka z naslovom *Diktatura dela. Japonski motiv*, ki obsega pet verzov kot tradicionalna japonska pesemska oblika *tanka*; podpisana je z imenom Anton Žužek (gl. *Zapiski*, ZD 3, str. 639). V kafkovskem ozračju policijskega nadzorstva tako v Italiji kot v Jugoslaviji (SHS) je Kosovel moral razviti smisel za kompleksno »orientalsko dialektiko«, ki jo nekoliko ponazarja verz iz pesmi *Žandarji*, v katerem o sebi pravi, da je »Zvit kakor kača, preprost kot golob.« (cit. ZD 2, str. 62). Gre za namerno ali naključno parafrazo srbrhrv. izreka »mudar kao zmija, šutljiv kao golubica«, ki verjetno izvira iz orientala.

Iz povedanega je razumljiv vtis, da se je Ocvirk pretirano oprijel Kosovelovega »prevrata« sredi leta 1925. V petem poglavju uvodne študije v posebno izdajo *Integralov* (1967) Ocvirk izhaja iz Kosovelovega stavka v *Beležnici* iz julija 1925: »V meni se vrši prevrat.« (cit. *Int.*, str. 59); navaja

pa tudi odlomek iz pisma F. Obidovi z dne 12. 7. 1925, ki se začinja podobno: »V meni se vrši velik prevrat.« (cit. *ibid.*, str. 62). Ni čisto neznačilno, da je Kosovel uporabil procesualno oznako (»se vrši«), torej ni segel po kakšni časovno bolj določeni in zato v smislu »preloma« izrazitejši (npr. se je zgodil prevrat). Procesualna oznaka dopušča različne možnosti, izpeljave in vidike; da je šlo Kosovelu za širino v obzorju moderne poezije, kažejo besede v naslednjem pismu F. Obidovi z dne 27. 7. 1925: »Kar se tiče poezije, sem sedaj v razvoju k najmodernejšim. Tu se mi odpira mnogo novih vidikov.« (cit. ZD 3, str. 400). Na že omenjenem mestu študije k *Integralom* Ocvirk tudi pravi, da se je Kosovel »kar čez noč obrnil od svoje tihe izpovedne lirike, ki jo je tako ljubil, v novo smer in se odločil za glasnejše tone in vznemirljivejše oblikovne postopke.« (cit. *Int.*, str. 58); to naj bi se po Ocvirku zgodilo »sredi leta 1925« (cit. *ibid.*). Da bi Kosovel iz »tihe izpovedne lirike« kar nenadoma stopil v konstruktivizem, je dvomljivo, ker je bil med obema stiloma nedvomno marsikateri ekspresionistično glasnejši poudarek in tudi določeno manj izrazito sproščanje tradicionalnih pesemskih shem. V uvodu k opombam v ZD 2 Ocvirk nadaljuje svojo interpretacijo iz posebne izdaje *Integralov*; tu pravi, da se je Kosovel »dve leti pred smrtjo odtrgal od impresionistične opisnosti in simbolistične čustvenosti, ki jima je bil dotlej ves čas zvest, in se začel usmerjati v svet novih oblik in podob.« (cit. ZD 2, str. 555), ugotavlja pa tudi, da gre za Kosovelov »dokončni prehod v konstruktivizem« (cit. *ibid.*) in da so »*Integrali*, zbirka pesmi, ki stoji na koncu njegove razvojne poti« (cit. *ibid.*). Če se je Kosovel dve leti pred smrtjo, se pravi eno leto pred »prevratom« sredi 1925 – ločil od svoje impresionistično-simbolistične liričnosti, potem zadevni »prevrat« najbrž res ni prišel »kar čez noč«. Problematično je tudi Ocvirkovo pokrivanje Kosovelovega konstruktivističnega stila s pojmom »integrali«; Ocvirk namreč piše, da se je Kosovelu »beseda integral konec koncev tako zarila v zavest prav v zvezi z njegovo konstruktivistično tehniko, da mu je poslej pomenila eno in isto, kakor nam dokazuje njegova pesem s tem naslovom, ki je morala nastati prav tem času.« (cit. ZD 2, str. 556). Gre za pesem *Integrali*, ki je ni mogoče zanesljivo datirati, poleg tega pa ni prav nič značilno konstruktivistična. Kosovel je z besedo »integrali« naslovil eno samo pesem, medtem ko je s kratico KONS (konstruktivizem) označil toliko pesmi, da jih je za obseg običajne zbirke. Vprašljivost istovetenja *Integralov* in konstruktivizma se kaže tudi v sami Ocvirkovi ureditvi zbirke *Integrali*, saj je vanjo uvrstil marsikaj, kar s konstruktivizmom nima nobene razvidne zveze in niti ne zasluži zmeraj posebne knjižne objave, medtem ko so zunaj *Integralov* – v dodatku k ZD 2 – nekateri izraziti in kvalitetni konstruktivistični pesniški teksti (Deformacija forme, Kons: mistika prostora, Mehak večer, Slavolok zmage). Takšna ureditev ni kaj dosti v skladu z Ocvirkovo trditvijo, da naj bi bili *Integrali* zbirka, »v celoti sestavljena iz samih konstruktivističnih pesmi, tedaj po bistvu drugačna od *Zlatega čolna*« (cit. uvod v *Int.* 1967, str. 17), nasprotuje pa tudi njegovim besedam v uvodu k opombam v ZD 2, kjer pravi, da je v spremembi, ki jo predstavljajo *Integrali*, treba videti Kosovelovo »zadnjo slogovno preusmeritev« in da je te novosti Kosovel »sam imel za dokončen prelom s preteklostjo« (cit. ZD 2, str. 554). Med številnimi znamenji, da znotraj Kosovelovega opusa ne gre za nikakršen »dokončen prelom«, temveč za izrazito povezanost (ki jo po drugi strani v svojih interpretacijah Kosovela poudarja

tudi sam Ocvirk), je npr. sintagma »rdeči ATOM« v eni od najboljših konstruktivističnih pesmi *Predmeti brez duše* in v naslovu socialnorevolucionarnega cikla sonetov, ki ga je Kosovel pisal tik pred smrtjo: isti metaforični pojem torej funkcionira v dveh močno različnih stilističnih in vsebinskih kontekstih. Potemtakem je jasno, da je Kosovelov pesniški obraz »razpolovljen« na *Zlati čoln* in *Integrale* le v specifičnem metaforičnem smislu, kolikor pač predstavljata – in še to le pogojno – skrajne robove njegove stilistično-razvojne ambivalence, ki pa se je v smislu sinteze razreševala v zadnjih pesmih s socialnorevolucionarno in družbenokritično tendenco. Pri tem je pomembno, da ni dokumentov, ki bi črno na belem pričali, kaj je Kosovel nameraval uvrstiti v načrtovani zbirki z omenjenima naslovoma in kako ju je želel urediti. Brez takšne dokumentacije sta oba Ocvirkova poskusa, da bi v določenem smislu opravil delo »namesto« Kosovela (*Zlati čoln* 1954, *Integrali* 1967), zgolj dve možni branji tega pesnika, zgolj dva možna izbora iz njegovega pesniškega opusa, omejena z voljo in okusom sestavljalca.

(Nadaljevanje in konec prihodnjič)

Intervju Marje Boršnikove pa je izzval tudi ugovore, ob katerih so znova omenjali nekdanje Kraigherjevo pisanje, zlasti še, ker je skoraj ob istem času izšel prvi del njegovega *Ivana Cankarja* (1954). Posebno ostri so bili polemični zapisi v mariborskem Večeru (7.–8. in 14.–20. aprila 1954). Medtem ko je polemiziral Branko Rudolf le z avtorico razgovora (Glose k literarnozgodovinskemu delu), je vpletla Katja Špur Kraigherjevo ime že kar v naslov (Cankar, Freud, Kraigher in Boršnikova), saj je videla vir vsega zla prav v Kraigherjevi študiji izpred petnajstih let, zdaj pa je ta »svojo tezo še veliko bolj razširil v posebni knjigi«. Glosa Katje Špur je hkrati dezinformacija; po njenih podatkih je takratno Kraigherjevo pisanje »napredna javnost ostro obsodila« kot »reakcionarno in neznanstveno«, pri tem pa se sklicuje zgolj na Pečat, ne omenja pa docela drugačnih pogledov nič manj »naprednih« piscev, zlasti Juša Kozaka in Iva Brnčiča. Poglavitna ost tega pisanja pa je namenjena seveda razgovoru s Štefko v Novih obzorjih, ki ga uvršča kar med »škandalozno kroniko«.

Kraigherjevo pisanje iz leta 1939 pa je znova oživel v kritičnih poročilih o prvem delu njegove monografije.

Kosovelova sinteza II

(Nadaljevanje in konec)



Ivo
Antič

Potemtakem se zdi delitev Kosovelovega pesniškega ustvarjanja na tri večje razvojne etape najbolj ustrezna, vprašanje je le, če jih je tudi pesnik sam nameraval predstaviti samo s tremi zbirkami in če bi te zbirke imele ravno takšne naslove, kot jih pred Kosovelov opus postavlja npr. Kreft (*Zlati čoln*, *Integrali*, *Rdeči atom*). Čeprav je pri določanju Kosovelovih izdajateljskih načrtov velika previdnost

najbolj na mestu, se vendarle zdijo posebno zanimivi dnevniški zapiski št. IX, datirani 5. julija 1925, kjer je med točkama 21 in 22 (ZD 3, str. 699) Kosovelov načrt za imaginarno založbo *Strelci*. Načrt se glasi:

Izdati:

- 1) *Brankovo ostalino*
- 2) *Notturmo*
- 3) *Integrali*
- 4) *Jetnišnica ob morju*

Možna je hipoteza, da poleg zapuščine Kosovelovega prijatelja Branka Jegliča ostali trije naslovi pomenijo naslove treh Kosovelovih pesniških zbirk, ki naj bi sledile prvencu *Zlati čoln*. Ker je to v dnevniških zapiskih zadnji vidnejši »izdajateljski načrt«, ga je mogoče imeti za najbolj domišljeneja, se pravi v nekem smislu za »dokončnega«, vsekakor pa izstopa s svojo obsežnostjo in sistematičnostjo. Po tem načrtu bi tradicionalno dragoce-nemu sijaju *Zlatega čolna*, ki bi predstavil predvsem zgodnjo, impresionistično liriko, sledila specifična »potemnitev« pod zgovornim naslovom *Notturmo*; morda bi bili pod tem naslovom mračnejši in ekspresionistično ostrejši poudarki, nekaj takega torej, o čemer govori edina Kosovelova pesem s podobnim naslovom: izrazito ekspresionistični, z revolucionarnim

prizvokom obarvani *Nokturno* (ZD 1, druga izd., str. 213). V *Integralih* bi se modernistične značilnosti stopnjevale do konstruktivističnega avantgardizma, vendar po vsej verjetnosti takó, da bi naslov zajemal več kot sam pojem »konstruktivizem«; najbrž bi bili na začetku nakazani prehodi iz impresionistično-ekspresionistične faze, na koncu pa bi bile napovedi pretežno socialnorevolucionarnega pesnjenja, ki bi – povezano z družbeno kritičnostjo – povsem prevladalo v *Jetnišnici ob morju*. Naslov zadnje zbirke dopušča takšno domnevo, saj gre pravzaprav za bistveno metaforično definicijo takó temeljnega Kosovelovega življenjskega (geografskega) prostora kot tudi njegovega močno navzočega eksistencialnega občutja. Ne doma na Krasu, v fašistični Italiji, ne v stisnjeni Ljubljani se ni počutil zares svobodnega, begal je med obema stranema kot nekakšen polilegalec, jetnik zdaj tu in drugič tam, na Krasu ga je vleklo v Ljubljano, v Ljubljani na Kras, zato ni čudno, da si je želel pobegniti od obeh v veliki svet. Najbrž bi bil v *Jetnišnici ob morju* tudi cikel socialnorevolucionarnih sonetov *Rdeči atom*, ki bi v tem primeru predstavljala nekakšen eksploziven kažipot iz ujetosti (cf. »Plamen žareč bo presekal temo,« cit. *Rdeči atom I*, ZD 1, druga izd., str. 170). Morda je v drobnem dnevniškem zapisku iz dec. 1925 »Rdeči atom. Jaz sem celica. / $1 + 1 + 1 = 1?$ « (cit. ZD 3, str. 753) mogoče videti določeno zvezo med ujetostjo in revolucionarno eksplozivnostjo. Dodane številčne oznake pa morda nakazujejo »verižno reakcijo«, to pa še podkrepjuje ošupljivo daljnovidnost Kosovelovih slutenj in vizij, kajti do odkritja jedrske fizike (eksplozivna sprememba materije v energijo) je prišlo šele leta 1939, do nadzorovane verižne reakcije 1942, do atomske bombe 1945. Na isti strani omenjenih zapiskov je tudi stavek »Zlato mesto v pepelu«, v pesmi *Modri konji* pa: »Tam leži upepeljeno / velemesto.« (cit. ZD 2, str. 176); seveda je tudi ti dve podobi mogoče vključiti v Kosovelovo »prerokost«, povezano s provokativnim pojmom rdečega atoma. Zdi se, da je bil Kosovel na določenih točkah resnično pesnik videc, to pa ga poleg dejstva, da je izredno mlad v kratkem času svojega pesnjenja revolucioniral nacionalni pesniški izraz, še približuje oznaki »slovenski Rimbaud«.

Ocvirk je s svojo ureditvijo *Integralov* podal v metafizično, kozmično perspektivo naravnani zaključek Kosovelovega pesniškega opusa; do takšne perspektive naj bi Kosovel prišel po tradicionalno mediteranski (že v grški srednjeveški literaturi npr. obstaja zgodba o Devici Mariji, ki pod vodstvom arhangelja Mihaela obišče pekel in nesrečnike v njem), »dantejevski« poti skozi pekel ali jetnišnico kaotičnega vsakdanjega življenja (cf. »... ni mogoče zatreti v človeku onega, kar hrepeni po nečem višjem, po življenju, ki je neodvisno od vseh teh bodečih žic vsakdanjosti.«, cit. pismo sestri Karmeli, na Novega leta dan 1924, ZD 3, str. 502). Seveda ni mogoče reči, da takšna ureditev povsem »izdaja« Kosovelovega duha, saj pesnik sam govori o svoji odprtosti h kozmičnim razsežnostim: »V večnost je moje srce odprto: / iz Kaosa v Kozmos.« (cit. pesem *Odprto*, ZD 2, str. 181). Toda Ocvirkova interpretacija prezre in zamolči dejstvo, da se Kosovel v imenu kozmičnih daljav ni odrekel svoji realno življenjski, socialnorevolucionarni zavesti. Divergenca med obema »skrajnostma« Kosovelovega mišljenja je seveda silno kompleksna, vendar ne v smislu običajne bolezenske psihopatologije; Kosovel je izrecno zavrnil psihopatološko razlago umetništva, ko je v članku *Brez naslova* poudaril, da pravi duševni bolniki v primerjavi z umetniki ne morejo »ustvarjati v življenju vrednot« (cit. ZD 3, str. 84).

V istem članku govori tudi o »apoliničnosti« Cankarjeve umetnosti in »dionizičnosti« njegovega življenja sredi hlapčevskega naroda, obsojenega na propad, poudarja pa še, da je »Župančič energetik, drzen življenjeljubec, sončen človek s senco v srcu – domovino« (cit. ibid. str. 85) in da se sodobni umetniki morajo ukvarjati z vsakdanjim življenjem, s socialnim vprašanjem, kajti brez tega je pesnikova pesem prazna. Tudi iz omenjenega članka je razvidno, da je šlo Kosovelu za specifično usklajevanje »apoliničnih« in »dionizičnih« elementov človeškega mišljenja, za medsebojno dialektično dopolnjevanje »sonca« in »sence«. Da Kosovel ni bil le nekakšen adolescentski nevrotik, temveč samoosveščen umetnik z visoko intelektualnim razgledom po svetu in po lastnem pesniškem izražanju tega sveta, posebno nazorno kaže pesem *Vozil sem se*, ki jo velja citirati v celoti:

VOZIL SEM SE Vozil sem se z zlatim čolnom
po rdečih vodah večera
med drevjem
in travnatimi bregovi.
Vozil sem se
jaz, zlati mornar . . .

Toda prišel je vihar
in 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.

Rdeči oblaki so se odtrgali
mi od srca,
videl sem jih,
šel za njimi
preko sveta.

(cit. ZD 1, druga izd., str. 319)

Pesem ni datirana, a to ni bistveno, ker se v intenzivnem in časovno zgoščenem Kosovelovem razvoju zgodnejši in poznejši elementi najtesneje prepletajo in medsebojno osvetljujejo. Vsekakor pesem *Vozil sem se* predstavlja povsem zrel pregled lastne (pesniške in mišljenjske) razvojne poti, zato je njen nastanek mogoče postaviti v zadnje obdobje pred Kosovelovo smrtjo. Vsaka od treh kitic nakazuje eno od treh dejanj Kosovelove življenj-

ske in umetniške »drame«, v kateri se njegova pot kaže kot tripotje, kot »trivium«, ki ga predstavljajo »teza« impresionistične tradicije, »antiteza« ekspresionističnokonstruktivističnega eksperimenta in »sinteza« socialnerevolucionarnega pesniškega angažmaja. Čeprav so bile osnovne poteze teh treh komponent v določeni meri zmeraj navzoče v Kosovelovem mišljenju in pesništvu, tako da je mogoče reči, da je bil ves čas na vseh treh »poteh« hkrati, je naposled tudi sam nadvse natančno dojel in izrazil zaporednost bistvenih idejno-kreativnih vozlišč kot poglobitvinih razvojnih etap:

Prva kitica: tu je omenjen zlati mornar v zlatem čolnu, kar je vsekakor aluzija na pesniško zbirko *Zlati čoln*, ki jo je Kosovel načrtoval kot svoj prvenec, v katerem bi – kot je razvidno iz ohranjenega predgovora (gl. ZD 1, druga izd., str. 426–427) – predstavil svojo zgodnjo, »baržunasto liriko«, se pravi liriko s potezami impresionistične tradicije, ki jo je nadaljeval kot »sentimentalni mladenič«, sanjavo zazrt v idealiteto, ki jo evocira epitheton ornans »zlat«. Začetna situacija je torej nekakšna poudarjeno esteticistična, idilična plovba po neoprijemljivem vodnem elementu, vendar pri tem ne kaže prezreti, da gre za »rdeče vode večera«, ne pa za kakšne svetle vode jutra, to pa pomeni, da je že začetna »idila« zatrta z rahlo grozečim ozračjem zatona.

Druga kitica: mornar, ki je blodil po vodah kot omamljen od »zlata« lastne intime in svojega »čolna« (zlati mornar in zlati čoln sta seveda metaforična ekvivalenta za pesnika in njegovo »prevozno sredstvo« – pesniško pisavo, poezijo), doživi dramatičen, viharen pretres, ki povzroči padec ali zaton sonca kot sinonima za »zlato« (v Kosovelovih dnevnikih je pesem, ki se začneja: »Solnce zlato, zlato, zlato / sije, sije«; cit. ZD 3, str. 647). Zaradi umika sončne »idealitete« se ostreje aktualizirajo druge, manj zlate, manj idealne stvari kot deli trdnega, realnega sveta, ki ga predstavlja kopno: pesnik namreč opusti zasanjano plovbo in kakor preroben z novim pogledom na življenje stopi na obrežje. O potemnitvi »zlata« Kosovel govori tudi v ciklu pesmi *Zlata okna*: »zlata okna ugašajo / drugo za drugim / in krvavijo . . .« (cit. ZD 2, str. 141), »Zlati plamen ugaša / v temo.« (cit. ibid., str. 142); to ugašanje pesnika – kot sam izrecno poudarja – ranjuje do krvi. V konstruktivistični pesmi *Sferično zrcalo* Kosovel sam sebi ukazuje introspektivno samospoznanje v obliki zrcalne slike: »Poglej se v sferično zrcalo, / da se spoznaš!« (cit. ZD 2, str. 31). V isti pesmi je vizualno izredno izpostavljeno retorično vprašanje: »ZAKAJ SI IZPUSTIL ZLATI ČOLN – V MOČVIRJE!« (cit. ibid.). Spet gre za potemnitev idealitete, tokrat v mraku močvirja ali – po kontekstu cele pesmi – v kramarski, banalno groteskni vsakdanjosti (»... k starinarjem je prišla jesen,« cit. ibid.), ki umetnika tira v obup (»Obesi se na klin,« cit. ibid.) ali v upor, ki ga sugerira omemba »rdeče krizanteme«.

Tretja kitica: zaključno dejanje – onkraj preroda v vihnem razkritju trde realnosti – podaja pesnika kot popotnika, ki stopa »preko sveta«, vodijo pa ga »rdeči oblaki«, iztrgani iz lastnega srca. Sintagma »preko sveta« nakazuje vzpon v superiorinem spoznanju višjih zakonitosti, »rdeči oblaki« pa simbolizirajo revolucionarno vodilo, do katerega je treba priti s posebnim, dialektično prelomnim dejanjem, ki izvira iz srca, a hkrati s tem srcem tudi »pretrga«. Ali kot pesnik pravi v predgovoru k *Zlatemu čolnu*: sentimentalnega mladeniča je povozilo kolo življenja, zakonitosti

realnega življenja (ki jih pesnik ne sme spregledati), so zahtevale, da se je otrese idiličnega svetobolja kot preživelega balasta.

Pesem *Vozil sem se* torej predstavlja nekakšno Kosovelovo pesniško in idejno avtobiografijo, ki jo v skrajnem nihajnem razponu zaznamujeta »baržunasta« liričnost in »jetniška« deliričnost (prim. pesem *Delirij*, kjer govori o ječi ob morju, ZD 2, str. 57) z njunim skupnim iztekom v vizionarno-revolucionarnem slovesu. Iz ekspresionistično »viharniškega« dualizma je namreč Kosovel – kot je razvidno iz obravnavane in še iz nekaterih drugih pesmi pa tudi različnih izjav v pismih, člankih in dnevnikih – ves čas vztrajno iskal pot k določeni umiritvi, k preseganju razkola na novem, višjem nivoju, se pravi pot k aktivni sintezi v luči imanentne, sublimne, vsepresežne harmonije. Zato njegove izjave o lastni razklanosti (»Jaz sem zlomljen lok / nekega kroga.«, cit. pesem *Ostri ritmi*, ZD 2, str. 139) ali o raztrganosti lastne poezije (»Moja pesem je eksplozija, / divja raztrganost, Disharmonija.«, cit. *Moja pesem*, ZD 1, druga izd., str. 229; mimogrede: ta pesem bi bolj sodila med »integrale«) veljajo le v omejenem smislu kot izrazi posebno vznemirljivih občutij v določenem ustvarjalnem razpoloženju. Obstaja namreč dovolj pesmi in drugih zapisov, ki jim z mirnejšim izrazom in s svojevrstno vedrino očitno nasprotujejo in jih s tem relativizirajo. Zato je mogoče reči, da Kosovel ni bil le bolj ali manj nebogljen žrtev svoje pisave, s katero je bil v nekakšnem nevrotično-erotičnem razmerju, temveč da je bil – kolikor je to avtentičnemu umetniku in izjemnemu intelektualcu pač mogoče – vendarle tudi njen »gospodar«. Bil je torej »bolnik« le v določenem smislu, predvsem pa je bil umetniški virtuoz, ki se je znal izraziti s pomočjo različnih stilističnih postopkov in literarnih zvrsti, pri čemer se je tako rekoč bliskovito razvil iz kraškega impresionista prek dramatične ekspresionistično-konstruktivistične avtoanalize v preroškega vizionarja. V pismu M. Samsovi z dne 11. 7. 1925, se pravi ravno v času svojega »prevrata« (ki naj bi bil po Ocvirku »dokončen prelom s preteklostjo« in z rimami, »dokončni prehod v konstruktivizem«, prim. uvod k opombam ZD 2), je Kosovel zapisal: »Kakor v muziki rabim disonanco, ker mi tvori ravnovesje s harmonijo, tako rabim v pesmi banalen izraz, ker mi tvori kontrast z nečim, kar je v pesmi posebnega, vzvišenega, zlatega. Ta kontrast vzbuja med slikama gibanje, življenje; pesem ni več enolična in oživi. (...) Tehnika in priroda, obedve tvorita kontrast. Organična priroda in mehanična tehnika. Tu je vzrok onemu kontrastu, ki mora biti v pesmi, oni črni in beli barvi, oni rjavi in zlati. (...) *To je tisti duh pesmi, duša njena in vsebina*. Ako je ta duh v pesmi, potem je vseeno, ali je pesem v rimah ali brez rim itd.« (cit. ZD 3, str. 555–556–557). Dan pozneje – 12. 7. 1925 – piše F. Obidovi: »Človek mora preko mostu nihilizma na pozitivno stran« (cit. ZD 3, str. 398), v dnevniški beležki približno iz istega časa poudarja, da »dobo destrukcije mora preživeti vsak v sebi, a vzporedno z evropskim razvojem mora začeti i pri nas doba konstruktivnosti, doba dela, energije, discipline in volje, doba aktivno konstruktivne revolucije.« (cit. ZD 3, str. 658–659), na istem mestu pa izpostavlja še umetnikovo samodisciplino: »Koncentracija je bistvo ustvarjanja« (cit. ibid. str. 659), »Konstruktivnost, disciplina, organizacija duha« (cit. ibid. str. 657), kakor tudi neizbežnost revolucionarne preobrazbe: »Revolucija pride, ker mora priti, zato ker mora, je problem človeštva. (...) Revolucija je vsebinski ne formalen pojem. Zrevoltirati svet se pravi, dati mu novo vsebinsko obliko.« (cit. ibid.

str. 658). V gornjih citatih je Kosovel podčrtal vsebinski vidik poezije in revolucije; v času, ki naj bi pomenil (po Ocvirku) predvsem »prevrat« v konstruktivnem, konstruktivistične formalne revolucije sploh ne omenja, temveč govori o nihilizmu in destrukciji kot o nečem prehodnem, kar je treba odločno in samodisciplinirano preseči in se preusmeriti k bistvenim, vsebinskim vprašanjem o perspektivah sveta in človeka. V zapisku na temo samomorov ostro zavrača samomor kot neustrezno in manjvredno kompenzacija razkolov v modernem človeku: »Mi, ki nosimo ravnotežje in razkol v sebi kot harmonijo bipolarnega gibanja, ne bomo obešali sebe, marveč obesimo kulturo, ki je to rodila. Ne kulture ne civilizacije, njeno novo obliko hočemo, njeno kemično sintezo v novem človeku.« (cit. ZD 3, sr. 1015, podčrtal Kosovel). Ta zapisek je nastal jeseni 1925, se pravi, da je Kosovel še po svojem »poletnem prelomu« med tradicijo in konstruktivizmom govoril o *harmoniji bipolarnega gibanja* in o *sintezi v novem človeku*, ki nastopa kot revolucionarni aktivist na področju kulture. Vprašljivost Kosovelovega »prevrata« sredi leta 1925 po svoje osvetljuje tudi Ocvirkova postavitev nastanka povsem nekonstruktivistične *Tragedije na oceanu* na konec tega leta (gl. op. ZD 1, druga izd., str. 501).

Kosovel torej ni obtičal v razklanosti svojega »prevrata«, ki ga kaže razumeti predvsem kot specifično intenzifikacijo in kristalizacijo že prej navzočih tendenc, temveč je bil tako rekoč zmeraj z vsem svojim bistvom naperjen k iskanju rešilne perspektive, sinteze in harmonije. Pri tem mu je šlo za posebno samovzgojo (»O samovzgoji umetnika.«, stavek v zapiskih, cit. ZD 3, sr. 591), za poseben etos urejanja samega sebe: »Kaj ne iščem tega že vse življenje? To je moj etos: urediti se. (...) Sam v sebi. V delu. V verovanju. Vedno želim priti iz kavarne. Svetla soba. Jasnost, srebrno veselje. Zdravje, delo.« (cit. črtica *Pastirčki*, ZD 2, str. 338–339). Seveda sredi težav vsakdanjega življenja ni bilo mogoče zmeraj zadovoljevati teh načelnih, premočrtnih zahtev, vsaj ne tako zlahka kot na papirju, zato je prihajalo do številnih nihanj in tudi dramatičnih ambivalenc. Toda pri zavestnem kombiniranju različnih nasprotij si je pretežno prizadeval za to, da bi šel skozi negativno k pozitivnemu, skozi destrukcijo h konstruktivnosti, skozi disharmonijo k harmoniji, skozi pesimizem k optimizmu, skozi analizo k sintezi. To se na »metafizičnem« nivoju kaže kot pot »iz Kaosa v Kozmos« (cit. pesem *Odprto*, ZD 2, str. 181), na realno-zgodovinskem pa kot pot skozi revolucijo k neki višji »evoluciji«, kar je jasno povedano v cikličnih revolucionarnih sonetov iz zadnjega ustvarjalnega obdobja: »In v našem delu vstane nova sila, / ki svet bo zrušila in dogradila.« (cit. *Rdeči atom* III, ZD 1, druga izd., str. 172), »... in se borimo le za en cilj, / za oživljanje Velike Resnice.« (cit. *Meditacije* I, ibid., str. 179), »Podor! Vse do tal in le tako / vstal bo nov tempelj, bleščeč in bogat, (...) strnitev bodočnosti naše z davnino.« (cit. *Meditacije* II, ibid., str. 180). Za Kosovelov pogled na sintezo in analizo je značilen droben zapisek: »Sinteza (religiozna) Werfel / analiza (znanstvena)« (cit. op. ZD 3, str. 1231); analizo je celo nekako istovetil z deformacijo (»V času deformacije. / Analiza, analiza.«, cit. fragment *Rdeči atom*, ZD 2, str. 582), kar bi bilo mogoče razumeti tudi v tem smislu, da mora znanstvenik na neki način razdreti ali »deformirati« predmet svojega raziskovanja, če hoče priti do globlje resnice v njem in na podlagi tega do višjih, sintetičnih spoznanj. Zgovoren je tudi odlomek iz dnevniških zapiskov iz decembra 1925: »Doba analize in sinteze

/ Sinteza povečini religiozno človečanska na etičnem temelju (Werfel) analiza je potrebna za razvoj. Moderna umetnost išče sinteze (Picasso) Werfel – Sinteza je zajetje vseh skupnih iskanj pod zrelščem dovršenosti.« (cit. ZD 3, str. 763). Nekoliko prej je v istih zapiskih stavek: »Prezgodnja sinteza ovira razvoj.« (cit. *ibid.*, str. 752). Po Kosovelu torej ni mogoče priti kar naravnost do sinteze; normalen, neinhibiran razvoj zahteva predhodno analizo, šele prek nje je mogoče priti do pravega razgleda po višji harmoniji. V dnevniku, datiranim z dne 15. 7. 1925 (čas »prevrata«!), govori o »doživljanju te harmonične celote vesoljstva« (cit. ZD 3, str. 714), v zapiskih iz leta 1926 – torej tik pred koncem življenja – pa piše: »Vsak produktiven človek je empirik, ker se javlja v njem delo kot metafizična sinteza, ne pa analiza. Analitik ni produktiven človek, ni umetnik.« (cit. ZD 3, str. 780). Kosovel je poudaril doživljanje vesoljske harmonije in potem umetnika označil kot empirika, se pravi, da gre za neko temeljno »mimetičnost« ustvarjalnosti na poti skozi svet »fizike« k »metafizični sintezi«, medtem ko analitikov pristop zajema stvarnost v skromnejši meri, ker stvari le razstavlja brez kakšnega višjega, doživljajsko bogatega in harmoničnega preseganja. Harmonično celoto vesoljstva pa je mogoče zares polno uzreti le s kombiniranjem obeh pristopov – umetniškega in znanstvenega; pri tem ne kaže pozabiti na specifično »hierarhičnost« njunega medsebojnega razmerja.

Kosovelova sinteza je vsekakor zelo kompleksna, v določenem smislu ima v sebi poteze dinamične ambivalentnosti, ki se kaže zlasti v dvosmernosti metafizičnih in realno-zgodovinskih konsekvenc. V luči te sinteze je umetnost po eni strani specifična religiozno-etična sila, po drugi pa se približuje (socialističnemu) realizmu. Oboje je Kosovel seveda pojmoval izrazito nedogmatično, kar osvetljuje naslednja odlomka: »Vsa nova umetnost mora biti *akonfesionalna in apolitična*, ker mora postati religiozna.« (cit. članek *Pismo*, ZD 3, str. 95; podčrtal Kosovel); »Ne gre nam da definiramo realizem, kot umetnostno obliko ampak realizem kot aktivizem v umetnosti, kritiki in življenju.« (cit. *Dnevnik*, 1925, ZD 3, str. 654). Pri iskanju harmonične sinteze ga je vznemirjalo tudi vprašanje lepote; o njej govori kot o nečem absolutnem (»In tako je pesnik sinteza rodov, ki so hrepeneli k absolutni lepoti,« cit. članek *Pesnikovo poslanstvo*, ZD 3, str. 81) ali tudi kot o nečem relativnem: »Lepota? Kaj je lepota? Včasih sem mislil, da je, toda ni je, in če tudi je, je vedno umazana s snovjo...« (cit. pismo A. Gspanu, ZD 3, str. 302). Vendar po vsem sodeč lepote ni enačil s harmonijo, harmonija mu je višji pojem: »Lepota, okus, užitek / preveč relativne in variabilne za določevanje bistva umetnosti. Moramo jih izločiti (T) Zame je Bog zrcalo harmonije: Kozmos v duhovni obliki, človek: človek Bog« (cit. *Dnevnik*, 5. 7. 1925, ZD 3, str. 696; podčrt. Kos). Sinteza se torej cepi na »metafizično« perspektivo onkraj smrti, kjer se zvedri človekov obraz (»Svetal postane naš obraz«, cit. pesem *Smrt*, ZD 2, str. 183), in na »fizično« ali družbenopolitično razsežnost, ki zahteva stvarno, odločno, revolucionarno kulturno-politično aktivnost. Pri tem Kosovel zaradi »romantičnih« ali »novoromantičnih« metafizičnih daljav ni pozabljal na zahteve vsakdanjega življenja in realne zgodovine, kakor je tudi v svoji socialističnorevolucionarni liriki izražal svojevrstno, »romantično« in v višje, »metafizične« zakone zazrto profetstvo. Združitev obeh perspektiv zahteva t. im. »integralnega človeka«, kot so pisali avantgardisti v *Zenitu*, ki ga je

Kosovel bral in po njem povzel pojem integralnosti za svoje »integrale« (o tem gl. J. Vrečko, *Kosovelovi Integrali*, Prim. str. 56/1985). Tega integralnega človeka je mogoče uzreti v zlati luči nekakšne nove mistike: »V zlatega sijaju prihaja / nova mistika. / Mistika človeka. / Magični ogenj mu sije iz srca. / Njegove oči svetijo kakor / radij v noč.« (cit. pesem *Ura žalosti*, ZD 2, str. 185). Izrazito konstruktivistična pesem *Slavolok zmage* kaže, kako se Kosovelova konstruktivistična poezija pretežno usmerja »metafizično« (v omenjeni pesmi poudarjeno izstopajo pojmi DUH, KONSTRUKTIVNOST, KONS, MISTIKA, gl. ZD 2, str. 492), medtem ko je edina pesem z naslovom *Integrali* nekonstruktivistična in družbenokritična v revolucionarnem smislu. Potemtakem je mogoče reči, da Kosovelova sinteza ni neka povsem abstraktna odtrganost od izkustvenega življenja in tudi ne primitivni »sorealizem«. Najbrž bi bilo mogoče njegovo stilsko usmerjenost, s katero naj bi zajel bistvo »integralnega človeka«, označiti kot specifični »magični realizem« (pojem »magičnega realizma« je bil znan že za Kosovelovega življenja; od 1918 je označeval skupino nemških likovnih umetnikov, ki so želeli »korigirati« preveč abstraktni ekspresionizem). Ta »magični realizem« naj bi šel v svoji »sintetičnosti« tako daleč, da bi izenačil celó življenje in smrt, veselje in žalost (»Ura žalosti prihaja. (...) Smrt je veselje.«, cit. *Ura žalosti*, ZD 2, str. 185) v nekakšni »orientalski«, nirvanistični »nihilomelanholiji« (cf. pesem *Nihilomelanholiji*, ZD 2, str. 177).

Kosovel je bil torej konstruktivist ne le v smislu ene od avantgardističnih smeri ekspresionizma po prvi svetovni vojni, temveč predvsem v smislu širše konstruktivnosti sleherne avtentične umetniške ustvarjalnosti. Pri tem je bil tudi svojevrsten »futurist«, zagledan v dinamično prihodnost moderne človeka; že zelo zgodaj, v pismu A. Gspanu z dne 20. 3. 1921, je ob futurizmu omenjal »ekspresionizem kombinatorike« (cit. ZD 3, str. 301) in prav tako je kmalu – še preden je sam zakoračil v eksperiment – spregledal nezadostnost (Podbevškovega) avantgardističnega verbalizma (cf. pismo V. Sterletovi z dne 31. 8. 1922, ZD 3, str. 298). Zato mu je bil konstruktivizem (z elementi futurizma) le nekakšen most k poglobljeni in kompleksno ambivalentni konstruktivnosti, hkrati pa sta se mu tudi smrt na »metafizičnem« in revolucija na »fizičnem« nivoju kazali kot prehodni obliki razsula in »podora« na poti k nekim višjim, bolj celovitim, komaj slutenim oblikam eksistence. Relativiziral je takó pojem tradicije kot pojem modernosti in oba izpostavil določenemu prevrednotenju, pri tem pa je anticipiral ne le dogajanje v slovenski literaturi med NOB, v času povojnega modernizma in avantgardizma, temveč tudi v obdobju, ki ga nekateri označujejo kot: antigarda, retrogarda, sintetizem, transavantgarda, metaromantika, postmodernizem (seveda pri tem velja upoštevati, da ima npr. komparativist Mario Praz za približne in zasilne celó tako uveljavljene oznake, kot so romantično, klasično, baročno itd.). Kosovel je videl dlje od tradicije, dlje od avantgarde, dlje od revolucije, mogoče res celó dlje od smrti, vsekakor pa je videl celotno dvajseto stoletje od enega fin de siècla do drugega, današnjega. V določenih trenutkih, kadar je začutil, da mu pojemajo fizične moči, se mu je lastno delo sicer zazdelo nedorečeno in prelomljeno, toda danes je pri Kosovelu mogoče najbolj presenetljivo ravno to, da se njegova literarna zapuščina – kljub ponekod opazni nedodelanosti – po temeljitejši raziskavi razkrije v naravnost monumentalnih razsežnostih svoje celovitosti in sintetične zaokroženosti, ki je zanesljivo nakazana vsaj v nekaterih pogla-

vitnih, bistvenih, najbolj usodnih potezah. Sintezo kot tretjo stopnjo in povzetek iz boja dveh nasprotij je v zapiskih z dne 5. 7. 1925 (!) duhovito označil kot »tretjo polovico«: »Realnost ima dve polovici... (...) Tretja polovica sveta naše ustvarjanje.« (cit. ZD 3, str. 708); ustvarjalno delo torej lahko preseže in nadgradi elementarno razklanost sveta. V smislu sinteze se na področju ustvarjalnosti kot umetniškega dela relativizirata tako oblika kot vsebina, saj gre v pesmi predvsem za »odsev stremljenj, strmečih v tiho sredo, / v praznoto našega pracilja.« (cit. *Sonet*, ZD 3, str. 904). To je tako rekoč prava »postmodernistična« relativizacija vprašanja vsebine, ki ga je izpostavljala zlasti tradicionalna refleksija umetnine, in vprašanja oblike, ki ga je poudarjala predvsem avantgarda. Današnji »postmodernizem« teh vprašanj sicer ne podcenjuje v tem smislu, da bi se mu zdela povsem nevredna obravnave, vseeno pa skuša seči globlje, h koreninam sporočila ali – kot pravi Kosovel – k »pracilju«. To se seveda očitno povezuje z novo aktualnostjo Peirceove utemeljitve moderne semiotike v smislu triadne funkcionalnosti »znaka«, ki ga ni mogoče izčrpno zajeti le v odnosu med obliko (označujoče) in vsebino (označeno), temveč je treba upoštevati še t. im. »tretji faktor«, ki se v glavnem razkriva skozi »interpretacijo« simptomalnih komponent globinskega sporočila. V luči narodnega vprašanja pa Kosovelova sinteza napoveduje tisto, kar nekateri danes označujejo kot skupni kulturni prostor med več držav razdeljenega slovenstva. V zapiskih iz leta 1926, torej malo pred smrtjo, Kosovel namreč pravi, da Trubar »pomeni sintezo do / prešernovstva / 19. stoletja razvitega slovenskega jezika, obenem pa prvo sintezo naše domače slovenske zemlje z Evropo« (cit. ZD 3, str. 776), medtem ko mu Prešeren predstavlja nekakšno drugo slovensko sintezo. Tako v Prešernu vidi »izraz kozmopolitičnega slovenstva. Ta ideja njegove *kulturne sinteze* naroda bi morala danes, ko smo Slovenci razčetrverjeni živeti liki luč v vsakem človeku, liki odsev one kulturne sinteze, s katero zahtevamo mi v imenu človečanstva vse človeške pravice za Slovence pri nas in onkraj meja.« (cit. *ibid.*, str. 777, podčrt. Kos.). Potemtakem bi bilo mogoče reči, da Kosovelovo delo pomeni po Trubarju in Prešernu »tretjo sintezo« slovenske kulture, se pravi, da je Kosovelova sinteza zares mnogostranska in mnogopomenska »strnitev bodočnosti naše z davnino.« (cit. pesem *Meditacije*, II, ZD 1, druga izd., str. 180). Zato je tudi za stalno navzočnost »Kosovelovega duha« mogoče reči z njegovimi besedami: »Duh gorí v prostoru. / Magično luč razseva.« (cit. pesem *Evakucija duha*, ZD 2, sr. 12). To je luč magičnega realizma umetnosti.

GLAVNA LITERATURA (omenjena v tekstu)

1. Srečko Kosovel: *Zbrano delo*, Prva knjiga. Uredil in z opombami opremil Anton Ocvirk. DZS, Ljubljana 1946.
- Srečko Kosovel, *Zbrano delo*. Prva knjiga. Uredil je opombe napisal Anton Ocvirk. DZS, Ljubljana 1964.
- Srečko Kosovel: *Zbrano delo*. Druga knjiga I, II. Uredil in opombe napisal Anton Ocvirk. DZS, Ljubljana 1974.
- Srečko Kosovel: *Zbrano delo*. Tretja knjiga. Uredil in opombe napisal Anton Ocvirk. DZS, Ljubljana 1977.

2.

Srečko Kosovel: *Zlati čoln*. Uredil in spremne besede napisal Anton Ocvirk. Primorska založba, Koper 1954.

Srečko Kosovel: *Integrali '26*. Izbral, uredil in uvodno študijo napisal Anton Ocvirk. ČZP Ljudska pravica in CZ Ljubljana, ZTT Trst 1967.

Srečko Kosovel: *Moja pesem*. Uredil Anton Ocvirk. Založba Lipa, Koper 1976.

Srečko Kosovel: *Pesmi in konstrukcije*. Izbral, uredil in opombe napisal Alfonz Gspan. Spremna beseda: Lino Legiša. Knjižnica Kondor, št. 171. MK, Ljubljana 1977.

3.

Franc Zadavec: *Zgodovina slovenskega slovstva VII*. Ekspresionizem in socialni realizem. Drugi del. Založba Obzorja, Maribor 1972.

Jože Pogačnik, Franc Zadavec: *Zgodovina slovenskega slovstva*. Založba Obzorja, Maribor 1973.

Franc Zadavec: *Slovenska besedna umetnost v prvi polovici dvajsetega stoletja*. MK, Ljubljana 1974.

4.

Av gust Černigoj: *Vzhod in zahod v umetnosti*. Učiteljski list, Trst 1926, št. 5.

Alfonz Gspan: *Neznani Srečko Kosovel*. Prostor in čas 1973, št. 8–9, 10–11, 12.

Bratko Kreft: *Sopotja s Srečkom Kosovelom* (odlomki pričevanj in spominov). Zbornik Pričevanja – december 1984. Partizanska knjiga, Ljubljana 1984.

Bratko Kreft: *Kosovel v času*. Naši razgledi, 14. 12. 1984.

Bratko Kreft: *Iskanje umetniškega obraza revolucije*. Borec 1985, št. 2.

Janez Vrečko: *Kosovelovi Integrali*. Primorska srečanja 1985, št. 56.

Janez Vrečko: *Kosovel, socialistični pisatelj*. Naši razgledi, 22. 11. 1985.