

SLOGOVNA RAZMERJA KOSOVELOVE LIRIKE V LUČI MODERNISTIČNIH POSKUSOV IZ ZADNJE USTVARJALNE ETAPE

Sam moram vse dopolniti.

Srečko Kosovel, *Integrali*

To je svoboda, strašna svoboda, ko stopiš za nevidne zidove povečane
človeške zavesti.

Srečko Kosovel, *Integrali*

Sestavek si prizadeva pokazati zasnovanost zgodnje Kosovelove lirike v ekspresionističnem izročilu, na tej osnovi pa zavreči impresionizem kot njen morebitni inspirativni model. V nadaljevanju pa, izhajajoč iz ekspresionistične metafizike zgodnjih Kosovelovih besedil, polemizira s tezo o konstruktivističnem značaju *Integralov*, njihovo genezo pa postavlja v okvir nadrealizma. Pri tem pa, glede na absolutno sinhronijo zbirke z nastankom nadrealizma kot takega, opozarja na njeno najširšo relevantost.

The paper attempts to show the conception of Kosovel's early lyric poetry in the expressionistic tradition, and based on that, to refute the impressionism as its possible inspirational model. Proceeding from the expressionistic metaphysics of Kosovel's early texts, it argues with the thesis about the constructivistic nature of *Integrali* (Integrals), and places its genesis in the framework of surrealism. Considering the absolute synchrony of the volume with the beginning of the surrealism as such, it points out its relevance in the broadest sense.

Temeljna lastnost Kosovelove lirike slejkoprej ostaja antinomično razmerje med homogenim ter heterogenim slogovno-klasifikacijskim počelom ustvarjalne, umetniške prakse. Pesnik, ki mu je bil na zgodovinski črti slovenske besedne umetnosti odmerjen skrajno reduciran interval, je v pravi ekstatični silovitosti preživel, razvil in polno udejanil takorekoč vse smeri sodobne avantgardne umetnosti, ob tem pa si prilil marsikatero potezo iz ustaljene, tradicionalne, če ne folklorne lirike.

Spričo izjemne ustvarjalne dinamike, razvidne v njegovem delu, se tako zastavlja vprašanje po opredelitvi oz. razmejitvi posamičnih slogovnih segmentov v njegovi poeziji. Bolje: zastavlja se vprašanje natančne definicije, najprej tega, kar v odnosu do tradicionalnega velja za inovativno, avantgardno in drugič, kaj avantgardno kot tako specificira v to ali ono smer. Ali: kaj je med avantgardnimi prviniami ekspresionističnega, kaj spet futurističnega, zenitističnega, še pomembneje, kaj je konstruktivno in kaj v Kosovelovi pesmi nadrealistično.

Težave se začnejo že pri pojasnjevanju klasičnih razdobij Kosovelove lirike. Ta niso niti izrazito diferencirana od modernističnih poskusov niti transparentna ter v sebi homogena. Gre za tiste enote njegove pesmi, ki jih označuje najprej inspiracija Krasa, predvsem onih lastnosti, ki se cepijo na apriorno doživljajsko dispozicijo izpovedovalca. To je Kras, ki je poln bolečine, osamelosti, tožnosti na eni pa tudi nežnosti in nade na drugi strani. Motivno je to lirika narave, kakršne v slovenski

poeziji sicer ni malo, je pa redkokje tako intenzivna in domišljena. Gre za prizmatične posnetke kraške narave v vseh njenih legah, stopnjah in obdobjih, za krajinske impresije visoke verodostojnosti in artistske pregnance.

Vendar je Kosovelov impresionizem daleč od klasičnega. Čustvena razvrzanost, katere neposredni refleks bi bilo malo koordinirano, nereflektirano nizanje občutij in zaznav,¹ v njem odsostvuje. Med naravo in njenim ubesedovalcem (spoznavalcem) ni tiste distance, ki bi omogočala umik v senzibilizem oz. larpurlartistični esteticizem. Kosovelov mimezis je absolutizirajoč, narava je skrajno obvezujoča, pesnik v njej s svojim hrepenenjem, bolestjo in nostalgijo takorekoč prenikne.

Da bi »impresionistični« ton Kosovelove lirike bolje zamejili, predvsem pa nakazali njegovo relevanco za kasnejše, avantgardne trenutke, pa ga je takorekoč obvezno za trenutek pomeriti ob Župančičevega. Župančičev impresionizem je igriv, poln distance, najraje brez pojmovnih prvin; je dekorativno-deskriptiven. Tem lastnostim se pridružuje še dejstvo, da so le-te naravnost stopnjevane na tistih mestih, koder bi morale biti omiljene, če ne celo odpravljene. Eklatanten primer tega je Pokopališče sv. Barbare (Oton Župančič, *Zbrano delo*, I, Ljubljana, DZS, 187–189), legenda o brezpokoju prezgodaj umrlega, v kateri se nekako po načelu Valéryjevega Obmorskega pokopališča (Paul Valéry, *le Cimetière marin*, *Poésies*, Pariz, 1942, 146–152) začrta temeljni konflikt človeka v svetu, tj. konflikt življenja in smrti. Vendar samo začrta, ker ga Župančič takoj po tem, ko ga je nakazal, že izniči, tj. zvede v prigodo, če ne štos.

Če je Župančičev impresionizem ekstenziven, dekorativno-deskriptiven, pa je Kosovelov intenziven, v tej intenziteti pa destruktiven v najmočnejšem pomenu besede. V sredo tega impresionizma je namreč vloženo nedvoumno sporočilo propada, razkroja in smrti, v najširšem loku mu vse, najdražje in najnežnejše podedbe, simbolizirajo nepovraten in brezpriziven, krut in boleč konec. Kosovelov impresionizem je tako ontične narave, na ozadju kraških pejsažev si prizadeva razrešiti, bolje podati jedro človekovega konflikta v svetu, na ta način pa bistveno presega izhodiščno impresionistično matrico.

¹ Pri opombah k pričujočem sestavku gotovo preseneča njihova maloštevilnost oz. marginalnost glede na izhodiščni tekst. Dejstvo obžalujemo, hkrati pa opozarjamo tudi na razlog. To je struktura celote, ki bi jo še najbolj ponazorili s figuro aposiopeze, zamolka: ključne ugotovitve so podane v kontrastu do predhodnih, bistvo sporočila pa tako postane razvidno šele v definitivnem koncu. To linijo bi preveč obširne in poglobljene pripombe lahko zlomile, kajti tako ali drugače bi se ne mogle izogniti anticipiranju končnih zaključkov. V zvezi z generalizacijo trditve A. Ocvirka o absolutizirajoči afirmaciji konstruktivizma Integralov del navajamo tista dela oz. razprave, ki gredo najbolj v to smer. Upoštevaje abecedni razpored tako omenjamo: Jan Peter Locher, *Zur Poetik der Srečko Kosovel*, v: *Schweizerische Beitrage zum VIII. Internationalen Slavistenkongress in Zagreb und Ljubljana*, September 1978, Bern, 1978, 137–165; Matjaž Kmecl, *Slovenska literarna avantgarda v 20. letih XX. stoletja*, *Jezik in slovstvo*, XVIII, 1–2, 27–30; Janez Vrečko, Srečko Kosovel in konstruktivizem, *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, Ljubljana, 1986, 133–147; Janez Vrečko, *Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem*, Maribor, 1986; Franc Zdravec, *Srečko Kosovel*, Koper, Trst, 1986, idr. Tu omenimo, da smo navedli le najpomembnejše prispevke, ter da se v zadnjem od njih, npr., jasno kaže tendenca k nadrealistični interpretaciji Integralov. In sicer: »Gibljava slika postavlja motivna jedra v nadrealistično, alogično skupnost tako, da odpravlja njihovo ločenost« (F. Zdravec, cit. zgoraj, 195).

Elementi, ki govore za metaimpresionistično videnje sveta v Kosovelovi pesmi so, čeprav mimobežni, homofunkcionalni ter skrajno simbiotični. To je najprej ptica brinjevka (pri povzemanju topike oz. simbolov kronološko sledimo Ocvirkovi izdaji (Srečko Kosovel, *Zbrano delo*, I, 1946), ptica, katere ime zavoljo visoko tonskih samoglasnikov samo navaja na rezkost, bolečino, zlosluten finale. Enako je z drugim simbolom, ki je tudi po označevalni, fonični plati brinjevki izjemno blizu tj. z »bori«. Kraško drevo, ki v sebi povzema celotno identiteto pokrajine, se pojavlja v strašljivih položajih. Skoraj brez izjem, je prikazano v perspektivi bližnjega izničenja, poseka, za tem pa je slutiti grabežljivo roko tujca, ki si z izkoriščanjem deviške narave ustvarja kapitalski presežek.

V širšem loku se na ta dva simbola navezujejo tudi ostali; za celoto sveta, zajetega v »predintegralno« Kosovelovo poezijo velja, da se trenutne impresije, navdahnjene po kraškem pejsažu, pretvarjajo v morbidne slike žalosti, obupa, bližajočega se konca. Kraška vas in »kraška družina« pa sta v tej zvezi tista elementa, ki naravnofilozofsko dilemo prenašata na plan človeka, občega in slovenskega, kraškega v posamičnem. Podobe kraške družine in kraške vasi se pri Kosovelu direktno spajajo z vsakemu posamezniku najbližjima bitjema, tj. z materjo in z očetom, ki vsak zase predstavljata skrajno ekspozituro ogroženosti in izpostavljenosti smrti, toliko bolj, ker sta podana v irealni perspektivi, ki je dejansko retrospektiva: med imaginarnim svetom in stvarnostjo je pri Kosovelu tozadevno pač enaka ločnica kot med sedanjim in preteklim trenutkom, med tistim, kar je bilo (bi bilo) in tistim, kar pač nikdar ne bo (prim. pesem *Jesensko jutro ter cikel Moja Mati* (ibid., 118 ter 119–122).

Še večji preboj v prostor »metaimpresionizma« pa Kosovelova pesem doseže na področju, kjer bi se moral impresionizem kot tak najbolj afirmirati, tj. na področju barv. Barve, ki so temeljni medij impresionistične vizualizacije stvarnosti, pri Kosovelu nastopajo prav v nasprotni vlogi. Barvo pri (»predintegralnem«) Kosovelu namreč globalno določa opozicija med planom habitualne reference in konkretno rabo. Zelo redko se zgodi, da bi uporabljena barva odgovarjala stvarnemu stanju, če pa že, pa njena funkcija ni dekorativna, temveč konotativna v tem smislu, da posreduje bodisi sugestijo bodisi že kar direkten metapomen. V celoti njegove izhodiščne, dozdevno impresionistične poezije so zato tudi tista mesta, na katerih se barvna »markacija« pojavlja v najbolj nevtralni, neoznačeni formi, dejansko izrazito epitetonirana. Gre za poetiko »ukrasnega pridevka«, Kosovelov pridevek je vedno metafora, njegov pomen je po definiciji drugačen od pričakovanega, neposrednega in je bodisi razviden v drugem semantičnem območju bodisi semantično nerazviden, nadrealističen. Barvni epiteti, ki jih srečamo že pri prvih nastavkih Kosovelove pesmi, so vsi zamaknjeni prav v to smer. Tako temeljni emblem njegove lirike »Kras«, ki vselej nastopa pomenljivo opremljen z belino, z belo barvo, prav taka pa so tudi vsa njegova konkretizirajoča obeležja (kraška vas, kraška pot, npr., pa kraško kamenje, najmočnejše pa gotovo v podobi »na *belih grobljah kraških planjav*«, Ibid., 153). Bela barva tu ne predstavlja zgolj naravnega kolorita pokrajine (predstavlja ga parcialno in zgolj v izhodišču), temveč implicira

željo po prvobitni nedolžnosti: je klic po zavetišču, otroštvu, dobroti, je nekaj podobnega kot vrbanjska idila pri Prešernu.

Kras in belina doživita v nadaljevanju (upoštevaje kronološki rez Kosovelove lirike) svojevrstno presnovitev, Kras umanjka, »belina« pa se razprostire na niz podobnih, če ne homofunkcionalnih simbolov. Podobno je tudi z barvo, ki je v naravi ne srečamo, vsaj ne v njeni neposredni obliki, tj. z zlato. Zlata barva je takorekoč vsa v »metapomenu«, njen razvoj pa gre prav tako v smer semantičnega zamikanja, ki se naposled sklene v pravih nadrealističnih konstrukcijah.

Že iz teh obrisov poetike »barve« pri Kosovelu, kot tudi iz splošnega občutja, prevejajočega njegovo predavantgardno liriko, je tako mogoče z dokaj gotovosti sklepati na relativno mimobežnost, neobvezujočnost njegovega »impresionizma«, oz. kar je še pomembnejše, sklepati je moč na to, da je njegov »impresionizem« že ipso facto presnovljen v svojevrstni ekspresionizem ter da se v njem razvidujejo skrajni avantgardni elementi.

Zato o impresionizmu kot takem pri Kosovelu ni mogoče govoriti,² to pa pomeni dvoje. Najprej je to korektivni impulz tisti literarni šoli, ki je učila, da je pesnik postopno usvajal različne slogovno-nazorske izraze, v poezijo pa krenil kot nekak »impresionistični kettejanec«.³ Četudi je v njegovi rani pesmi mogoče naslutiti tako ene kot druge reminiscence, četudi je marsikak verz iz tega obdobja v resnici ubran po »kettejevsko«, so to le obrobna mesta, tako po izrazno-izpovedni plati, predvsem pa po vplivanski moči na prihodnja stanja in oblike njegove pesmi. In drugič to pomeni, da je bila v Kosovelu izjemna sintetična moč, ki ji je bilo mogoče seči zelo daleč, ki je bila sposobna skrito preobraziti dano matrico, to pa bo bistveno pri naši oceni v drugem delu sestavka.

Za preseganje impresionističnega modela pa morda bolj kot neposredni poetotvorni elementi govori generalno občutje sveta v tem delu pesmi, alias Kosovelovo videnje človeka v svetu. Če namreč poskušamo iz razpoložljivega gradiva oblikovati sodbo o pesnikovem svetovnem nazoru, potem moramo biti pozorni predvsem na naslednje. Distorzično videnje sveta pri Kosovelu ne mine brez določene sredožne tendence, brez težnje po enovitemu središču. Kosovelova struktura univerza je izrazito monistična, vendar ne samo to. V tem monizmu se očitno razodeva tudi zgrajen in filozofično podprt panteizem, ki bi lahko ob določenih korektivnih impulzih v smer osebno-katoliške konfesije veljal za tenteljno obeležje Kosovelove duhovnosti. Panteistično-monistične prvine, kot jih je zaznati v zgodnejših delih opusa, so predvsem naslednje. Najprej so to reminiscence na pravir ali pravrelo biti,

² Za Kosovelov pogled na impresionizem, predvsem v odnosu do ekspresionizma, je morda najbolj relevanten kar pesnik sam. Tako pravi: »Čisto drugačna umetnostna osnova je ekspresionizem. (...) Ako zanima impresionista drevo, travnik, sonce, večerna zarja, ako ga razveseli sončen dan, zanima ekspresionista vprašanje: kaj je smisel življenja, razvoja, revolucije, zanimajo ga verski problemi, z eno besedo: vprašanja o poglavitnih zadnjih in najglobljih vprašanjih o lepoti, dobroti, resnici in smislu življenja« (ZD 3, cit. zgoraj, 177).

³ To naziranje je bilo še posebej lastno »starejši« slovenistični šoli (A. Vodnik, A. Ocvirk) (prim. A. Ocvirk, *Integrali*, 1926, cit. zgoraj, 14)), v moderni literarni vedi pa se je uravnovesilo, vendar še vedno ne do konca objektiviziralo.

ki si privzema takšno ali drugačno aktualizacijsko formo. V tem smislu je opazna že češča raba tovrstnega prefiksa (pra-), ki ga je v Kosovelovi rani pesmi najti v pomenljivih besedotvornih konfiguracijah. Tako je mogoče srečati izraze kot »pratišina« (Pratišina, Ibid, 195), pa »pravečno (iskanje)« (Jadro, Ibid. 390), izraze, ki po sebi indicirajo neko globlje razpoloženje v celoti pesmi. To razpoloženje je pankozmična slutnja o enovitosti vesolja, do katere vodi takšen ali drugačen medij. Največkrat je to prenik prek habitualno koordiniranega časa in prostora v neko novo stanje. Morda najbolj zvest posnetek zasnutka tega stanja je artistično najbolj dognana III. enota Tragedije na oceanu. (Ibid., 395). Zasnutka zato, ker je izrazita vertikalna strukturiranost, ki se odraža v tvarnem svetu kot vrhnji in poniklem, razsnovljenem lirskem subjektu kot spodnji plasti (Tako: »Neviden boš in nespoznan, / ti boš na dnu vseh žrtvovanj« (Ibid.)), le prvi korak. Jasna razmejitev človekovega položaja v stvarstvu nima namena kvalitativno hierarhizirati enega in drugega, temveč nasprotno. Omogoča sintezo subjekta z vsestvarstvom, v njej pa se izgubi slednja bolečina, tudi smrt. V pesmi O, saj ni smrti (Ibid., 385) je tako namesto smrti »tišina /.../ pregloboka«, »prepad neskončne modrine« (Ibid.), preko katerega človek izginja v vsestanje. Korelatov tej situaciji je v Kosovelovi rani liriki izjemno veliko, takšno ali drugačno napenjanje »metafizičnega okvirja« takorekoč vselej da isto, gornjo podobo. Zadnja ambicija Kosovelovega subjekta je vsečas ali vseprostor, večnost, stanje enega v vsem. Tako: »V večnosti sebe in sebe v večnosti odkriti, / svoje prozorne peroti v brezdaljo razpeti / in mir iz onstranske pokrajine vase ujeti«. (Prerojenje, ibid, 359). V drugačni terminološki alternativni je ta položaj upoveden tudi v pesmi Padati (Ibid., 387) in sicer: »In kakor ptica v perotih / zraka napiti se / in v labirintih na neznanih potih / skriti, potopiti se«.

Ta krajša digresija, ki je tu ni mogoče obširneje razviti,⁴ pa zadostuje za oblikovanje nekaj najnujnejših zaključkov, zadevajočih v zadnji instanci problem celotnega nastrojenja njegove pesmi. Očiten mono-panteizem, ki ga v zelo shematični in grobi predstavi lahko ponazorimo kot elipsoidno-stožčasto strukturo (zbir celote ontičnih informacij in njihova počasna kristalizacija v eno točko, v moment, koder agens te jedritve prenikne v metafizični, totalni sintezi), pomeni, da impresionizem pač ni mogel globlje obeleževati njegove pesmi. Impresionizmu bi bilo v smislu duhovne vizije sveta namreč lastno prav nasprotno. Impresionizem je parcialen, od abstraktnega vedno teži h konkretnemu, težka, neempirična pojmovnost mu je tuja.

Kosovel se je tako že v samih začetkih ustvarjanja uravnal v popolnoma drug prostor, kot bi bilo to iz večine literarno-historičnih analiz moč sklepati. Drugo, kar pa je še pomembneje in za logiko pričujočega sestavka bistveno, pa je dejstvo, da panteistični monizem (v sintagmi je možen tudi drugačen vrstni red členov) pred-

⁴ Kosovel bi bil svetonazorsko nekaj »kristični panteist«. To je oznaka, ki v sebi združuje kozmično nastrojenje, katerega simbol je modrina (v tem smislu gre za pomenljivo aktualizacijo Valéryjevega pojma »azur«) na eni ter zjedritev tega vesolja v eni sami točki, ki pa ima najmočnejši eshatološko-etični naboj. Ta je bolj ali manj direktna reminiscenca Kristusa, rešenika in osmislitelja. Gotovo pa bi vprašanje Kosovelovega svetovnega nazora zaslužilo razdelavo na posebnem mestu.

stavlja duhovno ogrodje tiste poetične usmeritve, h kateri je Kosovel očitno ves čas težil, na koncu pa jo na kongenialen način tudi dopolnil in udejanil.

Podatki, dobljeni z analizo predintegralnih delov Kosovelove lirike, pa so bolj kot za razumevanje le-teh samih pomembni kot indikatorji smeri, v katero se je ravnal razvoj njegove poezije. Na tej stopnji je bilo evidentiranih že toliko elementov, da je mogoče »klasično« obdobje njegove poezije zapustiti, ob tem pa napraviti malo rekapitulacijo. Tako je moč ugotoviti, da Kosovel slednjega pravzaprav ni preživel, točneje, da ga je preživel na višji ravni, ki je bila ipso facto raven metaklasičnega, avantgardnega v polnem pomenu besede. Njegov impresionizem je dejansko ekspresionizem, v njem pa se kažejo tudi nekatera, za poetiko jezika in umetniške besede skrajna dejstva, ki so temeljno oznamovana z destrukcijo, smrtjo in presnovitvijo v višja stanja.

Model anticipacijskega razmerja, ki določa impresionizem in ekspresionizem pri Kosovelu, pa odkrijemo tudi pri drugi dvojici, tisti, ki vsaj v približnem smislu velja za eksplikativni vzorec lirike njegovih Integralov, zbirke, v kateri naj bi prišlo do definitivnega prestopa v območje avantgarde in eksperimenta. Gre za razmerje med konstruktivistično-zenitističnimi prvina na eni ter nadrealizmom na drugi strani, vse skupaj pa poteka v planu futuristične poetike, kolikor je ta beseda kot hipernim sploh povedna.

Skupna ocena literarne znanosti, zadevajoča zbirko Integrali, je pač ta, da gre za primer izrazite konstruktivistične poetike ruske proveniencie. V to smer gredo mnenja celote literarnih analitikov, ki so se od prvih objav avtografiranih Kosovelovih zapiskov ukvarjali s tem vprašanjem. Tudi temeljna edicija zbirke, ki jo je uredil in za tisk pripravil Anton Ocvirk (A. Ocvirk: *Integrali*, 1926, 1967), postavlja Integrale v območje konstruktivizma in to na brezpriziven, ekskluzivirajoč način. Pri pojasnjevanju formalno-vsebinskega ozadja zbirke Ocvirk dosledno uporablja izraz konstruktivizem, in to v smislu dominantnega določila. Še pomembnejše pa je dejstvo, da Kosovelov »konstruktivizem« vrednoti v kontekstu zapoznelega reflektiranja ruskih konstruktivističnih teorij, ki naj bi se v Slovenijo zaneslo po slikarju Černigoju, Kosovel pa bi ga iz vizualno-grafičnega območja prenesel v poezijo. Njegovi Integrali naj bi tako predstavljali oslABLJENO rezonanco ruskega konstruktivizma v slovenskem prostoru, to pa bi bila tako zadnja resnica kot končni domet zbirke.

Literarna zgodovina (A. Ocvirka smo izpostavili kot temeljnega Kosovelovega interpretata, katerega mnenju se je pridružila dejanska večina ostalih, prim. uvodne odstavke opomb) pa pri izrecnem definiranju Kosovela kot konstruktivista⁵ seveda v dveh bistvenih točkah stopa v protislovje. Najprej ji ni mogoče združiti zgodnjega

⁵ A. Ocvirk tako podajajočo sintetično oceno Integralov, pravi: »V tem času se mu tudi porodi misel na zbirko, ki naj bi bila v skladu z njegovimi novimi nazori in v celoti sestavljena iz samih konstruktivističnih pesmi, tedaj po bistvu drugačna od Zlatega čolna. Zanj je tudi dognal nov, izrazito modernističen, zanimiv, vsebinsko poln, stilno skladen naslov – Integrali« (A. Ocvirk, *Ibid.*, 17). V tej izjavi preseneča dvoje: absolutizacija konstruktivističnega značaj Integralov ter postavljanje naslova zbirke v prostor, ki z njeno temeljno orientacijo nima skupnih točk. Oboje skupaj pa je le paradigmatičen povzetek neobčutljivosti starejše literarne vede pri tozadevnem vprašanju.

impresionizma in naknadnega konstruktivizma, preprosto zato, ker sta bistveno mimobežna in inkompatibilna. A. Ocvirk ta spoj sicer pojasnjuje v smislu nenadne odpovedi staremu;⁶ preobratu v smer, s katero poprejšnja nima nobene zveze oz. se ta zveza vzpostavlja zgolj po negaciji. Vendar pa takšno dokazovanje dokazuje prav nasprotno, in sicer: bodisi, da je Kosovel bil eno in ne drugo, bodisi, da ni bil nič od obojega: ali, še verjetneje, da se ga je oboje dotaknilo le po površini, v globljo strukturo njegove pesmi pa se ni zapisalo: to pa je eo ipso afirmacija druge možnost prve variante.

Na še večje težave pa tako naravnana znanost naleti, ko želi akribično in tekstnokritično izpričati vire, po katerih naj bi Kosovel oblikoval svoj »konstruktivizem«. Tu obstoji pred takorekoč nepremostljivo oviro. Nikakor se namreč ne da dokazati neposredne zveze med konstruktivističnimi teksti na eni in Kosovelom na drugi strani. Ne da se potrditi, da bi Kosovel v resnici absolviral konstruktivistična besedila, da bi jih poznal, premišljal in poskušal posneti. Kosovelov stik s konstruktivizmom se tako tudi s čisto pozitivistično-akribičnega stališča zvede na konstatacijo dvojega: Černigojeve razstave l. 1924 v Ljubljani, s katero je grafik v domovini sprožil širše zanimanje za »novo« umetnostno smer, ter prevod Ehrenburgovega *Mercure de Russie*, d. d. (N. Preobraženski: Ilija Ehrenburg, *Mercure de Russie*, d. d. Ljubljanski zvon, l. 1925, 728–740), ki je prvi in edini primer konstruktivistične proze na Slovenskem.⁷ Vse to pa je bistveno premalo, da bi bilo mogoče z gotovostjo, kakršna je v tem primeru lastna literarni zgodovini, sklepati na bistvenejše interference med Kosovelom in konstruktivno poezijo. Vendar pa je na voljo še dodaten, takorekoč odločilen dokaz. Kosovel v svoji korespondenci oz. beležkah izraza »konstruktivizem« maloda ne omenja, če pa ga že, pa mu velja za inovativno, avantgardno čudo, za nekak tehnični kuriozum, kateremu nikdar ne prisodi ključne tehtnosti oz. ekskluzivitete. Skratka vrednoti ga kot izrazno možnost, komplementarno ostalim ter zgolj formalno obvezujočo.

In prav v tem segmentu je literarna hermenevtika napravila najusodnejši spodrsrljaj. Na osnovi nepopolnega in dokazno nezadostnega gradiva je hipotezo, ki služi zgolj relativiziranju dokaza, spremenila v dokaz sam. A. Ocvirk je tako iz določenih aluzij v korespondenci (Kosovel – Obidova, prim., A. Ocvirk, *Integrali*, cit. zgoraj, 62–64) mesta, v katerih Kosovel podaja svojo simpatijo do skrajnih avantgardnih elementov, mesta, koder se teoretično konstituira zadnji pesnikov nao-

⁶ Tako: »Nove pesmi, drzne v izrazu, do skrajnosti razvezane v ritmu, zgrajene v sproščeni tehniki, moramo imeti za pravo, pravcato prelomnico v Kosovelovem pesniškem razvoju, za odpoved stilni obliki njegove impresionistične dikcije, za začetek nove poti«. (Ibid. 17)

⁷ Tudi tu se odpira vprašanje, ki odgovora ne more najti na tem mestu. Opozoriti je le, da so Kosovelovi *Integrali* z Ehrenburgovim tekstom pač bistveno nestični. Ehrenburgov *Mercure de Russie*, d. d. je varianta socialno realistične proze s futurističnimi elementi, kot taka pa trdno zasidrana v območju, ki s Kosovelovo zbirko nima nobenih skupnih točk. Še dodatna divergenca pa je močna ironija, ki se skoraj nikjer ne povzpne do tragičnega patosa, kakršen obvladuje večino *Integralov*. Če k temu dodamo še vprašanje tehnike in smisla, ki sta eni temeljnih določil Ehrenburgovega fragmenta, hkrati pa upoštevamo, da so v njem popolnoma odsotne ekspresionistične prvine – te pa so nujni okvir, anticipacija Kosovelovega nadrealizma –, je slika takorekoč popolna. Vsaka komparativna analiza med tema tekstoma bi morala tako dati negativen rezultat.

brat, interpretiral kot absolutizirajoč indeks konstruktivistične poetike, iz tega pa napravil aksiomatičen sklep o tem, da je bilo zadnje območje Kosovelovega pesništva pač konstruktivizem, z vsem, kar ta prinaša.

Na tej stopnji pa že smemo – pobujeni tako z metaimpresionistično, ekspresionistično danostjo Kosovelove predintegralne poezije na eni ter pomanjkljivimi tekstnokritičnimi dokazi za konstruktivizem na drugi strani – pristopiti k sami analizi Integralov v luči ekskluzivne konstruktivistične poetike. V tem smislu je potrebno najprej predstaviti, kaj ta smer sploh je. Konstruktivizem, kot se je razvil v začetku dvajsetih let (prva formalna skupina l. 1923), označuje predvsem poudarjanje primata tehnike, racionalnosti, intence. Konstruktivizem je skrajno ekonomičen, mestoma koketira z matematičnim izražanjem: je utilitaren, prizadeva si za izgradnjo nove industrijske civilizacije, tehnicizirane kulture, hkrati predstavlja prvi impulz sodobne amerikanizacije; je skrajno smotrno, tako v izrazu kot formi: vse besednoumetnostne oblike so v konstruktivizmu podvržene strogi organizaciji, fabula je jasna, pregledna in sintetizirana.

Vendar je v svojih skrajnih variantah še bolj zaostren. V Sovjetski zvezi, koder se je v porevolucijskih letih tudi razvil, je imel že v samih začetkih tudi konotacijo elitne novopartijske umetnosti, z natančnim namenom: biti apoteoza prihajajoči eri tehnike, ki naj tudi na območju proizvodnje in tehnologije dokončno pomete s starim in preživelim. Mejerhold, teoretik ruskega konstruktivizma, pa je šel še dlje: bil je mnenja, da je v dobi socializma človek enak ali podoben stroju: zato ga je potrebno le uravnati (kontrolirati). Iz tega se je rodila teza o biomehaniki: o človeku kot popolnoma racionalnem, asentimentalnem tehničnem robotu, ki ne dela napak, temveč ga obvladuje le en genetska šifra: napredek proizvodnje, zavesti in družbe.

Absolutna kontrola predpostavlja absolutno izometrijo: konstruktivistični verz je zato v svojih skrajnih dometih intonacijsko preobražen. Zgled konstruktivistične lirike je tako taktovik, ki je bolj plesno-spevne kot bralne forme, pač v skladu s temeljnim družbenim poudarkom v SZ, ki je individualizem bistveno zapostavil v prid kolektivizma.

Semantični poudarki oz. jedrišča konstruktivizma so tako v tehniki, kolektivizmu, asentimentalizmu, racionalističnem, kalkuliranem mesijanstvu. Temu je dodati še poudarjeno ritmiko oz. simetrijo izraza, misli in besede v perspektivi abruptne (politične !) cezure med preteklim in sedanjim (sedanjo-prihodnjim), vse to pa v območju, katerega zadnja in brezprizivna referenca je bil pač sovjetski partitocentriem.

Kot poprej pri impresionizmu, ki je bil zaradi svoje prepoznavnosti predstavljen kontrastivno (Župančič), je tudi pri konstruktivizmu ugotoviti bistvene nestičnosti med njim in Kosovelovo poetiko. Upošteva dejstvo, da ni mogoče dokazati neposrednih vplivov in predpostavlja hipotezo, da bi Kosovel v grobih obrisih le poznal teze konstruktivistične poetike, je mogoče že na osnovi predstavljenega napraviti prvi, delovni sklep. Ta pa je, da se Kosovel ni mogel dati bistveneje vplivati od konstruktivizma, nadalje: da se je slednji morebiti res zanesel v del eksperimentov, ven-

dar le kot inspiracija njihove grafične plati, in še tu pogojno ter v korelaciji z ostalimi elementi in prijemami.

Vse, kar je bilo bistveno konstruktivističnega, pa je moralo – kot sledi iz povzetka zgoraj – Kosovelu zbudjati zadržanost in tudi odpor. Temeljna ločnica, ki gre med njim in konstruktivizmom, je pač ločnica, ki deli sublimno od nesublimnega, z vsem, kar ta izraz predpostavlja.⁸ Kosovel ni bil pesnik zdivjane, le nase naravnane tehnike, ki je toliko bolj uspešna, kolikor manj jemlje človeka v poštev.⁹ Tudi ni bil pesnik ekonomskega napredka ne povelečevalec nove civilizacijske paradigme, kakršna se je odkrivala ob zori sovjetskega komunizma. Prav tako je bil izrazit individualist, kolektivno usmerjeno, limitirano mišljenje mu je moralo zbudjati enako grozo kot robotizacija: ni bil ne sistematik še manj preračunljivec.

In nenazadnje: okolje, iz katerega je izšel in ki ga je bistveno oznamovalo, je bil pač Kras. Tisto, kar je v njem opeval, pa je bila prav njegova atehnična, aekonomična, arhaična substanca, ki jo je najbolj ogrožalo prav to, kar je konstruktivizem na idejni plati konstituiralo: civilizacija in tehnika, abrupten prelom s tradicionalnim, hipermodernizem. Predvsem, in to pa utegne biti bistveno, pa mu je bilo tuje sleherno nasilje. Kosovel je pesnik žrtve, vse njegove vizualizacije spopadov, konkretnih in ontičnih, veljajo prav njej, za zmagovalca in zmage ta pesnik pač ni imel posluha.

Pregled »idejnega« zaledja Kosovelove integralne lirike odkrije tako celo množico bistvenih neskladij s konstruktivizmom, ta pa se še očitneje potrdijo pri analizi pesniškega gradiva samega. Prva divergenca je morda najsplošnejša: če je konstruktivizem obsedenost s tehniko, predvsem pa smislom, če je osmišljanje vsega v luči revolucionarnih transsmislov, je ta kategorija v Kosovelovi »integralni liriki« fundamentalno zabrisana, če ne drastično odsotna. Odsotnost smisla je mnogovrstna, predvsem pa plurifunkcionalna. Najbolj neposredno se smisel umakne iz sintaktične konstrukcije, ta pa se v najbolj skrajnih legah izrodi v zgolj nizanje ne-

⁸ To pa je tudi eden najbolj pertinentnih kriterijev njegovega nadrealizma. Žal gre spet za vprašanje, katerega odgovor tu ni mogoče niti skicirati. Opozoriti je le na nujne paralele s poetiko sublimnega, kot se je oblikovala pri Paulu Eluardu. O sublimni ljubezni, »metaerosu« (izraz B. T.), samo stavek ene največjih avtoritet nadrealizma, H. Béhara: »Paul Eluard, dans toute sa poésie célèbre ce seul être qui finit par se confondre avec une réalité que la pensée et les mots n'atteignent plus. La quête de l'amour se confond avec la recherche de l'unité« (Henri Béhar, le Surréalisme, cit. zgoraj, 149). Ženska, vodnica k enovitosti, bi bila tudi točka, s katere je krenila tozadevna Kosovelova pot. (prim. pesem Moja velika Nada, Integrali, cit. zgoraj, 118).

⁹ Za Kosovelovo sodbo o tehniki prim.: »V sodobnosti se bolj kakor kdaj javlja očitna borba med umetnostjo in tehniko, med umetnostjo in politiko. (...) Borba med umetnostjo in tehniko ter politiko je očitna. Tehnika in politika sta jo umetnikom napovedali in umetniki jo morajo, če niso ravno vitezi klavrne postave, sprejeti. Če ne, bo umetnik premagan od drvečega vlaka razvoja, postal bo brezpomemben, ker v sodobnem življenju ne bo mogel več pisati.« (ZD 3, cit. zgoraj, 111). Sodba, ki ne potrebuje komentarja, morda je presenetljiva le identifikacija tehnike s politiko, s spakavo hidro, ki je bila Kosovelu mrzka kot nič drugega. Še hujšo averzijo pa je pesnik gojil do mehanike. Tako: »Mehanika ne more umreti, ker nima duše. Paradoks je mehaniku nerazumljiv, ker presega mehanične zakone. Paradoks je skok iz mehanike v življenje« (Ibid., 113). Prav na konfliktu med mehaniko in paradoksom pa sloni eden ključnih stebrov Kosovelovega nadrealizma (prim.: zvezo »skok iz mehanike v življenje«).

povednih foničnih informacij. Pomenljivo v tej smeri je to, da so z odsotnostjo smisla še posebej markirane tiste konstrukcije, ki nosijo direktno ime konsi in pri katerih bi bilo pričakovati prav nasprotno. To velja za Kons: mačka, Kons: ABC, predvsem pa za najbolj »znameniti« kons, tj. Kons 5 (Ibid. 11, 13 in 23). V njih prihaja do izrecne degradacije smisla, do bistvenega razničenja temeljne sintaktične strukture tj. predikacijskega jedra, katerega operativni modus je v prvi stopnji še jezik, v drugi pa že nejezikovna simbolično-grafična znamenja, številke ali pa kar poljubne ikonične tvorbe.¹⁰ To je ena skrajnost semantičnih redukcij, druga, morda še bolj kompleksna, pa je prehod k neorganiziranim interjekcijam, k foničnim konstruktom, katerih edini smoter je prav nesmoter: biti zgolj alarmanten posredovalec ničesa besede, stvarstva in smisla. To so finalni »I A« Konsa 5, (glej zgoraj) dubliran »A, A, A« v pesmi Moj črni tintnik (Ibid. 24), nadalje *Hi Hi* ter *Pum* iz Predmetov brez duše (Ibid. 27), pa *Tu, tu, tu. / Lu, lu, lu.* iz Lorda Radiča (Ibid. 45) in drugo. Tako intenzivna razsmislitev je še toliko bolj učinkovita, ker konsvekvento prihaja prav v sklep pesemskih enot, na ta način pa presnavlja njihovo celotno logiko.

Evakuaciji smisla pa v Integralih ne služi le beseda oz. njene protoforme, temveč tudi najbolj splošna ikonografija, črtovje in drugo, skratka prav tisto, kar v konstruktivizmu predstavlja temeljni pozitiv oz. nosilno konstrukcijo sporočila. Primerov ne manjka, morda najbolj izstopajoči pa so naslednji. V pesmi Sivo (Ibid. 43) povezuje trikrat predeljeni štirikotnik, v gornjem delu opremeljen z levo in desno potekajočimi črtami, na katerih krajiščih stoje črkovni simboli, popolnoma nepovezljive oz. nedružne pojme v fantazmagoričen, nerazviden absurd. Zvajanju v absurd služi tudi druga, v Integralih precej pogosta ikonična konstrukcija, tj. zrcalo. Funkcija zrcala je pač preslikava, preslikava pa demontira logično sliko oz. naredi iz nje premoproporcioniran, alogičen konstrukt. Taka mesta so predvsem v Človeku pred zrcalom (Ibid., 84), ki je ves »urezan« po tej shemi, zaradi obeh totalizacijskih pojmov pa signifikanten v meri, ki se ji ni moč načuditi. Človek kot temeljna danost (sebe) in zrcalo, ki to danost sprevrže v njeno nasprotje, vse skupaj pa paralelno postopni razgraditvi smisla, ki poteka na naracijski ravni (rezultat ogledovanja zrcala je podatek o »laži-jazu« in odsotnosti resnice), vse to so odrazi volje, drastično težeče k suspenzu temeljnih parametrov smisla v jeziku in eksistenci. Poudariti je, da se dekonstrukcija smisla preko projekcije zrcala polno izraža le v ediciji Srečko Kosovel, Integrali, 1926 (cit. zgoraj), koder je preslikava povzeta po originalnem Kosovelovem zasnutku, v Zbranem delu pa je prikazana zgolj polovično. Podobno demontažo in razgraditev smisla je najti tudi v Sferičnem zrcalu (Ibid., 31), le da tu ostrino nesmisla topi močna (samo)ironija, njen korelat pa

¹⁰Tu se napovedujejo nekateri najbolj radikalni ukrepi, ki jih je slovenska poezija podvzela v kasnejših razvojnih etapah. V uvedbi ikonografije namesto jezika, v substituciji jezikovnih z nejezikovnimi sredstvi, v drastično izrečeni nezaupnici jeziku, logosu, najdejo iztočnico najbolj abruptni momenti slovenske sodobne besede. V tej zvezi je omeniti predvsem izjemno konstrukcijo D. Zajca, *Kepa pepela* (Dane Zajc, *Pesmi*, Ljubljana, DZS, 1979, 35), v kateri izstopa programski verz: »Potem si narediš nov jezik iz zemlje. / Jezik, ki govori besede iz prsti.« (Ibid.). Pesem, ki se sidra v prostor skrajnega obupa nad jezikom, blizu pa bi bila Michaujevimi skicam. Tudi to je vprašanje, ki še ni doživelo ustreznih obravnav.

je sferično, konkavno zrcalo, ki ne podaja direktne, temveč indirektno, popačeno sliko. Smisel bi tu ne bil več jasni né-smisel, temveč nesmisel, ali pa sploh parodija (vsega, smisla, né-smisla in nesmisla). V zvezi s poetiko »zrcala« pa je potrebno omeniti tudi njeno skrajno varianto. To je pesem Samomorilec pred zrcalom (Ibid. 170), ki je pravtako obeležena z nesmisлом, le da je doživljanje bistveno bolj zaostreno. Gre za človeka, ujetega v protislovje, v absurd bivanja, ki poskuša v zrcalu ujeti odsvit tistega »onkraj«, ki se mu ponuja kot edina alternativa, hkrati pa se, zroč v dno veseljstva, opaja s črnimi, panteističnimi elementi. Zanimivo je tudi razšifriranje Samomorilca pred zrcalom: gre za lirski subjekt, ki mu popačenost življenjskega smisla definitivno spači tudi smisel življenja samega: v takih razmerah je suicid dejanski pobeg skozi votel zob, najsi se to sliši še tako groteskno. Samomorilec pred zrcalom je tako ena najpomembnejših Kosovelovih pesmi, kajti malo jih je, ki bi znali tako precizno podati logični nasledek bivanjskega absurda.¹¹

Umiku smisla pa poleg zrcala nenazadnje služijo tudi drugi, ekskluzivno ikonični elementi. S stališča konstruktivistične poetike so to prav tisti, v katerih se jedri ena od bistvenih lastnosti gibanja. To so lepljenke oz. kolaži, v katerih se težišče z jezikovnega prenaša na tehnično-konstruktivski način izražanja, tako pa se afirmira volja sodobnega človeka, zagledanega v novo, moderno civilizacijo. Vendar kot predhodno tudi tu Kosovelovih postopkov ni mogoče uskladiti s konstruktivizmom. Kosovelov kolaž namreč bolj kot sintezi smisla služi njegovi analizi, bolj kot konstrukciji destrukciji. Kosovelov kolaž je destruktivno-absurdičen, montaža smisla pa ni niti približno navidezna. Rekli bi lahko, da ga spet uvaja ali splošneje določa topika zrcala, ki bi lahko bilo tudi njegovo splošno določilo. Na posnetkih Prostora, Zrcala in Bombe (Anton Ocvirk, Srečko Kosovel, *Integrali*, 1926, cit. zgoraj, VII–XII), je v tem smislu dobro vidno dvoje: kolaž Prostor ima prav v sredini časopisni izrezek, na katerem je zapisano »Parisette« (volčja jagoda), ta pa je podvojen, preslikan v desno, tako da nastaja vtis zrcalne projekcije, kajti gre za kopijo istega izrezka. V drugem kolažu pa se zrcalo pojavi kar v naslovu samem, v formulaciji »Ujetnik zrcala«, vse skupaj pa ni drugega kot refleks kontraponiranja ustaljenih danosti, smisla in sveta.

Vendar ne samo kompleks zrcala, tudi splošna semantična informacija Kosovelovih kolažev gre v smer drastičnega nesmisla. Koliranje časopisnih izrezkov in drugega obvestilnega gradiva namreč motivira ambicija, razgraditi njihovo sporočilno vrednost (časopisne novice so zaradi narave medija samega tako rekoč zgoljinformacija, brez redundance: njihova funkcija je na čimkrajšem prostoru podati čim večje število novih informacij; njihova »tržna« vrednost je zato premosorazmerna njihovi obvestilnosti), razgraditi jo torej, sopostavlja je čim več nestičnih obvestil. Neposredni učinek take »kolaže« je zato eksplozija nesmisla in

¹¹ Tema samomorilca ima svoje »prestizno« mesto tako v eksistencialni filozofiji oz. spremljajoči jo prozi kot tudi v nadrealizmu, kjer zadobiva naravnost programske vrednosti. V tej smeri izstopa tozadevni tematski sklop, objavljen v reviji *la Révolution surréaliste* v letu 1924, še posebej njegovo osrednje vprašanje »Le suicide est-il une solution?«. Prim. tudi ustrezna mesta v uvodu k zbranemu delu A. Bretona (A. Breton, OEC, cit. zgoraj).

totalen zlom komunikacijske vezi. Prav v nobeni od treh lepljenk se namreč ne da zaznati niti senčica smisla in če bi se ob največjemušnji benevolenci tem Kosovelovim konstruktom le poskušalo priznati oslajeno pomensko jedro, namreč pozivanje na prerod družbe po zgledu ruskega komunizma (Rusija je tisti center, h kateremu je – navidezno – osredotočena tvorčeva pozornost), potem zveze kot »pavšalirana Rusija« (Zrcalo, Ibid., XI), predvsem pa »komunizem in spolni nagoni« (Prostor, Ibid., VIII), tudi to skrajno interpretativno možnost postavljajo drastično pod vprašaj. Vse skupaj pa najbolj drastično postavi pod vprašaj prav persiflaža »Krasa«, Kosovelovega najljubšega tópa, izražena v antonimu »Sloveči kraški teran + vremensko poročilo« (Bomba, Ibid., XII).

Vprašanje smisla kot temeljnega konstituenta konstruktivistične poetike pa je mogoče zastaviti tudi na najbolj neposredni ravni, »netehnično«, neupoštevaje sintaktična, fonična ali metajezikovna dejstva oz. paradokse. Če se tako ozremo po Integralih, vidimo da so v resnici bizarni. Začenjajo kar z odpovedjo smisla pesništvu (upoštevaje Ocvirkovo edicijo ZD) v sami prvi enoti zbirke, kar pomeni tako avto-problematizacijo zbirke same kot tudi medija pesniške umetnosti. »Rime so izgubile svojo vrednost«, v nadaljevanju pa morbidno gradirana konstatacija »Vse je izgubilo svojo vrednost« (Rime, Ibid., 9), ti verzi kažejo na to, da se bo v Integralih dogodil prelom s temeljnimi silnicami izročila, da bo nastopila revolucija v najbolj radikalnem pomenu besede. Poleg tiste, ki smo jo v predhodnih odstavkih že specificirali, naletimo v slehernem segmentu zbirke na dosledno izvedene brzure smisla. Priča smo druženju docela kontradiktornih pojmov; nametavanju enot besedišča, ki jih povezuje zgolj to, da jih ne povezuje nič. Npr., pesem Admiral (Ibid. 17), v kateri najdemo tako rekoč vse: od človeka-opice, človeka-osla do Temze, četrtka, kuhinje in predavanja, sluha, vida in admiralra, vse skupaj, na skrajno reduciranem prostoru nekaj verzov, brez kakršnekoli skrbi po urejanju gradiva oz. vzpostavitvi vezi smisla. Smisel eksplodira, ostanejo samo deli skeleta, ki ne ve dobro, kaj bi sam s sabo. Ali drugače: kot bi pesnik odprl loputo predlogičnim neksusom, ki so se splekli nekje v globini, in bi jih v primarni formi spustil na papir. Seveda je pesem Admiral v zbirki prej pravilo kot izjema. Vezi smisla so potrpane tudi povsod drugod in če bi se kje še dalo sklepati na vsaj približno realnost zunajjezikovne reference, se po natančnejšem premisleku izkaže, da bi bilo tako početje jalovo. Integrali so pač temeljno obeleženi z nesmisлом, so eno najintenzivnejših domovališč absurda v slovenski poeziji.

Že vprašanje smisla dobro kaže, da Integrali ne morejo biti primer konstruktivistične poetike, to pa je še toliko bolj usodno zaradi splošnosti problema. Smisel je namreč tista metadeterminanta, znotraj katere se rangirajo tudi vse ostale, bolj partikularnega značaja. Od strukture metafor do konkretnega ustroja besedišča, vse kar predstavlja jedro poetične govornice, zapade tej temeljni kategorizaciji. Ob tem je takorekoč odveč govoriti o irelevantnosti sekundarnih obeležij konstruktivizma, tj. tehnicizaciji, ekonomiji, o širših, družbeno-utilitarističnih smotrih oz. tendencah; nenazadnje, o strašljivem denotatu, ki je bdel nad vsem gibanjem, kot tudi nad rusko umetiško zavestjo v celoti, tj. o ekskluzivni sovjetopartitokraciji. Integrali so z vsem navedenim pač bistveno nestični.¹²

Iz navedenega logično sledi vprašanje, s čim potemtakem so stični, kaj je njihovo inspirativno zaledje; ali: v katerem poetičnem jeziku so se Kosovelu zapisali.

Odgovor nanj je mogoč le upošteva je retrospektivo, širšo genetično linijo Kosovelovih besedil, vključujoč tisto, kar je na pričujočem mestu že bilo rečeno, predvsem o razmerju med ekspresionistično in impresionistično poetiko v njegovem ranem delu. Ob tem ugotovimo, da se je prostor nesmisla ali metasmisla pesniku odprl že na samem začetku, pri prvih upovedenjih narave (sveta) v perspektivi, ki je bistveno presešla impresionistično matrico. Tedaj je prišlo do prvih zamikov oz. deformacij semantične slike, do izkrivljene projekcije, ki je v barvnih in drugih informacijah videla dobrodošel material za lastno, hermetično in enigmatično transubstantacijo. Kal prihodnje poezije tako raste iz razmerja med impresionističnim in ekspresionističnim, iz dejstva, da je prvo v bistvu drugo, drugo pa nosi v sebi že tretje.

Še pomembnejša pa je splošna nazorska slika, ki se obrisuje iz zgodnjih etap Kosovelove poezije. Gre za izrazito tendenco v panteistično smer, za sidranje poezije v najširšem prostoru, za njeno pankozmično dimenzioniranje. To je dobro združljivo z ekspresionistično ubranostjo njegove zgodnje pesmi, kolikor ni to sploh njen metafizični ekskluzivizem.

Na tej stopnji, ko so že zajeti bistveni interpretativni elementi Kosovelovih integralov kot tudi njih pogojujoče, predhodne lirike, pa je že mogoče podati natančnejšo definicijo prostora, v katerem se giblje njegova pesem. Poetika absurdirane vizije sveta, metafizičnega panto-monizma, v katerem se zmirijo vsa nasprotja, nadalje razpuščene vezi med jezikovnimi označevalci in njihovimi zunaj-jezikovnimi referencami, še posebej na področju barv, druženje nedružnega, vse to so obeležja nadrealistične poetike, kot se je oblikovala v prvih manifestih gibanja od leta 1924 naprej. Zadnja stopnja Kosovelovega razvoja je potemtakem nadrealizem, pa ne samo to: zaradi takorekoč absolutne realizacije modela (konsekventno na metafizični in splošno upovedovalni ravni) je Kosovel eden prvih nadrealistov tudi v najširšem okviru, znotraj celote evropskih avantgard pa mu pripada mesto, ki se ga literarna hermenevtika še ni ovedla. Bistveni sklep, ki iz tega sledi, je torej naslednji: Integrali niso primer konstruktivistične poezije, morda so to le v skrajnih, najbolj obrobnih plasteh, sicer pa so izrazit nadrealističen tekst, glede na datacijo pa zaradi tega kar najbolj relevantni.

Pri določevanju nadrealističnega značaja Integralov je najbolj zanesljiv indikator prav Kosovel sam, oz. njegovi sočasni dnevniški zapisi (od pomladi 1924 do jeseni 1925, prim. obrazlagalni aparat v ZD 3/1). Če o konstruktivizmu v njih ne najdemo tako rekoč nobene izrecne omembe, pa se o nadrealizmu pesnik izreka na

¹² Prav tako nestični so tudi z zenitizmom. Zenitizem, ki je v najbolj grobem skupnem imenovalcu jugooblika ekspresionizma, Kosovela ni globlje pritegoval. Zdeti se mu je moral nekaka modna muha, ni se ujema s pesnikovo neizprosnostjo. V tej smeri je pomenljivo naslednje mnenje: »Ni glavno, da se človek oklicuje za umetnika, glavno je, da je umetnik. Ker pa je gniloba najboljša podlaga za uspevanje gob, je tudi v Ljubljani najboljši teren za uspevanje umetnosti. Rasejo kar čez noč, drugi dan se pojavijo reformatorji, režiserji, revolucionarji, zenitisti, (podčrtal B. T.) tretji dan ugasnejo v lastnem malodušju in v prijaznem ljubljanskem ozračju« (ZD 3, cit zgoraj, 106).

način, ki naravnost navaja na misel o globalnem pomenu te usmeritve za ustroj njegove pozne lirike. Tako ga označuje z besedami: »*Nadrealizem: ako se brezkončnost progressa • zlije z brezmejnostjo duše nastane mistika. / Nadrealizem, vsak predmet dobi poleg telesnega tudi duhovni obraz*«. (Zbrano delo III, 764). V teh lapidarno ubranih definicijah ni težko prepoznati summe Kosovelove pesniške izkušnje iz postekspresionistične, nadrealistične periode. »Brezkončnost progressa« in »brezmejnost duše«, vse skupaj pa konotirano z mistiko, je pač najširša oznaka za Kosovelovo liriko, zamikanje stvarne sfere v duhovno, simbolično pa njen izhodiščni metodološki prijem. Še določnejšo definicijo pa poda ob razgrinjanju osnov umetnostnega ustvarjanja v sodobni umetnosti. Tako govori o fantastiki, v tej zvezi pa jo opredeli kot »nadrealno«, in takó: »*Sicer ni (fantastika, op. B. T.) samostojna življenjska baza, marveč osnova, ki združuje, vse mogoče življenjske slike, spoznanja, čustvovanja. Fantastika je samo osnova, ki ne upošteva logične ureditve predmetov. Hoče biti nekako »nadrealna*«. (Ibid. 178)

Definiranje fantastičnega, ki je temeljno obeležje Integralov, kot nadrealnega dobro kaže, v kateri prostor je prispela Kosovelova pesniška izkušnja, odprtost za nadrealizem pa se implicite obrisuje tudi iz teoretskega spisa o kritiki (Kritika, gibalno življenje v umetnosti, Ibid. 201–211), spisa, ki je po svoji obsežnosti, predvsem pa nefragmentarnosti oz. zaključenosti eden ključnih indikatorjev Kosovelove poetične teorije. Spis, ki je uvodoma posvečen razdelavi mizernega stanja v pomalomeščanjeni slovenski kulturi, se v svojih sklepnih delih preméni v lucidno in samoniklo propedeutiko tez o moderni, postekspresionistični umetnosti. Ugotavljajoč nezadostnost in preživetost ekspresionistične vizije stvarnosti, se Kosovel sprašuje po umetnostni smeri, ki bi bila višja in kompleksnejša od ostalih. Zato se mu misel iz območja konvencionalnega seli k nekonvencionalnemu, od sistemskosti in normativnosti k parasistemu in metanormi. Tako obsojajoč normativno kritiko pravi: »*Kajti popolnoma napačno so začeli naši moderni kritiki gledati na umetnost kot na sistem*«. (Ibid., 207). Od tod do njegeve zadnje teze o moderni umetnosti pa je le korak. Edino nadrealistična poetika je namreč literaturi, tj. tisti pravi, izhajajoči iz avtomatiziranega fluida misli, odrekla sistemskost in normiranost. Le v nadrealizmu je bilo podrtó temeljno strukturalno načelo o sistemski ekvivalenci elementov, o literarnem delu kot homofunkcionalnem sistemu. Zato ne preseneča, da Kosovel svoje razmišljanje sklepa z ugotovitvijo nujnosti nove literarne struje, zgrajene na radikalni distinkciji od prejšnjih. Tako ob koncu ugotavlja naslednje: »*In tako stoji sodobni kritik med odmirajočo visoko umetnostjo ekspresionizma ter med preprosto, a v svoji prirodnosti bogato in silno dobo bodočo umetnosti, ki (...) bo brez dvoma nova oblika realizma, mistika novega realizma. (...) To mora vedeti sodobni kritik, da stoji v dobi ekspresionizma, a da gleda novo umetnost (...), ki bo spočetje zdravega življenja in odrešenje nas in umetnosti*. (Ibid., 211). Ta mistični realizem, ki ga je leto kasneje imenoval tudi metafizični realizem (prim. A. Ocvirk, *Integrali*, 1926, cit. zgoraj, 15) pa ne more biti nič drugega kot prav sublimizirani realizem, tj. nadrealizem, struja, ki se v celoti ujame s tem, kar smo dosedaj navedli.

Tu bi lahko kdo oporekal, da je Kosovel imel v mislih novo stvarnost, novi realizem, vendar trditev ne zdrži primerjave. Nova stvarnost namreč izhaja prav iz ekspresionizma, je njegov genetični nasledek, je veristična, teži k logičnemu realizmu, k zgolj-podajanju dejstev vsakdanjosti. Je trezna, objektivna, sistematična. Če k temu dodamo še preprosto dejstvo, da Kosovelova pesem nikjer ne izpričuje novostvarnostne inspiracije, je odgovor popoln. Kosovelov mistični realizem, nadrealizem je istoveten nadrealizmu, kot se je ta historično-teoretično oblikoval. Njegov neposredni refleks so Integrali, ustrezno potrditev pa najdejo tudi v sočasnih dnevniških zapiskih.

Vendar pa s pričujočimi besedami še ne more biti podana zadnja resnica o nadrealizmu Integralov, kajti za oblikovanje definitivnih zaključkov je potrebno pritegniti še dodatno gradivo.

V tej zvezi je moč začeti kar na začetku, pri naslovu. Beseda »integral« in njene izvedenke »integralen«, »integralnost« kažejo v območje, ki bi bilo le navidezno povezano s konstruktivizmom. »Integral« označuje vrsto, ki je po logiki matematičnih distinkcij nasprotna t.i. »diferencialnemu« računu. In če je slednji razdruževanje, je prvi nasprotno: zbliževanje, sintetiziranje, enovitost. Glede na intenco celotne zbirke, predvsem pa glede na disfunkcionalnost njenih numeričnih emblemov, bi bilo v prvi instanci moč sklepati na to, da pomeni integral nekako nadpomenko, združujočo tópe matematičnih simbolov, ki jih ob izrecnem povezovanju hkrati že ločuje oz. razveljavlja. »Integral« bi se tedaj ujelo s prvo komunikacijsko plastjo pesmi, ki je hkrati vse in hkrati nič: ki je absolutna obvezujočnost v isti meri kot absolutna neobvezujočnost, ki je v zadnji instanci: simbol nesimbola ali obratno.

Seveda bi bila taka interpretacija mogoča le tedaj, če bi Kosovelovo delo v celoti napotovalo na brezobveznost oz. štos. Ker pa je takorekoč v vsak znak njegove besede vložena nekompromisna zavezujočnost resnici, bolje pozitivu, ostaja v tem prostoru nominalna opredelitev Integralov nezadostna. Naslov »Integrali« je torej potrebno opredeljevati drugače, tj. predvsem pozitivno, upošteva optimalizacijsko perspektivo.

Prav v tem kontekstu pa se odkrije njihova bistvena relevantna za nadrealistično poetiko. Beseda »integralen« je namreč ena najbolj povednih markacij celotne nadrealistične poetike oz. njene metafizike. Pomeni njeno temeljno težnjo k enovitosti, je pregnatnen signal vrnitve v predcivilizacijsko, predtehnično, predverbalno enost. Integralnost je tisto stanje, ki omogoča rekonstitucijo davno izginule stvarnosti, ki jo je zbrisala civilizacija, predvsem pa njen temeljni modus: na jeziku utemeljena analitična paradigmatičnost. Integralno je tisto, kar je v zadnji plasti eno, neokrnjeno in neomadeževano.

Naslov »Integrali« tako že na najbolj izpostavljenem mestu zbirke razodeva njeno bistveno preokupacijo, predvsem pa kaže na ustrezen metafizični prostor. Naslov je tako izzivajoč signal nadrealistične inspiracije v zbirki; je njeno ključno obeležje, v znamenju katerega se dogodi tudi celota.

Vprašanje, ki iz tega logično sledi, je definicija te celote v luči nadrealističnih postulatov, tj. vprašanje po tem, kako se sestop s programsko naravnane stališča v naslovu udejani v konkretni besedi, v konkretnih enotah zbirke.

Večina odgovora o nadrealizmu Integralov je implicite (bolje recto) že bila podana. V mislih imamo vakuum smisla, ki Integrale opustoši v meri, ki je nenavadna tudi za čisto programska nadrealistična besedila, kakršna so se na Slovenskem uveljavljala nekaj desetletij kasneje, svoj najvišji izraz pa našla v Udovičevi poeziji.¹³ Odsotnost smisla lahko brez zadrege opredelimo kot temeljno dominantno zbirke, na tej osnovi pa jo je že mogoče klasificirati kot nadrealistično. Tako naslov kot vsebina Integralov torej govorijo o ekskluzivno nadrealističnem značaju zbirke, krepko teoretično oporo pa vse skupaj najde v vzporednih dnevniških zapiskih oz. besedilih.

Nadaljnje utemeljevanje nadrealizma Integralov pa poteka v dveh komplementarnih smereh. Ena gre v smeri konkretnega določevanja, tipizacije Kosovelovega nadrealizma, druga, pomembnejša, pa si prizadeva odkriti splošno relevantno te usmeritve za ustroj njegove lirike. Obe skupaj pa razgrinjata, kako je pesnik razreševal temeljne enigme bivanja in kako se je osvobajal groze pred koncem oz. smrtjo. Konkretna tipizacija Kosovelovega nadrealizma ni težka. Poleg odsotnosti smisla so v Integralih prisotne tudi druge, eminentno nadrealistične prvine. Omeniti je najprej podobo (image) oz. metaforo, ki je konstruirana po načelu absolutne mimobežnosti primerjenih pojmov. Ta absolutna mimobežnost začenja pri druženju jezikovnih in nejezikovnih sredstev in pomeni kot taka inovacijo v najširšem smislu. Reverdyjev

¹³ Jože Udovič, *Ogledalo sanj*, Ljubljana, CZ, 1961. J. Udovič je najvidnejši nadrealist pojvone dobe. Ne preseneča zato, da je problem zrcala pri njem dobil tako tehtnost, da se je znašel kar v naslovu. Tudi pri Udoviču gre tako za preslikavo, le da pesnik ne preslikuje faktične stvarnosti, temveč stvarnost, ki je že preslikana v sanje. Tako imamo opraviti s podvojeno preslikavo, pa še z množico ostalih značilnosti (skoraj dosledno spoštovanje klasičnega ritma in metra), ki Udovičev nadrealizem individualizirajo v najširšem umetnostnem krogu. Ob navajanju Udovičeve zbirke se seveda ne moremo izogniti morda najbolj problematičnemu vprašanju Kosovelovega nadrealizma, tj. vprašanju o vlogi sanj v njegovih Integralih. Dejstvo je, da se pesnik nanje takorekoč ne sklicuje in da jih ne uporablja za medij ponavzočanja onstranske stvarnosti. Vendar je to podatek, ki na celotno strukturo zbirke nima bistvenejšega vpliva. Razloga sta dva. Prvi, da so sanje v nadrealizmu le medij, sredstvo, ne cilj sam. V tem smislu bi bilo mogoče reči, da se je Kosovel posluževal drugih poti, po katerih je oblikoval svojo poezijo: bolje, da si je kljub vsemu v delovnem postopku pridržal možnost kontrole. To pa »tout compte fait« ni drugega kot dokaz za poglobljenost, intencionalnost in umetniško zrelost njegovega nadrealizma. Drugi razlog pa je globlji. V sočasnih Pesmih v prozi (ZD 2, 191–292), ki so še en dokaz njegove nadrealistične usmeritve (pesem v prozi je bila ena najvidnejših nadrealističnih form, prim. A. Breton, OEC, cit. zgoraj, predvsem Clair de terre, 149–189 (1)), v teh pesmih je najti tudi pesem (v prozi), naslovljeno Težke sanje. (Ibid., 278). Ta pesem zajema v najširšem prostoru Kosovelove inspiracije. Začenja s stavkom »Mnogokrat si človek želi umreti« in se v nadaljevanju razpušča v »brezkončni prostor rosnozlatih zvezd«. Njen lok tako sega od smrti do kozmosa, vendar ostaja temeljna dominantna pesmi – smrt. Smrt, ki ji je potrebno najti rešitev, oz. njeno perečnost omiliti. To pa je povedek, ki je najgloblja vsebina celotne Kosovelove besede, ki je tudi zadnja motivacija Integralov. In če v tem smislu premislimo naslov, Težke sanje, razumemo tudi, zakaj se jih je Kosovel ogibal. Sanje so mu namreč bile »težke«, preveč intenzivno so mu ponavzočale »grozo biti«, ki je bila v zadnji instanci slutnja smrti, konkretnega konca lastne osebe v zelo kratkem času. Ali drugače: Kosovel je »sanjal«, vendar so mu sanje dajale isti »rezultat« kot budnost, bile so težke kot stvarnost sama. Ob tem pa je ipso facto relativiziran tudi pomen »onirične« inspiracije v genezi Integralov.

postulat »*plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique*« (P. Reverdy, Nord-Sud, Flammarion, Paris, 1975, 73) je Kosovel bistveno dopolnil in presegel, saj je v podobo združeval ne le jezikovno nezdružno, temveč tudi nejezikovno nezdružno. V Kosovelovih podobah se tako svet jezika spaja s svetom nejezika, jezikovna znamenja s števki, numeričnimi simboli, grafiti. Pomenljivo uvajalo takšne neidentitetne identitete je tročrtnje (≡), ki parafrazira navadni enačaj in ga je najti v najbolj izpostavljenih legah. V znani pesmi Sivo tako služi združevanju že omenjenega četverokotnika (glej zgoraj) s pojmom »realno delo« (prim. Sivo, Ibid., 43), kar je najverodostojnejši, na vse načine in z vsemi sredstvi izveden absurd. Takih primerov je še veliko, najti pa jih je predvsem tam, kjer je literarna zgodovina, kot po paradoksu, govorila o pesmih konstruktivistične inspiracije, tj. v Konsih«, npr., v Kons : 4 (Ibid., 39), kjer se ponovljenim simbolom paragrafa pridružujejo povedki iz govornice, vse skupaj pa navaja na drastičen razpad smisla. Tako: »§ X: 14 dni v zapor. / § Y: na vislice. / § Z: v pregnanstvo« (Ibid., 39). Lahko pa je stopnja nesmisla celo stopnjevana do nerazpoznavnosti, to pa se zgodi tedaj, ko se v znamenju jezikovne (sporočilne) identitete poveže dvojje nejezikovnih znamenj, npr., v znamenitem konsu Kons. 5 (cit. zgoraj), ki je v celoti zgrajen po pričujoči logiki. Dublirani identiteti »zlatá« in »gnojá« se v naslednjih verzih pridružita dublirani identiteti znamenja nič in neskončno (0 =), čemur v nadaljevanju sledi niz docela absurdiziranih podob, sklepa pa jih že omenjena interjekcija, »I, A.« ki pesem docela odvede iz območja smisla in razumljivosti.

Poleg takih skrajnosti pa so v Integralih prisotne tudi tipske, modelne konstrukcije s področja nadrealizma, tisto, kar bi lahko poimenovali klasični zgledi nadrealistične poezije. Njihova temeljna lastnost je tragedizirana odsotnost smisla, ujeta v akomunikacijsko, popolnoma poljubno dikcijo. Zgledi takšne nadrealistične klasike v Integralih so poleg Konsov še vse pesmi iz razdelkov I, II in III, prevladujoče pa so tudi v razdelku IV, le da so tu mestoma spojene z novimi elementi. Najbolj izstopajoči primeri pa so gotovo: Moj črni tintnik (Ibid., 24), koder je lirični subjekt personificiran in opravljen v frak, taisto personifikacijo pa v nadaljevanju doživi tudi »melanholični maček«, »cvileč s svojo zlato violino«, kar vse so primeri zrele nadrealistične demontaže; nadalje pesem Integrali (Ibid., 25), ki je visoko absurdiziran sinestetični kolaž, v katerem v identifikacijskem razmerju zarojijo barve, sentiment, subjekti, nekako v smislu zadnjega stišja pesmi »Veržniki / plešejo kankan«, pa vse do »enooke ribe, plavajoče črnooke« (predikativni atribut !) iz Črnih zidov (Ibid., 82), ki pa je kot zgled nadrealistične metafore že bila evidentirana (prim. obrazlagalni aparat k ZD 2, 616).

Problem nadaljnje klasifikacije pesmi iz Integralov pa je pač ta, da so vse enote, tako rekoč brez izjeme, navdahnjene nadrealistično, zgrajene na principu nadrealističnega ločevanja nanosnice in jezikovnih označevalcev, da so absolutno poljubne, mimobežne, fantastične. Na področju najbolj neposrednega reflektiranja nadrealizma, tj. na področju konstruiranja podob (metafor) so tako Integrali zrel nadrealističen tekst, skazujoč vse lastnosti, ki so v tej usmeritvi pertinentne.

Nadrealistična inspiracija pa je razvidna tudi drugod, v tematiki in splošnem duhovnem ustroju zbirke. V tematiki še prav posebej, saj je v Integralih najti tako tako rekoč vso motiviko, ki sicer označuje nadrealistična besedila. Prvo, kar je v tej zvezi opaziti je gotovo topika zrcala, preslikave, ključnega momenta velikih nadrealističnih tekstov. Zrcalo, ki služi posredovanju, ponavzočanju »objektivnega slučaja« (hasard objectif), tj. stvarnosti, kakršna se pač naključno zunaj vodene, kontroli razuma podvržene percepcije, je naravnost fasciniralo avtorje, kot so A. Breton, utemeljitelj nadrealizma ter J. Cocteauja in P. Eluarda, njegova sopotnika. P. Eluard sam je v zvezi z zrcalom naravnost kosoveljski.¹⁴ V Prestolnici bolečine (*Capitale de la Douleur*, Gallimard, Paris, 1926) je na 12 v pesmi Zrcalo nekega trenutka (*le Miroir d'un moment*) najti čisto kosoveljske poteze. Eluardovo zrcalo je tisto, ki ljudem onemogoča, da bi se sprostili (*«Il enleve aux hommes la possibilité de se distraire»*) (Ibid.), hkrati pa je (ne)izprošno in trdo (*Il est dur comme la pierre, / La pierre informe, / La pierre du mouvement et de la vue»*) (Ibid.), na koncu pa povzroči, da se človek po(za)meša s samim sabo, da se po(za)meša s stvarnostjo (*«L'oiseau se confond avec le vent, / Le ciel avec sa vérité, / L'homme avec sa réalité»*) (Ibid.). Razpad resnice, nostalgичna senzibiliteta, prisostvujoča poljubnim metamorfozam bitij in predmetov, vse to so dejstva, ki smo jih široko evidentirali ob členjenju teme zrcala pri Kosovelu. Če k temu dodamo še obvezujočnost, ki je najgloblja lastnost Kosovela – zrcalo, ki vabi v nadrealistični svet, hkrati onemogoča brezobveznost, brezodnosnost tvorca oz. motrilcev – bo slika o nadrealističnem značaju bistvenega segmenta njegove lirike tako rekoč popolna.

Vendar ne samo zrcalo, tudi druge teme izpričujejo globoke afinite z nadrealizmom. Tako v tej zvezi ne gre prezreti tematike potovanja, iskanja drugih prostorov, večnega »ahasverstva«, ki mu noben kraj sveta ni pogodu. Temo potovanja, ki jo »uvaja« finalni vzklik iz Prvega nadrealističnega manifesta *«L'existence est ailleurs»* (A. Breton: *Oeuvres complètes I, Pléiade*, Paris, 1988, 346), vzklik, ki je drastični povzetek Rimbaujeve *«La vrai vie est ailleurs»*, je razumeti prostorsko-abstraktno, v smislu uvajanja neke metaidealitete, ki je sicer prisotna, ni pa ne razvidna ne dosegljiva. Njen najbolj neposredni refleks je zanimanje za eksotično, v geografskem in transgeografskem pomenu, to pa je tudi eno temeljnih obeležij Kosovelovih Integralov.

Potovanje, umik, prestop iz enega območja v drugega namreč zbirko označijo že na njenem samem začetku. Ne le upošteva Ocvirkovo razporeditev, temveč predvsem glede na samo artistsko tehtnost, je moč pesem Evakuacija duha (S. Kosovel, ZD II, 12) imeti za enega najbolj markantnih impulzov Kosovelove poetike, na ta način pa jo postaviti v samo izhodišče zbirke. Evakuacija duha je seveda programski tekst, namenjen utemeljevanju dejstva, da se je iz ogrožujočega, skvarjenega ter z zlom zasičenega sveta potrebno umakniti, bolje, da je iz njega potrebno »evakui-

¹⁴ »Je naravnost kosoveljski« smo zapisali namerno, s tem pa smo želeli poudariti samoniklost Kosovelovega nadrealizma, kot je prikazana v zaključnih odstavkih. Namerno smo vprašanje, kdo se je po kom vzoroval, kdo komu predhaja, pustili odprto. V luči zaključne odstavka je namreč mogoča ena in druga interpretacija.

rati« tisto najbolj žlahtno, tj. človekovega duha. Morbidna, mrzlična energija, »visokobratnost« pesmi pa kažejo na to, s kakšno intenziteto se je Kosovel konflikta zavedal ter kako se mu je mudilo žalostnemu stanju odpomoči. V tem smislu je pomenljiva že uvodna absolutizirajoča konstatacija »*Duh v prostoru*«, v katerem se naenkrat ponavzoči dvoje maksimumov: maksimum človeka, tj. duh, ter maksimum okolja, tj. prostor, seveda v smislu prvotne, grške etimologije, kar je absolutna, programska projekcija, bolj umik v najvišje sfere bivanja, ki ga imperativno veleva tvorec pesmi. Premik v absolutizirajoče »onstranstvo« v nadaljevanju dokazujejo tudi vsa poetična sredstva. Tako pluralne oblike, skazujoče »plural intensitatis« (»*Požar neviht*«), nadalje priča za intenzifikacijo tudi sintagma »*gorjenje duha v prostoru*«, omemba nebesnih teles ter elementarij (sonce, dan, noč.). Bolj kot visokoengetski naboj pesmi pa je za identifikacijo z nadrealistično poetiko pomembnejše dosledno indiciranje pesniškega subjekta kot tistega, ki je nosilec dogajanja (težnje po premiku), še pomembnejše pa je poobčenje, do katerega pride prav v središčnem verzu (prim: »*A vsi trepečejo kakor jaz, / kakor v smrtnem opoju. / In ne vedo, da je to trepet ...*«) (Ibid., verzi 10–13). Pesniški subjekt tako krik po zapustitvi ustaljenih danosti prenaša na človeško občestvo v splošnem, svojo pesem humanizira, hkrati pa jo sidra v najširšem prostoru.

Težnji po alarmantem umiku pa ni posvečena samo eksplicitna Evakuacija duha, temveč je njene signale razbrati v skoraj vseh enotah zbirke. Ti se odražajo po raznih jezikovnih sredstvih, katerih nanosnica prevaja idejo o odhodu, premiku, hotenju v prostor, v zrak (v tej zvezi so pogoste navedbe »peruti« (vse prej splošno, za slednje prim. Ranocelnikom), nadalje o rotiranju (Integrali), pa tudi o zamiku misli onstran (Smeh kralja Dade), naprej o »izletenju ptice iz kletke« (Kabinetni ljudje), dalje je to motiv Lepe Vide (Blizu polnoči), še bolj konkreten pa je navedek »*Jaz vedno odhajam, kot mi je ukaz*« (Razočaranje III) ali »*Dvigni sidro*«, ki sklepa pesem Kons: N. Želja po odhodu, po prostorski spremembi, slutnja »one dežele«, ki jo vsi čutimo, a je ni nihče še skusil, je tako eno ključnih obeležij Integralov, zbirko samo pa na ta način postavlja v prostor, koder je bila ta tema najbolj intenzivna in izrazita, tj. v nadrealizem.

Zamik prostorskega parametra se odrazi tudi v drugih segmentih Integralov. Ekstotizacija prostora tako najbolj vidno implicira tudi ekstotizacijo barv, ki se prav tako premaknejo iz območja realnega v območje nadstvarnega, nadstvarno fantastičnega. Ta paralela je dobro vidna že pri prvi tovrstni konstrukciji, pri Evakuaciji duha. Premiku v sferično stanje, v prostor, h kisiku sta korelativni zelena (zelena okna) in zlata barva (zlati ogenj), barvi, ki pač na najbolj jasen način prevajata občutje skrajne transparence, zračnosti in prosojnosti. Tu je še omeniti presenetljivo sintagmatizacijo členov, ki je takorekoč blizu popolnosti: pridevek in njegova nanosnica sta takorekoč absolutno zlita, hkrati pa sta zlita tudi s celoto pesmi. Ekstotizacija barvnega spektra se v nadaljevanju še okrepi in predstavlja eno artistično najbolj izzivajočih plasti zbirke, vse to pa zaradi tega, ker barve, podobno kot prostor transkribirajo metaidealiteto, h kateri je nagnjeno celotno sporočilo pesmi. Tudi v ostalih enotah zbirke gredo barve z roko v roki z odnosnicami, z referenco, tj. težnjo k prostorskem premiku, na ta način pa zagotavljajo izjemno dovršenost oz.

zaključenost pesniškega izraza. Primerov ne manjka, morda najbolj pregnanten je tisti, ki spaja duha v kozmičnem zagonu z rdečo barvo. »*Moj duh je rdeč*« (pesem Integrali), kar je vsaj na prvi pogled nesmisel: duh je pač amaterialna substanca, kot tak pa po definiciji brez vnanjih kvalit. Rdeča barva mu ne nalikuje, ne tako ne drugače. Vendar je po premisleku ali v planu neposredne percepcije sintagma izjemno domišljena: vtis, ki nastaja, je vtis izjemne gibljivosti, hipermobilnosti duha, na eni ter seveda artistične iznajdljivosti na drugi strani. Kot pri vseh nadrealističnih podobah pa je tudi to nemogoče racionalno definirati oz. jo semantično zakoličiti. Četudi dispartna sta člen »duh« in »rdeče« v isti predikaciji sprejemljiva, če ne celo obvezujoča. Oboje pa ni drugega kot dokaz za zrelost te nadrealistične sintagme.

Izjemo korelativno moč izpričujejo tudi ostale barvne kombinacije, in v tej zvezi je potrebno omeniti še nek, za Integrale izjemno značilen postopek. Če barva evocira konkretno hrepenenje po prvotnosti, čistosti, preprostosti, in če je v tej evokaciji preveč direktna, premalo semantično zabrisana, jo Kosovel v neposrednem okolju, v katerem se taka sintagma znajde, razvrednoti, absurdizira, na ta način pa zagotavlja kontinuiteto nadrealistične usmeritve v zbirki. Primer tega je pesem Na piramidi, ki bi jo bilo že zaradi naslova samega razumeti v smislu gradacije vrednot oz. izrecnega moralno-hierarhičnega strukturiranja sveta in človeka. Šlo naj bi za »moralio«, za izrazito težnjo k vrhu, ki bi se udejanjala v vseh smereh, pač glede na geometrično strukturo omenjenega lika. In res: finalni verzi: »*Človek z zlatim srcem / stoji / na beli piramidi*« tako po vsebinski kot po razporeditveni plati (sopostavljena sta dva binoma: »človek« in »zlato srce« ter »belo« in »piramida«, ločuje pa ju glagol »stati«) kažejo na to, da bi temu res utegnili biti tako. A doživi zlata barva, kot poslednji moralni desiderat, v taisti pesmi dvakratno devalvacijo. Najprej z nanosnico »dolarji« (»v srcu ljudi so zlati dolarji«), katere indirektna nanosnica (srce) pa je identična finalni, nato pa z nanosnico »produkcija« (»zlata produkcija«). In če je prva tragična, boleča, je druga že tragikomična, če ne frivolno razpuščena, vse skupaj pa jasno zabrisuje smisel, ki bi ga utegnili zadnji verzi imeti: drugače: od premega teženja k objektu moralne popolnitve – kar bi bilo primer za klasično, pa tudi ekspresionistično pesem, se linija dvakrat bistveno zalomi, na ta način pa suspendira celokupni pomen: Na piramidi je zato zrel nadrealističen tekst, ki pa hkrati jasno kaže na skrito, a ne docela zbledelo idealiteto, ki je njegovo programsko okostje.

Na ravni vokabularja, predikacijskih povezav, predvsem pa tematike se tako odraža globoka zasnovanost Integralov v nadrealistični poetiki. Kaže se, da je ta tekst v vsebinski zasnovi dobesedna paradigmatica nadrealističnih tez, da so te njegova metafizična zaslomba, taisto se odkriva pri analizi podobe ter formalnih jezikovnih povezav.

Vendar to še ni vse. Če bi globlje sestopili k oblikovni plati, če bi vzeli za kriterij formo samo, hkrati pa pozornost usmerili v tiste enote Integralov, ki so kot taki forma sama, tj. v kolaže oz. absurdizirane nize raznotipskih črkovno-besednih povezav, bi tudi na tej stopnji odkrili presenetljivo identičnost z nadrealističnimi postulati. Kosovelovi kolaži namreč sovpadajo s konstrukcijami, kot jih je v nadrea-

lističnem manifestu predstavil, bolje priporočil A. Breton (A. Breton: le Manifeste du surréalisme, cit. zgoraj, 341). Pa še več: če motrimo Bretonovo formulacijo: »*Il est meme permis d'intutiler poème ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible de titres et de fragments decoupés dans les journaux*« (Ibid), se zdi, da skupi zlepljenih časopisnih izrezkov, kot jih je najti v ediciji Integrali, 1926 (VII–XIII), niso le koincidenti, temveč tudi dejansko identični z enim temeljnih nadrealističnih postulatov. Kot pri Bretonu je tudi pri Kosovelu njihovo prvo obeležje poljubnost, svoboda pri izbiri (gratuité). Tako Bretonovi kot Kosovelovi kolaži so nesmiselni sklopi visoko informacijskih sintagem brez skupnih imenovalcev. Ker so Kosovelovi že bili predstavljeni, pogledimo zato katerega od Bretonovih, pa bo jasno izstopilo dejstvo faktične in programske skladnosti. In sicer: »*dans une ferme isolée / AU JOUR LE JOUR / s'aggrave / l'agréable*« (A. Breton, Ibid. 341). Že minimalno preverjanje tako da pozitiven rezultat, isto pa bi se potrdilo tudi ob obsežnejši komparaciji, ki bi zajela celoto razpoložljivega gradiva. Kosovelovi Integrali tako tudi na tem področju izpričujejo bistveno zasnovanost v nadrealistični poetiki.

Karakterizacija oz. tipizacija Kosovelovega nadrealizma pa s tem še ni končana, četudi je že zadostno izčrpna. Za nadrealistično orientacijo namreč govori še en, morda celo ključni element. To je celota pogleda na pesništvo, na njegov smisel, pomen in domet, pa na pesniško besedo kot tako, predvsem v historičnem rezu, v odnosu do tradicije. Nadrealizem je tu zelo enoten. Vzpostavlja radikalno distinkcijo med seboj in vsem, kar se je izoblikovalo v klasični zgodovini besedne umetnosti. Razlog te distinkcije je eden, njegove utemeljitve pa različne. Nadrealisti so namreč klasično besedno umetnost obtožili prikrivanja edino resničnega in stvarnega, menili so, da je facit umetnosti besede, z redkimi izjemami sicer, le ta, da je prikrila tisto, kar bi bilo potrebno razjasniti v vsej obvezujočnosti, tj. nadstvarno, ki pa je v nadrealistični iskušnji stvarno samo.

Neposreden refleks te revolte je bilo zato drastično prevrednotenje poezije v vseh njenih segmentih. Prevrednotenje, ki se je vršilo v perspektivi radikalnega osvobajanja pesniške besede od konvencij in zakonov, ki so jo tisočletja obvladovali. Nadrealizem je tako pomenil suspenz klasičnih ritmov, metra, rim na formalni in klasičnih topov na vsebinski ravni.

In prav to predlaga tudi Kosovel sam. V samem začetku Integralov stoji morda najbolj programska enota, naslovljena Rime (Ibid. 9). Seveda velja v tekstnokritičnem smislu tu isti razlog rangiranja, kot je bil izpostavljen zgoraj v zvezi s pesmijo Evakuacija duha: urednik se je pač zavedal tako kronološke kot vsebinske prednosti enote in jo zato razvrstil v samo izhodišče. Rime pa niso tja postavljene po naključju, temveč spričo globoke vsebinske logike, ki se potrjuje tudi v nadaljevanju. Pesem Rime namreč pomeni vzpostavljanje radikalne cezure med klasično poetiko in tisto iz zbirke,¹⁵ kajti po metonimični posplošitvi se Kosovel poslavlja od

¹⁵ Poleg pesmi same to naravnost izpričujejo tudi dnevniški zapiski, naravnani v izrazito cezuro med novo in staro umetnosjo, v prelom s tradicionalnim, s civilizacijo. Tako: »Umetnost pa ne potrebuje civilizacije. Ona hoče človeka. Zato razbija okorelo, priznana umetnostno obliko, ki je postala norma civilizirancem, razbija to formo, ki ji je ob njej mraz.« (Ibid., 97) In še: »To se pravi: uničiti vso

vse klasične umetnosti, tj. tiste, katere najočitnejše obeležje so bile pač rime. V tej zvezi je najbolj pomenljiva že omenjena konstatacija »Rime so izgubile svojo vrednost« (Ibid.), ki ima v pesmi sami kar nekaj pregnatnih korelacij. »Rimam« namreč ustreza najprej zveza »Kam bi s frazami, dragi govornik!«, ki v eksklamativni afirmaciji, osvobojeni slehernega dvoma (to bi bilo mogoče misliti, če bi stavek zaključeval vprašaj) izničuje vrednost retorike in njenih elementov. Še pomembnejše pa so »pozitivne« korelacije, tj. tiste, v katerih se slika antipod klasične podobe umetnosti in sveta. Ob verz »Rime ne prepričujejo« je postavljena imperativno-programska konstatacija »Pesem bodi trenje bolesti«, ki preseneča po svoji bizarni izvornosti, še toliko bolj, ker je neposredno komparirana »trenju koles« (»Ali si čul trenje koles?«). Pesem torej terja očiščenje, »zdrobljenje«, raste iz čiste bolečine, ki je po intenzivnosti primerljiva »trenju koles«. Vendar so ti impulzi v nadaljevanju še okrepljeni. Prvi element te okrepitev, boljše gradacije je »Besede morajo imeti trenje, / da zgrabijo srca človeška«, koder se vzpostavlja direktna zveza med pesniško govorico in človekom, zveza, ki je najprej osvoboditev: med besedo in človekom je »trenje bolesti« razgnalo, zdrobilo, odpravilo sleherno membrano, prepreko: mimo konvencij in ususov vodi sedaj Kosovelova pesem neposredno do srca. Drugi in poslednji element pa je postavljen ob morbidno ugotovitev »Vse je izgubilo svojo vrednost«, ki spet ni drugega kot »klasična« nadrealistična konstatacija ničevosti vsega, v kateri pa se latentno napoveduje tudi alternativa. In prav to alternativo prinese ta element: element, ki prihaja iz tiste plasti Kosovelove inspiracije, katera mu je tudi sicer najljubša, tj. iz območja barvnih spektrov. Metafora »Belo morje pomladne noči« je nekak sežetek najbolj sublimne pesnikove izkušnje: belo, ki se v največ legah pač pojavlja kot skrajno pozitiven simbol, ter pomlad, ki ima isto funkcijo, sta takorekoč najbolj pregnanta antonima predhodni nihilistični konstataciji. Temu je dodati še spoznanje zaključnega verza, tj. »Slutnja bodočnosti gre mimo nas«, oboje skupaj pa je potrebno razumeti v razmerju krajevne določila proti jedru stavka, pa je slika popolna. Poskusimo sumirati: finale Rim prinaša ugotovitev o absolutni nezadostnosti klasičnega pesništva, kulture, civilizacije, tej ugotovitvi pa je neposredno korelativna druga, tj. tista, ki v obliki zabrisane, vendar artistično skrajno dinamične metafore prinaša rešitev takemu stanju: odtod naprej gradi Kosovelova pesem za prihodnost, pogoj, lokalno-kondicionalno determiniranje take prihodnosti pa je povezano prav z najobčutljivejšimi parametri njegove poezije (barva, pomlad). Iz vsega skupaj pa po logiki najbolj neposredne vzročnosti sledi, da so Rime pač programski nadrealističen tekst.

Prelomu s klasičnim pesništvom, s tradicijo pa ni posvečena zgolj ta enota, temveč je njene reminiscence zaznati tako rekoč povsod, le da so redkokje tako intenzivne kot v predhodni pesmi. Morda je najbolj evidenten primer nadrealistične cezure s pesniško preteklostjo prav izpostavljanje liričnega subjekta v funkciji pesnika, in to ne vsakršnega. Kosovelov »pesnik« se pojavlja v jasni distinkciji do okolja, ta distinkcija pa ima dvoje obeležij. Najprej je to »socialna« ločenost od

(malo)meščanskega sveta, kjer je pesnik prikazan kot nosilec najostrejše etične zavesti v otopelem in h gmotnemu uspehu za vsako ceno naravnem okolju. Primerov za to ne manjka, najpomembnejši pa bi bile pesmi, spisane v prvi edninski osebi, kjer je lirski subjekt hkrati tvorec pesmi same, celota pa je ujeta v resignirano, etično zaostreno problematiko. (npr., Kons: Mas (Ibid., 108), Steklenica v kotu (Ibid., 104), Pesem (Ibid., 105) in drugo) Temu vzporedne bi bile tudi direktne omembe pesnika v zvezi s proletarcom, npr. v Kons: novi dobi (Ibid., 74), pesmi, v katerih se izenačujeta dva predstavnika prihajajoče dobe.

Drugo, bistveno pomembnejšo razliko pa predstavlja distingviranje na osnovi najširšega skupnega imenovalca stare civilizacije in pesniških tehnik, tj. na logiki utemeljene jezikove konvencije. V tej smeri je relevanten uvodni »kons«, tj. Kons: mačka (Ibid. 11), koder nastopi pesnik v popolnoma razvezani vlogi. Tako: *Koder hodi novi pesnik, / povsod se odziva klavir*« in »*Ves svet je zavzet: Ta človek / je norec. / Ali je pesnik. / In vsi poslušajo njegove / korake, ki pojo nad klavirjem.*« (Ibid.) »Novi pesnik« je pesnik, ki pušča logiko v nemar, ki po chagallovsko meša stvarnost z nadstvarnostjo, novi pesnik je nadrealist. Če k temu dodamo še dejstvo, da je ta pesnik omenjen v prvi osebi ednine, nadalje, da je to eden prvih »konsov«, bo slika o novi podobi poezije in njenih tvorcev popolna. Kosovel se je torej tudi na področju pesmi in njenega ustvarjalca programsko napotil v nadrealizem.

In če je na tej stopnji vsaj nekoliko osvetljen značaj Integralov, če so vsaj v najmanjši meri sporočeni nadrealistični impulzi, ki so jih bili oblikovali, sta v zvezi z njimi še vedno odprti dve bistveni vprašanji. To je vprašanje relevance te poetične usmeritve za splošni ustroj njegove lirike, iz česar pa nujno sledi vprašanje po implikacijah na področju same duhovne fiziognomije Kosovelove osebnosti, predvsem njenih stisk in strahov. Na to pa se navezuje drugo vprašanje, zadevajoče komparativno plat Integralov, upošteva je njihov mednarodni literarni kontekst.

V zvezi s prvim takoj na začetku izstopi jasno dejstvo: Kosovelov nadrealizem je globinsko spét s predhodnimi plastmi, jasno se nakaže že pri prvih pesmih in se potem organsko razvije v prevladujočo usmeritev. V tem smislu iz tega sledi naslednja implikacija: ker je Kosovelova pesem pač motivno dokaj homogena, ker so v njej prevladujoče nekatere dominantne teme, je moral razvoj njegove pesmi slediti njihovim metamorfozam oz. se prilagajati njihovi obvezujočnosti, kot se je pač izražala skozi Kosovelovo osebnost in njeno doživljanje sveta. Drugače: Kosovelov »jezik« se je ob iskanju rešitve za svoje največje, najbolj sublimne »obsesije« pač »optimaliziral«: bolj ko se je percepcija ključnih tópov njegove pesmi intenzivirala, bolj se je njegova beseda primikala k tistemu prostoru, v katerem je upala najti ključ za sleherno, tudi najbolj perečo dilemo. Ali: bolj ko se mu je oglašala smrt, bolj ko ga je »bela mati s koso« z nevzdržno sredobežno silo pritegovala vase, bolj se ji je izmikal v tisto smer, kjer je njena perečnost stopéla, če ne že prešla. Kosovel, z njim pa njegovi najljubši motivi: Kras, brinjevka, bori, mati, oče, pomlad barve, vse kar je bilo v zasnutnih momentih njegove pesmi še simbol liričnega subjekta, z zaostritvijo poetične besede in življenjskega položaja, pa se je iz simbola vse bolj spreminjalo v identiteto: bori, Kras, mati, oče, kraška vas, in drugo, različni obrazi ene same razbolene in od smrti prestrašene osebnosti, vse to se je reševalo tja, kjer je še

upalo rešitev najti. V nadrealistično izročilo, ki je stvarnost predrugačilo do te mere, da je iz metamorfoze zasijala nova stvarnost, lepša, pravičnejša, optimalnejša, kjer je nekako po svetopisemskem načelu »Ecce nova facio omnia« vse dobilo drugačen, prijaznejši obraz. V nadrealizmu, kjer so običajna logična načela izgubila veljavo, kjer so se razmehčali tudi najtrši zakoni logike, najprej pa seveda oni, ki uči, da življenju pač sledi smrt. Kosovelov nadrealizem je tako mogočna kretnja upora krhke in ogrožene eksistence, ki je stvarnost demontirala do te mere, da si je lahko na osnovi razpuščenih elementov omislila novo, optimalnejšo, predvsem pa mnogo bolj sprejemljivo.¹⁶

In tu lahko naredimo še en, odločilen korak. Kot sledi iz predhodnega, je pri Kosovelovem nadrealizmu bistveno umikanje idealitet v metastvarnost, ki jim omogoča preživetje, to pa je temeljno povezano s poetiko barv. Barve so nosilke ključne nadrealistične deformacije, v nadrealističnem zamiku so navzoče že v samih začetkih, v Integralih pa se še bolj zamaknjene poglobijo in posplošijo.¹⁷ One namreč vzamejo nase tudi vso težo nanosnice, ki definitivno umanjka ali pa stopi v absolutno drugoten plan. Tako je z večino motivov iz predintegralne poezije, predvsem z najbolj občutljivimi. »Kras«, »kraška vas«, »družina«, »mati«, »oče«, če prehajamo od splošnega h konkretnemu, od vsega tega je v Integralih dejansko obstojna samo njihova epitetonični sloj. Nanosnica se je izgubila, v divjem semantičnem reju je videti samo njeno prigodno plast. Vse ostalo je že na varnem in če se je pesniku poprej smrt prikazovala kot »*prepad neskončne modrine*«, je v nadrealistični projekciji ostala samo njena barvna sled. Sled, ki pa je lahko tudi prevara.

Tu nekje se tudi sklepa krog Kosovelove nadrealistične inspiracije. Odkrita je močna predispozicija pesnika za nadrealistično konstruiranje, opozorjeno je na najširšo relevantno za celoto njegove umetniške besede.

Preostaja le še evidentirati majhen, a nič manj pomemben kuriozum. Ta kuriozum je razmerje med popolno odsotnostjo teoretične podlage, zapiskov, gradiva, pisem, ipd., ki bi dokazovala intenzivnejše ukvarjanje pesnika z nadrealizmom na eni ter dobesedno aktualizacijo nadrealistične poetike na drugi strani. Zev, ki jo še pogloblja osupljivo dejstvo takorekoč absolutne sinhronije z začetki gibanja samimi, kajti nastanek Integralov sovпада, z razliko nekaj mesecev, z oblikovanjem prvega nadrealističnega »krožka« v Franciji (1924–1925). To je vprašanje, katerega odgovor je moč skicirati v dveh smereh. Prva, da je Kosovel o nadrealizmu poglobljeno razmišljal, ga preučeval in se z branjem programskih tekstov ter primerov nadrealistične poezije z njim tudi izčrpno seznanjal. Četudi je to možna hipoteza, pa jo vsaj nekaj postavlja drastično pod vprašaj. Iz posmrtnih ostaline se namreč nikakor ne da sklepati, da bi pesnik širše preučeval nadrealizem,

¹⁶ Spričo tega je tudi razumljivo, zakaj Kosovel ni gojil nobenih afinitet do dadaizma, saj je dadaizem čista igra, zamejena v samo sebe in brez optimalizacijskih smotrov. Za njegov odnos do dadaizma prim. tudi ironično Smeš kralja Dade (ZD 2, cit. zgoraj, 28).

¹⁷ Kosovel in barve je vprašanje najširše relevance. Razdelati pa bi ga bilo potrebno upoštevaše tudi upodabljalj-očo nadrealistično umetnost, npr., Chagalova platna ali druge nadrealistične slikarje.

da bi se poglobljal v njegova besedila, da bi, skratka, v tesni odvisnosti od tega oblikoval svoj pesniški model, ki bi dokazoval hitrost odzivanja na zunanje pobude. Vse, kar se o Kosovelovih stikih z nadrealizmom da v tej smeri dognati, je že bilo zapisano¹⁸ (prim. 21). Gre zgolj za dva mala, vendar velikopotezna fragmenta.

In prav na njuni osnovi se odpira pot k drugi, verjetnejši interpretaciji. Upošteva nedokazljivost Kosovelovega navdihanja pri virih nadrealizma na eni ter povednost omenjenih fragmentov na drugi strani, ob tem pa še dejstvo organske sklopljenosti nadrealizma z ostalimi segmenti njegove lirike, je moč reči, da se je Kosovel na nadrealizem odzval intuitivno, da ga je briljantno udejanil, ne da bi se (diskurzivno) sploh zavedal njegove teoretične podstati. V tem smislu bi Kosovelov nadrealizem pomenil individualen vzrok te usmeritve v prostoru, ki mu sicer podobna »podjetnost« ni bila vselej lastna. Ob tem bi predstavljal tudi afirmacijo slovenske avantgardne umetnosti v najširšem krogu, hkrati pa bi bil dodaten dokaz za poseben položaj slovenske poezije v svetu.

Ob sedemdesetletnici smrti tega genija bi bil za literarno znanost to eden največjih izzivov.

SUMMARY

The paper attempts to give a new definition of Kosovel's poetics, i.e., from the beginning as well as from the final stages. With respect to the former it finds that impressionism was irrelevant as an inspiration and technique for Kosovel's early lyric poetry. The finding is based on the fact that Kosovel's early poetry does not include elements attesting impressionistic orientation; inasmuch there is a slight reminiscence of them, it appears in expressionistic context. As an additional proof of Kosovel's non-impressionism the paper also presents a contrastive analysis of certain points in Župančič's impressionism, and based on that it ultimately refuses the possibility of impressionistic structure of Kosovel's early lyric poetry. The paper discovers the same anticipatory relationship as seen between impressionism and expressionism in the final portion of Kosovel's work, *Integrali* (Integrals). The paper argues that the fundamental inspiration for the volume of poems is not constructivism, but rather, surrealism. The argumentation is based on the most general determinants of *Integrali*, beginning with the question of meaning. Meaning as a basic constituent of constructivistic texts is fundamentally absent in the volume. Another missing element is »technological« inspiration, another constituent of classic constructivistic texts. Additionally, some of the most general impulses in the surrealistic direction are present. The paper states the relevance of the »mirror« in the volume, the drastic break with the tradition, which begins right with the first part of the volume, *Rime* (Rhymes). At the end it offers another proof that this poetry is based in surrealistic poetics, i.e., the understanding of the poetic subject, in which Kosovel surprisingly identifies with surrealistic poetics. The paper defines as a key surrealistic signal the title *Integrali*, which indicates a return to »integral reality,« the kind that has not been tarnished by civilization and/or society and its fundamental constituent, language. On this premise the paper draws two findings. First, the expressionistic background of Kosovel's early lyric poetry made the surrealistic formation possible, while impressionism, on the other hand, would have led him in exactly the opposite

¹⁸Ob tem je še omeniti, da je njegova prošnja z dne 11. 12. 1924, da bi dobil Bretonov Nadrealistični manifest (cit. zgoraj), dobila pozitiven odgovor.

direction. This is demonstrated with the poetics of colors. Secondly, surrealism helped Kosovel solve his most basic dilemmas, first of all, his fear of death. In a world freed from logic even the most fundamental laws of logic are shattered, primarily the one about life being inevitably followed by death. The paper finds that Kosovel's surrealism is one of the most radical revolts of a highly ethical subject in a dehumanized world. Finally, the paper points out a significant curiosity, i.e., a so to speak absolute synchrony of Kosovel's surrealism with the beginning of the movement as a whole. Based on that it posits the essential relevance of *Integrals* not only for the Slovene, but for the European artistic avant-garde as well.