

Trubar je torej vzel za osnovo knjižnega jezika prav najbolj centralni slovenski govor, ki je že sam združeval v sebi elemente dveh najobširnejših in centralnih slovenskih narečij, ki pa je obenem predstavljal tudi jezik največjega slovenskega mesta, tedanjega upravnega središča Kranjske, ki je imela glede na prebivalstvo povsem prevladujoč slovenski značaj, kraja, v katerem se je formiralo središče nove nacionalne slovenske cerkve, kraja, ki je postajal center meščanstva in kulturni center. Ta jezik je skušal obogatiti z elementi drugih narečij; razumljivo je, da predvsem z elementi svojega domačega govora. Tu gre za dobro premišljeno rešitev formiranja knjižnega jezika in v zvezi s tem je treba prevrednotiti dosedanje ocene Trubarja.

Franc Zadavec

SREČKO KOSOVEL

(1904—1926)

Zakaj smo se odločili, da predstavimo pesnika,* o katerem bi obskurantska misel trdila, da ni mogel imeti velikih idej, ker je umrl premlad? Kaj dela tega pesnika sodobnega in modernega in kljub resnični mladosti, v kateri je opravil svoje pesniško delo, za tako pomembnega, da stoji v slovenski kulturni zavesti ob Župančiču in Gradniku, ob Murnu in Jenku, v nekih plasteh celo ob Prešernu, da je vstopil, sicer pozno, pa vendarle vsaj ob šestdesetletnici rojstva tudi v srbohrvatsko kulturno območje (*Ekstaza smrti*. Novi Sad, 1964), da je napisal francoski pesnik Marc Alyn zavzet in obsežen esej o njem in da je pravkar izšel tudi izbor njegovih poezij v pariški knjižni zbirki »*Poètes d'aujourd'hui*«? Ali je to stil, tedaj oblikovno estetska struktura njegove poezije, ali pa je to njena vsebinska komponenta, posebno življenjsko občutje in specifična zavest o človeku XX. stoletja?

Mislím, da je vse troje: stil, občutje in zavest. V stilu je njegova poezija kvalitetno in sintetično križišče modernih pesniških slogov, zlasti impresionizma in ekspresionizma, vendar sinteza s tistim realistično filozofskim razmerjem do življenja in sveta, ki je bilo v najboljših primerih podlaga tudi druge slovenske lirike. Kosovelova pesem je namreč izrazito takšna, da velja zanj Goethejeva misel: Najvišja lirika je odločno zgodovinska« (Walther Killy, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, 1961, 10). Gre za svojske nianse nekaterih temeljnih lirskih motivov, ki jih je upesnil Kosovel »zgodovinsko«, se pravi psihološko tako, da predstavljajo jedro sodobnega življenjskega občutja in zavesti. Predvsem gre za dve veliki temi oziroma za dvojce vprašanj, ki jih je moral razrešiti v samem sebi in pred zgodovino. To sta alienativno občutje in zavest in motiv smrti kot motiv življenjskega absurda. Njegovi lirski zapisi obeh tem so povezani s stvarnimi bivanjskimi koordinatami, pripeti so na konkreten družbeni prostor in na konkretno pokrajinsko ozadje. Razumljivo je, da sta alienativna zavest ter groza smrti, ki v zadnjih petdesetih letih gospoda-

* Predavanje na seminarju za tuje slaviste v Zagrebu, avgusta 1965.

rita v evropskem človeku, tisti bolj ali manj zapleteni sfingi, ki so ju obvladovali mnogi pesniki XX. stoletja. Kakor mnogi drugi ju je kot ontološki vprašanji premagoval tudi Kosovel in iskal ob njih integracijsko pot do humaniziranega človeka in družbe. Ko razmišljamo o Kosovelovi poeziji, stojimo potemtakem pred osrednjimi gibalni moderne lirike. Naš pesnik jim je znal dati takšno umetniško obliko, da se je pomembno uvrstil v strukturo evropske lirike XX stoletja. Kako je razreševal Kosovel oba problema?

Najprej si ga oglejmo z vidika popularnega motiva evropske lirike zadnjih štirideset let, tedaj z vidika motiva smrti. V čem je posebnost Kosovelove obravnave te eksistencialne teme?

V vrhuncih vizij in lirskih monologov ter dialogov s smrtjo je naš pesnik zmerom pripet na stvarno zgodovinsko ozadje, na veliko evropsko depresijo po prvi svetovni vojni, ki je prizadela slovenski narod in njegovega pesnika še toliko bolj, ker je imperializem razkosal Slovence na štiri države. Nacionalna dezintegracija in sociološka razrvanost — Kosovel je bil tudi fizična žrtev obeh — in še etični podor evropskega človeka so ustvarili za »lepe duše«, kakor je pesnik imenoval resnične umetnike, bivanjski položaj, ki je na eni strani izzival klice po smrti in odrešitvi in tvoril ugodna tla za nastajanje eksistencialnega strahu, na drugi strani pa zahteval tudi negacijo smrti in upor proti njej.

V Kosovelovi poeziji so lirski motivi, v katerih lirski subjekt zahrepeni po smrti:

Smrt, samo smrt.

Padati.

Padati.

Padati.

In kakor ptica v perotih

zraka napiti se

in v labirintih, na neznanih potih

skriji, potopiti se.

(Padati)

Toda kakšna je spoznavno bivanjska motivacija tega nenaravnega hrepenenja? Je to pomanjkanje osebnega vitalizma, obup trhle duše, nihilistična gesta morbidnega človeka, ali pa krik zgodovinsko osveščenega človeka, tedaj pesnika, ki motivira svoje hrepenenje po smrti z realnim prostorom in obstojnimi problemi svojega časa? Začetek pesmi *Padati* daje povsem nedvoumen odgovor na to vprašanje:

O zatajeno poslanstvo človeka!

Kot živčna mreža je palo

na moj obraz in ga raztrgalo,

kakor zobovje koles,

zobovje zveri.

Ta naturalistično-tehnični privid oziroma »iracionalni« uničujoči osebek, ki je raztrgal pesnikov obraz, ni bil nikakšna mistična sila, ampak evropska duhovna in slovenska narodna stvarnost po prvi svetovni vojni.

Nič manj zgodovinsko ni utemeljil smrtne groze tudi v pesmi *Ekstaza smrti*, kjer opisuje v mogočnih razponih ekspresionistične vizioniranosti in viharnosti.

kako golta smrt Evropo in evropskega človeka in kako »vse tone v žgočem, rdečem morju«.

*Vse je ekstaza, ekstaza smrti!
Zlati stolpovi zapadne Evrope,
kupole bele — (vse je ekstaza) —
vse tone v žgočem, rdečem morju;
sonce zahaja in v njem se opaja
tisočkrat mrtvi evropski človek.
— Vse je ekstaza, ekstaza smrti. —*

*Morje preplavlja zelene poljane,
morje večerne žgoče krvi,
in rešitve ni in ni,
dokler ne padeva jaz in ti,
dokler ne pademo jaz in vsi,
dokler ne umremo pod težo krvi.*

*Z zlatimi žarki sijalo bo sonce
na nas, evropske mrličke.*

Je to mogoče ekspresionistična prepesnitev Spenglerjeve mistike o propadu zahodnega sveta (*Untergang des Abendlandes*)? Nikakor, Kosovel je odločno odložil možnost, da bi *Ekstaza smrti* kakorkoli povezovali s smislom Spenglerjeve filozofije (*Umetnost in proletarec*). Ciklična pesnitev *Tragedija na oceanu*, najpomembnejša Kosovelova kompozicijska in filozofska razrešitev obstojne problematike, to odklonitev še kako potrjuje. Krivdo za tragični polom evropskega intelektualca in »lepih duš« tukaj še bolj jasno pripisuje kapitalistični vladajoči družbi, tedaj kaotičnim družbenim razmeram v Evropi. Iz *Tragedije* pa izhaja pesnikovo prepričanje, da vladajoča družba ne bo mogla uteči potopu. Če pa morajo izginiti v njem tudi »lepe duše«, je to sicer tragedija, vendar tragedija s katarzo: lepe duše propadajo »za novo rast«. Če si v tem trenutku priključimo v spomin še pesem *Sebi*, v kateri govori pesnik tudi o upornikih, ki jih vladajoča družba preganja in zapira, potem si misli o propadanju »lepih duš« ne moremo razlagati kot votel in patetičen romantični heroizem, marveč zgolj kot ugotovitev, da sta se po logiki umetnosti, kakor jo je pojmoval Kosovel (o tem pozneje) in po logiki revolucionarstva umetnik in družbeni puntar izenačila. V lastni usodi je Kosovel zaslutil in upesnil tisto falango, v katero so se uvrstili Ernst Toller, Garcia Lorca in mnoge druge »lepe duše« od prve svetovne vojne dalje.

Več slovenskih pesnikov, Kosovelovih vrstnikov, je razreševalo problem smrti podobno kot nekateri nemški pesniki. V poeziji R. M. Rilkeja, Georga Heyma in Franza Werfla nastopa namreč smrt kot blagohotna sestra, ki vodi človeka iz sveta izoliranosti in enkratnosti v višje, sintetično bivanje duš. Ti pesniki opevajo smrt kot sladko silo, ki razruši telesni oklep in osvobodi dušo, da se lahko v nadmaterialnem svetu spoji z drugimi, prav tako osvobojenimi dušami v integralno, skrivnostno življenje. Smrt potemtakem ni nesmisel, ampak tisti smiselni ključar, ki odpre človeku vrata v bivanje kat'exochen, v popolno harmonijo, kjer telesni demoni nimajo več nobene oblasti. Smrt kot »sestra Smrt« in »sladka Smrt« nastopa zlasti v poeziji Antona Vodnika in Edvarda Kocbeká. Kakor da sta pola življenje in smrt zamenjala svoji vrednosti: življenje je postalo umiranje, smrt pa element, ki vodi k življenju. To prevrednotenje

obeh polov je izražalo na eni strani krščansko idealistični nazor, na drugi pa hrepenenje po nebitnosti in namesto upornosti pasivno resignacijo; to je bila pesniška kapitulacija pred teorijo o »dolini solz« in pred mistiko o »propadu zahodnega sveta«. To je bila notranja drama svetovnonazorskih idealistov.

Podobe, s katerimi izraža Kosovel smrt in podor sveta, so kajpada prav tako, odblesk notranje drame pesnika samega, vendar drame, skozi katero se oglašča stiska človeka kot družbenega, zgodovinskega bitja, ne pa sholastična razprava o protislovljih materije in duha, telesa in duše. V nasprotju z idealističnim motrenjem življenja so nastajale Kosovelove podobe smrti — podobno kot njegove vizije o drsenju sveta s tečajev in o ciklonu, ki je začel pustošiti človeštvo — kot protest v stvarnih razmerah vojne in povojne dobe. Smrt obravnava kot nesmisel in sramota, smrt doživlja kot veliko izzivanje in poniževanje človeka. Zato je ne mistificira, se ji ne vdaja, se pred njo ne ponižuje, ampak se z njo bojuje. Njene grimase ne odeva v skrivnostni in mistični pajčolan, iz nje ne dela arhaične slovesnosti, kakor tisti ekspresionisti, ki so jo opevali kot medij in most, po katerem se vrne človek v neskončno »domovino«. Smrt ni zlitje jaza s »praskrivnostnim sozvočjem«, ne trenutek polne varnosti v nevidni stvarnosti, pa tudi ne pojav, iz katerega kujejo eksistencialisti ključ, s katerim človek odkrije in spozna samega sebe. Tako npr. Günter Blöcker v knjigi *Die neuen Wirklichkeiten*, ko prepričuje, da se šele v »zavesti smrti odpre jazu njegova transpersonalna resničnost, jaz se stopnjuje v brezmejnost in smrt je za človeka samo ključ do metafizičnega spoznanja samega sebe«.

Tragedija na oceanu je tragedija, se pravi duhovni spopad s smrtjo, ne pa potrepljiva vdanost smrti. Iz nje ne zveni »mit smrti«, ne nekakšna transcendentna moč. Kosovel je našel smisel življenja v nesmrtnosti, ne pa v transcendennci. Zato z motivom smrti ni mogel ravnati tako, kakor da je življenje nekaj neresničnega, »onostranost« pa nekaj resničnega. Zato zvenita poleg motiva smrti v *Tragediji* tudi hrepenenje po bivanjski harmoniji in želja po etični preobrazbi človeka in družbe. Preroditvena misel in beseda se pneta nad negativne in nihilistične plasti zavesti. In če je *Tragedija na oceanu* vrhunec slovenskega ekspresionizma v vezani besedi in prvi visoki vrh umetniško osvetljene življenjske katastrofe po Prešernovih *Sonetih nesreče*, je hkrati tudi pesnitev, v kateri je Kosovel potrdil smisel človeške bitnosti in katastrofalno in nihilistično občutje najčisteje premagal. V tretji pesmi tega cikla izpoveduje namreč veliko vero v smisel človeškega ustvarjanja in življenja:

*Ti boš rastlina, med plastjo plast
in skozi tebe kipela bo rast,
neviden boš in nepoznan,
ti boš na dnu vseh žrtvovanj.*

*Nad zemljo sinje, sinje nebo,
kot da vse mrtve oči vanj sijo,
in z roko v roki nevidni vsi,
v živem koraku mrtvi zveni ...*

Upirati se smrti je bila vselej važna funkcija umetnosti, zlasti še upirati se etični smrti. Kosovelova vsebinsko idejna razrešitev motiva smrti je takšna, da potrjuje in utrjuje človekov etični vzgon. Kar je tedaj dragocenega v Kosovelovem pesniškem motivu o smrti, je njegova zavest, da je etični vzgon v človeku moč-

nejši kot smrt. Že bežen vpogled v njegove pesmi nas prepriča, da je smrt kot dramatično in absurdno substanco človeške bitnosti upesnil Kosovel tako »popolno«, kot je ni noben slovenski pesnik, niti Gradnik, ta najbolj mirni in stoični pesniški dialogičar s smrtjo. Zlasti je presegel Gradnika v tem, da smrti ni upesnjeval samo kot elementarne pojave, ampak je poglobil elementarnost z zgodovinskimi razmerami in silami in tako okrepil dramatično substanco motiva.

Kako je razreševal Kosovel drugo kritično poglavje sodobne zavesti, tedaj osamljenost in odtujenost (alienacijo)?

Kategorija »samota« je izredno živa in tudi dramatična sestavina njegove lirike. Uveljavlja pa se protislovno: zdaj kot hrepenenjska sila, drugič kot ekzistencialna ne varnost, zdaj kot neke vrste odresitev, drugič pa kot smrt. Nemalo je lirskih motivov, ki jih naslavlja pesnik z gesli *Klic po samoti*, *Krik po samoti* in v katerih deklarativno hrepeni po osamljenosti ter beži od ljudi. Dramatični vrhunec tesnobe in osamljenosti doživlja lirski subjekt v *Tragediji na oceanu*, kjer se najbolj neposredno spopada s svojo negacijo, z nebitjem. Klasičen primer osamljevalnega procesa najdemo v *Baladi o brinjevki*. Ko pesnik brinjevko osami v turobni jesenski pokrajini, jo nepričakovano zadene strel: simbol za pesnika oziroma človeka sploh, ki povsem osamljen skonča v življenjskem oceanu.

Kaj pomeni v Kosovelovi poeziji biti osamljen, odtujen, in kako se ta zavest in občutek uveljavljata? Človek je resnično osamljen, kadar je osamljen na dva načina, kadar nastopi osamitev nasproti svetu objektov in kadar se ta osamitev združi z osamitvijo nasproti ljudem. Bolj nazorno kakor *Balada* združuje to dvojno obliko osamljenosti pesem *Sam*. Najprej »blodiš in tavaš kakor izgubljen« sredi pokrajinske narave in v kozmičnem prostoru. In kar v tebi, v (lirskem subjektu) odseva, je golo drevje

*in listje, ki pomandrano v dežju
gnije pod drevjem.*

Toda katastrofalna osamitev nastopi šele v trenutku, ko se ti odmakne še človek, v trenutku, ko se ločiš od človeškega:

lep obraz je ugasnil v temi.

Ob tej dvojni osamitvi pesnik zadržuje v sebi bivanjski krik, ki hoče izpričati, kako je človeško življenje nesmiselno:

*O zakričal bi, da bi odmevalo
vse do gora, od gozdov, od dolin,
pa se bojim, da sam bi ostal
s polisočerjeno praznoto.*

Pesnik opisuje torej položaj tako brezupne osamljenosti in zapuščenosti, da si mora izbrati za svoj bivanjski krik modalno obliko, saj bi vsak resničen krik groteskno odjeknil v praznem, razčlovečenem prostoru. Pošastna brezodmevnost bi v človeku samo poneizmerila tesnobo osamljenosti in ga samo še bolj prepričala, da je življenje nesmisel.

Kako je razrešil Kosovel dramatični položaj odtujenosti?

V slovenskih pesniških sistemih, na katere je zadel ob svojem nastopu in na katere so pesniki pozidali svoj bivanjski smisel, so vabile štiri izrazitejše odrešilne možnosti:

a) pokrajina oziroma predmetni prostor, tedaj smer modernega rousseaujevstva;

b) bog in mistika (nasproti uradnemu neotomizmu mladokatoliška religiozna obnova);

c) izolirani jaz, ki se vključuje edinole v kozmos (intelektualistično kozmična ekspresionistična smer);

d) jaz kot del množice oziroma smer revolucionarnega socializma.

Prva, druga in tretja možnost se za Kosovela niso odprle. Četudi ima vrsto impresionističnih pesmi, je, kot bomo videli, doživljal svoj rojstni kraški pokrajinski prostor vse drugače, kakor pa kot prostor harmonije in integracije.

Povrnimo se za trenutek k pesmi *Sam* in se vprašajmo: kaj je etos osamljenostne zgodbe v njej? Zdi se mi, da se močno približamo resnici, če trdimo, da je ontološki nauk pesmi *Sam* ta, da je v razčlovečenem svetu nesmiselno živeti. Tudi »krik po samoti« te v takem svetu ne more odrešiti. Zato preostaja v takšem svetu samo ena integracijska možnost in dolžnost: preboj v areno družbenega življenja in delo za stvarno življenjsko skupnost. V tej areni mora človek najti integracijske sile, se jim pridružiti in delati za njihovo popolno zmago. Osamljeni, izolirani subjekt mora premagati protislovja med seboj in kolektivom, ostati mora sredi množice tudi v njenih najbolj kritičnih trenutkih. V sonetu *Krik po samoti* srečamo Kosovela sredi propadajoče množice, vendar še vedno sredi množice, sredi človeštva:

*V množici sem, ki se giblje, upira,
bolan sem, tako sem se že izkričal,
v množici sem, ki ugaša, umira,
k zmagi hitim in vem, da bom pal.*

Ta sonet, še bolj pa druge pesnikove socialno-revolucionarne pesmi kažejo, da je moglo biti vsakršno hrepenenje po miru, harmoniji in reintegraciji zunaj kolektiva za Kosovela samo romantična sanja. Za poeta, ki je stopil v areno slovenskega in evropskega življenja, ni bilo nobene novo-rousseaujevske odrešitve, nobenih mitoloških in kozmičnih olajšav sredi evropskih revolucij in slovenske nacionalne in sociološke razbitosti. Kosovel je začel pesniti v razmerah, ko je moral ustvariti iz tradicij slovenske Moderne sintezo z idejo Oktobrske revolucije. Povezati je moral pesnika s politikom, čisti lirski zapis z družbeno-ideološko mislijo. Zato se v njegovi poeziji zavest alienacije vztrajno prepleta z reintegracijsko idejo.

Odtujenost je bila ena pglavitnih pesniških snovi tudi znamenitega slovenskega impresionista Josipa Murna. Toda ko sta pesnika premagovala odtujenost, sta izbrala različna pota. Proletarec Murn ni našel drugega izhoda kot pokrajinsko naravo in zvezdnato noč, Kosovel pa se je že reševal z marksistično ideologijo in s pridruževanjem tedanjemu proletarskemu razredu. Tako je ostal Murn le glasnik modernega osamljenca, Kosovel pa je to stopnjo prerasel in postal glasnik revolucionarnega humanizma. Iz elegičnosti, ki je osnovno čustvo njegove lirike, je ponekod že izbruhnil optimistični in himnični zanos socialnega čustva. Estetsko oblikovna analiza bi sicer pokazala, da vseh svojih socialnih pesmi (npr. *Rdeči atom*) izrazno stilno še ni izenačil z impresionističnim in eks-

presionističnim lirskim zapisom. Kakor da za revolucionarno tematiko še ni utegnil najti povsem ustrezne in umirjene oblike. Zanimivo pa je, da si je izbral zanjo predvsem sonet, manj pa svobodni verz. Ta izbor vsekakor nakazuje, da je hotel dati humanistični ideji tudi klasično obliko in s tem tudi umetniško kvaliteto.

Za svoje eksistencialne dileme Kosovel potemtakem v pokrajini ni iskal nobenih olajšav. To pa seveda ne pomeni, da bi imela pokrajina s kozmosom v njegovi poeziji majhno ali celo postransko vlogo. Nasprotno! Lirski motivi, ki izražajo razmerje med pesnikom in njegovo kraško pokrajino, so številni in osvetljujejo važne plasti njega samega in njegovih odzivov na človeka in na nacionalno problematiko.

Kosovelova poezija je pokrajinsko močno determinirana, ne v smislu provincialne omejenosti, ampak v smislu predmetnosti kot pesniške snovi. Bor, črni borov gozd, topol, brinje, brinjevka, brajda, latniki, vinograd, gmajna, črno ognjišče, ploskve sivih kamenitih streh, bela kraška pot, sivi kamen, sivi zidovi v polju, burja, zaostreni Kras — to je najbolj značilno vnanje gradivo njegovega lirskega prostora. Ta predmetnost dobiva v njegovi poeziji tudi simbolno, da ne rečem celo ontološko vrednost, saj često odsvita Kosovelovo osebno in nacionalno bitnost. Slovenska poezija ne pozna primera, da bi pesnik vključil v svoje lirski prostor nek značilen pokrajinski detajl tako intenzivno, kakor je to storil Kosovel s kraškim borom. Večkrat je vzel bor v naslov pesmi: *Bori*, *Temni bori*, *Videl sem bore rasti*, *Vaza z bori* in tako naprej. To naštevavanje naj samo pokaže, kako intenzivno je živela pesniška snov »bor« v Kosovelovi domišljiji in bivanjskem občutju.

Večkrat ostane »bor« v svojih predmetnih mejah, je izvor impresije in estetskega užitka. Toda poleg impresionističnih položajev in estetske senzacije obstajajo tudi trenutki, ko se pesnik boru približa in ga navidez personificira, v resnici pa poduhovi po ekspresionistični nazorski in stilni volji in metodi. V boru zagleda nenadoma prisposodbo za svoje bitnostne dileme in se z njim ontološko utemeljuje. Ta identifikacija ali bitnostno utemeljevanje poteka v več plasteh, ljubezenski, socialni in nacionalni. Osrednji pesmi sta *Bori* in *Temni bori*. V njih občuti bore še posebno izrazito s stališča osebne bitnosti. Seveda jih je dojemal s tega stališča tudi v impresionističnih položajih. Toda v novem razmerju spreleta njegove bore nenadoma groza.

*Bori, bori v tihí grozi,
bori, bori, v nemi grozi,
bori, bori, bori, bori!*

*Bori, bori, temni bori
kakor stražniki pod goro
preko kamenite gmajne
težko, trudno šepetajo.*

— — —
*Brez odgovora vršijo
kakor v trudnih, ubitih sanjah ...*

So to še bori ali pa je tudi že pesnikova substanca sama? Nemost, trudnost in groza, z eno besedo, mučna eksistenca borov je rezultanta prvin pesnikove

lastne »bolne duše«. Bori so postali znak in simbol miselnih in emocionalnih pretresov in katastrof pesnika samega. Lirski jaz se je z lastno grozo spojil z naravo, jo uredil po sebi, jo ogovarja z najbolj mučnimi vprašanji življenja in smrti. Izraža pa tudi grozo noči, ki se je genocidno razprostrla nad njegovimi Kraševci pod fašistično Italijo. Toda bori so tudi »stražniki pod goro«, tedaj znalci in nosilci upornosti in moči.

Kamenita struktura pokrajine (»zaostreni Kras«) je soporajala Kosovelova depresivna občutja in motive smrti. V pesmi *Na večer* je pokrajino izenačil z žalostjo, predmetnost z duševno kakovostjo:

*Burja je zaostrila Kras.
Zdaj strmi ta prozorna žalost
kakor otožen, izjokan obraz.*

V isti pesmi se javlja Kras tudi kot grozljiva smrt, kot puščava:

tihota pokriva puščavo.

Pesnik je s kraško pokrajino motiviral tudi optimistična razpoloženja. Toda ko gleda naklonjeno, spravno, obilno in vedro kraško jesen

*sladka črnina, polni grozd,
jagode se v dežju bleščijo*

(Kraška jesen),

ga ta pozitivna, dobrotna pokrajinska snov ne more do kraja sprostiti, ampak mu le »odganja otožnost« in mu le za trenutek ublaži breme tesnobe.

Je elegični temeljni ton samo posledica srečanja med pesnikom, o katerem sporočajo biografi, da je bil nežne, mehke narave, in med zaostreno, rezko pokrajino? Preveč bi tvegala, kdor bi depresijo omejil na to nasprotje med pesnikom in predmetno nasilnostjo in izločil zgodovinsko ozadje njegove tesnobe, kdor bi torej omejil izvor tesnobe na pesnikovo psiho ali pa morebiti na ekspresionistično poduhovljanje objektivnega sveta, odpovedal pa bi se vidiku, da je Kosovelova tesnoba tudi odvod nacionalne in materialne stiske Kraševca, se pravi tudi pesniškega lastnega zgodovinskega položaja po prvi svetovni vojni.

Kljub temu zadržku pa je Kras z borom in z drugim gradivom elementarna podoba in beseda Kosovelovega pesniškega sveta; temu svetu daje emocionalno in intelektualno ozadje in smisel. Kras, bor, burja, latniki so, kakor npr. ocean in smrt, pojmi in substance, ob katerih nastajajo transsubstance in vidiki pesnikovega osebnega in umetniškega obstoja. Vežejo ga kot lirski subjekt, hkrati pa se preliva njegova osebnost po njih daleč preko sebe v nadosebni človeški prostor.

In ljubezenska tema?

Kljub temu, da je krožila njegova misel pretežno nad prepadi alienativnih stanj in integrirajočih naporov, tedaj na dramatičnem stikališču posameznika in družbe, je napisal tudi okrog sedemdeset ljubezenskih pesmi, kar je šestina njegovega opusa. Ljubezen se javlja v njegovi pesmi največkrat kot duhovna sila, ne zamolčuje pa tudi njenih čutnih energij. Zdaj zašumi v ljubezenskem motivu

radost in sreča, drugič rezka bolečina in odpoved. Nikoli pa ne dela iz ljubezni samo senzualnega ali pa mističnega problema.

Ljubezni niti ne naturalizira niti ne mistificira in ostaja v tem temeljnem odnosu do življenja realist. Zato se tudi v tej pesniški plasti bistveno razlikuje od nekaterih pesnikov iz vrste slovenskega religioznega ekspresionizma. Negativno občutje odtujitve pa zazveni večkrat dovolj dramatično tudi v ljubezenskih motivih. Nekoč je lahko zapisal »od tebe ljubim ves Kras, ves Kras«. Toda odtujitev mu je razkrojila ljubezenski ideal in ljubica se mu je spremenila v »angela bolesti in zla« (Slovo), naposled pa tudi v zločinko, ki zahteva svoje mesto tam, kjer stoji v pesniku njegova mati (*Richepinov motiv*).

Elegika je osnovni čustveni ton Kosovelovih lirskih zapisov. Močno pa jo je potlačil v konstruktivističnih pesmih, ki tudi sicer predstavljajo posebno vrsto verzov v njegovem opusu. S konstrukcijami se je ukvarjal v drugi polovici leta 1925. Oblikovno estetska ideja, ki je upoštevala predvsem logično konstrukcijo, je zrasla deloma v povojni Sovjetski zvezi, deloma med rusko emigracijo v Berlinu. Ilja Ehrenburg in slikar Lissitzky sta tukaj izdajala revijo *Vešč* (1921-23). Pod vplivom ruskega konstruktivizma so leta 1924 ustanovili v Ljubljani *Novi oder*, nato še v Trstu *Šolo moderne aktivnosti*. In v tej stilni in nazorski atmosferi je zasnoval svoje konstrukcije in integrale tudi Kosovel.

Bistvo njegovega konstruktivizma je izrazito aktualna politična in ideološka tematika. V integralih si je dovolil pesnik nekaj ironije in satire na človeka in na politične razmere in iz njih vre humanistična revolucionarnost. Zanimiv integral je *Pesem št. X*. Kakor je po snovnih motivih heterogen — heterogenost je sploh značilna za konstruktivistične pesmi — je ideja integrala, tedaj protest zoper krivično človeško umiranje, enotna. Pesem se začneja z motivom, kako crka podgana na podstrešju pesnikove študentske sobice. Crkanje se onomatopoejsko kakofonično razlije po lirskem prostoru in vdira v lirski subjekt:

Pif! pif! pif! pif!
KH! KH! KH!

V grotexnski zvočni tesnobi se spomni pesnik svoje mladosti in sonca kot ostrega kontrasta sedanji podstrešni lakotni usodi.

Strihninska smrt na podstrešju pa simbolizira človeško zastrupljenost in umiranje:

Crk, crk, crk, crk
crkni
Človek.
Človek.
Človek.

In ko se smrt v pesniški konstrukciji ironično poigrava s Človekom, pisanim z veliko začetnico, se pesnik zastrne v časopisno novico:

Ob 8. uri je predavanje
o človeških idealih.

Nato pa preseka »ideale« še s pripombo

*Listi prinašajo slike
bolgarskih obešencev.*

In kako se vedejo ljudje v tem nesmiselnem položaju? Ljudje se ne upro, bojijo se boga, ki je »na razpoloženju« in na uslugo gospodi, ki je obesila »komunistične atentatorje«.

Konstrukcije je napolnil torej z ironijo in napadalnostjo. V njih je snemal s človeka kultivirano masko in odkrival za njo neukročenege oblastnika, samovladnega žandarja, pračloveka brez duše in brez etosa, ki telefonira še z roko gorile, kakor je civiliziranca duhovito označil trideset let kasneje Miroslav Krleža (*Aretej*).

Oblikovno estetsko integrali niso kvalitetno izdelani. Vsebinsko pa prevladuje v njih razumsko-idejna ostrina nad estetsko-emocionalno, skepsa in ironija nad bolečino, epski ton nad lirskim.

Če pustimo integrale ob strani, lahko razvrstimo večino pesmi v območje dveh stilnih tipov: impresionističnega in ekspresionističnega. Kosovel jima je vtisnil izrazit individualni značaj. Njegova ekspresionistična ekstaza se namreč nikjer ne razkipi v brezbrežnost in kaotičnost, med impresije pa se vpletajo ekspresionistične privine. Često je Kosovelova stilizacija tudi realistična. Oba osnovna stilna tipa njegove poezije lepo ponazarjata pesmi *Sredi samote* in *Nokturno*.

Sredi samote

*Sredi samote večerni sijaj,
(ko da je senca žalost molčeca),
ko da je zableščala v ta kraj
le za trenotek svetla sreča.*

*In zopet daljna luč gasni
in senca pada na polja zelena,
v tihem otožju polje temni
in duša je kakor prej zapuščena.*

Nokturno

*Razbijam svoj beli Kras,
z muko razbijam ga
in mislim na Beethovnov obraz.*

*Pianist sem z železnimi rokami.
Kras se lomi, zemlja krvavi,
a dan se ne zdrami.*

*Pokaj bele ladje iz pristana?
Za žolto jadro je skrtil svoj obraz
mornar. (Sonce gori.) Kaj sanja?*

*Razumem. Tiho vstaja prevrat,
s tipalkami žgočimi duše osvaja. —
Si sredi poti? Začni od kraja!
Očisti se v ognju, postani nam brat!*

Po psihološki naravnosti lirskega subjekta gre v prvi pesmi za estetsko moč objektivnega sveta nad duševnim, v drugi pa lirski subjekt silovito in burno izraža svojo akcijo, s katero poskuša osvojiti in premagati svet. Tam »pasiven«, estetsko senzitiven, razpoloženjski odnos do sveta, tukaj vitalističen, uporen, celo agresiven. Z eno besedo, v prvi pesmi prevladuje vtis, v drugi ekspresija in futuristična dinamika (izraz). Predmetni prostor je zdaj zrcalo pesnikovih

razpoloženj, drugič poduhovljena in dinamična zgradba njegovih družbeno obstojnostnih problemov. Kako je ponekod povezal impresionistično in ekspresionistično tehniko, lepo kaže verz v oklepaju v pesmi *Sredi samote*. Ta verz pretrga impresijo z meditativnim vrivkom, s katerim poduhovi lirski subjekt čutno, vizualno prvino (senco). Senca sama, ki že itak zmanjšuje pomen »svetle sreče«, pesniku ni bila dovolj učinkovit redukcijski pojav, pa jo je zato obremenil še z mračno psihično analogijo. Poduhovil jo je.

Pesniško govorico je uravnal Kosovel po načelu popolne razumljivosti. Kakor pesnikom slovenske Moderne je bila tudi njemu jasna povednost še zmerom vrhunski zakon dobre poezije. Njegova metaforika še ni nastajala pod vplivom surrealističnih asociacij in oddvojevanja slike od stvari. Kakor je sicer malo uporabljal tertium comparationis, se njegova metafora pretežno podreja zakonu analogije in opravlja funkcijo nazornih zvez med stvarmi in lirskim subjektom. Irealne enotnosti med nasprotujočimi si in med seboj nepovezanimi stvarmi in prav takšne enotnosti med pesnikom in predmeti pri njem skoroda še ni najti. Večkrat se lirski subjekt izenači z objektom, pesnik z drevesom, z labodom in podobno. Takšno poduhovljanje pa ne ustvarja metaforike, v kateri bi se slika bistveno oddaljila od stvari. Drevo je sicer simbol o človeku, ki zaman steguje roke po svobodi, vendar drevo ne izgubi svoje pojmovne vrednosti. Z eno besedo, Kosovel v tehniki primerjav še ni odšel v surrealistično smer.

Kakor kažeta pesmi *Sredi samote* in *Nokturno*, pa tudi druge pesmi, je njegova metafora zlasti močna v območju glagola, pridevnika in včasih tudi adverba. Kot stilna kategorija pa se je zelo številno uveljavila v njegovi poeziji apanalepsa. Često jo je pesnik uporabil tudi v območju verza.

*Strel v tišino;
droben curek krvi;
brinjevka
obleži, obleži.*

(Balada)

Ali je apanalepsa oziroma geminacija v Kosovelovi pesmi kaj več kot samo figura, ki patetično stopnjuje izraz? Patos vsekakor ni prvina, ki bi močnejše gospodarila v njegovi poeziji. Zato tudi podvojitve ne uporablja toliko v stopnjevalne, kolikor v emocionalne namene. Podvojitve namreč večkrat šele ustvari ustrezno emocionalno sozvenenje lirskega subjekta in bralca. Suhotno in zgolj konstatorno bi izzvenel zadnji verz balade o brinjevki, če bi se pesnik odpovedal apanalepsi. Šele v drugem »obleži« dramatično zazveni lirski subjekt ob navidez tako nepomembnem epskem dogodku, kakor je strel v tišino in brinjevkin padec. Ta sozven pa se sprosti mirno in nepatetično, a dovolj dramatično. In Kosovelova geminacija rada pogloblja dramatično razpoloženje. So pa tudi primeri, kjer se skozi to stilno obliko javlja patos:

*Upreti se smrti!
Smrti!
Smrti!
Potapljam se.*

(Mrtvo stoletje)

Kljub ekspresionističnim naponom je Kosovelov verz često »zaprt« in riman. Napisal pa je tudi mnogo pesmi v prostem verz, in tako se klasična načela o verz, pri njem prepletajo z modernimi. Na zunaj se te lastnosti manifestirajo zdaj v obliki prostih kitic in verzov, drugič v rimanju in v sonetu, le poredko pa je stavek razvezal tako, da so se besede osamile v ločene verze. Po tradiciji klasične poetike, ki je Kosovel načeloma ni priznaval, je njegov verz velikokrat gramatikalno polna smiselna enota. Vendar se je uveljavila po njem tudi že eliptičnost, poseben znak moderne psihe in poezije. Elipsa opravlja tu različne funkcije. Večkrat jo je zapisal pesnik v razpoloženski impresiji:

*Nad travnikom poševno drevo,
sonce preko gladine*

(Nad travnikom)

*Drevje v dolini,
vas v tišini,
ptica v sinjini*

(Padati)

Toda v pesmi *Slutnja* elipsa prerašča zgolj impresionistični značaj in izražá globljo, eksistencialno vprašanje:

*Polja.
Podrtija ob cesti.
Tema.
Tišina bolesti.*

*V dalji
okno svetló.
Kdo?
Senca na njem.*

*Nekdo gleda
za menoj,
z menoj
nepokoj
in slutnja
smrti*

Pesnik je izpustil glagole (kot znano, nista marala glagola zlasti kubizem in futurizem, ki sta načeloma uničevala to dušo stavka). Dejanja ni razvezal, vendar lirski dogodek zelo močno čutimo; pesem vsebuje čustveno napetost, pa je ne sprosti. Ko se pesnik izogiba pripovedovanju, stopnjuje impresijo in ekspresijo, notranja dejavnost je silovita, zunanja pa minimalna. Na napeto čustveno osnovo pritiskajo slike predmetnega prostora s filmsko naglico. Tako je *Slutnja* v prvih dveh kiticah akavzalna, od verza do verza »nametava« slike, kakor sta to delala futurizem in konstruktivizem. Toda nametani predmeti so lirsko osvetljeni in v tretji kitici izbruhne zadrževano lirsko jedro. Na splošno

pa je možno reči, da čista adicija, ki zaradi glagolske elipse ne priznava pojmovne, ampak samo položajno logiko, ohranja notranjo dinamiko tudi brez glagolskega aspekta, in da je lahko brezaspektna pesem notranje samo še bolj eksplozivna. Brezaspektnost v našem primeru ni prizadela niti dinamike niti povednosti oziroma jasnosti pesmi.

Kakor je v nekaterih lirskih motivih izločil glagolski aspekt, je uporabil drugod — najbrž tudi pod vplivom futurizma — infinitive. Tudi infinitivni verzi so eliptični, saj jim manjka gramatikalni subjekt, nosijo pa v sebi lirskega. Izražajo namreč burno čustveno energijo, a jo hkrati vežejo in je ne sprostijo. Odkrivajo hrepenenje in želje po nečem, kar zlasti lepo kaže že citirana kitica iz pesmi *Padati*.

Posebna odlika Kosovelovega stila pa je skrajno zgoščen, skop in lapidaren besedni izraz. Non multa, sed multum velja za njegovo jezikovno občutljivost in ekonomičnost.

Za velike pesniške duhove je značilno, da ne zapisujejo samo svojih lirskih emocij in pesniških idej, ampak si prizadevajo utemeljiti in razložiti fenomen, ki mu pravimo umetnost, in da hočejo najti umetnosti smisel in pravo mesto med človeškimi duhovnimi dejavnostmi. Umetnosti je iskal smisel in namen tudi Srečko Kosovel.

Odločitev, da je sprejel za svoje vzornike Ivana Cankarja, Maksima Gorkega, Petra Bezruča, Ernsta Tollerja in Romaina Rollanda, nakazuje tudi že smer njegovih umetnostnih načel. Ta so razvidna deloma iz pesmi, v katerih opredeljuje pesniško umetnost, deloma pa iz ustreznih člankov. Ukvarjal se je zlasti z dvema pomembnima vprašanjema: s položajem umetnosti in umetnika v kapitalističnih razmerah, drugo misel pa je posvečal pravi in navidezni umetnosti.

V družbi, v kateri caruje denar, ne pa kulturna ideja, doživlja pesnik neprijetno usodo. Kajti, kdor je »človek svojih sanj« in »umetnik po svoji duši«, ga vulgarna materialistična miselnost poniža in izda. Nekateri književniki podležejo, od strani opazujejo dehumanizacijo in se zatekajo v kavarniško »javkajoče« literatstvo. V članku *Razpad družbe in propad umetnosti* je Kosovel odločno zavrnil to kapitulanstvo pesniškega duha pred stvarnostjo, saj je slutil v njem nevarnost za umetnost, za umetniško resnico. »Razkol je naložil umetniku nalogo, upodabljati življenje iz resničnosti, prenašati to resničnost v umetnostno obliko, oblikovati to resničnost v umetnost.« Teh nalog umetnosti pa buržoazija ne prenese, saj hoče »ubraniti resničnosti vstop v umetnost« ter priganja umetnika v estetične probleme in ga zavezuje k artizmu. Prepričan je bil, da je slovenska esteticistična teoretska struja po vojni škodovala celotnemu narodu v trenutku njegove zgodovinske depresije. Podpirala je beg v formo, »izbegavanje realnosti, bojazen pred trdo in brezobzirno palico, vsakdanjosti ... popolno dezorientacijo ... beg v nejasen misticizem in ekscentrični solipsizem lastnega izpopolnjevanja« ter v nesmisel »osamljene duševnosti.« Najodločneje je nasprotoval tendencam, po katerih naj bi postali esteticizem, mistika, idealizacija in programski pesimizem prevladujoče sestavine v povojni slovenski književnosti.

Kategorija »osamljene duševnosti« je seveda Kosovelov obračun s samim seboj in s tistimi, ki so zavestno stopnjevali odtujenost ter reducirali poezijo

na vprašanja lastnega jaza in na motive »borivcev z bogom«. Kosovel je razbijal položaj osamljene duševnosti in opozarjal, da je le navidez osamljena, v resnici pa je družbeno opredeljena. Navidezna oddaljenost meščanskega umetnika iz družbene problematike je resnično samo navidezna, saj je v resnici podprta s posebno ideologijo meščanske kulture, »ki temelji v osvoboditvi človeka od najnujnejših vsakdanjih potreb«, kar pa pomeni, da umetnika odvrča od stvarnosti. V izolaciji pa začne umetnost propadati, bresti v bojazljivo romantiko in v dekadenco. Umetnikova dolžnost pa je, stati v areni življenja, zavzeti položaj, kakršnega opisuje ruski pesnik in kritik Polonski: »Ako je Rusija ocean in sem jaz val, ne morem mirovati, kadar se giblje ocean.«

Jedro njegove umetnostne teorije je bil spopad med »mladeniško vero v lepoto« in med »banalno, ozkosrčno in nizkotno vsakdanjostjo.« Spopad z družbo pa pri njem nikakor ni potekal tako, da bi pesnik zatajeval banalnost po načelu ekspresionistične ideje: resničnost je tako banalna, da si z njo ne bomo mazali prstov in bomo raje ustvarili novo. Ni se umikal v utopijo bodočnosti, ne se zagledal v strmine mističnosti ter v abstraktno liturgično družbo bratov in sestra. Za svoj humanistični ideal se je gnal v okvirih družbene in nacionalne danosti. To pa pomeni, da njegovo umetniško načelo ni bilo romantično idealno in abstraktno revolucionarstvo, ampak je tvorno premagal deziluzijo ter se naposled priključil revolucionarnemu socializmu. Za njegovo umetnostno misel ni bilo nepomembno, da je Oktobrska revolucija razgibala nekatere mlade slovenske intelektualce in tudi njega. Če je bil Cankar vezan še na simbol, na »slutnjo zarje«, je Kosovel že določno spoznal, da pesnika, ki se noče udiniti, meščanska kulturna misel ne bo več mogla osamiti.

Kosovelova estetika je bolj vsebinska kakor formalna. Umetnosti si ni razlagal kot slovenski neoplatoniki in neokantovci tedanjih let, ki so želeli videti v njej nekak izključni dar narave za naravo in zato prelom z družbo. Bila mu je produkcija »lepe duše«, kakor je imenoval Prešerna in Cankarja. In s tako svojo dušo se bojuje umetnik za človečansko vsebino, ne pa samo in zgolj za lepoto. V pesmi *Rime* se je Kosovel obrnil proti estetiki simbolizma. Ne več pojoča beseda in melodiozna rima ter gladek ritem. Muzikalno načelo poezije, namenjeno estetski senzualnosti, je izgubilo privlačnost in veljavo. Pesem naj več ne bo prvenstveno merjena za uho, ampak mora zgrabiti srce. Besede se morajo »treti«, »naše besede morajo imeti trenje«, »pesem bodi trenje bolesi«. V pesmih *Himna poeta*, *Sebi*, *Kdor ne zna*, *Gospodom pesnikom* in v drugih govori o pekoči spoznavni žeji in želji po lepoti. Kdor pa išče zadnjo resnico in hoče spoznati, ta nikakor ne more soglašati z estetsko mislijo, ki priporoča pasivno razmerje umetnika do stvarnosti. Iskanje je namreč dejavnost in delo zavesti, nikar pa izraz pasivnega motrenja stvari. Z eno besedo, Kosovel je nasprotoval tedanji Vidmarjevi estetski misli in posredno tudi Kantovemu imperativu, po katerem mora biti umetnik nezainteresiran in sme motriti življenje le pasivno.

Naposled ni nezanimivo, kako je presojal ekspresionizem. Po njegovem preudarku je zrasla ta nazorsko-stilna smer iz duhovne krize, ki jo je povzročila imperialistična vojna in priprave nanjo. Ekonomski načrti, ki so iz svojih deviz izpustili človeka, so povzročili v umetnosti aktivizem, v katerem je postala najdragocenejša deviza ravno človek. V evropski moralni depresiji si umetnik ni znal več pomagati s simbolom. »ne več z belimi sanjami«. Moral je stopiti

na stražo za človeka, pohiteti »za človekom«, saj je zaslutil »milijonski umor«, še preden se je sprožil uničevalni stroj. Z eno besedo, vznik »moderne umetnosti« je motiviral Kosovel z evropsko družbeno in duhovno krizo, njegov pogled na genezo ekspresionizma je torej zgodovinski. V njem je zapazil etično revolto, in ekspresionistični krik po človeku je ocenjeval kot dragoceno pesniško voljo. Potemtakem je presojal ekspresionizem bistveno drugače kot Georg Lukács, ki ga je smatral zgolj za odtonek razkroja evropske meščanske zavesti in zato tudi umetnosti. Kakor se Kosovel ni strinjal s tistimi sanjači, ki so iskali rešitev iz protislovij v abstraktnem duhovnem bratstvu, tako je pritrjeval humanistični ideji, s katero se je srečal v antologijah *Kameraden der Menschheit* in *Menschheitsdämmerung* in v znameniti Tollerjevi *Das Schwalbenbuch*. Misel, da je našel v Sloveniji več ekspresionizma v življenju kot v umetnosti, je razumeti najbrž tako, da duhovna kriza tukaj ni našla dovolj močnega umetniškega izpovedovalca in premagovalca. Iz te trde sodbe pa moramo izvzeti vrsto slovenskih ekspresionističnih pesmi, zlasti pa poezijo Srečka Kosovela.

Če bi hoteli na koncu vendarle razmišljati o tem, kaj je moderno in kaj ni moderno v Kosovelovi poeziji, potem bi se morali zaustaviti med drugim ob njegovem ravnanju s čustvom. Ni težko ugotoviti, da naš pesnik ni šel za novoparnasovskim geslom: *sois impassible, poète!* Svoja čustva je imenoval (otožnost, žalost, groza, samota), ne da bi se v pesmih le za trenutek sentimentalno razčustvoval. Zmerom se je vzdignil nad neposredno bolečino in jo izkristaliziral v jasno podobo in misel. Ker krikov lirskega subjekta ni osuševal v pojme, v simbole in v distancirano snov, s katero ne bi hotel imeti nobene zveze, ampak jim je ohranil emocionalno potresno moč, pomeni pač, da je imel emocijo za pomembno umetniško kvaliteto in za sestavino, ki bralca razvname in naravna v pomembno humanistično in estetsko bivanje. Videti pesniški humanizem ali samo v hladno dokumentirani pesniški resnici ali pa samo v nihilistični sliki razkrajajočega se subjekta, kakor to hočejo nekateri sodobni književni teoretiki, je vsekakor enostransko umevanje poezije. Kajti mnogo bolj humana je pesnikova neposredna, neodtujena tesnoba za ljudi. In Kosovel je takšno, sociabilno tesnobo upesnil ne samo v pesmih z izrazitejšimi socialnimi motivi, ampak v vsej svoji bivanjski motiviki. Ker je pesnil emocionalno neposredno in je emocijo in misel izoblikoval v logični red in ker se ni skrival za simboli, za splošnim, ga surrealisti in simbolisti danes najbrž ne smatrajo za modernega.

Bi ga lahko priznali za modernega po motivih osamljenosti? Tudi po tej bivanjski kategoriji se Kosovel ne ujema z običajnim statusom izobčenca oziroma odtujenega pesnika. Naš pesnik namreč v alienaciji ni resigniral, ampak je v krizi civilizacije in kulture našel pot v bodočnost. Perspektivo za harmonično družbo je presadil iz abstraktne in preroške slike o svetniški skupnosti oziroma »božjem kraljevstvu« na tla človeškega dela. Romantično izolacijo izoliranega subjekta je prerasel na način, kakor pred njim Ivan Cankar: da se je pridružil revolucionarnemu socializmu. Zmaga nad romantično izolacijo, sposobnost, da je naredil iz svoje poezije bojevito, vendar estetsko čisto govorico, pesem, ki je ne duši metaforično preobložena dikcija in ki zmerom stremi po jasni povednosti emocije in pesniške misli, dalje plastična in zgoščena oblika, ki sega od drobne impresije preko soneta do ciklične pesnitve, ter skrajno ekonomičen jezikovni izraz: vse te lastnosti uvrščajo Kosovela med najpomembnejše slovenske in jugoslovanske pesnike XX. stoletja.