

SREČKO KOSOVEL IN KONSTRUKTIVIZEM

DRUGI DEL

Anton Ocvirk

1

Po vsem tem* ni bil Kosovelu, kakršen je bil po bistvu, konstruktivizem le prikladno oblikovno-stilno sredstvo, da z njim prenovi svojo pesniško govorico, privlačen tudi zato, ker je omogočal najrazličnejše drznosti, bliskovite miselne preskoke iz skrajnosti v skrajnost, drastiko in vrtoglavo poigravanje s pojmi, podobami in besednimi domisljicami, pač pa idejno-estetsko spoznanje, utemeljeno v novih pogledih na življenje, človeka in družbo, ki so se ravno takrat izkristalizirali v njem do kraja. To pa pomeni, da je bilo doživljajsko dno njegove konstruktivistične poezije globlje in vsebina njegove preusmeritve dragocenejša, kakor bi sodili na prvi pogled, saj je bila vseskozi izrazito revolucionarna. Nič ni za literarnega esteta mikavnejše, kakor če skuša priti do notranjih virov pesnikovega domišljjskega sveta, do tistih nevidnih vzmeti, zaznavnih le z intuicijo, ki so sprožile njegov ustvarjalni mehanizem in mu omogočile, da se nam razodene po temeljnih razgibih svoje narave, četudi je morda njegova beseda zastrta, zveržena, celó nerazumljiva. To pa je še zlasti važno, kadar imamo opraviti z odločilnimi prelomi v njem, s spremembami v osnovah njegovega literarnega in življenjskega nazora, ki so docela zaobrile dotedanji način njegovega lirskega izražanja in ga predrugačile. Po tej plati so *Integrali*, kakršni so, v celotnem Kosovelovem pesniškem opusu brez dvoma svet zase, razodetje nečesa novega, čeprav navzlic vsemu še vedno ne morejo v svojih globinah zatajiti pravega obraza njegove osebnosti, le da se nam zazdi sedaj nekam nenavaden, osvetljen s strani, ki nam ni bila znana.

In v resnici se je moralo sredi leta 1925 v Kosovelu marsikaj premakniti, razvezati in sprostiti, kar je bilo v njem že nekaj časa nakopičeno, hkrati pa se mu dokončno razjasniti, da se je kar čez noč obrnil od svoje tihe izpovedne lirike, ki jo je tako ljubil, v novo smer in se odločil za glasnejše tone in vznemirljivejše oblikovne postopke. Da ni bilo vse skupaj le hipna muhasta domisljica in da ni meni

* Prvi del pričujoče študije je izšel v »Sodobnosti« leta 1966, str. 462 do 501, v celoti pa bo razprava objavljena kot uvodni esej k izdaji Kosovelovih *Integralov*.

nič tebi nič podlegel raznim prenapetim modernističnim poskusom, ki so vsa ta leta vdiralali k nam od zunaj in se skušali uveljaviti, dokazuje resnost, s katero se je ukvarjal z novo pesniško teorijo, še bolj pa izredno število konstrukcij, ki so se ohranile v njegovi zapuščini. To nam potrjuje tudi neznamen, a po vsebini hudo tehten zapis v *Beležnici* iz julija tega leta. Iz njega razberemo, da je zavestno stopil na novo pot in se s premislekom odtrgal od preteklosti. »V meni,« piše tu, »se vrši prevrat.«

Pred nami je droben, na oko skoraj nepomemben stavek, ki nam ne pove kaj prida ne o naravi ne o vsebini sprememb, na katere meri. Toda kaj hitro odkrijemo v njem, če smo dovolj pozorni in če upoštevamo še druga dejstva, kar se dá stvaren opis položaja, v katerem je bil Kosovel, ko ga je spreletelo spoznanje, da se mora odločiti za konstruktivizem. Storil je, kakor mu je veleval notranji glas, nezmotljivi svetovalec in vodnik pesniškega navdiha. To bi samo po sebi še ne bilo kdo ve kako presenetljivo, da ni dobila pri njem beseda konstruktivizem globljega pomena in posebnih vsebinskih poudarkov. Z njo je hotel zaznamenovati smer, ki se lahko tako zelo približa resničnosti, da jo ujame v njeni najčistejši pojavni prisotnosti in živosti, neponarejeno, nepopačeno, takšno, kakršna se nam kaže brez krink in varljivih preoblek v svoji brutalni neposrednosti, naj je trda, groba, zla, nasilna in krivična ali pa zmedena, bolna in obupno tragična. Takšne, kakršna je, ni moč upodobiti po načelih brezosebnega, pasivnega realizma, ki spoznava in vrednoti stvari samo po njihovem videzu, temveč z izraznimi sredstvi eksplozivne, skrajno moderne pesniške tehnike, ki upošteva vse — negativno in pozitivno, lepo in zmaličeno, vzvišeno in nizkotno — da le s tem zadene pojave v bistvo. Zato mora biti pesnikova beseda žgoča in neizprosno odkritosrčna, gibka, tudi napadalna, v metaforiki drzna, sprepredena z večpomenskimi podobami, nabita z ironičnimi prebliski in polna paradoksov, ki razkrinkujejo in begajo. Le tako je mogoče razvrednotiti stari zlagani, razmajani svet in zgraditi novega.

V tem pogledu je Kosovel ravnal docela samostojno in izvirno, v očitnem nasprotju z zahodnoevropskimi konstruktivisti, ki so zvečine kot mnogi dadaisti silili v abstraktnost in se približevali skrajnemu subjektivizmu. Pevec *Ekstaze smrti* se ni mogel strinjati s poezijo, iz katere so izgnali človeka, pa naj se je še tako navduševal za znanstveni pesniški stil, hočem reči, za najrazličnejša grafična pomagala, matematične znake in kemične formule, ki vzbujajo videz natančnosti in neizpodbitnosti, v resnici pa razbijajo iluzije, se rogajo ubrani, sladkobni govorici simbolistične lirike in jo razkrajajo. Vse

je nenadoma postalo dvomljivo: sončni zahodi, večerni mrakovi in omamljajoči dih nočne pokrajine, občutja, s katerimi je impresionizem zbuja čustvene opoje in mislil, da ni ničesar nad tem. Namesto tega pa so se sedaj kdo ve od kod prikradli v pesniško ozračje raztrgani kriki množic, trdi vojaški koraki, streli in tesnobni odmevi, ki označajo upor in nosijo s seboj smrt in grozo.

Kosovel je preveč dobro poznal čas, v katerem je živel, in antagonizme v njem, da bi bil mogel molčati in iti nebrizno mimo vsega, kar ga je bolelo in mučilo. Povampirjenih političnih strasti in poželenj se ni dalo uničiti z lepimi, prosečimi besedami, a tudi ne z abstraktnimi duhovitostmi, čeprav so nastale iz odpora do izmaličene sodobnosti, temveč z drznimi naskoki, ki razkrinkujejo. S tem nočem reči, da ga nikoli niso mikali pesniški eksperimenti — nekaj najdrznejših je v prvem delu *Integralov* — vendar so nastali bolj iz razgibov njegove hudomušne kombinatorične domišljije kakor iz estetske nuje. In še v njih zasledimo odtise njegove osebne bolečine, tistega napetega miselnega pretehtavanja velikih vprašanj, ki so ga ravno takrat še posebno vznemirjala. Lirski fluid, ki je razlit po njih, čeprav je večkrat stisnjen le v droben stavek ali besedo, nas na mah prevzame in vse se nam samó po sebi razjasni in razveže.

Konstruktivistični stil je bil Kosovelu ravno tako resno in važno lirsko izrazilo kakor vsako drugo, ki ga je kot pesnik uporabljal, da se razodene in izpove. Temu se ni mogel in ni hotel upirati, čemu neki, ko pa se je dalo po novem še določneje ponazoriti to, kar je bilo skrito globoko v njem in se izmikalo razumu v temo alogične resničnosti. Njegovo srce je bilo preveč nemirno, da bi ga mogel uspavati z izumetničenimi ritmičnimi blagoglasji, njegova misel preveč pekoča, da bi mu jo uspelo potešiti z idejami vsesplošne urejenosti in lažnega optimizma. Kako tudi, ko je ves drhtel od strahu, saj je dobro čutil, kako nenadoma je ob njem pospešil korak nevidni spremljevalec ranjenih duš, neizprosni razplojevalec in uničevalec življenja — Čas. In spoznal je, da mora pohiteti, če hoče izpolniti, kar mu je naročeno. Z zadnjimi naponi svojih sil se je upiral predsmrtnim slutnjam, ki so silile vanj in ga bolj in bolj obletavale. Ni smel popustiti, vztrajati je moral do konca, če je hotel vsaj za hip zaživeti sproščeno. Nikoli ni hotel biti pesnik smrti, ampak življenja, rešitelj, ki oznanja prerojenje, ne pa napovedovalec kataklizem in katastrof. V njem so se bile skrajnosti, nihal je med veseljem in žalostjo, med upom in obupom; iz optimističnih ekstaz je padal v breztalni pesimizem in se izpraševal o smislu in cilju svojega življenja in vsega, kar je. Nikoli ni nehal verovati v človeka. Hotel je prepričati samega

sebe, da je miren kot »gorsko jezero«, ali kakor da bi bil »onkraj smrti«, v resnici pa je ves drhtel od živčne napetosti in čustvenih depresij. Kako naj bi se vse to ne pokazalo najbolj živo ravno v *Integralih*, v tej nikoli do kraja dograjeni knjigi jeznega upornišva, napadalne vneme, krčevitih čustvenih izpovedi in ubite, disonančne melodije?

Največ nam pove o tem, kaj se je dogajalo v njem, tisti tako skopo jedrnati stavek, ki ga je zapisal v *Beležnico* o svojem prevratu, in vrsta odlomkov iz treh pisem, ki jih je ravno v tem času odposlal iz Tomaja, kjer je bil na počitnicah, na Goriško svoji daljni prijateljici Fanci Obidovi, mladi pesnici s psevdonimom Mirjam, ki jo je že dalj časa vzgajal v poeziji in jo uvajal v literaturo. Ker je bil sicer v pismih redkobeseden, kadar je moral spregovoriti o sebi, nas njegova nenavadna zgovornost hudo preseneti. Nič ne vemo, kaj ga je nagnilo k temu, da se ji je razodel, ker ne poznamo Mirjamineh odgovorov. Morda »sorodnost« duš, občutek varnosti, zavest prijateljske zvestobe, lahko tudi tiha ljubezen, katere ji ni nikoli upal priznati, ali vse skupaj in še gotovost, da ga bo Obidova razumela, čeprav samo instinktivno čustveno? Nam pa nudijo prav ta njegova pisma najtehtnejšo razlago nagibov, ki so ga pripeljali v svetovnem nazoru na novo pot in v poeziji v konstruktivizem. Res je Kosovel marsikje še vedno nejasen, presplošen, nekatere stvari le nakaže, a kaj zato, ko nam vse drugo kar pogrešamo, dopolnjujejo *Integrali* sami in še nekateri njegovi zapiski. Prvo pismo, ki ga je odposlal Obidovi 12. julija 1925, se začinja z nedeljsko »tesnobo« in razmerami na Primorskem, ki da ga tako tlačijo k tlom, da bi včasih najraje, kakor ji piše, vse pustil in se vrnil v Ljubljano, nato pa pride k stvari in nadaljuje:

»V meni se vrši velik prevrat. Ali v korist ali v škodo, ne vem. Vem pa, da je v mojem razvoju nujen in celo stopinja naprej. Kar sem delal doslej, je bilo samo iskanje, sedaj mislim, da se bom bolj približal razvojnim možnostim. Stopil sem na kitajsko obzidje naših kult. razmer in se razgledal širše po svetu in kozmosu. Marsikaj mi je postalo jasno, kar mi ni bilo. Z novim spoznanjem pa pride nova naloga, novo žrtvovanje. Če bo trpljenje: pozdravljeno! Tudi trpeti se spleča za ideje. Šele ko trpimo, sanje oživijo. S krvjo naših src jih moramo oživeti. Strašna naloga, a lepa. Končno, kaj je življenje? Človeštvo živi, recimo, 500 000 let in kaj je 50 let v primeri s tem? Nič. Kaj bi se človek bal za teh par let. Človek mora preko mostu nihilizma na pozitivno stran. Dva fakta sta v življenju: življenje in smrt. Več jih ni. Kaj pravim: piše se o tem težko. Jaz čutim v sebi veliko silo, ravno vsled tega, ker mi smrt ne more ničesar vzeti.

Absolutno ničesar. Tudi mojih ciljev ne more odstaviti. Če jih ne oznanjam jaz, jih bo kdo drugi. V kozmosu ne propade nič. Najmanj ideje. Če jih je življenje rodilo, jih je rodilo za življenje, ne pa za smrt. Vem, da čutite, da sem malo nervozen. Nič ne dé. Danes je stoletje nervoznih. Kako bi ne bil nervozen? V nervoznosti spoznavam reči, ki jih ljudje ne bodo spoznali stoletja. Nervozen človek je medij kozmičnih tragedij. (...)

Zdaj iščem novih poti. Novih, novih, novih. Ta nemir, ki je v meni, to nervoznost, to hočem izraziti. In to hočem povedati, da sem tako miren, kadar mislim na Vas, tako miren kakor gorsko jezero. Da sem onkraj smrti. (...)

Na podlagi dejstev, ki so navedena v pismu, ni več mogoče določiti o pravi naravi Kosovelovega preobrata, a še manj o tem, kam je meril z besedami: novo spoznanje, žrtvovanje, pozitivna stran, strašna, a lepa naloga in podobnimi. Res ni Obidovi povedal vsega, kar je imel v mislih, in tudi ne docela jasno, a čemu naj bi vendar to storil, ko ni mogel vedeti, kako utegne o tem soditi bitje, s katerim je v pisemih najraje razpravljajal o poeziji ali o usodi Slovencev na Primorskem pod italijansko okupacijo, o narodnostni samoobrambi in seveda o literaturi kot sredstvu, ki more narodno zavest najuspešneje buditi, jo oživljati in ohranjati. Ker dopisovanje med njima ni prestopilo teh meja in ker so bili osebni stiki med obema izredno redki, a še takrat bežni, ni prišlo do takšnih vzajemnih idejnih pobud, ki bi sprožile še druga vprašanja, zlasti svetovnonazorske narave. Na kaj takega moreta vplivati spodbudno samo bližina in skupno politično delo.

Novе ideje, ki so Kosovela vsega prevzele, so bile izrazito socialno-revolucionarne, hkrati pa še tesno zvezane z njegovim prehodom v poeziji v konstruktivizem. Nikakor ni mogoče prav razumeti njegovega novega stila, tudi ne lepega števila motivnih krogov, na katere zadenemo v *Integralih*, če ne upoštevamo temeljnih idejnih sprememb v njem. Obidova je, kot vse kaže, zaslutila, kaj se z njim dogaja, saj ji je že v dveh prejšnjih pisemih namignil na svojo revolucionarno miselnost, čeprav le na rahlo in zelo nejasno, vendar do tega pisma, ki smo ga citirali in na katerega je kaj hitro odgovorila, ni o tem z njim nikoli spregovorila odkrito in jasno. Ko ji je Kosovel predtem, 23. marca 1925, v nekaj besedah opisal svoje življenje v študentskem kolegiju v Ljubljani, kjer je takrat prebival, je kakor mimogrede pristavil, češ da ga imajo tam za »separatista, federalista, avtonomista in anarhista«, to pa zato, ker se ne strinja z idejami liberalne stranke in ker je povsod, kjer se pojavi, v večni opoziciji. »V ‚naprednih‘ [liberalnih] društvih me skoro ni več,« ji piše, »klerikalec nisem, in

tako sem — anarhist.« Dober mesec zatem, 8. maja, začenja svoje pismo nekam lirično, češ »kako lepo bi bilo romati vse življenje skozi gozd« — daleč stran od tega »nesramnega in krivičnega življenja« — »in se ne ustaviti«, nato pa nadaljuje: »A ‚življenje‘, ta siva, prazna vsakdanjost, zahteva borbe, borbe, borbe. Ta siva, kruta vsakdanjost ne prizanaša. Niso vsi ljudje dobri, a vsi bi lahko bili dobri.«

Stvari so jasne in bi jih niti ne kazalo še posebej utemeljevati, toda nam je do tega, da spoznamo ozadja do podrobnosti in vidimo, kako je vse, kar je rodilo *Integrale*, med seboj zvezano in speto. Da ni Kosovel z navedenimi besedami meril na boj za vsakdanji kruh ali za osebno uveljavitev, temveč na razredno borbo, tedaj na ideje socialne revolucije, ki bo edina spremenila kruto resničnost, na to ni bilo težko priti, saj so njegove podobe hudo zgovorne, čeprav na oko lirično pobarvane. Kakor hitro je Obidova v pismu iz 12. julija zadela ob Kosovelovo izjavo o »velikem prevratu«, ni mogla več odlašati. In v resnici mu je nemudoma odgovorila in se tudi sama postavila na revolucionarno stališče, četudi je bilo to v ostrem nasprotju z njeno vzgojo in z miselnostjo okolja, v katerem je živela. Njeno pismo se ni ohranilo, zato pa izvemo o tem, kaj je pisala v Tomaj, iz Kosovelovega odgovora. Kar je v svojem pismu iz začetka julija komaj dobro nakazal, to je dobilo sedaj določnejše obrise, hkrati pa še utemeljitev, ki podaja njegove poglede na socialno revolucionarno miselnost. Pismo je zanimivo še po drugih platih, saj nam marsikaj pove tudi o njegovi literarni preusmeritvi. Iz Tomaja je bilo odposlano 27. julija, tedaj komaj petnajst dni po prvem. V uvodu se Kosovel opravičuje, češ da je tako počasen z odgovori, da pa ima danes, kot trdi, namen spregovoriti o zelo važnih rečeh. Nato nadaljuje:

»Če so sicer tako strašno važne, ne vem, toda včasih se mi zdi, da tudi življenje ni važno, da pa živim v kljub temu in si nič ne domišljam, da nisem logičen. Sploh ‚biti logičen‘ je strašno težko. Ali ste že kdaj poizkusili? Jaz že, in takrat sem spoznal dvojno: svojo logiko, ki je radikalno konsekventna, in življenjsko logiko, ki je nelogična. Tako sem postal paradoksen. To je zame zelo važno, kajti paradoks je naši dobi praktičnega razuma to, kar je nevihtni ogenj nasproti ognju na ognjišču. Razumete prispodobo, da je treba biti zvít kot kača, a preprost kot ne vem kaj? To se pravi: Bodi paradoksen! To se pravi, pokaži rodoljubo buržuju, da eksistira mesto ene dvoje resnic, in rodoljub bo zmeden. V resnici pa je ta relativnost prva stopnja do neburžujstva. *Relativnost dela svet lep in človeško delo veliko.** (...)

* Vse, kar je v citiranih pismih tu in drugje v kurzivi, je Kosovel sam podčrtal.

Iz zadnjega pisma sem popolnoma spoznal, kakšno pot hodite! Prav, le če verujete! Tudi jaz sem na tisti poti, to se pravi, *k istemu cilju grem*. Po velikih borbah in skepsi, ki me i sedaj preganja, sem se odločil, da stopim na levo. Iz absolutne negacije, nihilizma, sem polagoma stopil z zaprtimi očmi na pozitivno stran. Z zaprtimi, da se najprej malo privadam, potem jih odprem... Škoda, da ne morem priznati *absolutno nobene diktature*. Kljub temu, da sem vedno simpatiziral z levo, nisem mogel razumeti njihove ozkosrčnosti. Danes vidim več: oči se odpirajo tudi njim, ki so bili do sedaj zaprti v teorije. In jaz sem z njimi. Danes sem. Stojim na njihovi strani, čeprav teoretično še daleč ne soglašam. Danes je pač treba, da se fronta deli! Naj se! (...)

Kar se tiče poezije, sem sedaj v razvoju k najmodernejšim. Tu se mi odpira mnogo novih vidikov. Za novo leto bo menda izšla moja zbirka pesmi. Mogoče bomo izdali v jeseni nov list, posvečen moderni umetnosti. Do sedaj je vse v teku in jaz sem en članek svoj že poslal. (...) Škoda, da ste se posvetili, kakor posnemam iz Vašega pisma, pol.[itiki]. Proletarska fronta Slovenije potrebuje sedaj močnega *kulturnega* dela, da bo osvojila našo *resnično inteligenco* in izobrazila delavca in kmeta. Kar se tiče politike, je pri nas ravno v prolet. družbi malo boljše nego v buržujskem taboru. Tu je vsaj vsak 10. načelen, tam ni enega. Mi sicer moramo poznati *politiko*, a moje delo je v *literaturi*. Jaz danes popolnoma razumem svoje delo in svoj delokrog: jaz moram delati v literaturi tisto, kar delajo najml.[ajši] v politiki, to se pravi: prikazovati dobo, v kateri propada en, a vstaja drugi svet. *Zakaj in kako, to je individualno*.

To, vidite, je moja naloga. Literatura mora v ljudeh buditi *spoznanje*! Stopnjevatii mora življenjsko silo.«

To pa še zlepa ni vse, kar nam vedó povedati Kosovelova pisma iz tega časa o njegovem ideološkem in literarnem prevratu. Če je v prvih dveh popisal predvsem revolucionarno preobrazbo svoje miselnosti in jo utemeljil, pa nam v tretjem razodene marsikaj tehtnega o svoji novi stilni preusmeritvi. Izraza konstruktivizem ni sicer najti nikjer, kljub temu pa je iz besedila kar dobro razvidno, kaj ima v resnici v mislih. Da se je izognil besedi konstruktivizem, ni prav nič čudno, saj bi ga bil moral prijateljici temeljito obrazložiti, da bi ga bila prav razumela, zato se je raje omejil na zelo zgovorno pripombo, češ da hodi v poeziji »ekstremno pot«, in s tem zadel stvari v bistvo, ne da bi se bil zapredel v mučno in dolgovezno teoretično razlago novih pojmov. Pismo je odposlal iz Tomaja Obidovi 1. septembra, nekako deset do štirinajst dni, preden se je nameraval vrniti v Ljubljano. Čas je že bil, da pohiti z odhodom, vendar ni hotel prej zapustiti domačega kraja, da se še enkrat ne oglasi, to pa še zlasti zato, kakor piše, ker je ves avgust zaman čakal, da bi prejel njen odgovor na

svoje zadnje pismo. Ali ga mar ni dobila? To bi bilo v tedanjih razmerah mogoče, ali pa je mar bila na potovanju, jo sprašuje, nato pa nadaljuje:

»Pravkar urejam svojo zbirko pesmi, ki jo v jeseni definitivno prodam. Ime ji bo ‚Zlati čoln‘. Da bi imel časa in volje do prepisovanja, bi Vam jo poslal. Sicer pa — če izide — jo gotovo dobite. Vsebovala bo kakih 45 pesmi, ki dozdej še niso bile priobčene nikjer. S pesmimi sem zadovoljen. (Relativno namreč!) Zdaj sem začel hoditi tudi v pesmih ekstremno pot; moj najnovejši cikel pesmi, ki pa ne bo v zbirki, ‚Integrali‘, ima popolnoma svoj lasten, poseben značaj. Mislim, da bom z njimi priredil recitacijski večer.«

Nič več ne kaže odlašati z opisom ozadij, na katera se Kosovel sklicuje, ko omenja Obidovi svojo pot v konstruktivizem. Če že ni docela jasen z oznako svoje nove pesniške smeri, pa vendar zelo določno našteva, česa se je lotil in kaj pravzaprav pripravlja. V tej zvezi seveda ne pride za nas v poštev vse to, kar ji pripoveduje o *Zlatem čolnu*, saj dopolnjuje njegove izjave v pismu, ki smo ga navedli, njegov *Predgovor* k zbirki, ki je nastal komaj mesec dni kasneje in se je ohranil v zapuščini, zato pa nas tembolj zanima njegov »najnovejši« cikel pesmi z naslovom *Integrali*, ki ga je takrat že očitno pripravljala, in seveda še revija, ki naj bi bila »posvečena moderni umetnosti«, kakor beremo v njegovem predzadnjem pismu iz tega časa. Oboje, cikel in revija, je med seboj tesno zvezano, to pa še zlasti zato, ker izhajata oboje iz istih idejnih in stilnih osnov. Z oznakami: »sem v razvoju k najmodernejšim«, »ekstremna pot« in »moderna umetnost« namiguje Kosovel vedno in vselej samó na konstruktivizem. Druge razlage ni in je ne more biti, sicer bi ne bil vztrajal pri vidikih, ki so značilni za novo smer, še po 1. septembru in se ravnal po njih tja do svoje smrti, se nanje opiral in jih v *Beležnicah* tu in tam tudi podrobneje opredeljeval. Tega ne smemo prezreti, če hočemo razumeti še druga, važnejša dokazila, ki jih bomo navedli in ki potrjujejo našo vodilno misel.

In v resnici so se *Integrali* oplodili in rodili v neposrednem stiku s pobudami, ki so v juniju, če ne že prej, sprožile misel na novo, v stilnem in idejnem pogledu izrazito revolucionarno revijo, ki naj bi izhajala v Ljubljani. Čeprav ne poznamo kaj prida podrobnosti v zvezi z njo in tudi ne vseh ozadij, pa se nam je vendarle ohranilo nekaj na zunaj sicer neznatnih, zato pa tembolj zanimivih in dragocenih Kosovelovih pričevanj o tem v njegovih *Beležnicah* in pismih iz leta 1925. In vsa, kolikor jih je, na mah oživé in se vsebinsko razrasejo, kakor hitro pridemo do njihovega jedra. Toda o tem več v

drugi zvezi. Najprej se velja ustaviti ob ciklu pesmi, ki ga je Kosovel takrat zasnoval in mu dal nekam presenetljiv, celó izzivalen naslov *Integrali* in o njem zatrjeval Obidovi, da bo imel »popolnoma svoj lasten, poseben značaj«. To pomeni, da ga je po stilu docela ločil od pesmi v *Zlatem čolnu*. Kaj je s tem pravzaprav mislil, ko je tako zelo poudarjal svojevrstnost svoje nove zasnove, ni po vsem tem nobena skrivnost več, ko pa vemo, da je s pojmi, ki smo jih navedli, označeval svoj konstruktivistični stil. Da vse skupaj ni bilo prazno pleteničenje, nam dokazuje tudi že sama vsebinska podstat besede integral, da česa drugega niti ne omenim. Zato ne smemo opustiti ničesar, kar nam kakorkoli omogoča, da pridemo kar se dá globoko do notranjih predelov Kosovelovega pesniškega načrta.

Če že ni več nobene nevarnosti, da bi še nadalje brezplodno nihali med datumi in ugibali, kdaj neki se je v njegovi zavesti pojavil naslov nove pesniške zbirke, saj je vendar dokončno izpričano, da je nastal pred 1. septembrom, tedaj pred njegovim odhodom iz Tomaja, če ne že kar julija, ko se je z vso svojo osebnostjo oklenil konstruktivističnega stila, ki si ga je dotlej najmanj pol leta polagoma prisvajal in mu iskal samosvojo podobo, pa ne vemo prav nič ne o obsegu *Integralov*, ki jih je odbral za cikel, ne o njihovem vsebinskem in motivnem ustroju. K temu bi kvečjemu lahko pristavili samo to, da je dokajšnje število konstrukcij nastalo šele v naslednjih mesecih, to je po njegovi vrnitvi v Ljubljano. To nam dokazujejo razni namigi v njih na takratne dogodke po svetu in pri nas doma. Marsičesa res zlepa ne bo več mogoče podpreti z zanesljivimi dokazili, zato pa nam pove mnogo važnega o oblikovni plati novega cikla in notranji zgradbi pesmi v njem beseda integral sama, če jo razčlenimo in vsebinsko dodobra pretehtamo.

Prvo, kar nam plane v zavest, ko si jo natančneje ogledamo, je njen izrazito matematičen prizvok, pravzaprav pomen, saj zaznamuje enega od obeh postopkov infinitezimalnega računa, ki se ukvarja z neskončno majhnimi količinami. Mimo tega pa tiči v besedi še kopica drugih pomenov, vendar takšnih, ki samo dopolnjujejo in stopnjujejo njeno osrednje vsebinsko dno. Ko se je Kosovel odločil za poseben cikel konstruktivističnih pesmi s takó nenavadnim, za liriko na videz kaj malo ali prav nič ustreznim, tudi nekam rezko zvenečim naslovom, se je dobro zavedal njegove vsebinske osnove in razsežnosti. In prav to nas spodbuja k nadaljnjemu sklepanju. Tu pa je še nekaj ohrabrujočih dejstev, ki jih ne smemo spregledati, ko pa nam omogočajo, da pridemo stvari do živega. V tem času se je namreč Kosovel že precej dobro seznanil z osnovami latinskega jezika, iz katerega bi bil moral

opraviti poseben izpit, obvezen za vse realce, ki so hoteli študirati na filozofski fakulteti. Z izpitom je sicer že nekaj časa odlašal, a sedaj, ko se je bližal zadnjemu semestru, se mu ni mogel več izogniti, če je hotel diplomirati. In tudi kot romanistu, ki se je še posebej posvetil francoščini, mu ni moglo biti neznano, da pomeni pridevnik integral (lat. integer) najprej isto kot celoten, nedotaknjen, nepoškodovan, nato pa — in to je prav posebno važno — vse, kar je neokrnjeno, v sebi sklenjeno, strnjeno, povezano v skupek, popolno in celovito ter se, če hočete, v nekem pogledu močno približuje pojmu totalen, besedi, ki jo je Kosovel uporabil v pesmi *Negativni total*.

Potemtakem vsebuje beseda integral, če domislimo stvari do konca in prenesemo njen pomen na območje lirske izrazne tehnike, vse bistvene lastnosti Kosovelovega konstruktivističnega stila: matematične znake in formule, števila, hkrati pa njegovo pojmovanje notranje zgradbe pesniških tvorb s poudarkom na njihovi paradoksnih slikovitosti, vsebinski vznemirljivosti in idejni priostrenosti. Da pa ni prišel do pojma integral, ki se mu je tako hudó priljubil, po golem naključju, marveč po zavestnem preudarku in v soglasju s težnjami svoje nove literarne usmerjenosti, je razvidno iz splošnih potez evropskega konstruktivizma, le da je Kosovel dal novi lirski govoricici povsem svojo podobo. In tudi beseda integral sama je imela v njegovi literarni teoriji nekaj sorodnih inačic, ki govore o njegovem prizadevanju, da bi zajel v vsebinsko celoto vsake posamezne pesmi najrazličnejše prvine in jih združil v enovito stavbo. Enovito seveda po vidikih konstruktivistične estetike, ki ji je do antitez, disonanc, preskokov, raztrganosti, alogičnosti in tudi do stavčnih zvez, ki silijo v čisto abstrakcijo.

Med inačice, ki se v dobršni meri krijejo s pojmom integral, čeprav vsaka v svojem smislu, sodi nedvomno tudi beseda total, ki smo jo že omenili. V *Beležnici* iz druge polovice leta 1924, ko se je moral Kosovel, kakor vse kaže, pravkar seznaniti z nekaterimi konstruktivističnimi idejami, pa naletimo na stavek, ki da misliti. Zapisan je sam zase in se glasi: »Pesem mora biti kompleks.« Sprva ga človek niti dobro ne opazi, tako je na oko neznaten, polagoma pa nas začinja zanimati in kakor bi trenil, dobi globlji pomen in vsebino, zlasti še ko ga zvežemo z vsem, kar vemo o konstruktivistični tehniki. Stavek, ki se zdi neposvečenemu skoraj brez prave vsebine, saj pomeni beseda kompleks mnogokaj in si ga je prisvojila tudi novodobna psihoanaliza, da bi z njim označevala posebne sklope duševnih pojavov, pa se nam vsebinsko čudovito razklene, kakor hitro pretehtamo njegov pravi

pomen. Ta pa je nedvomno zvezan z besedo integral in z vsem tem, kar smo že doslej ugotovili.

Vendar moramo marsikaj še dopolniti in natančneje opredeliti. Težav pravzaprav ni. Morda edinole ta, da je beseda kompleks, o kateri razmišljamo, premalo izrazita, hočem reči, da je uporabna za marsikaj in v zelo različnih zvezah. To je najbrž občutil tudi Kosovel sam, zato je zlepa več ne omenja. Ne glede na to pa nas zanima, kaj je v njej videl in kaj mu je pomenila, da je skušal z njo definirati lirsko pesem. Kakor obe doslej navedeni, je tudi beseda kompleks latinskega izvora (*complector, complexus, complexio*) in pomeni nekaj, kar je med seboj speto, objeto, zvezano, sestavljeno iz več kosov ali delov v celoto in bi se dalo po naše označiti s pojmi skupek, sklad, struktura, najsi imamo opraviti z idejami, zaznavami, predstavami, čustvi, lastnostmi ali pa s števili, spojinami, predmeti in stavčnimi oblikami, da le vzbujajo v nas vtis sklenjenosti, zaokroženosti in celovitosti ne glede na to, ali so prvine v njih istovrstne ali različne.

2

Sedaj ni več dvoma, da imajo *Integrali* kot pesniška celota, človeška izpoved in umetniško dejanje globoke korenine v Kosovelovih pogledih na svet, do katerih se je v tem času dokopal in si jih dogradil. Zanimivo bi bilo vedeti, kdaj neki se je v njem utrnila misel na cikel konstruktivističnih pesmi, kako ga je zasnoval in kaj vse je sklenil včleniti vanj. Čeprav se ni o tem ohranilo nič določnega ne v njegovi zapuščini ne v spominu njegovih sodobnikov, pa nam marsikaj važnega razkrijejo okoliščine in razmere, v katerih je pesnik takrat živel, še več pa načrti, s katerimi se je ukvarjal. Da se ne bi prehudo oddaljili od osrednjega predmeta naše raziskave, je nujno, da se omejimo samo na bistveno.

Komaj dobro se je Kosovel prve dni julija poslovil od Ljubljane in se odpravil k domačim v Tomaj, kamor ga je vleklo z neustavljivo silo, ko se ga je nenadoma polastila mrzlično nemirna želja po delu. Kakor nam izpričujejo njegove *Beležnice* iz tistih nekaj mesecev, ki jih je preživel doma na Krasu, se ni ukvarjal samo z organizacijskimi načrti v zvezi z »literarnim krožkom« in njegovimi javnimi nastopi, s temi si je še zlasti ubijal glavo, marveč tudi z marsičim drugim. Takrat je nenavadno hlastno ustvarjal, in kot vse kaže, zasnoval in napisal nekaj svojih najznamenitejših pesmi. Tu niso mišljene samo konstrukcije, temveč še dokajšnje število drugih stvari, zgrajenih v na videz tradicionalni, a v resnici že močno razgibani in razvezani

verzni tehniki. Prehod iz starega v novi stil je bil pri njem presenetljivo hiter, skoraj skokovit, vendar z dokaj raznovrstnimi, zanimivimi, umetniško pomembnimi vmesnimi stopnjami. Takrat se je v njem že nekaj časa trlo nič koliko nasprotujočih si miselnih in estetskih nagnjenj, dokler se ni vse dokončno uravnovesilo in uredilo. O tem je vse bistveno povedal v pismu, ki ga je odposlal Obidovi 1. septembra 1925 in smo ga že navedli.

Med pesmi, ki so se mu porodile v Tomaju v začetku julija, sodi v prvi vrsti *Ekstaza smrti*. O tem imamo nekaj sicer skromnih, toda zgovornih pričevanj. Kakor je razvidno iz *Beležnice*, datirane na ovitku z junijem 1925 in napolnjene z osnutki, verzi in vsakovrstnim drobižem, se je moral Kosovel neposredno pred odhodom iz Ljubljane seznaniti s Spenglerjevim delom *Untergang des Abendlandes*, ki je v njem kmalu zatem pobudilo pesniško vizijo grozljivo veličastnega razsula Zahodne Evrope. Kako globoko je prodrl v miselni svet nemškega kulturnega filozofa, tega se ne dá ugotoviti, vsekakor pa je izpričano, da mu je avtorjeva izhodiščna teza omogočila, da je sklepal dalje. In tako je mesec dni kasneje, ves potopljen v kraško samoto, zapisal v *Beležnico*, ki je na ovitku zaznamenovana z datumom »5. julij« — takrat je že bil v Tomaju — naslednja dva, samo njemu razumljiva stavka, ki ju je podčrtal: *Ekstaza smrti. Knjiga pesmi*.

To pa še ni vse, kar vemo o tem in je za nas važno. Naslov pesmi se mu je čez nekaj dni znova prebudil v zavesti, saj ga je več strani za prvo navedbo ponovno napisal v *Beležnico*, a sedaj brez vsakršnega dostavka.

V tem čudno vročičnem ustvarjalnem zanosu, polnem upov, želja, strahov, zaletov volje in depresij sta se vanj zagrizli predvsem dve vodilni doživetji in ga vsega prevzeli: prvo je neprestano krožilo okoli smrti, razpada evropske civilizacije, razsula sveta in osebnega razkroja, drugo pa ga je klicalo v življenje, mu budilo vero v smisel človekovih naporov, v svetost dela in nujnost borbe za novega človeka. Niti besedice bi ne črhnil o teh nasprotjih v njem, saj sem jih že omenil v zvezi z njegovim *Negativnim totalom*, da ni Kosovel ravno v *Beležnici*, ki jo imam pred seboj, sam znova jasno opozoril na svoj osrednji notranji spor in ga stisnil v tole kratko izpoved. Takoj za prvo omembo *Ekstaze smrti* berem:

»Sladka opojenost smrti. (Tragedija na oceanu.) A končno zmaga življenje! Sonce zasije, veter zaveje, zbudimo se in gremo življenju naproti, kaj bi s smrtjo.«

Toda to še ni vse. Tik za temi stavki, ki silijo človeka k razmišljanju o dveh njegovih pomembnih umetninah in se po vsej verjetnosti še posebej dotikajo pesnitve *Tragedija na oceanu*, a kot antiteza njenega sklepnega akorda, zadenemo ob zapis, ki nas na mah prenese v ozračje konstruktivizma. Sprva ne razumemo ničesar, toda polagoma se nam razodenejo podtalne zveze med njegovimi izjavami in ozadji, na katera meri. Novi zapis je od prejšnjega oddeljen s črtami in večkrat močno podčrtan. Glasi se:

»*Integrali*, zbirke z uvodi. — Delo, to je naša etika, umetnost je naša religija: religija največjih človeških lepot, gledano iz perspektive duše, a naš politični cilj je socializem.«

V začetku julija se tedaj prvič pojavi v njegovi *Beležnici* za nas tako zelo pomembna beseda *Integrali*, a v dokaj nepričakovani zvezi, in sicer kot naslov za vrsto pesniških zbirk mlade generacije. Kar pa je še posebno važno in česar ne smemo prezreti, saj nam kar očitno bije v oči, pa je njihova zveza s pesnikovim optimističnim pogledom na svet, še več, z njegovim ustvarjalnim aktivizmom. To pa ni prazna domneva in besede aktivizem si nismo po nemarnem izmislili, ko pa jo je Kosovel sam napisal neposredno za citiranim mestom na novo stran v *Beležnici*, a kakor da ne spada k stvari. Razen tega so mu *Integrali* že takrat pomenili tudi potrditev njegove revolucionarne miselnosti v življenju in poeziji ter so hkrati s tem označevali njegovo preusmeritev v konstruktivizem. Tega se ne bi upali niti misliti, kaj še da bi zapisali, da nimamo za to trdnih dokazov. Ti so razvidni iz dveh njegovih takratnih zamisli: prva govori o revolucionarnem romanu z naslovom *An Arh*, druga o založbi, namenjeni publikacijam mlade generacije. Nič ne vemo, kako bi se pravzaprav njegova revolucionarna zgodba zapletla in razpletla, če bi jo bil kdaj izdelal, zato pa poznamo njeno vodilno idejo. O tem nam pove bistveno skica za roman, ki je napisana v *Beležnici* takoj za vsem tem, kar smo doslej iz nje navedli. Glasi se:

»*An Arh. Roman utopije*. Slika soc. uredbo družbe, mehanično, a potem pokaže, kako An Arh, glavni junak, zbeži v Avstralijo, da živi resnično življenje. Prej nesvoboda, potem *popolna svoboda*.«

Stvari so jasne in jih ne kaže še posebej razlagati, ko pa se vse čudovito ujema s takratnim Kosovelovim miselnim preobratom. Pač pa je za nas hudo pomemben drugi zapis v *Beležnici* iz tega časa, iz katere smo toliko citirali. Ta nam razodene motivno in idejno ozadje nekaterih pesmi, ki so takrat nastale in se jih doslej ni dalo datirati,

obenem pa nam razkrije doživljajske pobude, ki so jih rodile. Podrobnejša analiza sodi v obravnavo celotne Kosovelove lirike, tu pa nas zanima samo to, kar nam utegne osvetliti nastanek *Integralov*. Zapis, ki nam o tem pove marsikaj novega, je v *Beležnici* zgoraj in spodaj lepo uokvirjen, ločen od drugega besedila in dobro čitljiv, naslov pa napisan z velikimi črkami in dvakrat podčrtan. Ker se hočemo čimbolj približati njegovi zunanji podobi, smo ga posneli zvesto po rokopisu. Glasi se:

ZALOŽBA »STRELCI«

Izdati:

1. Brankovo ostalino.
2. Notturmo.
3. Integrali.
4. Jetnišnico ob morju.

Če posamezne navedbe previdno pretehtamo, se nam pokaže, da smo se nenadoma znašli v novem okolju in da je marsikaj dobilo sedaj določnejše obrise in oblike. Založba, ki si jo je Kosovel zamislil in morda celo na tihem upal, da se res kdaj uresniči, četudi v drugačni podobi, je imela že v svojem naslovu izzivalno napadalen prizvok. Tega ni mogoče spregledati in ne zamolčati, ko pa je kakor na dlani, kam je z njim merila. In naj je bil Kosovelov načrt s tako napadalnim naslovom zgolj pobožna želja njegove domišljije, se stvari prav nič ne spremenijo. Tudi sicer je v tem času v pesmih in *Beležnicah* rad uporabljal glagol »streljati«, včasih v močno prenesenem pomenu, a vedno s poudarkom na njegovi razdiralno eksplozivni vsebini. Iz načrta, kakršen je, seveda ne izvemo kaj prida ne o programu njegovega »podjetja« in ne o avtorjih, ki jih je mislil pritegniti, pač pa se v nas utrdi prepričanje, da je bilo vse skupaj namenjeno predvsem mlajši generaciji nasploh, posebno še tisti, ki se je oklenila revolucionarne miselnosti. Zato se je Kosovel za zdaj omejil v programu samo na stvari, ki so bile uresničljive, na pesniško zapuščino svojega mladostnega prijatelja z realke Branka Jegliča, ki je umrl tik po maturi leta 1920, star šele sedemnajst let, in na tri svoje zbirke, ki jih je imel v mislih. Med njimi so bili, kot vemo, izrazito konstruktivistični samo *Integrali*, a obe drugi zbirki nekje na meji med starim in novim, vendar v njegovem razvoju daleč stran od impresionizma, po obliki in verzni tehniki že močno razvezani, a po doživljenju sveta ekspresionistični.

Zbirke z naslovom *Notturmo* v zapuščini ni, zato pa se je ohranila pesem z naslovom *Nokturno*, ki je bila objavljena v svoji pristni podobi

še leta 1946 v prvi knjigi njegovega *Zbranega dela*. Sodeč po motivih v njej in po namigih v *Beležnicah*, je Kosovel nameraval takrat sestaviti poseben cikel pesmi, ki bi bile naperjene proti fašističnemu nasilju nad Slovenci na ozemlju, priključenem k Italiji, zlasti še proti temu, kar se je dogajalo na Krasu in v Trstu. To nam dovolj nazorno izpričuje pesem *Nokturno* sama po svojih idejah in tonu. V njej razbija Kosovel kot kakšen apokaliptični pianist »z železnimi rokami« svoj »beli Kras«, da se zemlja »lomi in krvavi«, hkrati pa oznanja, kako vstaja prevrat in si s svojimi »žgočimi tipalkami« osvaja duše. Potemtakem ni več mogoče dvomiti, kdaj je pesem nastala, in ne, kaj je Kosovel z njo nameraval povedati, vendar je svojo zamisel uresničil šele s skupino konstrukcij, ki so zbrane v drugem delu *Integralov*, in sicer od pesmi *Kons. Kons. Kons.* do cikla *Razočaranja I–IV*.

Več preglavic povzroča na prvi pogled človeku cikel *Jetnišnica ob morju*. Naslov sam je še kar dojemljiv in tudi fragment pesmi s tem naslovom, ki se je ohranil v zapuščini, nas opozarja na motivne sorodnosti s ciklom *Jetniki I–VI*, ki je uvrščen v četrti del prve knjige *Zbranega dela* in obsega šest pesmi. V nasprotju z *Nokturnom* ponazarja v njem Kosovel tesnobno občutje človekove nesvobode, njegovo tragično vklenjenost v prostor in čas. Vse se dogaja na starem devinskem gradu, kjer rasto na dvorišču štiri drevesa, že od davnih časov neusmiljeno pribita v tla »med ostre, sive kamne«, kakor jetnik v celici zaman hrepeneč po daljnih bratih in sestrah na polju. Ideja vklenjenosti se mu je kasneje razrastla v metafizično grozo v drugem, nekoliko manjšem ciklu z istim naslovom *Jetniki I–IV*, ki smo ga postavili na konec tretjega dela *Integralov*, kamor sodi po svojem občutju in stilni strukturi. Ko se je Kosovel v jeseni 1925 znova znašel sredi ljubljanskih ulic, ga je prevzelo čudno spoznanje. Nenadoma se mu je razodelo, kako mrko visi nad njegovo preplašeno dušo prazna, mrzla vsakdanjost in kako vsi iz dneva v dan neprestano hodimo v vrstah drug za drugim po istih poteh, ukleti v ozki prostor svojega okolja kot kaznjenci »sredi nevidnih stražnikov« in nemo zremo »skozi obupno ograjo v lepe sanje«.

Iz načrta za založbo »Strelci« je po vsem tem razvidno, da je imel Kosovel, ko ga je sestavljal, v mislih tri različne pesniške zbirke, vsako s posebnim doživljajskim dnom in motivnim jedrom. Čeprav so bile v nekem pogledu vse tri revolucionarne in uglašene modernistično, so se mu v resnici razmahnili v svojevrstno oblikovno in pesniško celoto edinole *Integrali*, namenjeni konstrukcijam, obedve drugi zbirki pa sta okrnili: čustveno razboljena *Jetnišnica ob morju*

v droben cikel z naslovom *Jetniki I—VI*, a *Notturmo* v pesem *Nokturno* z močnimi načelno idejnimi poudarki. To nas ne sme presenetiti, ko pa vemo, kaj vse mu je konstruktivistični stil pomenil, čimbolj se je vanj vživljal, in kako zelo mu je prirasel k srcu, ko je spoznal njegovo zvočno sproščenost in široko polihromatično klaviaturo, s katero se dá izraziti boleče, ostro predirne disonančne krike in najtišje, komaj zaznavne tone, ki dadó slutiti vznemirljiva duhovna trenja v pesniku in njegove predsmrtne čustvene krče. Da pa bi lahko vsaj približno doumeli bistvene poteze idejnega ozračja in človeških stisk, o katerih govore *Integrali*, ne da bi se posebej spuščali v njihov celotni ustroj in si prizadevali opisati njihove motivne odtenke, moramo predvsem razjasniti pobude, ki so Kosovela pripeljale v bližino konstruktivizma in ga z njim oplodile.

Na opozorila, ki bi nam pomagala priti do cilja, smo zadeli že v pismih, ki jih je Kosovel pisal Obidovi. Čeprav so preveč splošna in po podatkih le približna, ne moremo mimo njih, ne da bi jih upoštevali, če naj se razgledamo po dejstvih, ki bi nam utegnili koristiti. To velja še prav posebno za sporočilo Mirjam 27. julija 1925, v katerem ji zatrjuje, da bodo »v jeseni izdali nov list, posvečen moderni umetnosti« in da je »vse v teku«. Ali je mar bilo to, kar ji je zaupal, gol izmislek, pravzaprav plod varljivih obljub ali neskončna veriga želja, v katero se je takrat v mislih zapletal, ali kaj več? Nič takega ne moremo trditi, dokler stvari ne preverimo. V času, ko je odposlal navedeno pismo na Goriško, je bil v resnici čez glavo pogreznjen v delo in ves v samih načrtih, a tudi nekam čudno zgovoren, zato bi nas ne presenetilo, če bi morda ugotovili, da mu je včasih nehote kaj zdrknilo na papir, kar ni imelo prave podlage. In vendar nas njegove navedbe silijo, da stikamo za ozadji, na katera namiguje, zlasti še zato, ker bi radi zvedeli, kdaj se je pravzaprav seznanil s konstruktivizmom, ki ga označuje Obidovi s pojmom »moderna umetnost«, kdaj se ga je oprijel in kako si ga je priredil za svoje lirske izpovedne namene. Nič manj nas ne draži njegov skrivnostni množinski »mi«, ki ga uporablja, ko govori o reviji, ker bi radi odkrili obraze in imena, na katera se nanaša. Postopek, ki nas utegne pripeljati do jasnejših razgledov po osebah in njihovih namerah, saj nas te tudi zanimajo, se nam kar sam ponuja in se mu spričo gradiva, od katerega smo odvisni, niti ne moremo izogniti. Po svoji metodi je sicer zapleten, ker se opira na postopno regresivno retrospektivno analizo, toda stvaren, ker onemogoča brezplodno ugibanje in varljivo sklepanje, ki bi jima sicer lahko kaj hitro nasedli.

Za izhodišče, ki nam v zvezi z našim vprašanjem marsikaj pove in nas napelje na nekatere tehtne podrobnosti, sem si izbral pismo, ki ga je Kosovel odposlal iz Tomaja Ivu Grahorju v Ljubljano 16. julija 1925, tedaj kar štirinajst dni pred sporočilom Obidovi. Pismo se mi zdi važno iz dveh razlogov: najprej zato, ker je bilo namenjeno prijatelju, ki *sta si bila blizu po nazorih, nato pa, ker sem prepričan, da bi dala oba z Grahorjem porajajočemu se listu, če bi res začel izhajati, poseben pečat, značilen za njiju pojmovanje sveta, in sicer Kosovel v literaturi, a njegov prijatelj v načelnih ideoloških in političnih pogledih na družbo. Nas seveda zanima samo tisti del v pismu, ki govori o reviji in o nekaterih ozadjih. Glasi se:*

»Kaj delaš? Ali hodiš kaj v seminar? Si bil pri Černigoju? Kaj je z listom? Ali bo izhajal ali ne? Ali ste imeli kak sestanek? Prosim, opraviči me in povej, da sem *zraven*, tudi če nisem doslej poslal svojih reči, ki jih pošljem v *najkrajšem* času. Imam dva kratka članka ‚Kons ABC‘ in ‚Psihologija pokretov‘. Oba bosta zelo primerna po mojem mnenju in jih rade volje dam. Ali ste kaj pritegnili *zraven* Debevca? Kaj bi bilo, če bi se list imenoval namesto ‚Konstruktêr‘ kar ‚Kons‘? Premisli! Če vidiš kaj Debevca, pozdravi ga; reci mu, da imam že veliko napisanega za klubov *program*. (...)

Ali Ti kaj pišeš? Letos bo naš krožek (literarni) separatno funkcioniral in obdelovala se bodo naša dela na teh sestankih. *Zato piši kaj!* Škerlovo kritiko Černigojeve razstave sem čital; potem sodim, da je v Ljubljani in da je ‚žurnalist‘. Po tisti kritiki sodeč je v resnici ‚žurnalist‘. (...) Če hoče biti kritik, naj napiše kaj dobrega, s tistim delom ne bo *pomagal ljudem nič*.«

Nenadoma smo zadeli ob imena, ki jih doslej nismo poznali, in dejstva, ki nam odpirajo nove razglede po ozadjih, ki nas zanimajo. Kakor vse kaže, je bil Ivo Grahor v tesnem stiku s slikarjem Avgustom Černigojem in je imel veliko besedo pri listu, ki naj bi bil namenjen moderni umetnosti, saj je zanj očitno zbiral gradivo. Obadva s Černigojem sta se tudi sporazumela za naslov nove revije, in to je moral Kosovel vedeti že pred odhodom iz Ljubljane v Tomaj, sicer bi ne predlagal spremembe, ki je na videz neznatna, a je v resnici postala zanj kaj kmalu zelo pomembna.

Do tod je vse v redu, saj se naše sklepanje sklada z navedbami v pismu. Toda prav nič ni jasno, zakaj niso Cirila Debevca že prej pritegnili k stvari, kam meri Kosovel, ko omenja sestanek, ki se ga ni mogel udeležiti, in pri kom neki naj bi ga prijatelj opravičil. Tudi obeh člankov, ki ju navaja, ni v zapeščini, pač pa se je ohranila pesem z naslovom *Kons: ABC*, ki smo jo uvrstili v prvi del *Integralov*, in v tej zvezi nekaj drobiža v *Beležnici* iz prve polovice julija. Najbolj nas

seveda zanima, kakšen naj bi bil članek, ki mu je dal Kosovel tako nenavaden, a značilen naslov. Če sodimo po verzih, ki jih poznamo, je moral biti hudo oster in napadalen. To nam da po svoje čutiti tudi zapis v *Beležnici* iz tega časa. Glasi se:

Kons ABC (članek)			
A	B	C	} <i>Kvintilijan</i>
α	β	γ	
1	2	3	
Kons			

Če dobro razumem besedilo, ki je tako konstruktivistično redko-besedno, ima na videz nesmiselno poigravanje z latinsko in grško abecedo ter začetnimi številkami poštevanke namen ironizirati osnove naše izobrazbe, njeno primitivnost, plitkost, starokopitnost, praznoto, vsebinsko okorelost, papagajsko enoličnost, ko iz dneva v dan ponavljamo eno in isto, v najširšem smislu pa zbudjati dvom o starih vrednotah, na katerih sloni evropska kultura. To dokazuje tudi ime starorimskega retorja Marka Flavija Kvintilijana, ki ga je Kosovel s posebnim namenom vpletel v svoj drastični zapis. Nanj pa ni prišel slučajno, ampak v zvezi s pedagogiko, s katero se je takrat vneto ukvarjal. Zato je moral vedeti, da vsebujeta prvi dve knjigi Kvintilijanovega slovitega učnega dela o govorništvu *Institutio oratoria* uvodna poglavja v slovnico, pravopis, matematiko in druge šolske predmete, zlasti še vaje iz vseh področij takratne vednosti, tedaj vse tisto, na kar se še danes opira naša vzgojna šolska metodika.

Kako zelo se je takrat zagrizla vanj misel na posebno literarno glasilo, ki naj bi ga izdajali mladi v smislu idej, do katerih se je dokopal, je razvidno iz *Beležnice*, v kateri smo zasledili osnutek članka *Kons ABC*. V njej je tudi nekaj bežnih zapisov o »literarnem krožku« in njegovem programu. Kosovel se je lotil načrta za delo v klubu z veliko vnemo in z zavestjo, da mora zajeti vanj takrat najbolj pereča kulturna in literarna vprašanja pri nas, zlasti še razpravljanje o novih smereh v evropski in slovenski poeziji. V nekem pogledu je bilo težišče njegovega programa ravno v pretehtavanju izrazito modernih pojmovanj pesniškega izraza in oblike. »Literarni krožek« naj bi po njegovem postal »središče« vseh tistih mladih sil, ki grade pravo slovensko kulturo in se boré za resnico in kvaliteto. Svoje ideje naj bi razširjal s predavanji, javnimi literarnimi nastopi, publikacijami in listom, ki naj bi ga izdajala »Mlada založba«. Splošna načela, po katerih naj bi se ravnal, pa je zaznamenoval s pojmi: samovzgoja,

samodisciplina, kritičnost, upor kulturni laži in diletantizmu. »Na tihoma se približuje čas.« piše tu, »ko bomo morali definitivno izpregovoriti svojo besedo, izpovedati jo. Z njo stopimo v boj z vso slovensko javnostjo, ki je bolna *do* korenik.« Ker je enačil konstruktivizem z ustvarjanjem resničnih kulturnih vrednot in z notranjo graditvijo novega človeka, ni čudno, da se je navdušil za list z naslovom *Konstruktér*, namenjen moderni umetnosti, za katerega je izvedel tik pred odhodom iz Ljubljane, le da si ga je kmalu zamislil po svoje. V času, ko je odposlal Ivu Grahorju svoje prvo pismo iz Tomaja, si je zapisal v *Beležnico*, iz katere smo že toliko citirali, naslovno stran nove revije, sestavljeno po svojem lastnem načrtu:

Mesečnik

K O N S
IME SR KOSOVELA

- trukter
- truktivnost
- strukcija
- truktivni princip

To pa še zlepa ni vse, kar vemo o ozadjih, ki nam omogočajo določiti Kosovelovo pot v konstruktivizem. Namigov na to je v *Beležnicah* več, a so dokaj neznatni, tudi premalo jasni v primeri s tem, kar izvemo o Černigoju in listu neposredno iz pisma, ki ga je Kosovel odposlal v Ljubljano Cirilu Debevcu 9. julija, kmalu po prihodu v Tomaj. Vse kaže, da je odpotoval na Primorsko na počitnice skupaj z Grahorjem, ki je bil doma s Prema na Notranjskem, saj ga imenuje v že citiranem pismu: »Ti moj edini spremljevalec iz Ljubljane«. Komaj pa se je dobro v domačem okolju ustalil in se lotil dela, ga je že prijelo, da spregovori o tem, kar mu je bilo še zlasti pri srcu, s človekom, ki ga je hotel pritegniti k skupni stvari. Zato mu je na kratko popisal dogodke, kolikor jih je poznal, in položaj, kakor ga je videl sam, preden bi ga seznanil s podrobnostmi Grahor, ki se je imel vrniti v Ljubljano sredi julija. Najdlje se v pismu mudi pri »literarnem krožku«, takrat svojem najljubšem predmetu, ki ga je vsega prevzel, in omenja med drugim, da bi morali člani dodobra poznati tudi bistvena literarnoteoretična vprašanja, da bi vedeli, kakor pravi, »da je *umetnina* plod dela, da je mogoče *lepo* hišo sezidati le, če je arhitekt, inženir, zidar — *tehnika*«. Vsi pojmi, ki jih v tej zvezi našteva, sodijo neposredno v območje konstruktivistične terminologije, kakor jo je pojmoval, nato pa nadaljuje:

»Tega Ti nisem povedal, da misli izdajati Černigoj list. Na predvečer mojega odhoda (oz. en večer prej) smo imeli sestanek pred muzejem. Pove Ti lahko Grahor, kako je bilo. Dejstvo je torej, da ta človek misli izdajati list, o katerem še pravzaprav ne ve, kaj bo in kakšen. Povabil je tudi mene zraven ter Grahorja. List bo, kakor zdaj preobličjujoč uvidevam, brez suhe podlage in ideje. Z Grahorjem sva obljubila, da bova sodelovala, zakaj pa ne, če bo kazalo, da bo dober. Bajе se bo list vzdrževal z inserati, kar bo zelo pametno. Ime mu hočejo dati ‚Konstruktér‘. Sicer pa Ti Grahor pove, kako vse mislijo. Jaz sem z eno besedo radoveden. Mogoče se bo dalo iz lista kaj narediti, zakaj ne? Škoda bi bilo, da ostane to samo načrt ali ponesrečen poizkus. Informiraj se, kako bo kaj! Jaz sem Ti zaenkrat vse povedal.»

Ne, z listom, ki naj bi uveljavil moderne nazore v umetnosti in literaturi, ni bilo nič. In kako naj bi tudi bilo, ko ni imel niti temeljne gmotne podlage niti vodilne ideje, ki naj bi sotrudnike priklenila nase in jih povezala v skladno celoto, kvečjemu morda dokaj nejasno, megleno željo po uporništvu nasploh in za vsako ceno. To seveda ni bilo dovolj, če je hotel z uspehom udariti v sredo našega hudo jalovega kulturnega življenja, ne pa obtičati kot prazen kuriozum na obodu naše ustvarjalne zavesti. Kosovel je moral že kar od vsega začetka zaslutiti brezplodnost prizadevanja, ki ga niso usmerjale žive duhovne sile, o katerih je toliko razmišljal v zvezi z nastopom mlade generacije, temveč samo strasti po oblikovno-tehničnih in stilnih inovacijah z zelo omejenimi cilji, in sicer predvsem na področju slikarstva in arhitekture. Tudi to bi seveda ne bilo brez pomena, če bi organizator novega glasila jasno opredelil svoje stališče in vsaj približno povedal, kaj hoče. Zato je Kosovel sicer gledal na porajajoči se list s prijaznimi očmi in se ga tudi veselil, a s skromnim navdušenjem in s pridržki, ki udarijo najočitneje na dan v pismu Cirilu Debevcu. Edino, kar ga je pomirjalo in mu budilo tihe upe, da še ni vse izgubljeno in da bi se utegnilo zasukati v pravo smer, je bilo Grahorjevo neposredno sodelovanje pri stvari, saj je videl v svojem prijatelju zanesljivo poroštvo, da ne bo zatajil svojih socialnorevolucionarnih načel, kakor hitro bi se pokazalo, da se ima načrt uresničiti.

Kako je o tem sodil Černigoj sam, tega ni bilo mogoče dognati, ker se tedanjih dogodkov ne spominja več, ko pa mu jih je dodobra zabrisal v zavesti čas in so mu splahneli v nič. Zdi pa se, da ni imel drugega v mislih kakor uveljaviti v njem svoje konstruktivistične nazore o upodabljaški umetnosti, vse drugo ga niti ni kdo ve kako zanimalo, kaj šele da bi ga vznemirjalo, ko pa se je komaj dobro razgledal po Ljubljani, saj je dotlej živel v Trstu in drugod v tujini in so mu bile naše kulturne nadloge, skrbi in prizadevanja premalo

znana in zanimiva, da ne rečem docela tuja. Dnevi so minevali in upi plahneli, dokler ni Kosovelu postalo jasno, da se je list porodil v vakuumu brezplodnih sanjarij kot plod mladostne neizkušnosti, ki ne pozna neuklonljivih zakonov trde resničnosti. In tedaj je 15. avgusta med drugim sporočil Grahorju v Ljubljano: »Č. mi ni pisal nič. Kons bo menda umrl, kakor se je rodil. Tisti članek [verjetno *Kons ABC*] kar obdrži, ga bomo že kje ,na svitlo dali'.« In odtlej dalje je prekril morebitne glasove o listu v njegovih pismih popoln molk, s tem večjo vnemo pa se je posvetil svoji konstruktivistični poeziji, ji dognal obliko in stil ter poslej ustvaril večino *Integralov*.

5

S tem pa naša radovednost še ni popustila, kako neki, ko pa vemo, da je ravno Avgust Černigoj posredoval ljubljanski javnosti leta 1924 prve vzorce konstruktivističnega slikarstva, s katerim se je seznanil v Nemčiji. Njihov odmev pri nas je bil neznaten, komaj zaznaven, ko pa je bil ljubiteljem novejše slovenske umetnosti pri srcu predvsem naš ekspresionizem, ki se je ravno takrat na široko razmahnil v literaturi, slikarstvu in glasbi in s svojim spiritualnim nadihom ter v mistično vizionarnost stopnjevanimi religioznimi snovmi mnoge kar omamljal. V nasprotju z njim je učinkoval konstruktivizem mučno, grobo, primitivno nebogljeno, celo banalno, kot pravcati nesmisel, ki ne sodi med resna umetniška prizadevanja, temveč v svet bolne, plitke, vschbinsko osirotele domišljije ali pa v karikaturu in poniglavo norčavost, da ne rečem še kaj hujšega. Ne, konstruktivizem pri nas sprva ni uspel, saj je odbijal celo zagovornike najskrajnejših modernizmov, ker ga pač niso razumeli. Zato pa se je počasi, a tembolj odločno uveljavil pri mlajši, levo usmerjeni inteligenci, ki je odkrila v njem zavestno omalovaževanje »lepe« oblike in razumno urejenih likovnih ploskev, skratka, naskok na meščansko pojmovanje »prave« umetnosti in njenih »večnih« zakonov.

To pa se je zgodilo nekoliko kasneje, pravzaprav šele po letu 1925, ko je Černigoj že zapustil Ljubljano. Tedaj je konstruktivizem, oplemeniten še z drugimi stilnimi pobudami, vplival na naše mlade gledališke teoretike, da so se začeli vzorovati pri sovjetskem režiserju V. E. Mejerholdu, ustanovitelju posebnega gledališča, izumitelju konstruktivističnega odra in inscenacije ter tako imenovanega biotehničnega igralskega sloga. Prav tako pa je pritegnil nase nekatere mlajše arhitekta, ki se jim je upiral Plečnikov eklekticizem, mešanica vseh mogočih stilov od staroegipčanskega do evropskega psevdoklasicistič-

nega, da so se vneli za sodobni, prostorninsko sproščeni, zračni, preprosto stvarni, plastični geometrično kockasti arhitektonski izraz, kakršnega je oznanjal v Nemčiji Walter Gropius, a v Franciji Edouard Jeanneret, imenovan Le Corbusier.

Ko se je Avgust Černigoj pojavil leta 1924 v Ljubljani in pripravil na Tehnični srednji šoli prvo razstavo svojih konstruktivističnih del, je bilo njegovo ime našemu občinstvu in kritiki docela neznano, nikakor ne Srečku Kosovelu. O njem je že leta 1925 marsikaj izvedel iz pisem svoje sestre Karmele, ki je obiskovala v Münchnu glasbeno akademijo in se sklenila posvetiti klavirju. Z njenim imenom je v pesnikovem življenju zvezano marsikaj, predvsem njegova glasbena izobrazba, tisto zanj tako značilno tenkočutno intuitivno dožemanje zvočnih vtisov, ki ga človeku omogoča samo intimno sožitje z umetnostjo. Vendar moramo to določneje opredeliti, da bi ne zabredli v zmoto, ampak razumeli pravilno. Kosovel je doživljal glasbo izrazito čustveno, ne kot resničen poznavalec njenih zakonov ali njene teorije, zato je njeno zvočno simboliko spoznaval neposredno, si njeno »vsebino« razlagal po svoje in jo preustvarjal v lirske podobe in vizije v smislu svojega pesniškega doživljanja sveta. Dobršen del njegovih pesmi z glasbeno motiviko in metaforiko je nastal pod vtisom Karmeline interpretacije slovityh avtorjev, zlasti Beethovna, ko sta še bila skupaj doma v Tomaju. Kasneje pa je svoja prva glasbena spoznanja obnavljal in stopnjeval z doživetji na koncertih v Ljubljani. Odmevi drznejše, že polnokrvno moderne, tudi atonalne glasbene govorice, ki jo je spoznal pri mlajših slovenskih skladateljih, najbolj pri Mariju Kogoju, pa so vidni v njegovi že močno razvezani pesniški tehniki, kakor na primer v pesmi *Nokturno*, ki je morala nastati na prehodu v konstruktivizem, in seveda zlasti pri mnogih konstrukcijah v *Integralih*. Iz njih je izginila prvotna nežna impresionistična čustvenost, nadomestili pa so jo težki, zasekani disakordi (*V vetru se giblje, Polton v molu*). Gladke ritme so zamenjale kričeče raztrgane kadence z močnimi premolki (*Nokturno*) in trdi, rezki, trzajoči toni, z njimi pa je vdrla v pesem kakofonija hkrati z močnimi vsebinskimi anti-tezami, celó z navidezno banalnostjo (*Kons: Mačka, Na ulici, Svetli akordi klavirja*). To pa še ne pomeni, da je bil njegov verz kdajkoli prej res glasbeno ubran, poln onomatopoetičnih sozvočij, da bi besede instrumentiral in ustvarjal z njimi zvočne metafore. Glasbeni motivi so imeli zanj vedno samo vsebinsko vrednost, delovali so navznoter in evocirali nadčutna zvočna občutja, ki se jih da povedati samo posredno, recimo, s podobami, ne pa s konsonancami in vokalnimi harmonijami.

Ker se nam Karmelina pisma niso ohranila, seveda ne poznamo približe estetskih nazorov neznatne skupinice Slovencev, ki se je v Münchnu ukvarjala z umetnostjo in se zbirala okoli pesnikove sestre, pretresala pereča sodobna stilna vprašanja in se usmerjala po svoje. Pač pa vemo, da je spadal k njej tudi Avgust Černigoj. Največ zanesljivih podatkov o tem nam nudijo danes edinole Srečkova pisma, ki jih je pošiljal sestri v München. Iz njih lahko razberemo, kako se je navduševal nad njenimi uspehi na akademiji, kako se je zanimal za njeno delo in seveda za okolico, v kateri je živela, še posebno za njene znanke in prijatelje. Če bi vedeli, do katere mere je bil obveščen tudi o različnih stilnih novostih, ki so takrat preplavljale Evropo in vznemirjale Karmelin krog, bi nam ne bilo potrebno ugibati, kdaj neki je prvič zadel ob besedo konstruktivizem in kaj mu je pomenila. Tega danes ne moremo več ugotoviti, to pa še temmanj, ker se ni ohranilo tudi nobeno Černigojevo pismo Srečku Kosovelu, čeprav mu jih je pisal več; sam pa se ne more spomniti, kaj vse mu je morda zaupal in ali mu je sploh omenil, s čim se ukvarja in kakšni novi nazori o umetnosti so ga prevzeli. Vendar pa je zatrdno dognano, da se je Kosovel močno ogrel za mladega tržaškega slikarja, o katerem mu je morala Karmela sporočiti marsikaj lepega, saj se je z njim spoprijateljil kar na daljavo, mu pošiljal po sestri pozdrave in nasvete ter ga spodbujal na njegovi poti. Ali je mar to veljalo njegovemu umetniškemu prizadevanju nasploh ali tudi idejam, katere je oznanjal? Na to ni mogoče zanesljivo odgovoriti, lahko pa si mislimo, da mu je bilo to ali ono znano vsaj v obrisih, če ne samo v bežnih namigih in omembah raznih imen, ki so takrat navduševala mlado generacijo. Vsekakor dovolj, da je sam iskal dalje, stikal za podatki po časopisih in revijah, kolikor jih je bilo v Ljubljani, in si skušal ustvariti vsaj približno podobo o tem, kar se je dogajalo v tistem skrivnostnem velikem svetu, kamor ga je neprestano tako vleklo. Ni nemogoče, da mu je morala Karmela omeniti, kakšne stilne novosti se porajajo v umetnosti, sicer bi ji ne bil zagotavljal, kako zelo ga veseli, da se tako resno ukvarjajo z umetnostjo in iščejo vsak po svoje dalje in više. To mi potrjuje tudi njena izjava, ki mi jo je poslala pred leti in v kateri berem: »O vseh teh umetnostnih strujah (ekspresionizmu, kubizmu, konstruktivizmu) smo v našem krogu — Černigoj, Graber, dva inženirja in moja malenkost — mnogo in ognjevitno debatirali. O nesmiselnosti teh struj so se nekateri kmalu prepričali, drugi pa so ostali pri svojem.«

Med njimi je bil najbolj vnet zagovornik vsega novega prav Avgust Černigoj. V München je prišel že jeseni leta 1922, se najprej

vpisal na umetnostno akademijo, nato v šolo za uporabno umetnost, a se začel kmalu odmikati od preživelega akademizma, ki je obtičal v razvoju nekje v bližini impresionizma, in se zanimati za sodobnejše, drznejše stile v slikarstvu in sploh v upodabljaljoči umetnosti. Zato se je odpravil spomladi leta 1923 v Weimar, takratno središče vseh mogočih novotarij v Nemčiji, in se vpisal na akademijo za arhitekturo, kiparstvo, slikarstvo in uporabno umetnost Bauhaus.* Tu je poslušal predavanja profesorja Moholy-Nagya in se pri njem seznanil s konstruktivizmom, njegovimi teoretičnimi osnovami in oblikovnimi postopki. Kakor mi je Černigoj sam zatrjeval leta 1954 v Trstu, ko je prišla beseda na tiste davne čase, se je oklenil konstruktivizma zaradi njegovega revolucionarnega odnosa do slikarske umetnosti nasploh, a tudi zato, ker je s svojimi tehničnimi postopki odpiral nove izrazne možnosti še mnogim drugim umetnostnim področjem: tipografiji, filmu, keramiki, notranji opremi, prostorninski estetiki itd.

Slikar Lászlò Moholy-Nagy, po rodu Madžar, je prišel v Weimar na pobudo vodje ustanove Bauhaus, Walterja Gropiusa, leta 1922 in z njim v naslednjih letih sodeloval pri vrsti modernističnih publikacij z najrazličnejših področij upodabljaljoče umetnosti. Z Moholy-Nagyom pa je hkrati vdrla na akademijo tudi čedna kopica novih idej, med njimi seveda najizraziteje prvotna oblika ruskega konstruktivizma, kakršno je leta 1915 uveljavil Vladimir Tatlin in sta jo kasneje razvila v pravcato estetsko ideologijo njegova rojaka, brata Pevsner in Gabo. Sploh je v Rusiji kar mrgolelo samih novih »izmov«, ki jih je Moholy-Nagy dobro poznal, saj je bil prijatelj ruskega konstruktivista El Lissitzkega, ki je takrat živel v Berlinu, se pri njih vzoroval in jih prenesel v Nemčijo v svojo izrazno tehniko. Vsi modernizmi, kolikor jih že danes lahko stilno razmejimo spričo njihove obilice, so se postavili po robu impresionistično-naturalistični deskripciji in poskušali uveljaviti druge estetske zakone, bodisi da so nezavestno silili v čisto abstrakcijo, bodisi da so hoteli vpeljati v slikarstvo revolucionarne družbene vidike, ki so zajeli sovjetsko umetnost po oktobrski revoluciji in kmalu zatem vdrli iz Rusije v Nemčijo in Zahodno Evropo.

Zato ni čudno, da krožita v znanosti še vedno dve pojmovanji konstruktivističnega nazora: prvo, ki ga razglašča za posebno obliko abstraktne umetnosti, kot na primer Michel Seuphor, avtor zgodovinsko razvojnega orisa abstraktne umetnosti v knjigi iz leta 1949

* Glej Georg Muche, *Blickpunkt* (Sturm, Dada, Bauhaus, Gegenwart), München 1961, 127—170.

L'art abstrait, ali pa da ga ima za socialnorevolucionarno smer, ki skuša razbiti prazni brezidejni esteticizem meščanskega slikarstva, zlasti impresionizma in ekspresionizma. Poslednje pojmovanje je bilo najbolj razširjeno v Nemčiji v okolici dadaistov. Ti so se navduševali nad Tatlinom ali, če hočete, tatlinizmom in označevali njegovo geometrično upodabljanje za strojno umetnost, ki razkrajaja lepe in sladke oblike čustvenega meščanskega likovnega sveta. Na dadaistični razstavi v Berlinu leta 1920 sta se dala sloviti karikaturist George Grosz, ki smo ga v Kosovelovem krogu dobro poznali, in »oče« nemškega dadaizma John Heartfield fotografirati z velikim belim lepakom pred seboj, na katerem je bilo napisano: »Umetnost je mrtva. Naj živi Tatlinova nova strojna umetnost.« (Die Kunst ist tot, es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins.)

Če pa bi hoteli še natančneje popisati dogajanje v upodabljaški umetnosti, bi morali omeniti vsaj dve osrednji osebnosti, ki sta v začetku našega stoletja uveljavili povsem nove ideje v slikarstvu. Prvi je bil Španec Pablo Picasso s svojim kubizmom, s katerim je razbil enotnost predmetov, in sicer tako, da jih je razstavil na dele, zavrgel simetrijo in odpravil perspektivo. Drugi pa ruski slikar Vasilij Kandinski, ki je leta 1910 zasnoval v Münchnu, kjer si je ustvaril majhen krog privržencev, prve abstraktne slike, umetnine, ki so dolgo vzbujale začudenje, preplah, tudi nerazumevanje, obenem pa vplivale na moderno rusko in evropsko slikarstvo. Kandinski je mimo tega objavil leta 1912 v Münchnu teoretično delo *O poduhobljenem v umetnosti* (Über das Geistige in der Kunst), v katerem razjasnjuje osnove svojega nazora, ter almanah s skrivnostnim naslovom *Modri jezdec* (Der blaue Reiter),* ki se nanaša na njegovo prvo abstraktno sliko s tem nazivom in hkrati zaznamuje njegovo umetnostno smer. Kako zelo sta oba slikarja vplivala na novi rod, izvemo iz knjige, ki jo je na osnovi svojih dnevnikov napisal Hugo Ball, soustanovitelj dadaizma v Švici, in ji dal simbolični naslov *Pobeg iz časa* (Die Flucht aus der Zeit), a je izšla šele leta 1927, to je v letu pisateljve smrti. V njej beremo: »Kadar smo rekli Picasso ali Kandinski, nismo imeli v mislih slikarja, marveč svečenika, ne rokodelca, temveč ustvarjalca novih svetov, novih paradizev.«

Nič ne kaže odlašati, ko že govorim o Kandinskem, marveč moram takoj pripomniti, da je moral Kosovel marsikaj vedeti o njem

* Prvotno izdajo je ponatisnila leta 1965 založba Piper, ki je pripravila prvo izdajo leta 1912, in ji prispevala sedaj še zgodovinski oris o nastanku almanaha in vsega drugega. Glej: *Der blaue Reiter*, Herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neuausgabe, München 1965.

iz takratne publicistike, saj je bil ruski slikar na očeh svetovni javnosti, in tudi poznati vsaj v obrisu miselnost obeh njegovih spisov, četudi si jo je razlagal po svoje. To nam potrjujejo odtisi in odsevi obeh del Kandinskega v Kosovelovih teoretičnih razmišljanjih v *Beležnicah* in v njegovih konstrukcijah samih. Najočitneje se odene v tipične lastnosti njegovega predstavnega sveta podoba o »modrih konjih« v pesmi z istim naslovom v četrtem delu *Integralov*, človeka pa umetniško najbolj pretrese z njo v pesmi *Nihilomelanholija*, v kateri se mu razrase v fantastično grozljiv privid, ko se mu njegovo mrtvo odprto oko zastrmi »v modre konje mrliškega sna, ki stopajo skozi megló«.

Konstruktivizem pa se ni ustavil pri svoji prvotni obliki, kakršno mu je dal Tatlin, razvil se je v pravcati sistem s povsem svojimi teoretičnimi osnovami. In 5. avgusta 1920 sta ga Gabo in Pevsner načelno obrazložila v svojem *Realističnem manifestu*.^{*} S pojmom realizem sta hotela zaznamovati smer, ki sicer zajema gradivo iz vidne resničnosti, to je, da »slika« s pomočjo raznovrstnih predmetov ali njihovih delov, le da jih zveže v takšne likovne sklade, v katerih zgubi vsak izmed njih svojo prvotno vsebino in postane bistvena sestavina nečesa novega, to se pravi, da jih slikar razpredmeti in iz njih ustvari posebne likovne konstrukcije ali zgradbe. Te vrste pojem konstruiranja je prevzel od ruske šole najprej evropski dadaizem in ga skušal vplesti v svoj estetski sistem, za njim pa abstraktna umetnost. Nemški dadaist

* *Realistični manifest* (Realističeskij manifest) je bil objavljen v izvorniku in francoskem prevodu v monografiji *Naum Gabo* (constructions, sculptures, peintures, dessins, gravures) in z uvodom Herberta Reada leta 1957 v Londonu, nato leta 1961 v Švici v zbirki Editions du Griffon. Monografijo dopolnjujejo Gabojeve izjave o programu produktivistične skupine v Rusiji (str. 155), o konstruktivistični ideji v umetnosti in o konstruktivnem realizmu, str. 158 do 181.

V *Manifestu* so zlasti važne izjave: »Dejanje je najvišja in najtrdnjša resnica.« (...) »Izjavljava, da sta se šele danes za nas rodila čas in prostor. Prostor in čas: edini obliki, na katerih sloni življenje, edini obliki, na kateri se mora sedaj nasloniti umetnost.« (...) »Cilj našega likovnega ustvarjanja je uresničitev naše zaznave sveta v podobi prostora in časa.« (...) »V likovni umetnosti razglašava nov element: kinetični ritem, ki je edina bistvena oblika našega zaznavanja realnega časa« (154).

Produktivistična skupina ruskih konstruktivistov, zbrana okoli Tatlina, je podala kot odgovor na realistični manifest svojo programsko izjavo, ki je bila leta 1920 objavljena v Rusiji, a nato leta 1922 na Dunaju v madžarski reviji »Egyseg«. Ponatisnjena je tudi v monografiji o Gaboju. Zastopniki te smeri poudarjajo, da je osnova konstruktivizma edinole historični materializem in da mora temeljiti na znanstvenih hipotezah. Zato hoče stran od »transcenden-

Kurt Schwitters je na tej podlagi zasnoval svoje montažne slike, pravzaprav nekakšno montažno plastiko, imenovano Merz-Bilder, razne lepljenke, ki sodijo med prave abstrakcije, in drugo. Prve lepljenke sta pravzaprav poslala v svet že Pablo Picasso in Georges Braque, a to so bile v bistvu še vedno prave slike, le da sta jim mojstra vlepila posamezne odrezke iz časopisov, črke in številke.** Sedaj, v konstruktivizmu, pa izgine iz njih barva kot sredstvo, s katerim slikar oblikuje prostor in predmete, na njeno mesto pa stopijo resnični predmeti, med seboj povezani in zlepljeni po načelih konstruktivistične tehnike. Tako se pojavijo v tem času najrazličnejše slike lepljenke (francosko: *papiers collés* ali *collages*, nemško: *Klebebilder*), ki odpro slikarju mnogovrstne izrazne možnosti v obe smeri, v družbeno kritično revolucionarno in v abstraktno, to pa še tembolj, ker njihov namen ni posnemati svet in ga idealizirati, prikazovati ga takšnega, kakršen se nam zdi, da je, saj ga po mnenju Oscarja Wilda v resnici sproti ustvarja umetnost, noče podajati »lepo« v tradicionalnem pomenu te besede, zato pa vznemirjati, presenečati, razburjati, in naposled dognati nove, doslej še neznane likovne sestave z raznimi idejnimi pomeni, skratka, odkrivati nekaj, česar v naravi ni in česar ni mogoče doseči z mrtvimi posnetki.

V *Realističnem manifestu*, ki sta ga izdala Gabo in Pevsner leta 1920 v Moskvi, beremo, opiraje se na Seuphorjeve navedbe v knjigi *Abstraktna umetnost* (*L'art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*,

talne abstrakcije« v območje realnega. Konstruktivizem je pravzaprav »oblikujoča aktivnost« najvišje vrste in sili v »tektonsko izražanje«. »Konstrukcija«, trdijo produktivisti, »je organizacija«. Imenujejo jo tudi »tektonika« in »faktura«. Zanj so uporabne vse snovi, od razumske narave (svetloba, prostor, volumen) do realnih predmetov. Idejno se skupina odločno bori »proti vsaki umetnosti«. Zato izjavlja na ves glas: »Dol z umetnostjo, naj živi tehnika! Vera je laž, umetnost je laž! Uničite v človekovi zavesti vse, kar ga še veže na umetnost! Dol z umetnostjo preteklosti, naj živi konstruktivni tehnik! (...) Danes je kolektivna umetnost konstruktivno življenje.« (155—156). — Gabo je zatem obrazložil svoje poglede na razne smeri v ruskem konstruktivizmu v intervjuju *Rusija in konstruktivizem* (str. 158—165). — O konstruktivističnih manifestih glej še: G. Poengsen, Leopold Zahn, *Abstrakte Kunst. eine Weltsprache*, Baden-Baden 1958, 91—92.

** Posebno delo o lepljenkah v upodabljaljoči umetnosti sta napisala Harriet Janis in Rudi Blesh in ga objavila v Ameriki leta 1961 pod naslovom *Collage* (*Personalities, Concepts, Techniques*). — O tem glej še v monografiji o dadaizmu v angleščini, nemščini in francoščini z naslovom *Dada*, ki jo je izdala založba Niggli v Švici 1957. Knjiga prinaša vrsto sestavkov raznih avtorjev o vprašanih dadaistične smeri in se le malo dotakne Slovanov, pravzaprav omenja samo nekaj imen iz ruskega slikarstva pred revolucijo.

1949.) naslednje trditve: »Če hoče slikar posredovati umetniško resničnost, se mora opreti na dve temeljni prvini: prostor in čas.« — »Volumen ne daje edine predstave o prostoru.« — »Če hočemo ujeti čas v njegovem resničnem bistvu, moramo upoštevati njegove kinetične in dinamične lastnosti; statični ritmi temu niso kos.« — »Življenje ne pozna lepote kot estetskega merila, s katerim vrednotimo predmete; najlepša je resničnost sama.«

Podobne stavke bi lahko napisal tudi Kazimir Malevič, ustanovitelj suprematistične slikarske šole v Rusiji. Toda njemu je bilo več do tega, da omaže in uniči tisočletno veljavo predmetov v slikarstvu sploh. Zato je izdal leta 1915 v Moskvi spis z načelnim naslovom *Svet brez predmetov*, ki je bil leta 1927 preveden v nemščino z naslovom *Die gegenstandslose Welt*, in se v njem odločil samo za črte in razne geometrične like kot najvišje estetske tvorbe. Pravzaprav je zajel ruski val Evropo že v začetku našega stoletja, ko sta zaslovela v Parizu Šaljapin in Ana Pavlova, za njima pa Kandinski in razni drugi znanilci modernih smeri. Po prvi svetovni vojni je ruska revolucionarna misel z vso silo vdrla v Nemčijo in Srednjo Evropo in se uveljavila zlasti pri levo usmerjenih ekspresionistih in dadaistih. Ruski umetnik Sergej Djagilev je leta 1913 naštel v Parizu v nekem intervjuju tele najbolj nenavadne smeri, ki so takrat druga za drugo nastajale v Petrogradu in se skušale uveljaviti: mototizem, avtomototizem, planizem, omnizem, serenizem, vibrizem, trepidizem, neizem, metahronizem in druge ter pristavil, da je to le nekaj smeri, ki so hipno moderne v Rusiji. Ravno tako, če ne še huje, pa je bilo v Sovjetski zvezi takoj po revoluciji, le da je sedaj dobilo modernistično prizadevanje, kakor je takrat poročal nemški publicist René Fülöp-Miller iz Rusije, izrazito napadalen poudarek, naperjen proti tradicionalni meščanski umetnosti.

Černigoj se je vrnil iz Weimarja v München ves omamljen od novih idej in teorij ter se odtlej dalje posvetil samo konstruktivističnemu slikarstvu. Hkrati pa je začel razglašati nove nazore tudi svoji okolici, kadar se je le dalo, in skušal povsod zbuditi odpor do starih, preživelih stilov in šol. Takrat so nastale njegove prve montažne slike, antireliefi po vzorcu Tatlinovega kontrareliefa, lepljenke, lesorezi in marsikaj drugega. »Spominjam se,« mi je pred leti pisala Kosovelova sestra Karmela, »da je Černigoj zbiral celó po smetiščih vsakovrstne odpadke: konzervne doze, električne žarnice, gumbe, cunje in podobno. Iz tega materiala so nastajale tako imenovane 'Montagebilder'.« A že proti koncu leta 1923 se je sklenil odpraviti domov

v Trst ali v Ljubljano, sam ni sprva vedel, kako naj se odloči, da bi pomladil slovensko slikarstvo in uveljavil svoje nazore. Iz tega časa, z dne 7. januarja 1924, se je ohranilo Kosovelovo pismo Černigoju v München, v katerem mu svetuje, naj se ne poda takoj v Ljubljano, marveč šele čez čas, ko bo imel dovolj napravljenega, da bo lahko kar »bruhnil« na dan »s celo vojsko slik« in potem laže stopil v življenje in se začel uveljavljati.

Kako se je Černigoj prvi hip odločil in kam je odpotoval iz Münchna, ni bilo mogoče ugotoviti, a že sredi leta 1924 je pripravil na Tehnični srednji šoli v Ljubljani svojo prvo konstruktivistično razstavo, namenjeno ožjemu krogu ljubiteljev moderne umetnosti, leto dni zatem pa, ko se je že dodobra razgledal po mestu, svojo drugo, obsežnejšo razstavo v Jakopičevem paviljonu, ki je trajala od 5. do 19. julija in pustila nekaj medlih sledov le pri najmlajši generaciji. Sedaj je ravnal Černigoj previdneje kot prvič in razstavil zvečine samo svoja impresionistična, ekspresionistična in kubistična dela, vendar z očitnim namenom, da z njimi dokaže preživelost vseh treh stilov in nujnost preroditve likovne umetnosti v smislu konstruktivističnih načel. Razstava seveda ni uspela, kako naj bi tudi, ko mladi avtor ni mogel v nobenem pogledu kot ustvarjalec tekmovati ne v tehniki ne v zamisli z našimi mojstri impresionisti, kaj šele da bi se bil le od daleč približal umetniški popolnosti našega Groharja ali Jakopiča. To je javnost takoj zapazila in iz tega izvajala primerne zaključke. Ker ni mogel Černigoj dokazati svojih trditev o razkroju starejših likovnih stilov z deli samimi, je svoje teze po zgledu dadaistov napisal na lepake in jih razobesil po razstavni dvorani. In tako se je slovenska javnost seznanila takrat neposredno prav s slikarjevo pomočjo — in to je važno — s temeljnimi tezami o razkroju predmetov, o krizi v upodabljalno umetnosti, o abstraktizmu in konstruktivizmu kot edini rešilni poti iz slepe ulice, v kateri je obtičala evropska umetnost, ker se je preveč oklepala vidnega sveta in ga posnemala, z idejami, ki so jih v Franciji, Rusiji in Nemčiji razglašali Picasso, Kandinski, Tatlin, Malevič, Moholy-Nagy in drugi. V svojih napisih pa je Černigoj napadal tudi meščansko estetiko in zatrjeval, da bo vsa umetnost sploh zatonila in propadla. Dobro se še spominjam njegove razstave in jasno vidim, kako si prizadeva, da bi nam, najmlajšim entuziastom za lepoto, z besedo in gesto dokazal, da so vsi dosedanji pojmi o umetnosti nesmiselna zabloda, v kateri živimo, ker še nismo spoznali novih resnic, in da je edina rešilna pot — konstruktivizem. Takrat sem prvič videl od blizu nekaj njegovih montažnih slik in antireliefov in takrat se mi je

tudi porodila misel, da bi v posebni študiji pretehtal nove smeri in jih ovrednotil. To pa sem storil v predavanju o subjektivizmu, ki sem ga imel oktobra tega leta v Kosovelovem »literarnem krožku«, in se takrat s Srečkom tudi zapletel v načelno debato.

4

In tako smo se neposredno približali *Integralom*. Vsa obzorja pred nami so se razprla in vsa ozadja razklenila; spoznali smo bistvene poteze večine konstrukcij, ugotovili sile, ki so jih rodile, in njihova idejna in doživljajska izhodišča, obliko in ustroj. Edino v pesnikov podtalni domišljjski svet se ni dalo prodreti in ga osvetliti, v tisto skrivnostno dno, v katerem se čustva, misli in vizije pod pritiskom navdiha spremenene v posebne vrste duhovne substrate in se nato po nedoumnem podzavestnem domišljjskem postopku umetnikove ustvarjalne volje strnejo v besedne tvorbe, pesniške ritme in estetske organizme.

Ce že ni Kosovel sam dogradil kompozicijske celote *Integralov* po zamisli, kakršna je živela v njegovi zavesti, pa nam je o tem zapustil zanesljive motivne kažipote, ki nam omogočajo, da prepoznamo njihovo temeljno ogrodje in notranje nosilce celotne stavbe. To sta predvsem dve osrednji idejno-doživljajski polarnosti, ki sestavljata vsebinsko središče *Integralov* in iz katerih nastajajo vsa mnogovrstna druga notranja nasprotja, antinomije in aporeje. Po bistvu bi se ju dalo strniti v antitetični dvojici: resničnost in pesnik ter kaos in kozmos. Obedve se neprestano dotikata druga druge, se med seboj bijeta, tretja, si nasprotujeta in porajata iz sebe na oko nevidne, vendar dobro zaznavne disonančne tresljaje, ki se pnó, naraščajo, se stopnjujejo in padajo v ostrih kadencah ter se sproščajo v močno razčlenjeno, sunkovito trzajoče ritmično valovanje, ki niha sem ter tja in se ne umiri prav tja do zadnjega verza.

Zlepa ni bil Kosovel tako surovo pahnjen v svet neizprosnih življenjskih navzkrižij in nesoglasij, takó s silo iztrgan iz umišljenega kraljestva lepih sanj, kakor nekega dne sredi leta 1925, ko se je nenadoma odrekel svoji dotedanji »baržunasti liriki« in jo sklenil za slovo od »sentimentalnega mladeniča« zbrati v *Zlatem čolnu*, zbirki, ki ji je v oktobru tudi napisal poseben *Predgovor*, v katerem je povedal bistveno. Takrat se mu je nenadoma vse razkrilo in razodelo. V trenutku, da sam ni dobro vedel kdaj, je spoznal varljivi videz stvari, zahrbtnost obrazov in predmetov, lažnivo svetost čustev, dvomljivo vrednost večnih resnic, dvoličnost in praznoto idealov, neprepičljivost dokazov,

dejstev in aksiomov, slepoto človeških egoizmov ter še neizprosno minevanje dni, zevajoče brezno Niča, ki nas na vsakem koraku opozarja nase in ne odneha prej, dokler nas ne obromí in si nas ne zaslužji.

Pravzaprav je bilo vse to v njem že od nekdanj, čeprav se tega ni zavedal. Že v rani mladosti, ko je v Tomaju nekega dne prvič zaslišal v daljavi votlo bobnenje zapornega ognja na soški fronti, bral o mrličih vseh mogočih narodov, ki jih je pokosilo organizirano sovraštvo, in videl ranjence, ki so jih prevažali z vojaškimi treni v zaledje. Teh prvih grozljivih spoznanj ni mogel nikoli pozabiti in preboleti, neprestano so se mu spovračala v njegovi poeziji v raznih podobah, ki so mu sedaj vzbujale neznano začudenje nad mrkimi, neizprosnimi krivicami, nato pa mu povzročale v duši bolešno trepetanje spričo nečesa tujega in docela nerazumljivega, ga begale in mučile, dokler se mu ni pred očmi vse zamajalo. Tedaj je podzavestno doumel nesmisel smiselnega, resničnost neresničnega in popolno obsojenost samega sebe v svetu, v katerem živi, nevidne vezi, ki ga priklepajo na predmete in obraze, skratka na vse, kar ga obdaja. Občutek vklenjenosti in čudne nemoči je pesniško upodobil v kopici pesmi, ki spremljajo *Tragedijo na oceanu* in so nastale tik pred njegovim prelomom s preteklostjo in prehodom v konstruktivizem. V pesmi *Jadro* ne more doumeti, kako to, da je samotno jadro, odtrgano od vsega živega, obsojeno, da se v neskončnost pozibava »sredi sivine žveplenih voda« na istem mestu, ne da bi se moglo osvoboditi svoje vklenjenosti. V pesmi *Pristan* pa prislušujemo s tesnobo v srcu nihalu na ladji, na kateri leži negiben kot »mlad mrlič« med rožami, kako niha neprestano »od jutra v polnoč, od večera v dan« in se ne ustavi. Rad bi se dvignil in se rešil moreče teže, a ne more. A tudi ležati ne more in ne kričati, ko pa »bi bilo vse zaman«. Povsod otrplost, otrdelost, okamenelost, zakleta nemoč.

Toda pojmovanje sveta se pri njem bistveno spremeni, ko se oklene konstruktivizma. Medtem ko je *Tragedija na oceanu*, ta simfonično zgrajena vizija vesoljnega potopa in razpada sodobne civilizacije, v veliki meri še čustveno simbolična, oprta na ustaljeni red stvari in njihove zakonitosti, tudi očitno obarvana z razboljenimi, otožnimi podtoni, polnimi hrepenenja po preteklosti, ki je sprhnela v nič, pa zazvene v prvem in drugem delu *Integralov* docela drugačni ritmi: glasnejši, drznejši, neizprosno napadalni in razkrinkavajuči. Pesnikovo doživljajsko središče se je premaknilo, hkrati pa se je spremenila tudi njegova metaforika in z njo metonimika in figuralika. Resničnost se mu je sedaj prikazala v svoji drastično živi podobi, takšna,

kakršna je, prazna, nagnita, spačena, razpadajoča, disonančna, razblinjena, zbegana, razmazana, kaotična. V njem se je utrdilo spoznanje, da smo izročeni na milost in nemilost v plen stvarnem, nazorom in navadam, ker ne verujemo vase in ker smo prepričani, da ni ničesar mogoče spremeniti. Kaos, ki se zajeda v našo podzavest, nas prepaja s svojimi omamljujočimi strupenimi hlapi, kakor da bi bili brez moči prepuščeni zaslepljujočim sanjskim prividom, ki nam slikajo resničnost lepšo, kakršna je, boljšo, privlačnejšo, popolnejšo, pravičnejšo, plemenitejšo in celó kar se da skrivnostno.

Konstruktivizem, kakor ga pojmuje Kosovel, noče uprizarjati varljivih umetnih slepil, brezkrvnih fantazmagorij, tudi ne siliti v nas z lažno lepoto, odkrivati hoče resnično resnico resničnosti. Edino v sferičnem zrcalu je mogoče zagledati pravi človekov obraz (*Sferično zrcalo*). Čemu neki smo se navezali na vlak, ki je počasen »kakor črn polž«, namesto da bi se z etroplanom dvignili v vesolje in s teh neizmernih višin pretipali svet pod seboj in ga ovrednotili. Tu visoko nad njim se zračne ploskve ne lomijo nasilno in oblike predmetov in stvari se nam pokažejo v svoji pravi podobi (*Srce v alkoholu*). Šele s te perspektive lahko tudi nazorno dojamemo razvojno pot človeškega rodu od Orangutana, pračloveka-neandertalca in troglodita do sodobnega človeka-številke, ki je izgubil vso svojo individualnost in postal oštevilčeni avtomat z oznako — M.N. 14, Abt 5/II EX//e, ki pobija svoje sobrate avtomate po raznih bojiščih po Evropi in po svetu, ali pa se je izrodil v brezdušnega robota, ki se ravna po ukazih mehaničnih naprav, vdelenih v njegovo notranjost, ne pa po svoji volji in presoji (*Žalitev bele postelje kralja Hiponeandra Hopu*).

Prvi in drugi del *Integralov* sta zgrajena na spoznanju, da je svet zabredel v vsesplošni kaos najrazličnejših odtenkov in podob. Kaos pa ni le brezoblična gmota, prepad brez dna, zmeda in nemir, marveč še metafizično neskladje oblik, iluzija iluzije, zbeganost v nas in okoli nas, duševne stiske in blodnje, neuravnovešenost in hrup. Toda najviše se je povzpел kaos v civilizirani družbi, ki se sklicuje na matematični dokaz, logiko in večno razumno razvidnost vsega. Za navidezno urejenostjo in doslednostjo fizikalnih zakonov, za vsesplošno veljavnostjo doktrin se skrivajo nasilje, etična breztalnost, organizirano zlo, uboj, nenasitnost nacionalističnih egoizmov, razpad idealov in razkroj človekove osebnosti. Poezija, ki hoče udariti v zadušljivo ozračje vsesplošne miselne otrdelosti, se sprostiti kot električni naboj ter ga očistiti, se mora po Kosovelovem mnenju ravnati po formuli, ki ji je dal v *Beležnici* iz julija 1925 tole zunanjo podobo:

Električni potres

Ozon O₃

OZON pesmi

Kot vse kaže, je zapis nastal iz spoznanja, da je zanj nujno, da opredeli osnove svojega novega pesniškega nazora in novih pogledov na svet. Še določneje pa je označil bistvo svoje konstruktivistične poezije v posebni poslanici, namenjeni »mehanikom in šoferjem«, ki jo je napisal v Tomaju sredi julija 1925 in ji dal obliko literarnega manifesta. In ravno v njej je povedal bistveno o naravi, idejnih izhodiščih, motiviki in metaforiki svojih *Integralov*. Glasi se:

MEHANIKOM!

(Mehaniki in šoferji!)

1. Mehanika ne more umreti, ker nima duše. Paradoks je mehaniku nerazumljiv, ker presega mehanične zakone. Paradoks je skok iz mehanike v življenje. Paradoks je živ kakor elektrika. A elektrika ni mehanična. Elektrika je element. *Zato ne bodimo mehanični, ampak bodimo električni.*

2. Stik električnih žic povzroča iskro. Stik mladih vrst povzroča tudi iskro. To je električni plamen. Za mehanike je nevaren, ker povzroča kratek stik in požge mehanizme. Kratek stik požge mehanizme. Prihajamo, da uničimo mehanizme. Človek-stroj bo uničen. Plakatirajte: *človek-stroj* bo uničen!

3. Strel vodi ne koristijo nič. Strela mora vžgati dušo. Naj udari vanjo, naj jo vžge! Uničiti moramo vse mehanizme. Vojno smo napovedali vsem mehanizmom! To je prva vojna napoved v državi SHS! Izvršila se je v Sloveniji. *Boj osem mehanizmom!*

4. Svita se! Ali čutite to svetlikanje? Ne ljudstev ni več ne narodov ne človeštva. En človek stoji sredi sveta, en sam človek, z belim trnjem kronan. A nad njim srebrna gloriola človečanstva. Je bila nevihta in smrt sama? En človek je in vsi, ki stojijo okrog njega, so le njegovi različni obrazi. Ali je rudar ali strojar ali nosač ali kmet ali uradnik ali pisatelj ali intelektualec ali berač, ne morem razločiti. Ali je Slovenec ali Nемеc ali Rus ali Francoz, ne vem, samo eno vem, da mi je strašno ljub ta človek, kdorkoli je, karkoli je.

Ne vem, kdo je, kaj je, zame je dovolj eno: *rad ga imam!*

5. Novo človečanstvo vstaja. Kaj, če prihaja iz nižin? *Ponižano je bilo!* Kaj, če prihaja iz dna? *Oskrunjeno je bilo!* Kaj, če prihaja z nevihto in strelami? *Tlačeno je bilo.*

Samo eno je... da prihaja, da le prihaja! Kaj, če prihaja preko mrličev? Sila življenja je v njem. Sila, ki smrti kljubuje.

Odprite okna! Nevihtni zrak prihaja v sobo, novo vzdušje nastaja, polno ozona, polno krepkega zdravja! (Ozon prihaja od borov!)

Odprite okna, odprite duri: *novi človek prihaja*. Vsi mehanizmi morajo umreti! Novi človek prihaja!

Poklonite se njegovemu trpljenju, pokleknite pred njegovim ponižanjem, pozdravite njegovo silo. (Zanj je bilo trpljenje radost, ponižanje poveličanje, sila vstajenje.)

Vsi mehanizmi morajo umreti! *Novi človek prihaja!*

6. Dajte, da ga pozdravim tudi jaz!

Tomaj na Krasu, julija 1925

Srečko Kosovel

Spoznanje, da nas preplavlja kaos in da se mu ne moremo izmakniti ali se ga vsaj ubraniti, naj si še tako prizadevamo, ker je pričujoč vsepovsod, tudi v nas samih, se je tako zagrizlo vanj, da je dobila njegova lirika docela novo obliko. Njegov nekdanj mehki, gladko tekoči verz se je čez noč sprevergel, postal je na zunaj nekam čudno tog in trd, kakor da bi okrepnel, zato pa navznoter ves napet, nabit s posebnimi pomeni, razčlenjen v ostro med seboj ločene dele z občutno zasekanimi premolki, sestavljen iz kratkih, vsebinsko aksiomatično priostrenih stavkov, ki se po obliki najčeseje zgosté v apodiktične trditve in formule. Iz njega sta skoraj povsem izginili nekdanja melodična gibkost in ritmična nežnost.

In na tej poti je Kosovel prišel najdlje v svojih pesmih-lepljenkah in že skoraj dosegel tisto skrajno mejo, ki še omogoča liriku, da se izrazi. Raznovrstnost realnih predmetov, iz katerih so konstruktivisti sestavljali svoje abstraktne montažne slike in lepljenke, se je pri njem omejila zgolj na grafična pomagala, deloma še na raznobarvne geometrične like, razpostavljene po pesmi po posebnih vsebinskih in estetskih vidikih. Ko pa se je njegova lirska govorica spojila še z likovnim izraznim svetom in se z njim strnila v eno, je dobila docela nov videz in obliko. Vse tri lepljenke, kolikor se jih je ohranilo, so posebne tvorbe Kosovelove pesniške domišljije in njegove slikarske iznajdljivosti. Vse tri tudi nazorno izpričujejo, kako se je njegova osebna izpoved čez noč prepojila z novimi sokovi in se osamosvojila. Namesto stavkov, verznihi sklopov in kitic, ki so med seboj vsebinsko in vzročno zvezani, imamo sedaj pred seboj povsem osamljene besede, črke in številke ali pa kratke odlomke stavkov, ki vzbujajo vtis, kakor da imamo opraviti z okrnjenimi naslovi, vse skupaj pa je razpostavljeno po likovni ploskvi na poseben način, vendar tako, da učinkuje v zvezi s celoto, kakršna že je, miselno enovito in vizualno plastično, čeprav je pesem na zunaj vse prej ko vsebinsko »razvidna« in enoumna.

Razpad stavkov v prvine je bil pri Kosovelu dosleden, ne pa popoln, ker kot pristen lirik kljub vsemu ni hotel ustvarjati abstrakt-

nih pesniških tvorb, marveč konstruktivistične pesmi, ki naj povedó marsikaj bistvenega o človeku in življenju, tudi o njem samem. To pa je nekaj drugega, svojega, česar ne smemo spregledati. In tudi takšne, kakršne so besede v lepljenkah, so izrazito primarne, vsebinsko polne, v sebi zaokrožene, popolnoma osvobojene sintaktičnih vezi. Zato se je sedaj njihovo notranje pomensko dno še bolj poglobilo in dobilo dokajšnjo kopico vsebinskih različic in odtenkov, kakršnih bi jih sicer besede, če bi bile vklenjene v stavek, ne imele in ne mogle evocirati. V decembru 1925, nekaj mesecev pred svojo usodno boleznijo, je Kosovel zapisal v *Beležnico* naslednje značilne trditve, ki dokazujejo, kako vneto je razmišljal o estetski vrednosti in funkciji »osamljenih« besed v lirski pesmi. Tu beremo dvakrat podčrtano: »Razvoj k prostoru. Vsaka beseda je svet zase. Gibanje med svetovi. Predavanje o besedi.«

Takrat se mu je morala dokončno razjasniti transfinitna polnota in metanoetična pomenska razsežnost osvobojene besede. In ravno to je razvidno iz njegovih pesmi-lepljenk, zlasti še iz najboljše med njimi z naslovom *Prostor*, ki je nastala v začetku leta 1926. V njej so besede tako vdelane v likovno ploskev, da učinkujejo hkrati s svojo lirsko neposrednostjo in slikarsko dekorativnostjo živo, vznemirljivo in prepričljivo. Ko smo svoje dni v »literarnem krožku« pasli oči po njegovih lepljenkah, ki jih je razpostavil po mizi, okoli katere smo sedeli, smo občudovali samó njihovo lahkotno igrivo, ironično miselno iskrivost, ne pa njihove likovne zgrajenosti, slikovitosti in zaokroženosti. V njih smo iskali predvsem »vsebine«, ker nismo vedeli, da je sestavni del celote hkrati z njo tudi njihova oblika. Ugajali so nam duhoviti cinični zboldljaji, ne pa njihova vidna podoba. Zato so nam bile bližje tiste lepljenke — kakor na primer obe manjši z naslovom *Zrcala* in *Bomba* — ki so se nam zdele bolj zgovorne, razumsko dognane in vsebinsko bolj dojemljive, kakor pa najbolj plastična med njimi — *Prostor*.

Šele kasneje se je pokazalo, da se besede, odtrgane od svojih običajnih zvez, postavljene v novo okolje in prepuščene same sebi, napolnijo z nečim dotlej neznanim in postanejo nosilke nadrealnih, iracionalnih pomenov. Človeku se zdi, kakor da so se njihova običajna ogrodja kdo ve kako raztopila, njihovo vsebinsko dno pa še bolj razmaknilo. Pod vplivom zakonov stavčne logike, ki jo je v nas vcepila šolska vzgoja od latinske antike sèm, smo menili, da so besede kratko in malo večno nespremenljivi stereotipizirani simboli za stvari in vse, kar nas obdaja in česar se lahko s svojimi čutili dotaknemo, da imamo opraviti z okamenelimi kalupi z vedno isto vsebino, z nekakšnimi

prvotnimi odlitki pojmov. Šele ko jih je moderni pesnik osamil in jih razbremenil otrdelih usedlin, ki so v njih okrepele, se je pokazalo, kako zelo gibljive so njihove pojmovne meje in da moremo z njimi izraziti tudi neizrazljivo, celó tisto, kar je mogoče ujeti edinole posredno s tako imenovanimi raztopljenimi ali difluentnimi podobami ali z razcepljenimi metaforami, ko zvežemo med seboj nasprotne si pojme in tako zlomimo ustaljene logične pomenske zveze, ▼ katerih so prej živele.

To je tudi povsem razumljivo. Če je kubizem razbil enotnost predmetov tako, da jih je razstavil na dele in iz njih zgradil nove likovne in estetske strukture, je moral pesnik, če je hotel doseči z besednim gradivom posebne, samosvoje lirске učinke, zlasti še če je hotel nazorno pokazati neizmerno raztrganost časa, v katerem živi, in razkrajajočo moč kaosa, razbiti tradicionalno enotnost stavkov v posamezne besede in grafična znamenja ter vse razpostaviti na nov način po skorajda neomejeni likovni ploskvi. In v resnici je Kosovel takrat, ko so nastajale njegove pesmi-lepljenke, napeto razmišljal o vsebinskih in estetskih vrednotah besed v poeziji in o njihovi notranji razsežnosti, hkrati pa še o njihovi vsebinski in idejni polnosti. Kako so ga ta vprašanja zanimala, nam nazorno pove na videz bežen, a v resnici izredno pomemben zapis, ki sem ga odkril med njegovimi rokopisi. Tu berem:

»Čas in prostor je samo dvoje relacij relativnosti v kozmičnem prostoru, ki je sinteza čas \equiv prostor. Nova mistika, mistika časo-prostorna.«

In tako smo nehote prišli do nečesa docela novega, česar dotlej pri Kosovelu pred njegovim konstruktivističnim obdobjem ni bilo mogoče najti. Njegove močno čustvene impresionistične pesmi, polne vtisov vidne realnosti, kakršne je dotlej pisal, so lahko nastajale samo toliko časa, dokler je verjel v enovitost zunanjega sveta in njegovo vsestransko kavzalno povezanost. Ko pa je spoznal odseve druge resničnosti, se je vse temeljito sprevrglo. Tedaj nenadoma izginejo iz njegove pokrajinske razpoloženske poezije, kolikor je še ostalo, nekdanj zanj tako značilni kraški motivi, tisto svojevrstno kamnito okolje, da ga skoraj ni več mogoče najti nikjer. In v resnici ni v *Integralih* ne gmajn ne brinovih grmov, tudi ne tihih, sivih kraških poti ne skal ne kamnitih vaških streh, zato pa se na njihovem mestu pojavijo odsevi večnosti, nenadni prebliski spoznanj, ki prihajajo skrivoma v pesem iz kozmičnega prostora, kjer ni ne meja ne obrisov, ki jih za seboj puščajo stvari in predmeti (*Melanholija človeka, ki*

čaka, *Cvetje na oknu, Impresija, Refleksi s podstrešja, Zanikovalci, Pesem*). Ozračje okoli njega trepeče od čudnih dotikov nevidnih sil, ki jim ne veš ne vsebine ne pomena. Jesen na Krasu, ki jo je dotlej tako zelo ljubil, je na mah zgubila svoj prvotni čustveni nadih in se mu tako zelo odtujila, da se mu zazdi, kot da bi bila »jezna«, a zvezde na nebu nekam začuda »cinične« (*Kons*). Podobne poteze zasledite tudi v njegovi konstruktivistični erotični poeziji, ki je zvečine razporejena po tretjem delu *Integralov*. Ljubezen je izgubila ves nekdanji mik sentimentalnega hrepenenja, ki ga je bila dotlej polna, vanjo pa so udarili novi toni, disonančni, polni deziluzij, in nekdanje čustvene podobe so skoraj popolnoma zbledele. Kosovel se je nena doma zavedel, da je bil predolgo plen prazne ljubezenske prevare in da je bilo dekle, o katerem je sanjal, slep privid njegovih želja in domišljije in nič več (*Napis nad mestom, Kons: MAS, Kons: N, Tvoj glas je mil, Pesem o tebi*).

Kakor hitro se je ves predal kozmosu, so se stvari temeljito predrugačile. Zunanji svet je začel pred njim bolj in bolj bledeti, se oddaljevati od njega, postajati neznatnejši, komaj še slaboten odblesek nečesa drugega, nedoganljivega, nedoumljivega, daljnih, rahlo slutenih odsevov brezbrežnih širjav. In čim bolj se potaplja vase in prisluškuje v neskončnost, tem bolj se razpirajo pred njim v neznano segajoče časovne in prostorninske razsežnosti kozmosa. Zato ni zapis o novi kozmični mistiki, ki sem ga citiral, nikakšna slučajna, bežno ujeta misel, temveč spoznanje. Pesnik mora neprestano živeti v neposrednem stiku s štirimi dimenzijami vesolja: realno, irealno, meta-realno in neskončno. Vse štiri se med seboj stikajo, dopolnjujejo in prehajajo druga v drugo. Svet, gledan samo s pojavnosti bližine stvari in predmetov, je statičen, sam v sebi zaprt, zaklenjen, plen spreminjajočih se oblik kaosa. Kozmične dimenzije pa se lahko utelesijo v besedi samo tedaj, kadar jo razvežemo, osvobodimo stavčne logike in zunanje kavzalnosti, ko jo osamimo.

Kozmos pa ni le najvišja harmonija, do zadnjih odtenkov dodelan red v smislu naših razumskih predstav, temveč povsem nekaj svojega, stičišče vseh neskladij, vozlišče vseh nasprotij, neskončno globoko dno in hkrati vzpon v najvišjo razsežnost, kjer »srebrno začrtane elipse drže do pomladišča« (*Glas iz ječ*).

Kar je v realnosti med seboj v sporu, se razveže v kozmosu, v drugi, iracionalni resničnosti, ki je onstran psihičnih doživetij, fizikalnih zakonov in matematičnega dokaza. In tedaj se pojavi kdo ve od kod v Kosovelovi poeziji beseda »ničišče«, ki pomeni marsikaj, zlasti mejo med vidnim in nevidnim, zaznavnim in nezaznavnim,

realnim in nadrealnim. Kaos, ki je prepredel vsa človekova dejanja in miselnost, razpade v kozmosu v nič. Nesoglasja se zravnaajo, disonance razrešijo. In tedaj zasledimo med *Integrali* konstrukcije, ki govore o neomajni vrednosti kozmosa in nam povedo bistveno o četrtem, to je zadnjem delu naše zbirke (*Kalejdoskop, Odprto, Smrt, Nihilomelanholija, Pesem iz kaosa*). Med rokopisi pa zasledimo tudi fragmente, ki dopolnjujejo Kosovelov pojem kozmičnega. Kitica edinka še nedodelane pesmi brez naslova, na videz skorajda nerazumljiva, toda v luči njegovega pojmovanja sveta in življenja močno izrazita in pomembna, nas postavi v osrčje Kosovelovega spoznanja. Glasi se:

Jaz sem celica v organizmu vesoljstva.
Kaj, če je svetla lučka moj duh?
Nočem biti sublimat.
Jaz sem življenje.

Biti v kozmosu se pravi živeti resnično življenje, ne pa biti preperela, mrtva duhovna prehlapnina. Edino tedaj postane pesnik ogledalo stvari in obrazov, naj je njegovo srce še tako ranjeno in njegova duša od groze še tako bolna. To je Kosovel po svoje povedal v drugem fragmentu brez naslova, ki je moral nastati konec leta 1925 v nenadnem spoznanju kozmičnih sil. Glasi se:

Trudno zrcalo
sem, ki odseva bolešt ljudi,
siv sem in truden in
pred drugimi zrcali
zaprem oči.

Toda kozmos je tudi samota, mir, strmenje, plavanje v etru, uteha, rešitev iz mučnih življenjskih sanj, brezglasje in poslednja sreča, ki se ji pravi Smrt. Dokler je bil Kosovel še navezan na zunanji svet, se je bal neusmiljene uničevalke življenj, toda sedaj gleda nanjo drugače. In tako se pojavi v četrtem delu *Integralov* nova podoba smrti (*Skozi bela vrata, Smrt I—II, Ura žalosti*). Ne moremo si misliti Kosovelove poezije brez nje, a sedaj mu ni več mrzka tujka, ki se je boji do obupa, marveč tolažnica, ki mu omogoča, da se pogreza vase, ali kakor pravi sam, »vsepozabljenje« (*Nihilomelanholija*). Šele iz daljav smrti moremo prav ovrednotiti stvari, kakršne so, obraze in lica, ki nas obdajajo in na katera smo tako zelo navezani (*Veseli, dinamični, relationi*). V osnutku za črtico z naslovom *Iz krajine smrti*, ki se je ohranil v *Beležnici* iz julija 1925, tedaj v času, ko je bil ves dejaven in popolnoma pogreznjen v svojo konstruktivistično poezijo, si je

zapisal tele misli: »Človek, ki je sklenil samomor, živi tri dni, gledajoč iz perspektive smrti v življenje; zdi se mu majhno in malenkostno.« V *Beležnici* iz decembra 1925, tedaj komaj pol leta pred smrtjo, pa naletimo na naslednjo izjavo: »Postaviti se moramo pred Absolut, da ni življenje nič vredno. Če pa je kaj vredno, je vredno le tako, ki je človeka *dostojno*. Ali smrt ali življenje. — Življenjska moč pa izvira iz borbenosti, iz etične sile premagovanja komodnosti, ki jo ta zahteva. V službi Duha stojimo, v službi neodvisnega, svobodnega duha.«

Nekoliko strani za to odločno in izrazito družbeno kritično izpovedjo, ki ima socialno idejno ozadje, pa zadenemo na zapis, ki je povsem druge narave. V njem je Kosovel nehote razodel prav tisto, kar ga je najbolj vznemirjalo, ko je razmišljal o kaosu in kozmosu, zlasti še o mejnih predelih življenja in neizprosne prehode v veliki Prostor. In ravno tu se dokončno sklenejo vsi motivni krogi *Integralov* in se notranje dopolnijo (*Skozi bela vrata, Veseli, dinamični, relativni, Morilec pred zrcalom, Modri konji, Nihilomelanholija, Odprto, Smrt I—II, Padati*). Zapis, ki je očitno nastal v zvezi z osnutkom za zgodbo v prozi brez naslova, podaja razmišljanje glavnega junaka — Kosovela samega — o smrti. Tu beremo:

»Čudna je smrt; človek zapre oči in vse utihne za njim, kakor da je zatonilo v nemo, tiho pokrajino, od koder ni čuti ne glasu ne odmeva korakov. Kakor zastor stoji smrt med nami in onstransko pokrajino; kako je tu, vemo, vidimo, živimo, a kako je tam, ne vemo in ne moremo spozati. Kar ostane, je spomin. Spomin na človeka, ki je bil dober, pošten, plemenit in mlad. Spomin na človeka, ki si ga srečal na žalostni jesenski poti življenja, spomin na človeka. Zdaj čutiš tam praznino, praznoto jesenske pokrajine, otožne, žalostne, tihe.

Kdo je bil?

On.

Bil je človek. Zdaj ga ni več. Toda v tem ozračju živi, med nami živi on s svojim nevidnim glasom, med nami hodi s tiho mislijo; s temi belimi kamni, s tem drevjem živi. Med nami je on, človek neumrljivi, in samo misli, te zemeljske misli, so žalostne, da ga ni.«

Pripoved o Kosovelovi poti v konstruktivizem, o nastanku, o idejnih osnovah, oblikovnem ustroju in motivnih krogih *Integralov* je končana, ne pa o njihovem estetskem pomenu, miselni globini in pesniški vrednosti. Tu se začneja novo poglavje. Sedaj, ko so znane bistvene zunanje pobude, ki so delovale na Kosovela človeka in pesnika v njegovem razvoju, in nas je genetična analiza besedil postavila na stvarna tla zgodovinske resničnosti, se je šele mogoče z uspehom razgledati po notranjih plasteh njegove zbirke, kakršna je pred nami, dognati

naravo njegovega konstruktivizma v celotnem obsegu njegovega pesniškega razvoja ter določiti tiste poteze v njegovi liriki, ki so bistveno njegove in pomenijo nekaj svojega v okviru slovenske in evropske poezije. Toda že sedaj je očitno in neizpodbitno, da niso *Integrali* plod naključja, temveč docela logična posledica Kosovelovega duhovnega razvoja, razmer, v katerih je živel, zlasti še umetniške občutljivosti njegovega ustvarjajočega duha. Nič v njih ni nastalo iz želje po nenavadnem ali iz bolestne preračunljivosti, da bi presenečal. Kosovel je v njih ves takšen, kakršen je bil po najglobljih potezah svoje duševnosti in človeškega bistva, zato so njegove konstrukcije pristne, učinkovite, presenetljive in prepričljive. Pesniška razodetja v njih pa so še prav posebno pomembna danes, ko se je slovenska poezija znova povrnila k osnovnim virom resnične lirike — k osebni izpovedi. *Integrali* stoje na koncu Kosovelove pesniške poti, ko se je otresel trpke melanholije svoje zgodnje impresionistične lirike in tudi že prebolel simbolistično čustvenost ter ekspresionistično vizionar-
nost. Z njimi je ustvaril globinsko izpovedno liriko, moderno po svojem duhovnem ozračju, notranji napetosti in stilni podobi, revolucionarno po idejah, neposredno po čustvih, doživljajsko živo in prisrčno, polno živih odtisov njegove osebnosti, človeško pretresljivo in pesniško dragoceno.