

zgodovinske avantgarde tudi zares odpreti in pokazati svoje karte. Zato tudi diskrepanca med Kosovelom pesnikom »baržunaste« lirike in Kosovelom političnim pesnikom-Slovencom nikdar ni povzročala težav. Na tem nivoju je bil Kosovel sanktificiran kot kraški lirik in politični poet. Manjkali sta namreč obe vmesni obdobji, obdobje estetskega in obdobje moralnega prevrednotenja v njegovi poeziji, ki pa sta prišli na dan šele v 60. letih — in seveda povzročili nekaj, kar se doslej še nikomur med slovenskimi avantgardisti ni zgodilo. Kosovel je postal prvi slovenski posvečenec avantgarde.

Ves svoj velikanski opus je namreč Kosovel očitno napisal v imenu avantgarde. Moral je graditi svojo baržunasto liriko zaradi akutnega pomanjkanja esteticizma v slovenski literaturi, to pa le zato, da bi na tej osnovi zares lahko začel — zastrto seveda — estetsko in moralno prevrednotenje vsega preteklega in sedanjega — in šele na tej osnovi stopil v politično funkcionalizacijo, ko zastrtost ni bila več potrebna. Besede, zapisane v predavanju Umetnost in proletarec, pred tem pa že številni načrti v Dnevnikih in korespondenci, govorijo o »možnosti socialnega uresničenja umetniških besedil«, kar naj bi pomenilo, »da je slovenska avantgarda že prebolela fazo eksperimenta in destrukcije ter se poskušala funkcionalirati v socialnem prostoru.«¹³ Tako se je Kosovel pred svojo smrtjo razkril kot kraški poet in politični avantgardist in ta podoba se je ohranila vse do izida Integralov, ki bi morali imeti naslov Konsi, morda Totali ali Kompleksi — le Integrali ne. Šele ti pomenijo razkritje Kosovela kot celovite avantgardne osebnosti.

Kosovelovi eksperimenti so tako ostali brez vpliva na generacijo 60. let, ki je morala sama izumiti to, kar je Kosovel pred 30. leti že domislil. Uresničena je bila Kosovelova misel iz Dnevnika, da bo njegova ideja zmagala 1950.¹⁴ Pesniki se očitno zmotijo komaj za nekaj let.



Aleksandar
Flaker,
Zagreb

Slikarstvo z besedami

Barvitost njegovih slik je redukcioniistična: skržena je na osnovne barve: ni nenaravnih barv simbolistov in okrasnih barv secesije, ni niti impresionističnih oziroma verlainovskih odtenkov. Ni izrazit kolorist. Še manj, na slikah prevladuje z belo barvo: »belo se morje poletnih noči razliva po poljih, vrtovih,« beli so »zidovi norišnic«, »bele« so celo »barikade«. Po zakonu kontrasta se mora

pojavit črna barva, tako da dobimo včasih vtis grafičnih listov: včasih se pojavlja le kot senca na belem ozadju — »po belem vrtu stopa Senca — človek«, ta kontrast pa se kasneje poudari; sredi hrepenenja po »beli tišini srca« nastopi gibanje:

¹³ Jože Pogačnik: Slovenski konstruktivizem, Naši razgledi 9. 9. 1983 str. 488.

¹⁴ Dnevnik XI, str. 63, (na naslovnici datum 15. VI 1925), ZD, 3, str. 728.

»Črni konji na belem snegu
tečejo, tečejo, tečejo: kam?«
Redko je slika povsem mračna, ko »Črni zidovi se lomijo« in
»Enooka riba
plava v temi,
črnooka.«

Toda črna barva se poveže tudi s sivo barvo, znamenje otožnosti:

»Kakor krt gre črn vlak
v hrib.
Za sivim oknom siv obraz —

dame v glacé rokavicami«. Sledi razlaga: »statika žalosti«. Sivo je barva osrednosti, statičnosti, otrplosti večinoma mesta. To je barva povprečja in dolgočasje, kratka, sivine, otipljive in notranje. Sivini so enakovredno nasproti — neresnična barva nekega drugega, umišljenega prostora, v katerega se stopi skozi »zlati zastor« ali »zlate črke«, ko se »čelo zlato blesti« v ljubezenskem doživetju, ki se navezuje na »tajnopis onstranosti«, — pa tudi toliko poudarjena barva krvi, požara, upora in revolucije, s katero je slikar kljub dogmatikom izzivalno obarval še travo ter pri tem dodal, kako je »trava je v soncu vsa rdeča«, kakor je tudi s tem, ko je posnemal pridobitve ekspresionističnega slikarstva, preprosto vztrajal pri konjih Franza Marca, toda tudi z motivacijami, mesečino ali snom:

»Modri konji gredo preko polja.
V plašče mesečine so odeti.«
»Modri konji mrliškega sna
stopajo skozi meglo.«

Zelena barva zunanjih prostorov osvobaja od mestne teme in sivine. »Zelen« je »slap življenja«, zeleno je »sonce na travi«, v nasprotju s »kabinetnimi ljudmi«, zelena je barva lirične intimne kakor pri Lorci:

»Tiho blagodejna
zelena je tvoja ljubezen
kakor odsev vodá.«

Temeljni prostor tega slikarstva je mesten, neredko geometriziran, skrčen na najpreprostejše ploskovne oblike, navpičnice »stolpov« in horizontale cest, po katerih se gibljejo osamljenci, zares odtujen prostor. Pogled na ta prostor — je pogled osamljenega človeka, po njem pa se gibljejo policaji in žandarji: prostor je potemtakem represiven, pretežno siv, črn v očeh samomorilcev, z zlatimi okni večernega mesta. Temeljni *locusi* dogajanja v mestnem prostoru so značilni prostori ekspresionističnega slikarstva: kavarna in cirkus, pri čemer velja opozoriti na pojav kolombine v cirkuški areni in odsotnost tako pogostih klovnov, kakor tudi na preoblikovanje živali v ljudi in ljudi v živali, okna »žalostnih krčem« pa so nostalgična odpiranja proti zunanjemu *spatiumu*:

»Tam zunaj
topoli in sonce in lipe
blestijo in šumijo.«

Mestni prostor je včasih karnevaliziran z obveznimi maskami, toda pust tukaj ni ljudski in vesel praznik, pač pa je ta karneval zabeležen s svojim koncem: »zvonom pokore« in begom mask »v modrem blesku pred polnočnim jezum«. Mestni prostor je zaznamovan s trpljenjem, katerega znamenje je — Kristus. Trpljenje je družbeno: med »sivimi stolpi« se pojavljajo »tipi v zlatih kožuhih«, z njimi pa tudi kontrastirani, toda za Bloka simbolični »bedni premrli pes«, medtem ko je subjekt slike »v rdečo zastavo zaviti«. Téma »rdeče zastave« kot da se nadaljuje na drugi sliki. Zdaj se ta tema poveže s Kristusom, vendar tudi s sodobnikom, ki »umira na belih stopnicah«, medtem ko njegov »ponižani brat« kleči v znamenju rdeče barve, na samem vrhu stopnišča pa je »rdeča zastava kot plamen« in se spremeni v svetilnik, ki daje mornarjem znamenja. Kristusova podoba se tako kakor pri Kranjčeviču, kakor pri Bloku, kakor pri Krleževem Liebknechtu ponovno naveže na socialno revolucijo, vendar ni tu niti Babičeve niti Spencerjeve Golgote. So »nove plovbe«. Toda bodimo previdni: to verbalno in ikonsko besedilo se končuje z lakonično sliko brezizhodnosti, ki spominja na Blokovo (»Noč, svetilka, lekarna«).

»Malo mesto. Somrak. Tramvaj.«

Omenili smo ekspresionizem. Ob tej priložnosti kaže iti še dlje: omeniti Muncha, krik osamljenega na cesti:

»Na sivi cesti stojim.
Rjavo listje pada z vej
in jaz se samo enega bojim.
Kadar to drevje bo golo, črno stalo
in siva polja
in majhne hišice
in bom kričal,
pa bo vse, vse naokoli
molčalo.«

Ta odlomek je bližji Munchu kot Šimičev krik. Samo da to ni celovito besedilo. Na to ekspresivno sliko je zalepljeno nekaj drugega: besedilo, ki govori o smrti Evrope, o Društvu narodov, o »operacijah« in »revolucijah«. Avtor tudi tu kakor na drugih mestih lepi besedila: uporablja likovni postopek, ki je enako verbalen kakor tudi ikonski. V vrsti primerov se lepijo »udarne« časopisne vesti, ki aktualizirajo besedila in zaznamujejo čas. Tako je, kot bi znenada zagledali zlepljeno fotografijo: »Stravinski v avtomobilu.« Ali pa košček nekega reklamnega besedila: »Eine Edison« (omenja cigareto), ali preprosto sklicevanje na časnik: »Listi prinašajo slike bolgarskih obešencev«, včasih pa se zares na besedilo prilepi izvirni papir druge fakture kot na primer zaresna vstopnica za cirkus Kludsky s številko sedeža. Tu je še avtorjev komentar k njegovem postopku: »Fakti preganjajo umetnost«. V besedilu *Evropa umira* je to očitno: kontrast umetniške slike in pri-

lepljenega zunajumetniškega besedila je popoln. »Krik« pa se tako razosebi in postane krik Evropejca.

Tako je tudi z besedilom, iz katerega smo navedli lirsko reklo o »zeleni ljubezni«. Prav to besedilo je preračunano na vznemirjanje sodobnikov — estetsko provokacijo: naslov ima *Kaj se vznemirjate?* in prepletajo ga lastni komentarji, izmed katerih se drugi glasi: »Iščem premikajočih se slik« ali »Aktivni duh zbira slike«. Opravičuje postopek kalejdoskopiranja, to pa pomeni nagle spremembe slik, seveda v istem besedilu: slike z različno pomensko in slogovno vrednostjo se vrstijo pred nami — »premikajo« se. Pogosto se omenjata kalejdoskop kakor tudi zrcalo. Sicer pa je eno izmed zrcal tradicionalno, zveza »Ali je krivo zrcalo, da imaš kljukast nos« — pa kot da je parafrazirano geslo Gogoljevega *Revizorja*, vendar je grafični postopek *Steričnega zrcala* nov: kot da se ima besedilo »odražati« v konkavnosti zapisa: »Zakaj si spustil zlati čoln v močvirje?« »Zlati čoln« je avtorjev obstojen simbol in tu izraža nostalgijo za poprejšnjim umetniškim obdobjem ter ustreza »lepljeni« Cankarjevi »Rdeči krizantemi«. Vtis nostalgije za »staro« estetiko krepi tudi reklo

»Kostanji za vodo šumijo,
k starinarjem je prišla jesen.«

Statiko mestnega prostora rušijo v tem »slikarstvu« dinamični objekti: najpoprej vlaki, pa tudi avtomobili in letala, znamenja sodobne civilizacije. Vendar se vlak *Na postaji* ustavlja in tedaj prihaja do veljave geometrična oblika, poudarjena s surovim grafizmom, ki »ograjuje« neosebnega človeka: »v kvadratu vrat človek« — znova z opozicijo odprtemu prostoru »zelene ravnice«. Tu sta tudi turpistična objekta: »Latrine, Pissoir«, Duchampov, pa tudi Krležev. Nasproti tem zaprtim prostorom grdobje ne stoji Nebo. Lasten komentar se glasi: »Nebo ni mistika, ampak prostor«. Vendar je ta mestni »mikrokozmos« — »kalejdoskop makrokozmosa«, tako da se prostor Mesta brez posredovanja Neba odpira k vesoljnim prostorom, zaznamovanim s soncem, zvezdami in z matematičnim znakom *infinituma*, apollinairjevske neskončnosti — *limité*.

Prostor tega slikarstva z besedami se pravzaprav širi od rodnega kraja, ki je redkeje označen s toponimom, prek kartografskega prostora politične Evrope (»Grčija je bela. Rusija rdeča«.) do plovbnih koprnenj »skoz Gibraltar v Ameriko« kot rešitveni prostor, ki se ujema s Krleževim, pa tudi s pomirjenjem Tagorejeve »zelene Indije«. Znak »srebrne ceste«, ki se ujema s Krklečevim, pa se navezuje na doživetje »kozmičnosti«, vendar se tudi tu simbolika »srebrne ceste« razrešuje z »lepoto novembrske mesečine... skrivnostne« iz rodnega kraja — kakor je bila pri »dolgolasih romantikih.«

Pomembni likovni znaki so tudi zastori in okna. Če je tudi nebo zastrto, ker na njem »visijo zaplate pomladi«, je prav tako samo »lepo nebo« — »zastor« nad »rdečimi polji viharja«, znaka ekspresionizma, potem je okno vselej znak odpiranja prostora k zelenilu narave. Pogled vodi od mrtve prirode obilnega, prozornega, toda *zelenkastega* predmeta, postavljene nasproti »realizmu« in »stereotipnemu naturalizmu«

kakor tudi »praznim rimam« tradicionalne poezije — običajne »steklenice« — do »zelenih polj« odprte »verande«. V »polmraku . . . počrnelih stopnic« prihaja skoz odprtino mansarde »srebrna svinčena svetloba«, ki potem odseva kot v »SREBRNEM zrcalu«, vendar se okno odpira tudi k »poljem« in nas druga mrtva priroda zdaj na oknu razcvele »glogove veje« — kot da bi »na njo nežno padel sneg« — vodi k soncu in h klasični renesančni sinjini neba. Slika, s katero prevladuje belina »pobeljenih zidov« in »snežnih« popkov gloga, ki so postavljeni nasproti »sinjemu nebu«, naslovljena kot *Stilleben: Cvetje na oknu*, je na prvi pogled zašla z impresionističnega platna med značilne *clair-obscur*.

Zastavlja pa se vprašanje naše perspektive. Slika z naslovom *Ej, hej* ima na svojih obrobni delih po eni strani političen zemljevid s projekcijo v »Balkansko federacijo«, po drugi strani pa človeku podobnega grotesknega »orangutana«: osrednji del slike zavzema okno, zaradi katerega bomo že navedli izvirno besedilo:

Stolp osvobojenja.
Ti. Ti. Ti.
Tvoje okno
za zelenjem spi.
V njem blesti mesec
in čudežna krajina.
Zeleni žabji kralj
jaha na kostanju.

Prostor se ponovno odpira k zelenilu in tradicionalni romantični mesečini. Z zelenilom jo povezuje groteskna slika, vendar je groteska ljudska, Levstikova ali kasneje »baladna« Krleževa in sama krepi vtis fantastične krajine. Fantastičnost pa povzroča lirično razmerje Jaz — Ti. »Njena« navzočnost na slikah brž omaja avantgardno konstruktivni, »zenitistični« ali Černigojev model. Tedaj zgine »prepovedani« Einstein — znak relativizacije perspektiv, tedaj zginejo Picassove slike kot »knjige novih obrazov« in novih, kubističnih »resnic«, tako da nam je dovoljeno perspektivo obrniti k središču slike *Ej, hej* in razlagati Kosovelovo slikarstvo iz njegovega razmerja do Nje: Ženske — niti najmanj avantgardno surove. S tem, ko izraža Kosovel razmerje JAZ — TI, se obrača k izročilu: »nasmehnjeni Madoni pod zelenimi kostanji« z očmi »z italijanskih slik«, privlačnejših od časnikov, branih v »kavarni Evropa«, zapušča neosebnega človeka v »magičnem kvadratu« in portretira, tako da sname pajčolan. Portret je redukcioniističen, vendar pogled s telesa, ki je »blestel v mesečini« sredi surovega sveta, prehaja na »belo čelo«, »kot lilija belo lice«, ustavlja se na ustnah, ki so kakor »jagode«, tako da postaja ona (Ti) »labod na rdečem morju«, kolorističnem, ne zemljepisnem. ONA se navezuje na vesoljske zvezde, barvitost obraza je zelo preprosta:

Sijal je srebrno in belo
in črne oči so bile priprte . . .

in »črno zrcalo« osamljenosti zgine, ko se v razmerju JAZ — TI razkrije MIDVA. Tedaj se namesto konstrukcije pojavi *Impresija*:

Bel obraz je zasijal
v sinjini,
svila zašumela
po dolini.
Stekleno nebo
se je razbilo,
nad nami mehki, temni oblaki.
Svila.

Očitno pa vendarle gre za to, kako gledamo na to Kosovelovo rokopisno slikarstvo z besedami iz leta 1926. Lahko bi ga prikazali kot kvadrata: zunanega in notranjega (majhnega). V velikem kvadratu bi potemtakem videli kalejdoskop: mesto, časniki, vlake in vesolje — v malem ženski portret. Oba kvadrata bi povezovala redukcija. Vendar bi bila razlaga celote odvisna od tega, kam bi usmerili svoj pogled. Enosmernost bi naravnala našo pozornost na veliki kvadrat, »obratna perspektiva« — na malega, impresivnega, vendar tudi kontrastnega; ne povsem skladnega:

Nad srebrnim mesecem
črn oblak.
Oh, to so njene svetle oči,
ki na temna polja
strmijo.
Češnja in ona.
Noč je.
Asimetrija.



Franc
Zdravec

Beseda lepota v spisih Srečka Kosovela

Besede *lep* (7 X), *lepó* (7 X), *lepota* (4 X) so le malokrat povedno gradivo Kosovelovih pesmi. Neznatna frekvenca teh besed v pesmih nekoliko preseneča, če vemo, da je lepota v Kosovelovi umetnostni filozofiji »ideja«, ki poleg »resnice« določa umetnost. Mar je lepota manj poetičen, za poezijo manj primeren izraz, kot so drugi? Bodi tako ali drugače, v Kosovelovi liriki je estetsko skoraj neopazen izraz. — Nekoliko bolj neposredno učinkuje v povedni, atributivni in adverbalni obliki: »biti drevo je lepó, lepó« (*Oče*), / »temno okó gleda v lepo nebo« (*Praznik*), »Še, še si lepa« (*Beatrice*), *Sen o lepi ženi*, *Lepe, čarobne so tvoje oči*. Atributivna in adverbialna oblika imata največjo frekvenco v drugi pesmi *Tragedije na oceanu*, v geminacijskih zvezah »teh lepih rož, teh lepih rož«, »lepó, lepó zasanjal boš« ter v zvezi »lepó zaspiš«. Da bi estetsko učinkovala, dobi v samostalniški obliki še dvojni epiteton, še le dvojná eptiteteza