

in njihovo spajanje. In predvsem se nikar ne pehajte, da bi se prikopali do smisla, približajte se mu neprisiljeno in neopazno. Preidite v nežnost in silovitost *samo v muziki in z njeno pomočjo*. Čim dlje se upirajte, da bi poudarjali besede: še ni besed! Samo zlogi so in ritmi. *Ostanite v tem čistem muzikalnem stanju vse dotlej, ko smisel, ki polagoma prihaja na dan, ne bo več mogel škoditi formi muzike.*«

Mimo tega ne znam nič boljšega povedati.

Vem, da je moje pisanje zelo nepopolno. Mislim, da tudi zato, ker me je vsega priklenilo vprašanje, ki sem ga odprl takoj v uvodu, urednikove želje pa so se sukale okoli nasvetov za deklamiranje in pripovedovanje. Skušal sem odgovarjati na dve strani: uredniku in tudi sebi. Rezultat seveda ni mogel biti drugačen in zato se bralcu še posebej zahvaljujem za naklonjenost.

A je bilo le vredno zasukati pero nekoliko tudi v mojo smer. Prepričan sem, da tudi *potrebno*. Klic iz prejšnjega stoletja je še zmeraj živ: Spregovori, Slovenci! Odgovorni smo in poklicani, da mu vzamemo upravičenost. Naša prizadevanja bodo osvobojevalnega značaja.

**Marijan Kramberger**

## BORI, KOSOVELOVI BRATJE

Začel bom, kjer se je začelo v resnici.

Ležal sem v hribu nekje nad Štanjelom in strmel v krošnje borov nad sabo. Bil je jasen, vetroven dan in jaz sem ležal tam s precej določno namero: o Kosovelovi pesmi sem si bil ustvaril čisto posebno mnenje in hudo me je zanimalo, kakšno neki je slišati šumenje »njegovih« borov v resnici.

Bor nima širokih listnih ploskev, s katerimi bi jadral skozi veter, ploskev, ki bi se na videz vdajale, pa spet in spet sunkovito, trmasto udarjale nazaj; boru te dramatičnosti docela manjka. Veter se nima kam ujeti in upreti v iglicah; samo drgne se obnje. Zato se čist borov gozd oglašja na prav poseben način. Veter tako rekoč gode na iglice in njihovo drhtenje daje zven, ki je presenetljivo čist in enakomeren in nikoli ne veš zanj, od kod se pravzaprav jemlje. Borov gozd ne zna biti teatralično junaški, borov gozd je velikanska otožna violina. Zvok se rodi daleč nekje v koncu gozda, pa je nenadoma krog in krog tebe, nato narašča in narašča in ko je najmočnejši, se nalahko zazibljejo krošnje nad tabo: veter je šel mimo. Še preden pa se v drugem koncu razgubi, prihaja že nov sunek za njim. — In zdaj lahko začnem zares.

Od tistikrat, ko sem ležal pod bori pri Štanjelu, sem namreč prepričan, da je šumenje borov *ritmična osnova* Kosovelovih Borov.

Na prvi pogled je jasno, da ta zvok ne more spodbujati h kakemu *metričnemu* posnemanju. Metrična shema pesmi je skrajno preprosta. Sestavljajo jo štiristopni troheji. »Posnemanje« bo drugod.

Še preden si pesem prebral, pritegne tvojo pozornost njena zunanja oblika. Prva kitica obsega tri vrstice, druga, tretja in četrta po štiri, zadnja pa pet. Teža pesmi do konca narašča, intenzivnost se do konca stopnjuje. V čem je stopnjevanje, ni težko odkriti. Najprej bereš: »... bori, bori v *nemi* grozi...« (I, 2). V zadnji vrstici druge kitice pa bori že »šepetajo« in nazadnje na začetku pete »vršijo«. Stopnjuje se dogajanje v naravi.

Prehodov ni. Imamo tri samostojne, zaključene situacije.

Prva situacija se ujema s prvo kitico. To so preznane tri vrstice, s katerimi recitatorji težko vedo kaj početi. Kam bi z osmimi »bori« v treh oziroma z enajstimi v prvih štirih vrsticah? Tretjo slišiš po navadi takole: »... bori... boori... boori... bo — — ri...«

Kaj pa hoče Kosovel?

Situacija te kitice je *mol*k borov. Nepremičnost. Kako mu jo je uspelo kljub izrazito tekoči metrični osnovi ritmično ponazoriti?

Predvsem z odpravo stavčne dinamike, dinamike logičnega sosledja besed, dinamike pričakovanja, kako se bo miselni kompleks zaokrožil.

Potem z metrično uvrstitvijo besed: vsaka beseda napolnjuje stopico in vsako stopico napolnjuje ena beseda (predlog »v« ni samostojen). Metrični in pomenski poudarek se natanko krijeta, ker so vse besede enako pomembne.

S cezurami pred ponovljeno besedo (bori, || bori... ). Ponavljanje pomeni močno zaustavljanje. V tretji vrstici, kjer se ta primer trikrat ponovi, je metrum tako rekoč odpravljen. Enako močno je odstavljanje na koncu prve in druge vrstice, ker se začetki ponavljajo. Sedem cezur od enajstih mogočih pa ni čudno, če vpliva na celotno metrično strukturo kitice: čas, odmerjen nepoučudenim zlogom, se občutno podaljša. Opravka imamo z nekakim spondejskim ritmom, z enakomernim, težkim, počasnim ponavljanjem.

Pa še z barvo vokalov pod poudarkom. Deset širokih ô kitico dovolj značilno obarva. Njihov zvok je temen, mehak, neodločen. Izstopa edino beseda »nemi« v drugi vrstici. Njen stilistični pendant v prvi vrstici je pridevnik »tihi«; med obema je tudi pomensko stopnjevanje. Tih je, kdor ne govori, nem, kdor ne more govoriti. Beseda »nemi« predstavlja miniaturni vrh loka čustvene intenzivnosti te situacije.

Za tretjo vrstico menim, da jo lahko interpretiramo na dva načina: če vzamemo, da ostane Kosovel v okviru situacije, v okviru molčanja, potem napetost enakomerno pada k ničli; če pa vzamemo, da se v ponavljanju »borov« skriva že osebni komentar, tedaj intenzivnost narašča prav do klicaja na koncu.

Druga situacija obsega drugo kitico.

Tu bori »šepetajo«. Rahel sunek vetra jih je predramil. Odslej naj ritem ponazarja njihovo šumenje. Prehod iz molka v šumenje predstavlja prva vrstica druge kitice.

Mnogokaj spominja še na prvo kitico: trije »bori«, dve cezuri, skladnost miselnega in metričnega poudarka — toda oglejmo si besedo »tèmni«: poudarek na polglasniku je kratek, kratek poudarek pa je izrazitejši, *nemirnejši* od dolgega. Posebno še na predzadnjem zlogu, kjer je redek. Kakšen je pravzaprav akustični vtis te besede? Eksplozija t se v polglasniku ne more umiriti, prekratek je in ne zaposli zračnega toka. Mnogo zraka ostane za m in za n, ki sta zvočnejša kot sicer. Eksplozija izjemno dolgo »odmeva«; beseda skoraj onomatopoetsko posnema nekak »zagon« in je na mestu, na kakršnem je v Borih, vsekakor izrazit začetek gibanja.

Začetek gibanja po mirovanju pomeni premagovanje vztrajnosti v mirovanju, »teže«. Vztrajnost, teža, pa je potrebna tudi za gibanje: kadar je zmanjka, gibanje preneha. Težo ritmičnega besednega toka določa prepletanje metričnega in miselnega poudarka.

Od besede »temni«, ki prvič zbudi iluzijo gibanja, pa tja do začetka zadnje vrstice teče misel brez zaustavljanja. Približen pojem o krivulji gibanja nam

dá že občutek, spomin na šumenje borov. Zdaj pa gre za to, da jo utemeljimo v ritmu.

Od začetka se vrstijo zaporedni močni poudarki: »tèmni bôri kàkor stráž-niki«. Na »kakor« spet nemirni kratki akcent. Izmenjaje si sledita nemir in teža. Gibanje vidno narašča.

Pričujočnost druge vrstice, primerjave »kakor stražniki pod goro«, v pesmi pravzaprav ni neogibno potrebna, ker besede ne niansirajo smisla in niso značilne za razpoloženje. Njena pričujočnost je nujna samo zaradi ritmične podobe gibanja. Vrstica je skrčen primerjalni stavek, je miselno ločena od drugega teksta in zato močneje poudarjena. Ravno to pa je tista »teža«, ki zanese gibanje do vrha.

Vrh je že beseda »stražniki«, kot osebek okrajšanega stavka pod najmočnejšim poudarkom; ta povrh še neovirano vlada kar nad dvema stopicama, ker naslednji metrično predvideni poudarek ni realiziran (prišel bi na zadnji, najšibkejši zlog iste besede »stražni-kí«).

Morda še tole: beseda »goro« konec druge vrstice blaži prehod od prvih štirih, asoniranih (grôzi / grôzi / bôri / bôri), k nerimanim koncem naslednjih vrstic; več: čeznjo se porazgubi vse vokalno barvanje prvih štirih vrstic (kjer se vsaka stopica konča z i).

Prvo polovico tretje vrstice (»preko kame-«) sestavljajo sami nepoudarjeni zlogi. Vsi so lahko izgovorljivi, tempo govora postane še hitrejši. Toda to je samo videz. Naslednja skupina močnih poudarkov (-níte gmájne težko, || trúдно) deluje proti gibanju, zaustavlja ga. Očitno je tam na začetku tretje vrstice izgubilo svoj zagon, »težo«. Cezura za prvo stopico četrte vrstice pa naznanja njegov konec.

V tretji situaciji se krivulja gibanja razpenja čez tri kitice. Misel namreč prehaja iz tretje v četrto in iz četrte v peto. Tretja kitica predstavlja rast ritmičnega gibanja, naraščanje zvoka, naraščanje čustvene intenzivnosti. Gibanje uvaja enak poudarni tip besede kot v drugi kitici (»kàdar«), sledi mu še pet enako močnih poudarkov: »Kàdar bólna dúša sklóni v jáсни nôči...« Nato šele je prostor za enklitiko »se«, ki smo jo že nestrpnost pričakovali; nakopičena energija gibanja, do tod popolnoma v skladu z metrično shemo, požene krivuljo intenzivnosti strmo navzgor. Odslej je kitica ritmično manj izrazita. V tej tretji situaciji imamo ves čas opravka z zloženimi stavki, s podredji ali priredji, torej z zapletenejšimi miselnimi kompleksi, ki so seveda bogatejši tudi po sintaktično-čustveni strukturi in zato lahko prevzamejo vlogo vodilnega usmerjevalca ritmičnega gibanja. V tretji kitici se misel ustavlja le na koncu druge in četrte vrstice; oba odmora sta odmora pričakovanja oziroma napovedi (na koncu kitice bi mirno lahko stalo dvopičje); v obeh primerih bi glas tudi v vsakdanjem govoru zvišali. Zanimiv je še konec kitice. Po sredi predzadnje stopice teče izrazita meja med dvema pojmom (»ne morem več« || »zaspati«). Lahko bi to imenovali »stopični enjambement«, metrična enota je razbita v dva kosa. Posebno še zaradi akustičnega vtisa kratkega poudarka in zaradi težko izgovorljive soglasniške kombinacije č+z (=džz). Vse to sicer za hipec zmanjša tempo, zato pa ritmično odlikuje besedo »zaspati« (»vêč zaspàti = = nemir + pomirjenje), ki je dejansko čustveno najintenzivnejša, skorajda ključna beseda tretje kitice.

Na videz slučajno »rimanje« zaspati / (bratje) / mati predstavlja najpogostnejši in barvno najizrazitejši konec verzov v drugi polovici pesmi. Najdaljša, najbolj tožeča vokala sta a in široki ô; prvega najdemo v pesmi v

zadnjem poudarjenem zlogu verza osemkrat, drugega devetkrat in samo trikrat kak drug vokal.

Četrta kitica je raztegnjen vrh ritmičnega gibanja. Misli v njej so subjektivne, izraz afekta. Sredi tretje je prešel pesnik v prvo osebo, tu je uporabil zdaj premi govor. Intenzivnost čustvenega nemira se je izrazila v njegovi sintaktični strukturi (nagovor, vprašalna oblika). Edina pomembnejša ritmična zarez je za nagovorom, na koncu prve vrstice. Kar sledi, je pesniška formula trojnega vprašanja, ki je sama po sebi porok za enakomernost čustvene intenzivnosti. Ločno vprašanje ima rastočo intonacijo. Ritem zaradi ponavljanja neznatno variiranih misli *valovi*, in sicer tako, da je valovni hrib na zadnjem poudarjenem zlogu vsakega verza. Ali ni to valovanje šumenja borov v zaporednih sunkih vetra?

Med četrto in peto kitico je hipec premora (pričakovanje odgovora). Peta kitica se začneja z opisom v tretji osebi, ki se po čustveno-ritmični intenzivnosti skoraj ne bo mogel meriti s premim govorom. Šumenje borov pa ne pozna sunkovitih padcev. Spet pride ritem na pomoč; na začetku pete kitice je (tretjič ali četrtič) značilna formula ritmične ponazoritve gibanja, zveza kratkega in dolgega poudarka, vznemirjenja in pomirjenja: »Brèz odgóvora...« Po kratkem premoru (potrebem za prenos pozornosti od izražanja osebnega občutja na objektivni pojav) udari pesniku šumenje z vso močjo na uho.

Da je s sedemnajsto vrstico pesmi nekaj narobe, moraš opaziti že po tem, da edina grafično občutno štrli čez druge. Na drugi pogled se pokaže, da je v njej *deset* ali vsaj *devet* govornih zlogov. In nazadnje ti opomba (Kosovel, Zbrano delo I, str. 420) pove, da se je prvotno glasila »pošumevajo borovci«. Skratka, Kosovel je vrgel iz pesmi metrično pravilen verz in ga zamenjal z očitno nekorektnim. Zakaj?

Peta kitica naj bi zaključila krivuljo gibanja tretje situacije; od skrajne intenzivnosti naj bi vodila v dokončno pomirjenje. Prva, ritmično neizrazita varianta tega ni zmogla in Kosovel je, kot vse kaže, začutil, da bo treba poseči po radikalnejših sredstvih.

Prva stopica je daktil (izgovori »kàkoru-«), druga celo daktil s cezuro sredi stopice (»trúdnih, || u-«). Gibanje toliko da ne pade, toliko da še zdrsi proti nepremičnosti, ki se oglašja z zaporednimi težkimi poudarki in cezurami (»trúdnih, || ubítih sánjah || «).

Tu se neznatno spremenjena povrne druga polovica četrte kitice, ki z vsega dvema poudarkoma na verz seveda ne more gibanja obnoviti. Po izrazitem odmoru na koncu predzadnje vrstice in po štirih nepoudarjenih zlogih v prvi polovici zadnje je njena druga polovica sama nepremičnost in teža, do kraja izmirjena tehtnost, po ritmu sorodna začetku pesmi.

Ritmična podoba pesmi je šumenje borov. Pa kako to? Je to slučajen domislek, pesnikov ali moj?

Trojno vprašanje v četrti kitici se glasi: »... ali umirajo mi bratje, / ali umira moja mati, / ali kliče me moj oče?« »Odmev« v peti kitici pa: »... ko da umira moja mati, / ko da kliče me moj oče, / ko da so mi bolni bratje.«

Dve vprašanji se v njem ponovita, prvo pa je spremenjeno in predstavljeno na konec. Zakaj? Samo da bi ritmično bolj ustrezalo?

Ne vem, ali je kdo že opazil, da je mogoče zadnjo vrstico pesmi razumeti pravzaprav na dva načina: pomeni lahko »kakor da so moji bratje bolni« ali pa »kakor da so bori moji bolni bratje«: »tako globoko razumejo in podoživljajo mojo razbolelo slutnjo, da jim je, ko da njihova mati umira, ko da nje

kliče oče — ko da so moji bolni bratje»; »ko da so moji bolni bratje« je devet zlogov in pesnik je moral svojilni zaimek zamenjati s svojilnim dajalnikom osebnega zaimka »mi«, da se je rešil odvečnega zloga, drugače ni šlo. Ta razlaga je po mojem mnenju mnogo bolj verjetna. Razložek v pomenu med stavkoma »moji bratje umirajo« ter »moji bratje so bolni« je toliko neznaten, da ne bi opravičeval zamenjave. Sicer pa vprašajmo pesnika. V Temnih borih je zapisal: »*Bratje bori, ostanite, rastite z uporom!*« Besede izgovarja burja, misel je njegova. V Pesmi s Krasa jih imenuje »*tihe drugove kraške samote*«, v Misli nate spet: »...mojo misel osamljeno pa so bori k sebi vzeli.«

Ta in druga dovolj znana mesta razločno izpričujejo intimno čustveno-razpoložensko sorodnost, ki jo je pesnik odkril v drevesu.

V čem je ta sorodnost, kaj je pravzaprav hotel izpovedati, o tem ne bom govoril: vsak, kdor je kdaj prebral njegove pesmi, bo znal o problemu improvizirati približno tako dobro kot jaz. Za temeljitejšo rešitev pa bo treba mnogo vedeti. O času, o pesniku, o njegovem opusu. Vsekakor pri našem današnjem poznavanju Kosovela rešitev močno presega okvir interpretacije Borov. V pesmi sami bi težko našli oporišča, iz katerih bi bil mogoč uspešen prodor v njeno subjektivno-genetično ozadje; več: našel se bo, ki bo z vso upravičenostjo trdil, da gnomična funkcionalnost besed ne drži koraka s fonično-emocionalno. »Jasna noč«, »bolna duša«, »trudne sanje«, vse to nam danes zveni preveč splošno, nedoločeno. »...Ali umirajo mi bratje, ali umira moja mati, ali kliče me moj oče?«

Iztrgana iz organizma pesmi se ta vprašanja pokažejo kot izrabljena »pesniška« konvencionalnost. Toda saj Kosovel ne misli, kar govori; to so le bori, ki tako šumijo v sunkih vetra. »Brez odgovora« vršijo, pravi, a saj ne gre za kak odgovor, le šumenje ponehava in pred koncem še enkrat narahlo vzvalovi kot odmev: »...ko da umira moja mati, ko da kliče me moj oče,« natančno tako vršijo; poslušaj jih in razume, da mu bo njihovo vršenje vedno pomenilo samo *eno*, da se je za vedno zraslo s tesnobno slutnjo v njem. Kje je sploh meja med človekom in naravo? Bori so njegovi »bratje«. Prispodoba? Več, neskončno več. Bori so tisti, ki so pesem »napisali«. Dali so ji ritem: svoj ritem. In poezija je vsa ritem. Človekov delež je v tem, da ga je zaznal in z okornim besednim materialom zvesto poustvaril. *Njegov* ritem, njegov izraz je genialna tatvina, ki se mu šteje v večjo zaslugo kot »poštena« osebna »izpoved«, za katero ga je uporabil.

Bori so pesnikovi bratje, ker govorijo z njim vred vsi en sam jezik. To ni poanta, to je nujen, edino mogoč zaključek pesmi. »Bori« so njena prva beseda, »bratje« zadnja. Iz prve izvira lok čustvene napetosti, v drugo se izteka. Obenem sta to besedi, ki določata pesmi barvo (ô, a). Motiv »borov bratov« predstavlja edino pristno vsebinsko jedro pesmi: pristno; ker ga ne moreš več ločiti od izraza.

Ritem je povsod. Pesniku ni treba dosti več kot prisluškovati svetu in sebi. Velika posebnost naše pesmi je v tem, da je ritem »sveta«, njene predloge, zaznaven vsakemu, tudi manj poetičnemu ušesu. Razmerje med pesmijo in »svetom« se izredno popolno in ostro riše; prav verjetno je, da bo padlo nekaj svetlobe tudi na človeka sredi med obema in na njegov način ustvarjanja. A če poskusim strniti rezultate svoje primerjave med »svetom« in pesmijo, je treba reči, da je Kosovelu uspelo z besedami praktično do popolnosti zvesto poustvariti ritmično gibanje naravnega pojava, ki je sam po sebi estetsko izjemno izrazit in učinkovit.