

revolucionar, obsojen zaradi političnega zločina na smrt, na katero bi gotovo čakal prav tako mirno in samozavestno, kakor je čakal mladi Dostojevski. Zarodek misli, ki jo je izrekel Dostojevski že Belinskemu, je kljub temu tudi v *Legendi o velikem inkvizitorju*, toda jasno in pesniško mogočno jo je do konca izvedel in umetniško prvobitno izoblikoval šele Blok v svoji poemi *Dvanajst*.

Ocene in poročila

IZBRANO DELO CIRILA KOSMAČA

Štiri knjige izbranega dela Cirila Kosmača (Ljubljana, Cankarjeva založba 1964) obsegajo pregled ustvarjalnosti pisatelja od prvih pomembnejših predvojnih novel do zadnjega dela *Tantandruj* (NSdb 1959). Razpored del po knjigah je napravljen po kronologiji prvih objav — vsaj v tolikšni meri, kot je to mogoče, kajti povojne novele so npr. združene v tretji knjigi, za *Pomladnim dnem*, čeprav so bile novele *Očka Orel*, *Težka nedelja* in *V žagi* objavljene že pred tem romanom. Vrstni red objavil del v posameznih zvezkih izbranega dela je naslednji: prva knjiga obsega izključno novele, ki so bile objavljene pred letom 1945; vse te je avtor zbral že v zbirki *Sreča in kruh* (1946). V prvi knjigi pričujoče izdaje nosijo isti naslov. To so novele *Sreča*, *Gosenica*, *Kruh* (vse Sodobnost 1936), *Tistega lepega dne* (Sodobnost 1938), *Življenje in delo Venca Povškaja* (Sodobnost 1937) in *Človek na zemlji* (Sodobnost 1935). Druga knjiga obsega roman *Pomladni dan* (Novi svet 1950, deloma predelan pri Prešernovi družbi 1953), ponatisnjen po izdaji v Prešernovi knjigi, iz katere je avtomatično prenesen tudi pripis »Pisatelj je v tej ljudski izdaji svojega Pomladnega dne izpustil dve poglavji in črtal nekaj razpoloženskih in esejističnih odstavkov, a drugod je spet marsikaj predelal in razširil«, ki bi ga urednik brez škode lahko črtal. Tretja knjiga obsega povojne novele *Pot v Tolmin* (izpuščeno poglavje iz romana *Pomladni dan*, NSdb 1953, in zbirka *Iz moje doline* 1958), *Težka nedelja* (Novi svet 1948), *V žagi* (Novi svet 1950), *Očka Orel* (Novi svet 1946 in zbirka *Iz moje doline* 1958) in *Smrt nedolžnega velikana* (Novi svet 1952 in zbirka *Iz moje doline*).

Vsekakor bi se tako v predvojni kot v povojni novelistiki utegnilo najti še kakšno pomembno in izbrušeno delce, za katerega je škoda, da ni izkoristilo ugodne priložnosti in se uvrstilo v izbor. Tako na primer »odlomek iz daljše zgodbe« *Zlato* (Sodobnost 1941), morda tudi posrečena anekdota *Kovač in hudič* (Prešernov koledar 1959) in še katera. Zadnja, četrta knjiga, vsebuje noveli *Balado o trobenti in oblaku* in *Tantandruj*. Novela *Tantandruj* je ponatisnjena iz Naše sodobnosti 1959 z neznatnimi, vendar ne nepomembnimi popravki; več korektur oziroma okrajšav pa je doletelo *Balado*, ki je že v prvi verziji vzbujala pisatelju nezadovoljstvo, češ da je razkosana, neenotna, da je zaključek premalo izdelan, skratka, avtorja spremlja občutek, da bo to delo doživelo odločilen poseg v svojo strukturo. *Balada* pa je v tej izdaji ostala v osnovi vendarle neokrnjena. Poudarjam v osnovi, kajti pisateljevo kritično oko se je odločilo črtati predvsem one odstavke v delu, ki ne posegajo odločilno v samo strukturo *Balade*. Odkrivajo pa njegove, torej avtorjeve, najintimnejše, bolj zasebne misli in občutke, njegove ustvarjalne dileme, ki so, kot se zdi, prav spontano zašle med pisateljev dialog s samim seboj. Poskuša se izogniti vsem razmišljanjem o dvomu v lastno ustvarjalno delo, o strahu pred pisanjem, o svoji ironiji in cinizmu, o smislu ustvarjanja, o šibkosti svoje moralne odločitve v primeri v Temnikarjevo odločitvijo in tako naprej. Izpustil je tudi vse sicer pomembne misli o razmerju realizma in fantastike in ves pasus o intervjuju za Mileta. Odločno črtanje esejističnih meditacij je zapustilo sledove v logiki pripovedovanja, saj tedaj, ko vzklikne: »Kako je vendar mogoče, da so v desetih minutah zdvijali skozme vsi tisti občutki in vse tiste misli?« pravzaprav nima razloga za to začudenje, ker je v zadnji verziji večji del teh občutkov in misli črtal. Podobne neskladnosti se zaradi črtanja pojavljajo na mnogih mestih, mnogokrat so sicer komaj opazne, nekajkrat pa nekoliko bolj.

Zanimivo je tudi dejstvo, da vztrajno opušča vse svoje misli o navdihu, o pomembnosti navdiha za svoje pisateljsko ustvarjanje, o moči in muhavosti navdiha itd., kar daje slutiti, da je njegovo spoštovanje do tega težko določljivega pobudnika upadlo ali pa je mnenja, da o tako kočljivih stvareh v umetnini ni umestno razpravljati.

Kot že rečeno, celoti *Balade* avtorjevo »čiščenje« teksta ne škoduje. Prav nasprotno. Šele zdaj čutimo (če primerjamo oba teksta med seboj), da so bile nekatere stvari odveč vsaj v smislu kompozicijske popolnosti dela. Prikrasjani pa smo za eno stvar: v prvi verziji *Balade* nam je pisatelj na široko odprl vrata v svojo delavnico in brez predsodkov odkril svoje osebne probleme. Zdaj smo za ta odkriti pogled pač prikrasjani, kot smo prikrasjani tudi za čar čustvene intenzivnosti prvega zapisa.

Pomemben del izdaje izbranega dela je spremna beseda Mitje Mejaka. Izdelanost Mejakovega eseja presega vlogo običajne spremne besede, saj nas seznanja s povsem novimi pogledi na avtorjevo delo. Podaja nam pisateljevo podobo vsestransko in temeljito, prav sistematično; iz Mejakove sintetične obravnave lahko povzamemo celotno shemo o osnovnih črtah Kosmačevega ustvarjanja in o vsebini njegove umetniške osebnosti. Mejakovo sistematičnost uvaja že drugi stavek eseja: »Ta nedvomni življenjepisni podatki (namreč čas in kraj rojstva — op. H. G.) se zdi tako preprosti, kakor je navidez preprost ves Kosmačev pisateljski svet.« Kosmačev pisateljski svet seveda ni preprost in to niti navidez, kar M. Mejak pozneje sam dokaže. Ta nekoliko presplošna trditvev služi M. Mejaku le za odskočno desko, da lahko uveljavi svojo tezo štirih pobud. Štiri pobude imenuje Mejak štiri temelje Kosmačevega ustvarjanja. Kot prvo, celo prvotno pobudo, smatra Mejak očetov opliv na pisatelja. To misel je pisatelj Kosmač prikazal v noveli *Pot v Tolmin*. Oče mu tu posredno naroča, naj piše o svoji dolini, kar pisatelj, po mnenju Mitje Mejaka, sprejme kot svojo življenjsko dolžnost. Iz novele same pa razberemo tudi to, da je pisateljev oče v pogovoru med potjo v Tolmin zadel ob nekaj, kar je v fantu že močno dozorevalo, celo več, da se je v njem že zakoreninilo. S svojo spodbudo je oče našel le soglasje s sinom in s tem utrdil hotenje, ki je že bilo in ki se ga je mladenič nekako sramoval kot nečesa nedovoljenega.

Podobno je s trditvijo »priljudnost Kosmačevega sveta je torej varljiva«. Kosmačev svet je namreč res priljuden, dostopen. Ali ni v umetniškem delu mogoče združevati priljudnosti z zamotanostjo, preprostostjo in hkrati mogočnimi dimenzij njegovoga spoznanja življenja? Mislim, da je in s tem se bo strinjal tudi M. Mejak, saj je v svojem sestavku razvil pomembno tezo o umetniških izhodiščih Kosmačeve proze, ko jo primerja z osnovami ljudske epike.

Ob prvi pobudi se Mejaku porodi celo ta skrajna misel, da je oče sinu s tem, ko mu je pripovedoval o zgodbah iz domače doline, določil »celo umetniško smer, tematiko«, kar je mogoče samo tedaj, ko se je v mladem snujočem duhu samem zbudilo določeno nagnenje do sveta, v katerem je živel, in do nobenega drugega.

Druga po vrstnem redu je zgodovinska pobuda. Ta je za Kosmačevo delo nedvomno pomembna. Toda ta zgodovinska pobuda ni bila le izraz obveznosti do narodnega kolektiva, ampak v veliki meri izraz ustvarjalčeve osebne usode, njegovega zgodnjega neprostoVOLjnega koraka v vrtinec življenjskih absurdov, ki je njegovo izpovedno hotenje močno stopnjevalo. Hkrati z zgodovinsko pobudo nastopa tudi tretja stvariteljska pobuda — domotožje. Zaradi pisateljve lastne misli iz *Pomladnega dne*, da mu je domotožje zdramilo marsikaj, »verjetno celo slo po pisanju«, je že Herbert Grün svojčas razvil svojo tezo o osnovah Kosmačevega ustvarjanja. Morda bi iz previdnosti podčrtali pisateljevo besedico »verjetno« in bi rekli, da nostalgija lahko vzbuja človeku slo po pisanju, pa zaradi tega ni nujno, da postane umetnik. Nostalgija kot pobuda za umetniško snovanje je preskromen razlog. Romantična podoba pisatelja, ki, hoteč si približati podobo domovine, piše o nji in si jo takorekoč sam znova ustvarja, je sicer lepa, vendar na meji ugibanja. Resnica o pravih pobudah umetniškega ustvarjanja je vedno samo približno odgonetljiva, ker misli, občutij in odločitev avtorja v trenutkih, ko ustvarja, ne more niti avtor sam natančno rekonstruirati.

Iz teh najbolj vidnih pobud: očetove sugestije, fašistične okupacije Primorske, pisateljevega domotožja v Ljubljani in v tujini in nazadnje iz sočasnega stanja v slovenski književnosti (prevlada socialnorealistične proze) gradi M. Mejak dimenzije pisateljskega karakterja Cirila Kosmača. Uvrstitev Kosmača v skupino naših socialnih realistov tridesetih let je sporna; družbena kritičnost, kolikor jo obsega Kosmačevo predvojnno delo, je izrazito opazna le v delu *Hiša št. 14*, ki pa je ob robu njegovega ustvarjalnega koncepta kot delo, ki mu je po svojem žanru tuje in ima po obdelavi v tem času pomen literarne vaje, čeprav je novela celovita in izredno zanimiva za njegov tedanji

razvoj. Sicer pa je socialna problematika v Kosmačevem delu podrejena psihološkim in moralnim problemom človeka.

Omenjene pobude le deloma osvetljujejo Kosmačevo podobo. Osební avtorjev odziv, njegovo osebno spoznanje situacije in način, kako ta situacija korespondira z njegovim bitjem, v katerem se spontano (pa naj bo zaradi podedovanih ali pridobljenih lastnosti) rodi hotenje po ustvarjanju — je vendarle na koncu konvencionalno odločen. Vse to pa nam odkriva umetniško delo samo, še posebej tedaj, če je v umetnini oblikovan velik del pisateljevega lastnega doživljanja. Umetnina je nedvoumna. Vse ostalo je lahko resnica, lahko pa so dileme na meji ugibanja. Zato se M. Mejak zavaruje za ugotovitvijo, da je s temi štirimi pobudami »vsaj delno odgovoril na vprašanje, od kod izvira Kosmačeva neverjetna privrženost tesni dolini ob Idriji in na kakšnih temeljih se je oblikoval njegov prav tako neverjetno trdni moralni in umetniški nazor.«

Najpomembnejši del spremne besede so vsekakor Mejakove misli o Kosmačevi epski metodi, čeprav bi se lahko ob trditvi, da je ta metoda v bistvu ostala prav takšna, »kakršno je fantično razodel oče na poti v Tolmin«, zdrznili in rekli — *Pot v Tolmin* je napisal Ciril Kosmač sam, seveda s spoštovanjem do očeta in do njegovih besed. Pomen očetovih besed je poudaril, vendar je on sam umetniško oblikoval očetovo pripoved tako, kot je vedel, da bo v človeku, ki bere, zaživela, da bo jasna in lepa. Lahko je mogoče, da je oče res natančno tako pripovedoval, kot je pisatelj zapisal, še bolj verjetno pa je avtor opisal prizor tako, kot ga je sprejemal, kot ga je doživel on sam. To so negotova pota rekonstrukcije stvarnih podatkov iz umetniškega dela. Pri Cirilu Kosmaču bi nas tak postopek lahko zavedel v netočna sklepanja.

Primerjanje epske metode ljudske pripovedi s pripovedno tehniko Kosmačeve proze kaže na natančno poznavanje in sugestivno dojemanje umetniškega dela. M. Mejak spoznava v Kosmačevi prozi edinstveno povezanost ljudske epske tradicije z občutji in problemi sodobnega človeka. Na osnovi povezanosti teh dveh navidezno nasprotujočih si prvin in zaradi značaja takšne metode ustvarjanja razreši vzrok za Kosmačevo konstantno nagnjenje do kratke prozne oblike — do novele oziroma do teksta (kot sta *Pomladni dan* in *Balada*), ki je zgrajen na osnovi povezovanja manjših epskih enot.

V tem delu svojega esaja M. Mejak priznava, da prav ta pripovedna metoda sega »naravnost v pisateljevo doživljajske in spoznavne sfere, h genetičnim izvorom Kosmačeve epike.« In če se spomnimo na začetek sestavka, ko avtor spremne besede govori o navidezni preprostosti, si pride tu v nasprotje s samim seboj, ko trdi, da je pisateljska osebnost Cirila Kosmača »izrazito zahtevna, senzibilna in zapletena, ker v sebi združuje dušo ljudskega umetnika in prefinjeno občutljivost in intelektualno ostrino sodobnega ustvarjalca.« Zdi se mu, da sta si v tem razmerju tudi vsebina in oblika Kosmačeve umetnine: elementarno ljudsko preraste pri Kosmaču v dimenzije monumentalnosti, realistične prvine prerastejo v simboliko in fantastiko. Ali morda ljudska epika ne pozna monumentalnosti? Ali morda ljudska tvornost ne pozna zelo dobro simbolike in fantastike do največje mere? To mnenje dokazuje, da je Kosmačeva epika še tesneje navezana na ljudsko izročilo in da je to ljudsko izročilo dvignil v svojem delu na višjo, umetniško izpovedno raven. Dokaz je novela *Tantadruj*, pri kateri je prvotni ljudski koncept pripovedi najbolj jasen, prav tako kot folklorna simbolika in fantastika, čeprav bi težko rekla, da vem, zakaj se M. Mejaku ta novela zdi Kosmačevo najčistejše delo.

Mejakov prikaz Kosmačevega kmečkega sveta kot na nov način oblikovane kmečke tematike, ki daleč presega tradicionalne literarne obdelave, je pokazala vso pomembnost in vrednost Kosmačeve ustvarjalnosti za naš čas in za našo književnost, ki vedno bolj usmerja svoj preiskujoči pogled v razrvano duševnost človeka mesta. Se posebno vrednost zato, ker je Kosmač v obsegu svojega skopo odmerjenega sveta našel ustrezne situacije za izpoved iskanj sodobnega človeka.

Mejakova spremna beseda se od časa povzpne v pravi slavospev pisatelju. Vse spoznavne in veljavne lastnosti popolne umetnine pripisuje njegovemu delu iskreno in z navdušenjem; podoba Cirila Kosmača-ustvarjalca je našla v M. Mejaku svojega velikega zagovornika — ali bolje velikega ljubitelja. To dokazuje tudi primer, ko omenja kot nekakšno pomanjkljivost, ki ni pomanjkljivost, dejstvo, da Kosmač ne kroji življenja po filozofskih tezah, ker se zaveda, Mejak namreč, da izpod peresa pisatelja, ki tako piše, malokdaj pride umetnina, in da so dela, ki prinašajo filozofske sklepe, redkokdaj umetnine. Kosmač zajema spoznanje o življenju in smrti seveda iz naravnega vira in nam ga kot svojo varianto posreduje v izdelani obliki.

Ceprav Mitja Mejak z mestoma preveč gostobesednim zanosom zakriva težo svojih misli in ugotovitev, nam vendarle znova potrjuje pomembnost izdaje Kosmačevega izbranega dela.

Helga Glušič