

Boris
Paternu

Slovenski modernizem

(Župančič-Kosovel-Kocbek)*

Problem modernizma v književnosti nesvobodnega naroda, se pravi naroda, ki je še v boju za svoj obstanek in sredi naporov za svoje dokončno konstituiranje, ima vrsto posebnih lastnosti. V slovenskem primeru so te lastnosti toliko izrazite, da utegnejo imeti neko tipološko in orientacijsko vrednost v zgodovini in teoriji modernizma kot mednarodnega pojava.

Problem, ki ga zelo razločno odpira slovenski modernizem, je napeto srečanje dveh globoko nasprotujočih si stremljenj, ki jih ni lahko združiti. Dihotomija se pokaže v naslednjem.

Bistvena simptomatika evropskega modernizma izhaja predvsem iz enega skupnega globinskega pojava: imenovali bi ga lahko destabilizacija subjekta, ki jo spremlja destabilizacija jezika. Pojem destabilizacija tu seveda ni vrednotenjski pojem in treba ga je razumeti v najširšem smislu, tako da pokriva celo vrsto različnih pojavov, od stanj »razkroja« do stanj »preroda«, če se spustimo k pojmom vrednostnimi predznaki. Tako pojmovani modernizem se razločneje začinja v simbolizmu, ki ga je že A. Beli postavil na mejo dveh velikih epoh umetnosti, pretekle in sodobne, pri čemer je globoko »krizo v pogledu na svet« štel za izhodiščni pojav, ki kondicionira celoto.¹ Demarkacijsko črto modernizma pa danes lahko postavimo v simbolizmu iz dveh razlogov. Prvič zato, ker prav v simbolizmu doživlja subjekt ne le svojo stopnjevano osamosvojitvev, ampak z njo vred tudi že pretrese, ki globlje zamajejo ali podrejo sestav subjektivnih notranjih kohezijskih sil.² Drugič pa zato, ker z uvajanjem tako imenovanega »dinamičnega in »polivalentnega« simbola ali z uporabljanjem tako imenovane »drzne« in »absolutne« metafore prihaja že do osamosvajanja jezikovnega znaka od pomena oz. označevalca do označenega. Znotraj simbolizma poteka meja med logičnim in asociativnim ustrojem tropike, poteka meja med (tradicionalnim) organskim in (modernistič-

* Predavanje na Nobelovem simpoziju Slovenske literature in modernizem, ki ga je priredila Švedska akademija v Stockholmu od 5. do 8. avgusta 1985.

¹ A. Belyj, *Simvolizmъ, Arabeski, Slavische Propyläen*, München 1969, str. 242. Prim.: H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik, Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg 1956; Rolf-Dieter Kluge, *Symbolismus und Avantgarde in der russischen Literatur*, Obdobja 4, 1. del, Ljubljana 1983, str. 229—238.

² R. Wellek govori o »prazni transcendenci«, H. Friedrich o »prazni idealiteti«, C. M. Bowra o razpadu krščanske metafizike. Prim.: R. Wellek, *The Term and Concept of Symbolism in Literary history, Discriminations*, New Haven-London, 1971, str. 118; H. Friedrich, n. d., str. 35—36; C. M. Bowra, *The Heritage of Symbolism*, London 1973, s. 2—3.

nim) neorganskim izražanjem.³ Vse to pa se je dogajalo ob posebni izpostavljenosti subjekta, ob njegovi posebni odprtosti, gibljivosti in pogrezljivosti v ambivalenco, kjer je mogoče vse — razen notranje statike, trdnosti in varnosti.

In kaj je literaturi, ki deluje pretežno na pozicijah nacionalnega gibanja, to se pravi narodno obrambno in narodno konstitutivno, lahko bolj tujega kot destabilizirani subjekt? In kaj bolj tujega kot poezija, ki zapušča razumen govor naroda, zapušča skupni jezikovni kod in varen organski izraz, v katerem še ni prepada med besedami in stvarmi? Toliko bolj naj bi to veljalo za slovensko književnost, ki je vse od svojega nastanka v razsvetljenskem 18. stoletju naprej pa do konca 19. stoletja v nekem smislu nadomeščala politične ustanove naroda, ki se je ob pomanjkanju drugih možnosti najprej konstituiral v literaturi. Lepo se sliši domislica angleškega zgodovinarja A. Taylorja, da so pod staro avstro-ogrsko monarhijo nekatere narode rodili pesniki.⁴ Dodati bi bilo samo treba, da je bila ta čast za vsakega pravega pesnika precej draga. V resnici je ukazovala trdo zavezanost subjekta in v nekem smislu tudi njegovo zavrtost. V slovenski literaturi 19. stoletja obstaja cela vrsta pojavov, ki kažejo na izredno strogo blokado pesniškega jaza. Ne le od zunaj, od literarne kritike, temveč tudi od znotraj, v avtocenzuri, ki so jo opravljali pesniki sami nad seboj kot Herakli na razpotju, kjer se je bilo zmeraj znova treba odločiti za pot samoodpovedi in žrtvovanja za narod.

Kaj se je torej zgodilo, ko se je književnost, v kateri je prevladoval ta model, ujet v nacionalno funkcijo, proti koncu 19. stoletja srečala z valovi evropskega modernizma? Znakov odpora ni malo. Vendar lahko ugotovimo, da se je modernizmu odprla presenetljivo široko, z osrednjim tokom svojih pesnikov, in se vključila vanj organsko in izvirno. To se pravi tako, da je v sebi razvila bistveno simptomatiko modernizma, hkrati pa se ni odtrgala od svoje posebne, že izdelane tipološke podlage, od svojega »rojevanja naroda«. Prišlo je do svojevrstne sinteze obojega.

Pojav te vitalne sinteze, ki je slovensko literaturo usposobila za življenje v 20. stoletju, pa ni bil samo naključen. Imel je že svoje zgodovinsko zaledje, ki se je začelo v obdobju romantike. Nasproti utilitar-nemu modelu pesništva je v desetletju 1830 do 1840 France Prešeren že do kraja izoblikoval svoj poetični protimodel. Prvi je odločno prestopil meje pesniške didaktike in konstituiral poezijo kot poezijo. Pri tem je tako rekoč izpolnil vse manjkajoče faze pesniškega razvoja od renesanse do romantike. Opravil je pospešeno »skrajšano sintezo« svetovne poezije, če označimo pojav s pojmi A. W. Schleglove teorije pesniškega univerzalizma, ki Prešernu ni bila tuja.⁵ Tako je slovensko poezijo

³ Prim.: W. Kayser, *Der europäische Symbolismus, Die Vortragsreise*, Bern 1958, str. 287—304; M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris 1952, str. 51; Harald Weinrich, *Semantik der kühnen Metapher, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXXVII, 1963, str. 325—344; Hermann Pongs, *Das Bild in der Dichtung*, I. Bd., Marburg 1965, str. 23; H. Friedrich, n. d., str. 152.

⁴ Allan J. P. Taylor, *The Habsburg Monarchy 1809—1918*, 1948.

⁵ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, A. W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, IV, Stuttgart 1965, str. 6—7.

premaknil iz zamudništva na ravnino normalne evolucije. Tega ni storil samo v jezikovnem in oblikovnem artizmu, temveč tudi v tematiki. Ideje narodne osvoboditve ni opustil, temveč jo je le še zaostрил ter internacionaliziral. Toda hkrati je prvi na Slovenskem poezijo do kraja odprl tudi subjektu, človekovi osebni notranji drami, eksistencialni vertikali. Odprl jo je tistemu »porazu, ki ga je J. P. Sartre postavil za temeljni pogoj prave lirike, in v tem porazu odkrival »vračanje človeka k samemu sebi«, vračanje iz navidezne varnosti v »strašno svežino bivanja«. ⁶ Prešeren je bil s to svojo lastnostjo osamljen in moteč pojav. Vendar od njegovega nastopa najprej eksistencialna vertikala ni nikoli več izginila, čeprav je še dolgo obstajala bolj na robu kot v reprezentativnem središču književnosti. Najbolj opazno se je pojavljala v liriki, takoj za tem pa v kratki prozi, ki sta bili nekoliko bolj razbremenjeni nacionalne funkcije kot daljša proza in dramatika. Eksistencialna vertikala je odpirala bolj osebna razmerja do sveta, relativizirala je ustaljeni sistem trdnih norm in v jeziku razvijala označevalno dinamično. Vse to pa je omogočalo postopen premik v smer modernizma.

V območje modernizma je torej slovenska poezija stopila na svoj način. Po eni strani kot še razmeroma mlada pesniška kultura, vezana na neke temeljne kulturne, moralne in socialne določilnice malega naroda sredi trdovratne obrambe in dokončne samopotrditve. Po drugi strani pa kot že dozorela poezija z dokajšnjo eksistencialno izkušnjo in izrazno osamosvojitvijo.

Tu bom poskušal na kratko zarisati eno najvidnejših razvojnih črt tega pojava. Omejil se bom na tri reprezentativne avtorje, ki hkrati predstavljajo tri faze slovenskega pesniškega modernizma. To so *Oton Župančič* (1878—1949), *Srečko Kosovel* (1904—1926) in *Edvard Kocbek* (1904—1981). Če zaradi lažje orientacije za navedene tri faze in imena uporabimo pojme mednarodno znanih tokov, bi izbrali naslednje: simbolizem, ekspresionizem in nadrealizem. Vendar z opozorilom, da so v vseh treh primerih ti pojmi približni, saj v vsakem primeru pokrivajo samo del raznovrstne vsebine. Toda pokrivajo tisti del, ki nas tu najbolj zanima.

* * *

Oton Župančič je bil eden najvidnejših pesnikov prevratniškega rodu, tako imenovane slovenske »moderne«, ki je konec devetdesetih let zapustil trdna tla domače tradicije in se spustil v pesniški svet razvezanega subjektivizma, skepticizma in iracionalizma. Ta generacijski obrat je bil močno spontan, izoblikoval pa se je ob srečanju z avstrijsko, nemško, francosko in skandinavsko moderno literaturo, to srečanje pa je potekalo prek findsièclovskega Dunaja. Župančiča je najprej pritegnila poezija velikega in odprtega trikotnika Baudelaire-Verlaine-Dehmel.

Toda značilno je, kako si je prisvojil novejšo evropsko liriko in kaj je iz nje naredil. Rekli bi lahko, da se je utrujena evropska dekadenca v njegovi poeziji preobrazila v ljubezen do življenja. In da se je njen

⁶ J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Situations II, Paris 1948, str. 86—87.

pretanjeni jezikovni instrumentarij prenesel v območje ljudskega, zelo zemeljskega jezika in v njem delal nove čudeže. Obup se je pod Župančičevim peresom obrnil v humor. Ivan Cankar, ki je mnogo bolj mračno opravljaval revolucijo v prozi in dramatik, je ob njem nekoč zapisal, da še ni videl človeka, ki bi znal tako veselo zavriskati iz — ranjenega srca.

Pri tem ni naključje, da je na mladega pesnika, ki je prihajal iz duhovno utesnjene province, od vsega novega in osvobajajočega napravil najmočnejši vtis Nietzsche. Posebej še s svojim radoživim neopaganizmom in evangeliem svobodne duše, ki zapušča »zlagano luč in zatohli zrak« pokorščine, kot je učil Zaratustra, in se odloča za svojo voljo, za svojo moč in za svoje cilje.⁷

Toda tudi Nietzsche je pri Župančiču kmalu doživel korekturo. Najprej s Tolstojem kot moralnim imperativom. To ni nekaj izjemnega, saj je pri prvem valu slovenskih modernistov ruska literatura ponavadi imela to funkcijo, da je potrjevala njihovo občutljivo moralno in socialno zavest in jim bila neke vrste korektiv nasproti amoralizmu dekadence.⁸ Naslednjo korekturo pa je Nietzsche dobil ob Župančičevem srečanju z Bergsonovim spiritualističnim in panteističnim vitalizmom, ki mu je s svojo privrženostjo spontanosti in intuiciji še posebej ustrezal. Pomembno je bilo najbrž tudi njegovo srečanje z Bergsonovo filozofijo jezika, ki se je že odprla semiotičnemu dinamizmu in prerasla pozitivistično mišljenje, da so besede prirasle k stvarim in znaki k pomenom. Bistvo človekovega jezika je Bergson odkril v »mobilnosti besede« (»mobilité des mots«), v njeni neprivezanosti na predmet, to se pravi v njeni semantični giblivosti, ki jo določa subjekt.⁹ Tudi pri Župančiču lahko srečamo vizijo pesnika, ki kot Adam suvereno znova krščuje z besedami stvari sveta in jih vzdiguje iz njihove brezimnosti.¹⁰ To se je zgodilo malo pred Mandelštamovo tezo o suverenosti pesniške besede, o kateri pravi, da ni sužnja stvari, ampak je v rokah Psihe, ki ji za stanovanje sodobno izbira tak ali drugačen predmetni pomen.¹¹

Toda tudi Župančičeva usmeritev v bergsonovsko filozofijo in jezik simbolizma je ostala razmeroma zadržana. Sledimo lahko celo postopni redukciji simbolizma in tudi že začetega ekspresionizma. Glavni razlog za to je bil v pesnikovi vse-močnejši privezanosti k elementarnim socialnim in političnim vprašanjem naroda, ki je stopal v najbolj dramatično obdobje svoje zgodovine. Prva svetovna vojna se je za Slovence končala tako, da so bili po razpadu avstro-ogrske monarhije z mejami razdeljeni na štiri države in sta samo dve tretjini prišli v novo matično državo Jugoslavijo. Med drugo svetovno vojno

⁷ F. Nietzsche, Also sprach Zarathustra, F. Nietzsche, Werke in zwei Bänden, 1. Band, Leipzig 1930, str. 364 (»O über dies verfälschte Licht, diese verdampfte Luft! Hier wo die Seele zu ihrer Höhe hinauf — nicht fliegen darf!«). Prim. O. Župančič, *Moje barke* (1898) Zbrano delo I (ZD I), Ljubljana 1956, str. 55.

⁸ Prim. pismo Ivana Cankarja Zofki Kvedrovi 8. maja 1900, ZD XXVIII, Ljubljana 1973, str. 135.

⁹ H. Bergson, *L'évolution créatrice*, Oeuvres, Paris 1970, str. 718—720.

¹⁰ Tu ste ljudje očitni (1918), ZD III, Ljubljana 1959, str. 288—289.

¹¹ O. Mandelštam, *Slovo i kul'tura* (1921), O. Mandelštam, *Sobr. sočinennij*, Tom vtoroj, Mežd. liter. sodruženstvo, New York 1971, str. 226.

so bili Slovenci v novem konceptu Evrope predvideni za dokončno nacionalno likvidacijo, čemur je sledila oborožena narodna vstaja in revolucija, povezana v skupni jugoslovanski osvobodilni boj leta 1941 do 1945. Župančičeva poezija je bila kljub svoji osebni in kozmopolitski noti že od preloma stoletja naprej, predvsem pa od zbirke *Samogovori* (1908), vse bolj vezana na to zgodovinsko dogajanje. Že v prvem desetletju novega stoletja je sledil tudi obrat k drugemu tipu sodobne poezije: v ospredje Župančičevega zanimanja sta prišla pesnika socialnega in civilizacijskega progressa, W. Whitman in E. Verhaeren (*Duma*, 1908). Od tod je sledila pot k vse bolj aktualni problematiki, dokler leta 1941 ne najdemo Župančiča na čelu ilegalne poezije upora, ki se je po naravni logiki stvari spet vrnila k preprosti, ljudski, široko komunikativni besedi (*Zimzelen pod snegom*, 1945).

O Župančiču bi na koncu torej lahko rekli, da je razvil temeljno simptomatiko simbolizma, vendar pretežno zunaj skrajnih pojavov in s postopno redukcijo v smer tematske in jezikovne objektivizacije. Razlogi za tako redukcijo simbolizma so bili v še zmeraj zavezujoči nacionalni funkciji poezije. In kar je najbolj bistveno: pesniški subjekt se je prav zaradi te funkcije prej ali slej uprl svoji notranji destabilizaciji.¹² Globlje zaledje tega upiranja je razvidno. Ugotovimo lahko, da znotraj lirskega subjekta kljub vsemu še zmeraj delujejo vse tri temeljne kohezijske sile: najprej subjektivistična, pripeta na osamljeno moč jaza, zatem religiozno metafizična in naposled socialna oz. narodna, ki je bila najbolj odporna. Te tri idealitete ali vere so med seboj tudi še trdno povezane in vse tri skupaj obrnjene k pokončnemu, upornemu in verujočemu razmerju do življenja in sveta.

Taka uvodna faza slovenskega modernizma nam nekoliko odpira pogled tudi v njegove naslednje faze.

* * *

Poezija *Srečka Kosovela* je zelo heterogen pojav. Nastajala je vsega nekaj let, saj je njen avtor umrl že v svojem 23. letu, spomladi 1926. Vendar je v njej eksplozivno zbrana tako rekoč celotna duhovna in slogovna izkušnja poezije 20. stoletja: od poznega impresionizma in simbolizma mimo ekspresionizma in konstruktivizma pa do realistične socialno programske lirike. Vse to obstaja na skrajno tesnem prostoru, skoraj simultano in kaotično, brez klasičnega zaporedja faz, ki so bile pri Župančiču še tako jasne.

¹² Prim. podobno dogajanje v mišljenju Ivana Cankarja, opisanem v pismu Zofki Kvedrovi z Dunaja 8. maja 1900, ZD XXVIII, str. 136 sl.: »Kar se tiče dekadence, bi vam moral razložiti svoje nazore... Jaz sem jo dihal toliko časa, da sem se naposled utrudil. To je mestni prah, mestna nervoznost; vsi najmanjši, komaj čutni čuti se pretiravajo v neizmernost; pesnik nima drugega dela, kot da brska po samem sebi... Še nekaj, — in to je glavni vzrok, da so mi *izrastki* takozvane dekadence postali zoperni. Pri nas tam doli je potreba reformacije in revolucije v *političnem, socialnem, v vsem javnem življenju*, in tej reformaciji mora delati *literatura* pot... Glejte, kadar se torej spomnim na razmere tam doli, se mi zdí naša naloga takó težka in velika, da nimam niti časa niti volje, ukvarjati se s — Przybyszewskim!«

In vendar je notranja logika stvari danes razvidna. Kosovel je že kot otrok in od blizu doživel travmo prve svetovne vojne, v svoji kratki povojni mladosti pa celo vrsto socialnih, političnih in moralnih šokov. Med njimi je bil eden najbolj krutih padec njegove ožje domovine, zahodne Slovenije, ki je po vojni ostala na italijanski strani, pod oblast brutalnega fašizma, napovedujočega brezobziren genocid. Za mladega, senzibilnega in kultiviranega duha je bilo vse to pretežko breme. In reči je treba, da bi težko našli poezijo, ki bi tako tenkočutno kot njegova, in na vseh tematskih ravninah, zabeležila prihod modernega barbarstva v Evropo 20. stoletja. Ta proces pa se pri Kosovelu ujema s premikom modernizma v drugo, radikalnejšo fazo, ki se začneja onstran impresionizma in simbolizma. V fazo, ko se podre možnost upesnjevanja tenkočutnih osebnih razpoloženj in prividov, to se pravi nekih stanj lirskega subjekta, ko je ta še zmeraj obvladoval zunanji svet ali vsaj odlomke tega sveta, in sicer tako, da jim je nadel svoje občutke in ideje pa tudi čisto svoje simbolne pomene, s čimer jih je v resnici posvojil in počlovečil. Kosovel je leta 1925 poslednjič zbral vso to svojo mladostno »baržunasto liriko« v (nikoli izdano) zbirko *Zlati čoln* in se poslovil od nje, zavedajoč se novega časa. Časa, ki pomeni nasilje, brutalno moč in tehnično pamet; časa, ki pomeni vsesplošno »evakuacijo duha« in povratek v evropski »diluvij«, kjer so tudi rime brez vrednosti in poezija brez smisla.¹³ Pesniški subjekt izgublja tla in njegova destabilizacija doseže že prve skrajnosti.

Jaz sem zlomljen lok
nekega kroga.
In sem strta figura
nekega kipa.
In zamolčano mnenje
nekoga.
Jaz sem sila, ki jo
je razklala ostrina.¹⁴

Nova poetika, ki nastaja na tej meji v drugo fazo modernizma, ni več poetika lepote, ampak poetika intenzitete, ostrine, disonance in protilepote.

Moja pesem je eksplozija,
divja raztrganost. Disharmonija.
Moja pesem noče do vas,
ki ste po božji previdnosti, volji
mrtvi esteti, muzejski molji,
moja pesem je moj obraz.¹⁵

Tu se začneja obsežno območje Kosovelovega ekspresionizma z očitnimi sledovi futurizma pa tudi dadaizma v sebi. Toda posebno ob-

¹³ Npr. pesmi: *Evakuacija duha*, *Integrali*, Ljubljana 1967, str. 118; *Kons x*, n. d., str. 153; *Mrtvi človek*, n. d., str. 294; *Moj črni tintnik*, n. d., str. 133; idr.

¹⁴ *Ostri ritmi*, n. d., str. 257.

¹⁵ *Moja pesem*, ZD I, Ljubljana 1964, str. 229.

močje predstavlja Kosovelov konstruktivizem, ki mu novejša raziskave posvečajo največ pozornosti. A. Flaker odkriva v njem zelo specifično in »doslej še neznano področje evropske pesniške avantgarde«. ¹⁶ Pri Kosovelu gre za svojevrsten spoj dveh tokov konstruktivizma: likovnega, ki ga je iz weimarskega Bauhauasa prinesel tržaški slovenski slikar A. Černigoj in kaže s svojimi izviri do Tatlina; in pa literarnega, ki je prihajal iz zagrebškega kroga zenitizma (po reviji *Zenit*, ki jo je izdajal L. Micić od 1921 do 1926), od koder vodijo sledi še naprej, npr. do Lisickega. Za izraz teh besedil, ki imajo pogostoma naslov *Kons* ali *Integral*, je značilno dvoje: prestopanje iz območja logične metaforike v območje katahrestične montaže (kar bi v nekem smislu še lahko pokrili z Jakobsonovo jezikovno bipolarnostjo med »the relation of similarity« in »the relation of contiguity«) in pa prehajanje od jezikovnega v parajezikovno ali nejezikovno izražanje (kolaži, likovne figuracije, letrizem, formule iz matematike, fizike, kemije idr.). ¹⁷ Po eni strani vse to pomeni zavestno destrukcijo pesniškega jezika, po drugi pa izbiranje takih izraznih sredstev, ki bi bila odpornejša in učinkovitejša sredi dehumanizirane civilizacije.

Toda če Kosovelov konstruktivizem opazujemo natančneje, ugotovimo, da je potek destrukcije nadziran in zamejen. Pojavov, ki sodijo sem, je cela vrsta. Cone jezikovnega sporočanja so nasproti nejezikovnim še zmeraj zelo močne in semantično konstitutivne. Poleg so jezikovna sporočila kljub katahrezam še zmeraj pomensko razvidna. Tudi njihove zveze s parajezikovnimi ali nejezikovnimi znaki so bolj logične kot hermetične, tako da ne moremo govoriti o njihovi asintaksi. Končno je tudi kompozicija besedila po navadi smotrna, semantično osredinjena in tektonska. Skratka, znotraj dezintegracije deluje integracija in znotraj modernističnega razbitja še zmeraj klasični red stvari. Poleg tega v Kosovelovih teoretskih razmišljanjih lahko opazimo zelo značilen pojav: da je za izhodišče svojega mišljenja in tudi svoje poetike izbral pojem paradoksa. (»Paradoks je skok iz mehanike v življenje. Paradoks je živ kakor elektrika . . . Relativnost je prva stopnja do neburžujstva . . .«). ¹⁸ Seveda paradoks še ni pravi absurd in paradokсно relativiziranje ali paradokсна ambivalenca sta še zmeraj logično razvidna in obvladljiva, ujeta v oksimoron. Drugi primer je Kosovelovo pojmovanje disonance, ki ni brezpogojno, ampak jo sprejema le kot kontrast k harmoničnemu. ¹⁹ Torej bistveno drugače kot npr. Stravinski, ki je v svoji *Poétique musicale* sprejel disonanco kot osamosvojeno kategorijo. ²⁰ In naposled nam leksika sama pove marsikaj: sredi najbolj »depoetiziranih« besedil se pojavljajo izrazi *človek*, *srce*, *duh*, *duša*, *ljubezen*, *lepota* in podobno, pogostoma celo z velikimi začetnicami. »Evakuacija duha« se v resnici nenehoma spreminja v novo invazijo duha. In antipoezija se nenehoma

¹⁶ A. Flaker, Kosovelova konstruktivistička poezija i jugoslavenski kontekst, Obdobja 5, Ljubljana 1984, str. 173–182.

¹⁷ R. Jakobson — M. Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague 1956, str. 53–82.

¹⁸ Kosovelov literarni manifest *Mehanikom*, *Integrali*, str. 102; Kosovelovo pismo F. Obidovi 27. 7. 1925, ZD III, Ljubljana 1977, str. 399.

¹⁹ Kosovelovo pismo M. Samsovi 11. 7. 1925, ZD III, str. 555–556.

²⁰ H. Friedrich, n. d., str. 15.

spreminja v poezijo, v »pesem«, ki jo je Kosovel v resnici še zmeraj branil.²¹

In kje so globlji razlogi za ta sintetični kontrapunkt znotraj Kosovelovega radikalnega modernizma?

Ni mogoče prezreti, da v idejnem zaledju njegove poezije oz. lirskega subjekta še zmeraj delujejo vse tri temeljne kohezijske sile, ki smo jih odkrili pri Župančiču, le da je njihova notranja narava v mnogočem spremenjena in drugačna. V ospredje je zdaj prodrla socialna idealiteta, in sicer kot vizija totalne revolucije. Revolucije kot »optimalne projekcije«, to se pravi kot socialne, kulturne in moralne odreditve človeka iz sodobnega propada. Na tem mestu je značilno Kosovelovo razmerje do Oswalda Spenglerja. Spengler je svojo simptomatiko krize in propada evropske kulture Kosovela močno inspiriral. Toda hkrati ga je z mehaničnim determinizmom in naukom prilagajanja odbil.^{21a} Spengler je resigniral že nad impresionizmom in v njem odkrival propad, Kosovel je sprejel Picassa kot novo žarenje duha.^{21b} Spengler je napravil križ nad možnostjo nove socializacije človeške družbe, Kosovel je videl v njej izhod iz krize. In vendar revolucije kljub vsej veri vanjo Kosovel ni sprejemal slepo. Natančno se je zavedal tudi njene tragike in njene valute smrti (*Ekstaza smrti*).²² Zaslutil je tudi že njeno zoževanje v dogmo in možnost osebne osamitve sredi nje.²³ Tako tudi pojem revolucije pri njem ni šel mimo paradoksa.

Vzporedno ob revolucijski veri in brez konfliktov z njo živi v Kosovelovi poeziji tudi religioznost, ki ima najčešče kozmično razsežnost. Mestoma se, podobno kot pri Bloku, obe veri spojita.²⁴ Kosovelova religioznost pa je izrazito osebna in fluidna, zmeraj znova odprta dvoemu in nemirnemu iskateljstvu, ki nikdar ne pride do trdnih tal.²⁵

In v pogostnih položajih izpada iz obeh varnostnih sistemov, revolucijskega in religioznega, pride do veljave še tretja, subjektivistična idealiteta. Tista, ki nima nobene strehe več nad sabo, ampak je oprta samo še na osebno voljo in moč osamljenega vztrajanja. Ta idealiteta ima pri njem že sizifovske razsežnosti in kaže v smer eksistencializma camusovske vrste.²⁶ Seveda s to bistveno razliko, da pri Kosovelu iz ozadja še zmeraj deluje narodnoobrambna zavest, ki zahteva, naj literatura tudi v svojem intimnem eksistencialnem jedru ostane močna, pokončna in akcijska. Sredi njegovega modernizma še deluje misel: »Naša literatura = energetika.«²⁷

²¹ Kosovelovo pismo M. Samsovi 11. 7. 1925, ZD III, str. 555.

^{21a} O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes, Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1979, str. 570: »Wenn unter dem Eindruck dieses Buches sich Menschen der neuen Generation der Technik statt der Lyrik, der Marine statt der Malerei, der Politik statt der Erkenntniskritik zuwenden, so tun sie, was ich wünsche, und man kann ihnen nichts besseres wünschen.«

^{21b} O. Spengler, n. d., str. 51; S. Kosovel, *Jetniki, Integrali*, str. 254.

²² ZD I, str. 304.

²³ *Jesenska pokrajina, Integrali*, str. 295.

²⁴ *Gloria in excelsis*, n. d., str. 261.

²⁵ *Samomorilec pred zrcalom*, n. d., str. 286.

²⁶ *Kadar spoznaš*, ZD I, str. 345.

²⁷ *Integrali*, str. 29.

Ne moremo torej mimo dejstva, da v Kosovelovi poeziji še zmeraj obstajajo vsi trije varnostni sistemi, le da so dinamično zaostreni v obe smeri: po eni strani v svojo relativizacijo, po drugi pa v svojo napeto okrepitev. Med obema položajema nastaja razmeroma širok prostor destabilizacije, ki je odprt poeziji modernizma radikalnejše vrste. Vendar ta prostor ni brezmejen in se zaradi voluntarizma, izhajajočega iz zavestne in podzavestne narodne ogroženosti, nenehoma tudi zamejuje. Tako tudi druga, radikalnejša faza slovenskega pesniškega modernizma nosi v sebi svojo redukcijo.

* * *

Edvard Kocbek prihaja iz iste pesniške generacije kot Srečko Kosovel, le da mu je bil dan neprimerno večji življenjski in zgodovinski prostor. Saj je kot pesnik deloval pet desetletij, od dvajsetih pa do konca sedemdesetih let. Njegovo pesništvo je kljub vsem posebnostim zaznamovano s svojimi izhodišči, ki sodijo v disonantno vzdušje dvajsetih let in takratnega prodora ekspresionizma v slovenski prostor. Vendar se je val ekspresionizma pri Kocbeku najprej opazno ustavil in pomiril. Hkrati pa je v njegovi liriki tridesetih let, ki jo po navadi postavljamo v bližino tako imenovane »nove stvarnosti«, nastalo močno jedro novega modernizma, ki pa se je do kraja razraslo in sprostil šele v šestdesetih letih. Tako predstavlja Kocbek najvidnejši most med modernizmom dvajsetih let in novim povojnim modernizmom, ki so mu sicer stopili na čelo pesniki mlajših rodov.

Prva Kocbekova zbirka, *Zemlja* (1934), daje na prvi pogled vtis pomiritve, ki je že daleč od pretresov dvajsetih let. V njej najdemo mirne, kompaktne in navzven veristične podobe vaškega življenja, ki so tudi od znotraj ujete v starodavni in odporni duhovni red stvari. Vse je naravnano k ravnotežju. To ravnotežje pa je pripeto na trdno metafizično os in se kaže v poetično rafiniranem spoju snovi in duha. Zato si literarna zgodovina tukaj rada pomaga ne samo s paralelami iz nemške poduhovljene »nove stvarnosti«, ampak predvsem s primerjavo Claudelovega »mističnega realizma«, če uporabimo M. Raymondov pojem.²⁸ In vendar je to samo del resnice o Kocbekovi Zemlji. V resnici je njen mir od znotraj že ves miniran. Od časa do časa udarjajo na dan motivi pritajene tesnobe in strahu: motivi ogroženosti, »razpadanja« človeka, »sesedanja vesolja«, »praznote nič« in povsod pričujoče »groze«.²⁹

Toda iz tega ekspresionističnega katastrofizma, ki mu pokrivanje z ruralističnim mirom ne zadošča več, išče Kocbek čisto drugo rešitev, kot jo je iskal Kosovel, in prav s tem odpira novo fazo modernizma.

²⁸ M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris 1952, str. 174 (»son mysticisme et son réalisme se fondent en un réalisme mystique«). Bliže k ekspresionizmu kot k francoski poeziji ga postavlja švedski prevajalec N. A. Nilsson (E. Kocbek, *Lippizanerhärtar*, prev. N. A. Nilsson, D. Sovrè, Halmstad 1983, str. 5).

²⁹ Npr. pesmi: *Motno spremenjeni in trudni hodimo*, *Zbrane pesmi I.* 1977 (ZP I), str. 45; *Luči gorijo, zdaj bom stopil na zemljo*, n. d., str. 71; *Hiše in drevje nemo zro*, n. d., str. 35; *O šum voda in sesedanje vesolja*, n. d., str. 60; *Dve samotni*, n. d., str. 99; *Telo mi je ranjeno* n. d., str. 77.

V kaotični izgubljenosti namreč nenadoma odkriva nove, nadrazumske in nadresnične možnosti bivanja. Začenja se igra sproščenih umišljij, ples razvezane imaginacije, ki je ustrezal Kocbekovi naravi, nagnjeni k veliki spontanosti te vrste: »Podobe, podobe, ne vem kam z vami, vedno daljša je vrsta . . . vedno vrtoglavejša je igra . . .«³⁰ V izgubljenosti nenadoma zasluti možnost novega najdenja. V njej zasluti »praznik«, ko bodo »predmeti frfotali kakor zastave, skritost se bo razcvetela / in spreminjanje bo preproga, ki bom po njej prišel po vas.«³¹ Šele tam, »za izmučeno stvarnostjo se začenja resničnost«, začenja se svoboda »pravilne nespameti« in pot »pijanega romarstva« skozi ostre paradokse sveta.³² Začenja se nekakšna selitev v prvotno otroštvo sveta. Tako, v bistvu nadrealistično in v slovenski literaturi še docela neudomačeno poezijo z velikim zamahom programira v *Popotni pesmi*.³³

Toda takoj lahko opazimo, da gre za nadrealizem, ki je precej oddaljen od francoskega nadrealizma in od Bretonovega recepta »avtomatične pisave« (»l'écriture automatique«). Kocbekova usmeritev v nadrealizem namreč ne temelji na freudizmu in ima čisto drugo filozofsko zaledje. To zaledje lahko najdemo v Kierkegaardovem eksistencializmu, ki se mu je Kocbek tedaj močno odprl. Njegov esej *Sören Kierkegaard* (obj. 1935) kaže, kako pozorno je sprejel Kierkegaardovo ontologijo »alogičnega kozmosa« in protiheglovsko ontologijo nerazrešljive heterogenosti sveta, z njima vred pa tudi eksistencialno konsekvenco: »Človek mora potemtakem imeti pogum, da si poišče resnico v absurdu in paradoksu.«³⁴ Tisto, kar iz tega sledi, imenuje Kocbek »veliko igro, ki presega vso resničnost, začenja odpirati velikanske razsežnosti in spoznava alogični kozmos.«³⁵ Enako pozorno je sledil tudi Kierkegaardovemu iracionilizmu, njegovemu detroniziranju razuma in kavzalne logike in naposled spoznanju, da se pravo, smiselno življenje začne šele takrat, ko so izčrpane vse možnosti razuma. Tako je Kocbek po tej nenavadni poti čez Kierkegaarda prišel do temeljev nadrealistične poetike, usmerjene v igro razvezane imaginacije, odprte paradoksu, absurdu in katahrezii pa tudi poetični igri tiste vrste, ko postaja notranja svoboda brezbrizna, meje med stvarmi padajo in je »vse primerljivo z vsem«, če povemo z besedami Paula Eluarda.³⁶ In v zbirki *Zemlja* najdemo vrsto pesmi, ki dajejo že razločen tloris te, na Slovenskem nove poetike (*Popotna pesem, Dve samotni, Darujem vam svojo izmučenost*).³⁷

Toda Kocbekov nadrealizem, izoblikovan v svojih temeljih že v prvi polovici tridesetih let, je imel v sebi dve zamejitvi. Ena je bila religiozna in je sledila Kierkegaardu tudi v tem, da je pojem absurda in igre znal spremeniti v metodo, to se pravi v sredstvo, ki naj bi omogočalo le še močnejši stik z bitjo, s svetim, z odrešenjem. Gre

³⁰ *Dve samotni I*, ZP I, str. 99.

³¹ *Darujem vam svojo izmučenost*, n. d., str. 82.

³² *Dve samotni II*, n. d. str. 100; *Popotna pesem*, n. d., str. 98.

³³ *Popotna pesem*, n. d., str. 98.

³⁴ Sören Kierkegaard (1935), E. Kocbek, *Sodobni misleci*. Celje 1981, str. 18.

³⁵ N. d., str. 15.

³⁶ Yves Duplessis, *Le surréalisme*, Paris 1961, str. 28.

³⁷ ZP I, str. 98, 99, 82.

za eksistencializem, ki eshatološko perspektivo ohranja in jo lahko najdemo v Kierkegaardovem zapisu, ki ga Kocbek ponavlja: »Le groza, ki privede človeka do obupa, zbudi v njem višje bitje.«³⁸ Druga, bolj razločna zamejitev je bila moralna in socialna. Svojemu velikemu Dancu je ugovarjal, kot tudi poznejšim francoskim eksistencialistom predvsem na enem mestu: očital mu je, da ni imel pravega razmerja do človeške skupnosti pa tudi ne zgodovinske in družbene orientacije. Tu je deloval že Kocbekov personalizem, izoblikovan ob Espritu (od 1932) in še posebej ob E. Mounieru.³⁹ Personalizem je v njegovem mišljenju zavzel odločilno mesto. Pa tudi vlogo stabilizatorja, ki je povezoval in uravnoval vse tri ne lahko združljive prvine Kocbekovega mišljenja tridesetih let: evangeljskega krščanstva, eksistencializma in marksizma. Njegov personalistični vzor je bil: avtentična, suverena in aktivna osebnost, ki zmore »novo sintezo« svobode in nujnosti, polno zbranost v etično in družbeno revolucijo hkrati. Njegovo »optimalno projekcijo« o spremembi sveta in človeka hkrati najdemo v zapisu: »Revolucija, ki ne pomeni človekove preobrazbe, umre svoje lastne smrti.«⁴⁰ Seveda je ta aktivistično orientirani personalizem, ki je poskušal znova stabilizirati osebnost in njen notranji red, moral udariti ob filozofijo in poetiko nadrealizma in ju ustaviti ali vsaj zamejiti na razumne meje. To se je tudi zgodilo, in sicer že takoj na začetku, ob samem rojevanju novega pesništva. Iz ogroženega slovenskega položaja in pesnikovega refleksa nanj je prihajala potreba po zbranosti, akciji in upanju (s podarkom je citiral Péguyevu misel, da je »obup največji greh, ki se je sploh kdaj pokazal na svetu«).⁴¹ In prva zbirka se res končuje s stih, ki personalistični vitalizem prenesejo iz osebne drže v držo upirajoče se skupnosti, v kateri je utemeljen.

Globoko sopemo izmučeni,
življenje zajemamo iz smrti.

.....

Vsak dan nam trgajo nohte, lomijo roke in noge
in vsak dan nam zrasedo nove roke in nove noge,
nihče nas ne bo iztrebil.⁴²

Tu se je seveda nadrealizem moral ustaviti. In še bolj se je ustavil naslednja leta, ki so Kocbeka vse bolj vodila k političnim dejanjem. S svojo javno odločitvijo za republikansko stran v španski revoluciji in z obsodbo belega terorja je izzval idejno ločevanje znotraj katoliškega razumništva in njegov pomembni del potegnil na svojo stran (revija *Dejanje*, od 1938). Takoj po okupaciji leta 1941 se je kot krščanski socialist in personalist pridružil oboroženemu upor, ki so ga vodili

³⁸ Sören Kierkegaard, n. d., str. 17.

³⁹ E. Kocbek, Emmanuel Mounier (1957), *Sodobni misleci*, str. 47—91; Charles Péguy (1936), n. d., str. 24—46.

⁴⁰ Emmanuel Mounier, n. d., str. 63.

⁴¹ E. Kocbek, Charles Péguy (136), n. d., str. 46.

⁴² *Temne podobe III*, ZP I, str. 104.

komunisti, in sodeloval v samem vodstvu narodnoosvobodilnega boja in revolucije. Prišlo je do realne preizkušnje njegovega idejnega projekta. In tu se je začela Kocbekova drama, ki ni bila preprosta. Po eni strani je vključitev v boj pomenila zanj veliko sprostivno in odrešilno dejanje, ki daje enemu delu njegove partizanske lirike naravnost obredno vzdušje. Po drugi strani pa je sredi krutega boja za narodov obstoj in sredi trde revolucijske prakse njegova personalistična vizija spoja »revolucije in svetosti« doživljala hude preizkušnje in poraze. To je javnost zvedela šele pozneje iz njegovih vojnih dnevnikov (*Tovarišija*, 1949; *Listina*, 1967), še globlje pa se je to razkrilo iz njegove vojne lirike (*Groza*, 1963; *Pentagram*, 1977).

Znotraj slovenskega partizanskega pesništva ima zato Kocbekova lirika čisto posebno mesto. Ta posebnost je predvsem v njeni notranji eksistencialni dramatičnosti. Kljub temu da je osrednje doživljanje usmerjeno v radikalni upor, pokončno trpljenje in veliko upanje, kar se ujema z vodilnim tokom uporniške poezije, pa se od nje ločuje v tem, da odpira celo vrsto globljih osebnih stisk in kriznih položajev: od negotovosti in tesnobe mimo trenutkov osamljenosti in tujstva pa do občutkov krivde, ničta in groze tja do slutenj samorazpadanja in spreminjanja v »pošast«.⁴³ Poskusi, da bi našel sintezo revolucijskega, religioznega in eksistencialnega etosa, so siloviti (»združiti moram kroge Ptolomeja in Galileja«) in včasih uspešni. Toda nikoli niso dokončni in zmeraj znova sledimo padcem v novo izgubljenost in grozo. Vse kaže, da je bila vojna kataklizma kljub Kocbekovi zunanji akcijski zbranosti tolikšna, da so notranje kohezijske moči popuščale, in to celo mnogo bolj kot v predvojnem času. Tako se med njegovo vojno poezijo, v kateri res prevladujejo, kot pravi pozneje sam, »integralnost izraza, zgoščenost, skladnost« in »preprosta izpovednost«, pojavi tudi cela vrsta drugačnih besedil.⁴⁴ V njih se znova in močneje kot nekoč spet odpirajo bivanjska odreševanja v nadrealizem, neobremenjeno imaginacijo, ki mu omogoča novo genezo sveta.⁴⁵ Nekje na robu uporniške lirike najdemo celo programsko pesem te vrste, z značilnim naslovom *Ko bom opravil dolžnosti*:

Nič drugega ne morem več,
vrniti se moram,
odkoder sem prišel,
v prvo jecljanje,
v drzne izmišljenine,
v čisto nadresničnost . . .⁴⁶

⁴³ Po mitingu, ZP I, str. 152; Strašne sanje, n. d., str. 209; Krivda, n. d., str. 214; Pošast, n. d., str. 249; V drevesni skorji lik, n. d., str. 269.

⁴⁴ E. Kocbek, *Tri obdobja moje poetičnosti* (1970), E. Kocbek, *Svoboda in nujnost*, Ljubljana 1974, str. 231.

⁴⁵ Mesec s kolobarjem, ZP I, str. 144; Začetek, n. d., str. 231; Dvojnost, n. d., str. 234; Sprememba, n. d., str. 260; Votlina, n. d., 262; V drevesni skorji lik, n. d., str. 269.

⁴⁶ *Ko bom opravil dolžnosti*, n. d., str. 259.

Odločen obrat v to smer pa se je nato zgodil v povojni liriki petdesetih in še posebej šestdesetih let, v drugem delu zbirke *Groza* (1963) in v zbirki *Poročilo* (1969).

Tu ni mogoče mimo nove zareze v avtorjevem življenju. Kmalu po koncu vojne, v začetku petdesetih let, je prišlo do razkola z uradno ideologijo in politiko, ki je imel za posledico Kocbekovo izločitev iz političnega življenja in vrsto let tudi iz literarne javnosti. V začetku šestdesetih let je nato sledila kulturna rehabilitacija. Izvrženost iz »ognja zgodovine«, ki je pomenil njegovi naravi veliko netivo, ga je osamila in v njem stopnjevala disonance do kraja. K temu se je pridružila še zavest ogroženosti človekove identitete, še posebej njene globinske, iracionalne avtentičnosti, pod pritiskom sodobne svetovne civilizacije, enostransko obrnjene k znanstveni, tehnični in funkcionalistični pameti.

In tu se zdaj začena Kocbekov tretji in dokončni pohod v svet predrazumske resničnosti, v svet osvobojene imaginacije, kjer predmeti, stvari in dejstva odmetavajo svoje meje in verige. Skratka, revolucija se seli v domišljijo. Nadrealistična besedila niso več na robu, temveč zavzamejo osrednjo črto pesnjenja.⁴⁷ V pesmi *Vaja* (iz zbirke *Poročilo*) se pravi nadrealistični program v novi in radikalnejši obliki.

... Zato ti svetujem preprosto vajo,
kadar moreš, se zazri sunkovito
v poljubno stran in se ne preplaši,
resnično je le to, kar je nenadno,
zatrto, neprijetno in nerazložljivo.
Nocoj boš morda ulovil sledeči
neobvezni, toda poučni program:
škorpijon bo lezel čez ženino krilo,
v ključavnici se bo obrnil sosed,
zemlja bo zahajala na zaslonu,
fotelj bo nastopil pot na Japonsko,
na postelji bo vzcvetel žafran,
v kaminu bodo zagorele ledene gore,
otroci bodo zazidali okna,
na pajčevini bo zabingljala blagajna,
v žarnici se bo zrušil matematični sistem,
ura bo odbila dvanajsto čez pol tretjo
na zidu pa boš bral mene tekel ufarsin.⁴⁸

Kocbekova nadrealistična imaginacija zavzame zdaj širša območja. Po eni strani se spušča v igrivo, »otroško«, skoraj pravljичno fantastiko, ki stvari odrešuje sleherne teže (*Predmeti*).⁴⁹ Vendar to nikdar ni varna, arhaična pravljичnost, ampak je od znotraj prevrtana z eksistencialno

⁴⁷ Kino Tivoli, n. d., str. 171; Nočno igrišče, n. d., str. 172; Deček na drevesu, n. d., str. 180; Pokrajina, n. d., str. 182; Selitev, n. d., str. 183; Prošnja, n. d., str. 187; Začetna, n. d., str. 188; Predmeti, n. d., str. 189; Soseđa, n. d., str. 194; Kdo sem, n. d., str. 198.

⁴⁸ *Vaja*, ZP II, str. 26.

⁴⁹ *Predmeti*, ZD I, str. 189.

zavestjo. Po drugi strani pa se tudi imaginacija sama spušča v drastično resničnost, v njen groteskni paradoks ali absurd, v svet zunaj lepote. Tu ni več poetične igrivosti, ampak nastajajo napol grozljivi napol smešni nadrealistični portreti blaznih ostankov neke velike zgodovine.⁵⁰ Za avtokomentar tega pesnjenja bi lahko izbrali stih: »Duh mi razpada kot ciganski voz.«⁵¹ Ali pa: »Človek, v igro zazrt, umira mnogo manj strašno.«⁵² Tudi izraz se odmika organskosti oz. »integralnosti, saj glavno sredstvo ni več metafora ali simbol, temveč paradokсна montaža pomensko zelo oddaljenih semantičnih enot. Velike »informacijske vrzeli« med njimi, kot postopek imenuje avtor sam, držijo bralca v napeti udeležbi.⁵³

Toda Kocbek tudi tokrat ni vzdržal niti v igri niti v destrukciji niti v asociativni montaži, ampak jim je postavil meje in namen. Njegov napor za osebno »suverenizacijo«, kot to imenuje, in za »obvladanje antagonističnih sil« v resnici nikoli ni ponehal, zato je tudi avantgardizme sodobne umetnosti sprejemal le pogojno.⁵⁴ Tudi sam ni nikoli obtičal v asintaktični pisavi nadrealizma. Poleg tega je svojo poetično ali grozljivo igro obdal z besedili, ki naravnost programsko izpovedujejo notranjo zbranost in moč, s katero poskuša gledati niču in grozi čez ramena. Ostaja pri trdnem sistemu svojih vrednot, ki zajemajo tudi skrb za obstoj naroda.⁵⁵

Naslednja zbirka, *Žerjavica* (1974), kaže, kako se je Kocbekova lirika sedemdesetih let spet začela usmerjati v duhovno zbranost. Ta pa se vse bolj odmika od zemeljskega v kozmos. Pesniško dejanje mu postaja mistični stik z bitjo in njeno porazgubljeno navzočnostjo v stvarih. Tu se mestoma srečuje s Heideggrovo ontološko dvojnostjo biva-jočega in biti. Toda glavno filozofsko pobudo v to smer lahko zdaj ugotovimo pri P. Teilhardu de Chardinu, o katerem je leta 1955 objavil obsežen esej. Njegov pokristjanjeni bergsonizem je dal novo formulo spoja med snovjo in duhom, med imanenco in esenco in Kocbeku na novo potrdil globoko osebno potrebo po »spiritualizaciji in unifikaciji vesolja«. V resnici je Kocbeku pomagal, da je družbeno akcijo naposled docela sublimiral v poetično akcijo. Na koncu mu je ostala le še poezija in samo v njej ga je čakalo tisto, čemur je rekel »odrešujoče doživljanje vsega, kar je«. ⁵⁷

Toda to ni bil umik v novo romantiko. Kocbek je kljub poetično mističnemu iskanju »izgubljenega skladja« ostal še zmeraj pripet v svoj zemeljski »biocentrizem«. Pa tudi v svojo ostro eksistencialno dialekti-

⁵⁰ Blaznež, ZP II, str. 10; Sosed na oblaku, n. d., 11; Srečnež, n. d., str. 12; Preobrazba, n. d., str. 13; Čudak, n. d., str. 14; Samota avgusta, n. d., str. 17; Neznanec, n. d., str. 18; Stomrak, n. d., str. 19; Papige, n. d., str. 20; Prikazen, n. d., str. 53; Povelje, n. d., str. 62; Naše mesto, n. d., str. 69; Samota n. d., str. 71.

⁵¹ Moja noč, n. d., str. 44.

⁵² Bojazen, n. d., str. 40.

⁵³ E. Kocbek, O poeziji (1972), Svoboda in nujnost, str. 225—226.

⁵⁴ N. d., str. 228.

⁵⁵ Kdo sem, ZP I, str. 198; Molitev, n. d., str. 200; Besede umirajo, ZP II, str. 73; Mikrofon v zidu, n. d., str. 75; Lipicanci, n. d., str. 78.

⁵⁶ E. Kocbek, Pierre Teilhard de Chardin (1955), Sodobni misleci, str. 93—120.

⁵⁷ O poeziji, n. d., str. 222—229.

ko, ki ni nikoli ničesar do kraja zaprla in je zmeraj ostala heretično odprta »brezumju sveta, ki razpada v igro«. ⁵⁸ Tako tudi njegov postmodernizem nosi sledove nadrealizma, ki se mu je odprl še v tridesetih letih in ga nato po mnogih retardacijah razvil v času svoje najgloblje povojne krize.

Ob Kocbekovem nadrealizmu lahko naposled kljub vsem njegovim posebnostim opozorimo na nekaj podobnih tipoloških lastnosti, kot so se pokazale ob Župančičevem simbolizmu in ob Kosovelovem ekspresionističnem konstruktivizmu. Gre za nadrealizem, ki je razvit, vendar ostaja v glavnem zunaj tistih skrajnosti, ki pomenijo območje popolne osebne brezobveznosti. V duhovnem temelju Kocbekove poezije še zmeraj delujejo vse tri glavne kohezijske sile, ki jih najdemo pri Župančiču in Kosovelu, vse tri idealitete ali vere: subjektivistično, socialno in metafizično. Le da imajo drugačno historično in filozofsko poreklo. Vodilno mesto je tokrat zavzel personalizem, ki je pomenil skrajno okrepitev in obenem skrajno notranjo povezanost vseh treh varnostnih sistemov. Toda te je najprej prizadelo dokaj radikalno eksistencialno mišljenje, zatem pa jih je razklenila trda revolucijska preizkušnja in jih odprla položajem velike notranje labilnosti in ambivalence, iz katerih je končna pot vodila v poetični misticizem.

Ob koncu lahko rečemo, da je slovenska poezija po svoje uresničila veliki razvojni lok modernizma. V vse njegove faze je zelo opazno vnašala dve lastnosti. Na idejni ravnini je bila to močna volja do človekovega pokončnega obstajanja, ki se je oprla na vse tri temeljne kohezijske moči človekovega duha — subjektivistično, socialno in metafizično. Na ravnini stila pa se je kljub vsem novostim ohranjala težnja po ravnotežju izraznih prvin in njihovi organskosti. Eno in drugo pa se je hranilo iz zavesti ali podzavesti o elementarni ogroženosti malega naroda in njegovega jezika.

⁵⁸ Stavek, ZP II, str. 105.