

REFLEKSIJA

Matevž Kos

Kako brati Kosovela?

V naslovu tega spisa stoji vprašanje. Pa ne zaradi kakšne posebne kapricioznosti komentatorja, ki bi si, denimo, med prebiranjem avtorja, čigar delo stoji pred njim kot objekt razlage, malodane kot *naloga*, gledal čez rame – in svoje sprotne dileme in težave malce samoljubno razkazoval naokrog.

Bralec v spremni besedi največkrat išče *odgovore*. Pričakuje sklenjeno *zgodbo*, ki bi mu začrtala horizont razumevanja, olajšala branje, nazorno predstavila "življenje in delo" obravnavanega avtorja, mu, skratka, čim bolj na široko odprla vrata v literarni tekst. Sicer pa: kaj je spremna beseda drugega kot nekakšna popotnica, ki pospremi tekst na njegovo popotovanje proti bralcu.

Pred vstopom v tekst kljub vsemu ne moremo mimo vprašanja "kako?". Naslovna dilema namreč ni nekaj poljubnega ali zgolj umišljenega. Tekst nam je resda na razpolago, ni pa nekaj povsem razpoložljivega. Od tega, *kako*, na kakšen *način* po nečem vprašamo, je konec koncev odvisen tudi odgovor. Kar zadeva branje teksta, se na zastavljeni "kako?" ponujata vsaj dva odgovora. Vsak izmed njiju vsebuje svoje napotilo za branje.

Prvi odgovor gre nekako v tej smeri, da moramo literarni tekst, v našem primeru Kosovelovo poezijo, brati *na novo*, zunaj utečenih razlag in nako-pičene vednosti, kot jo posredujejo zlasti učitelji in učbeniki. Se pravi, instance, za katere tisti, ki z upanjem in zaupanjem trka na njihova vrata, predpostavlja, da v njih vse stoji na svojem mestu, da so malodane medij dogajanja *resnice*. Toda pustolovskemu duhu tista resnica, ki je nekje varno spravljena, tako da se moramo "varuhom branja" le prepustiti, da nas varno

pripeljejo do nje, ne more biti posebno ljuba. Še več. Zanj je nemalokrat zatohla in utesnjujoča, če ne kar v diametralnem nasprotju z naravo literarne umetnosti. Ta je – po tovrstnem prepričanju – ena redkih manifestacij človekove ustvarjalnosti, tj. svobode. Ta svoboda pa osvobaja tudi bralca. Toda le tistega, ki je v literarni tekst pripravljen vstopiti brez predsodkov in neobremenjen z nakopičenim znanjem. Po tej logiki je bralčeva svoboda, s tem pa tudi "svoboda teksta", predvsem v *možnosti* novega, "ustvarjalnega" branja, ki ga tekst vsakič znova vabljivo ponuja bralcu.

Druga razlaga je na prvi pogled manj drzna, prav nič "subverzivna". Zagovarja ravno nasprotno stališče. Nujna podlaga našemu razumevanju kakega avtorja in njegovih prizadevanj je celota vednosti, ki je o njem shranjena v arhivih raziskovalcev, zlasti literarnih zgodovinarjev. Ta celota pa ni utelešenje resnice same, temveč je mišljena precej bolj relativistično: vednost, ki jo imamo o literaturi, je seštevek vseh bralskih praks, razumevanj in interpretativnih "metod", na katere prisegajo posamezni razlagalci. Netivo tovrstne naravnosti, kolikor se dogaja znotraj literarnozgodovinskega podjetja, je tako imenovana znanstvena skepsa. Ta pa niti ni tako skeptična, kot se kaže na prvi pogled. Zaveda se sicer svoje omejenosti, nemogoče naloge, ki stoji pred njo, toda legitimnost ji (poleg predpostavljene "strokovnosti", izpeljave hipotez, razvidne argumentacije, upoštevanja literarnozgodovinske empirije, "znanstvene verifikabilnosti" itn.) – nekoliko paradoksalno – podeljuje ravno zavest o njenem lastnem poslanstvu kot nikoli dokončani nalogi. Nekako v tem smislu, da vzvišenost oddaljenega cilja, stvar sama literature, osmišljuje parcialnost različnih poti.

Na hitro sem skiciral dve možnosti branja oziroma vstopanja v Kosovelov – ali kateri koli drug – pesniški svet. Vprašanje "kako brati?" s tem ni dobilo kakšnega otipljivejšega odgovora. Izhodiščna dilema, vsaj dokler je zastavljena na načelni ravni, je bržkone celo nerazrešljiva. Obe možnosti vstopanja v tekst, potem ko si ju поблиže ogledamo, skrivata namreč kar nekaj pasti.

Slabost prve je zlasti svojevrsten *dogmatizem svobode*, ki spregleduje, da naše branje (kaj šele pisanje) pač nikdar ne more biti povsem nedolžno. Konec koncev si že jezika, v katerem tako ali drugače prebivamo, nismo izbrali sami – s tem pa tudi ne večine besed, s katerimi poimenujemo *bogastvo konkretnega*, da si na ta način naš življenjski svet napravljamo domačnejši in manj neznan.

Če pa je naša ambicija ta, da zgolj popišemo vse, kar je o pesniku, o njegovem "življenju in delu" *znanega*, se znajdemo pred drugačno nevarnostjo: da nam namreč ne gre več za branje teksta kot *žive* literature, ki bi lahko nagovorila tudi današnjega bralca ali ga morda celo, kot radi pravimo, eksistencialno pretresla, ampak je naš namen, čeprav (si) ga neradi priznamo, ta, da izbrani avtor čim bolj nemoteno počiva v svojem pesniškem grobu na Parnasu. In tam varno spravljen za nedoločen čas tudi ostane.

Toda pred nami stoji Kosovelova poezija.

Vsega, kar o njej vemo, kar smo o Kosovelu prebrali ali se o njem dali poučiti, ne moremo, tudi če si to še tako želimo, postaviti v oklepaj in izbrisati iz naše zavesti. Že preden se lotimo vnovičnega ali prvega temeljitejšega branja Kosovela, v nas tako ali drugače odmeva nekaj privajenih resnic. Na primer ta, da je pesnik umrl mlad in da je veliko pisal o smrti, da je eden osrednjih toposov Kosovelove poezije Kras – od tod sintagma o "kraškem poetu"; ali pa da je njegov "pesniški razvoj", kot pogosto slišimo, šel skozi nekaj "zaporednih faz" oziroma slogovnih usmeritev, kot so "impresionizem", "ekspresionizem", "konstruktivizem"; ali da se je Kosovel v svojem zadnjem obdobju približal socialistični ideologiji in postal "pesnik revolucije".

Če je naš temeljni namen, da te šolske in s tem nekako splošnoveljavne resnice o Kosovelovi poeziji spodbijamo in dokazujemo zmotnost njihovih interpretativnih predpostavk, nas te očitno določajo precej bolj, kot smo si pripravljene priznati. V ospredje ne postavljamo več teksta, temveč nam gre za *kritiko* njegovih bralskih prisvajanj. To kritiko pa lahko izrekamo spet in le na podlagi *našega* branja in njegovih predpostavk. S tem pa je krog kritiškega prevrednotenja vseh vrednot po svoje sklenjen – ne glede na to, kje vanj vstopimo, vselej se vrnemo na izhodiščno točko. In znova pred njene zagate.

Naslovno vprašanje "kako brati?" moramo potemtakem konkretizirati. Namreč: *kako* brati poezijo Srečka Kosovela (1904-1926), ko pa je bilo o njej že toliko napisanega, in to izpod peres številnih piscev, zvečine poklicnih razlagalcev literarnih umotvorov? Pa ne samo to. Kosovel je avtor, ki danes velja za *klasika*. Pred tremi desetletji, potem ko so luč sveta v samostojni knjigi ugledale tiste pesmi iz Kosovelove zapuščine, ki jim je urednik Anton Ocvirk dal skupno ime *Integrali '26* (1967), je marsikdo v pesniku naenkrat – retrospektivno – ugledal tudi prevratnega modernista

in enega najizrazitejših predstavnikov slovenske "zgodovinske avantgarde". To, da se je tako očitno, na enem mestu razkrila "druga", do tedaj bolj ali manj neznana podoba Kosovela, je sicer spodbudilo živahno razpravljanje in javne polemike o poetskih metamorfozah in razvojni logiki njegovega pesništva, *kanonizacije* Kosovelove poezije pa zato seveda ni bilo mogoče ustaviti ali kakor koli problematizirati. Kvečjemu nasprotno: Kosovel je konec šestdesetih let naenkrat postal "starejši sodobnik" slovenskih modernistov in (neo)avantgarde, ki je bila takrat v razcvetu. Obenem pa se je njegovo pesništvo pokazalo za precej bolj kompleksno zadevo, kot se je zdelo dotlej.

Posledica odkritja "neznane Kosovela" je bila med drugim ta, da se je – na terenu Kosovelove poezije – odprl eden izmed novodobnih slovenskih sporov med *starimi* in *modernimi*. Sukal se je predvsem okrog vprašanja, kateremu poglavju iz Kosovelove večplastne pesniške zgodbe podeliti vrednostni primat: "tradicionalnemu" ali "modernističnemu".

Te dileme, ki so se z vso ostrino odprle takoj po izidu *Integralov*, pa na recepcijo Kosovelove poezije med širšo javnostjo niso pomembneje vplivale. Kosovelove pesmi, na čelu s tisto o brinjevki, ki prileti na Kras, je mladina že dolgo pred letom 1967 prebirala v šolskih berilih. Pesnikovo ime so ponosno nosile šole, knjižnice, kulturni domovi in tako je seveda tudi še danes; Kosovel je del splošne kulturne zavesti Slovencev, pomemben del njegovega ustvarjalnega opusa sodi v kanon slovenske literature. Pri tem pa ni nepomembno, da je bil *proces* te kanonizacije, kot nam ga odstira pogled iz današnje perspektive, v marsičem nenavaden. Kosovelova poezija je namreč prihajala med bralce postopno, po daljših, včasih tudi ne povsem razumljivih ovinkih; usoda Kosovelovega opusa, zlasti njegove recepcije, je znotraj univerzuma slovenskih pesniških glasov 20. stoletja, ki sicer pozna najrazličnejše zgodbe, več kot nenavadna.

Intermezzo za nekaj empirije

Največji "krivec" za "težave s Kosovelom", ki jih ima literarna zgodovina vse od pesnikove smrti pa do danes, je Srečko Kosovel sam. In sicer že na najbolj elementarni, tekstovni ravni. Za življenje mu namreč, kot je znano, ni izšla nobena pesniška zbirka, poleg tega je objavil razmeroma malo tekstov (največ v revijah *Mladika*, *Ženski svet*, *Trije labodje* in

Mladina), od tega je bilo pesmi nekaj več kot štirideset. Poleti 1925 je sicer sestavljal knjigo pesmi *Zlati čoln*¹, ki pa zaradi različnih, predvsem založniških težav ni izšla. Načrt za zbirko se ni ohranil, tako da ne vemo povsem natančno, kaj vse je avtor vanjo nameraval uvrstiti. Toliko pomembnejši je zato ohranjeni Kosovelov *Predgovor* v načrtovani pesniški prvenec, datiran z oktobrom 1925, to je dobrega pol leta pred smrtjo. V njem je pesnik zapisal znamenite in velikokrat navajane stavke, ki opozarjajo bralca *Zlatega čolna*, "naj se ne razočara nad baržunasto liriko, ki jo je pisal mladenič, od katerega sem se pravkar poslovil".² Kosovelovo slovo od svoje pesniške preteklosti (slovo moža od, po njegovih besedah, "sentimentalnega mladeniča") pa morda le ni bilo tako radikalno in načelno, kot včasih zatrjuje literarna zgodovina, seveda predvsem na podlagi omenjenega *Predgovora*. Nekaj argumentov v prid nasprotnemu stališču ponuja zlasti Kosovelova korespondenca iz tega časa. V pismu Fanici Obidovi z dne 1. septembra 1925 lahko med drugim preberemo tole: "Pravkar urejam svojo zbirko pesmi, ki jo v jeseni definitivno prodam. Ime ji bo '*Zlati čoln*'. /.../ Vsebovala bo kakih 45 pesmi, ki dozdej še niso bile priobčene nikjer. S pesmimi sem res zadovoljen."³ Kar zadeva *Zlati čoln*, Kosovel podobno razmišlja tudi v le nekaj dni poznejšem pismu Cirilu Debevcu: "Zbirko mislim res izdati. Dobra je in me zanjo ne bo sram." O *Predgovoru* vanjo pa se, to za razumevanje statusa tega besedilca bržkone ni nepomembno, izrazi rahlo dvoumno: "Zbirka bo imela uvod, ki bo

¹ Naslov *Zlati čoln* si je Kosovel verjetno sposodil pri Rabindranathu Tagoreju, enem izmed svojih najljubših in največkrat omenjanih tujih avtorjev. Tagore, za katerega je v Kosovelovi dobi na Slovenskem vladalo precejšnje zanimanje, je namreč leta 1893 objavil istoimensko knjigo pesmi (naslov bengalskega izvirnika: *Sonar tari*; angleški prevod: *The Golden Boat*).

² *Predgovor*. ZD I, str. 426.

Kosovelovo poezijo, eseje, pisma in dnevnike navajam po Ocvirkovi izdaji v ZD slovenskih pesnikov in pisateljev: Srečko Kosovel: *Zbrano delo I* (2. izdaja). Ljubljana 1964; *Zbrano delo II*. Ljubljana 1974; *Zbrano delo III (Prvi del)*. Ljubljana 1977; *Zbrano delo III (Drugi del)*. Ljubljana 1977.

³ ZD III/1, str. 402.

izzival."⁴

Skorajda identično, enako nedvoumno stališče do *Zlatega čolna* srečamo že predtem tudi v pismu Ivu Grahorju: "Kar se zbirke tiče, lahko verjameš, da sem silno zadovoljen."⁵

Tako kot ta Kosovelov založniški načrt, še najbolj konkreten in uresničljiv, je v tem zgoščénem zadnjem obdobju njegovega življenja padlo v vodo kar nekaj podobnih projektov. Na primer priprave na ustanovitev revij *Konstrukter* (skupaj z Avgustom Černigojem), *Kons* ali pa leposlovnega mesečnika *Volja*, ki sta si ga zamislila z Ivom Grahorjem. Nič ni bilo tudi z zamislijo – glede na tedanje slovenske založniške in splošne razmere prej utopično kot ne – o založbi proletarskih piscev *Strelci*, v kateri naj bi izšlo tudi nekaj Kosovelovih del.

Kosovelu je prva knjiga tako izšla šele postumno. To so bile *Pesmi*, izbor, ki ga je leta 1927, ob prvi obletnici pesnikove smrti, pripravil Alfonz Gspan (vseboval je šestinšestdeset pesmi, izmed teh jih je Kosovel sam revialno objavil le trinajst). Štiri leta pozneje je sledila izdaja Kosovelovih *Izbranih pesmi* (1931) v uredništvu in z obsežnim uvodom Antona Ocvirka. Recepcija Kosovelove poezije je nato zvečine temeljila na teh knjižnih izdajah, Gspanovi in Ocvirkovi, ki sta pa prinesli le manjši izsek iz pesnikovega opusa oziroma iz njegove zapuščine. Poleg tega je bila njuna verodostojnost, kolikor sta se opirali na postumne revialne natise Kosovelove poezije, ne pa na rokopisno gradivo, vprašljiva, saj so v teh objavah Kosovelove pesmi nemalokrat doleteli samovoljni uredniški "popravki". Počakati je bilo treba vse do leta 1946, ko je izšla prva knjiga njegovega Zbranega dela (ZD) pod Ocvirkovo uredniško taktirko. Vendar so težave s Kosovelom ostale. Očitno jih je imel tudi Ocvirk. Njegov odnos do tistih Kosovelovih pesmi, ki jim je pozneje, ko so izšle v knjižni obliki, dal skupno ime *Integrali*, se je namreč spreminjal: od prvotne bolj ali manj odklonilne sodbe pa do poznejše, poudarjeno priznavalne. Ocvirk je, denimo, leta 1946 v opombah k ZD I (prva izdaja), v katero je uvrstil tudi nekaj Kosovelovih tako imenovanih konstruktivističnih pesmi, zapisal, da se je v pesnikovi

⁴ ZD III/1, str. 575-576.

⁵ ZD III/1, str. 582.

zapuščini "ohranila dolga vrsta konstrukcij", vendar pa "so to neizdelani, bežni zapisi, polni aktualne politične in ideološke tematike"⁶.

Leta 1964 je Ocvirk prvo knjigo Kosovelovega ZD izdal še enkrat, jo dopolnil in v opombah, očitno gre za urednikove "elemente samokritike", med drugim zapisal, da "tudi izdaja iz leta 1946 ni bila popolna. Natančneje raziskave so odkrile presenetljivo dejstvo, da je obtičalo med rokopisnim gradivom še okoli sto sedemdeset pesmi, zvečine konstrukcij, vendar tako dognanih v tem načinu pesniškega izražanja, da jih moramo uvrstiti v našo izdajo. Ker se jih ni dalo vključiti v prvo knjigo, deloma zato, ker tvorijo celoto zase, a še bolj zato, ker bi knjigo z njimi po nemarnem čezmerno razširili, bodo dobile svoje mesto v drugi knjigi."⁷ Omenjene pesmi je Ocvirk nato leta 1967, še pred natisom v ZD, izdal v samostojni knjigi *Integrali '26* in tako poskrbel za enega razburljivejših literarnih dogodkov tistega časa, sedem let pozneje, spet pod skupnim imenom *Integrali*, pa jih je uvrstil v drugo knjigo ZD (1974).

Zgodba o Kosovelovem vstopanju v slovenski literarni prostor se je nato, ko je leta 1977 izšla zadnja knjiga (v dveh delih) njegovega ZD, polagoma začela prevešati v svoje sklepno poglavje. Vendar ne brez polemičnih odzivov. Ti so se začeli že z izdajo *Integralov' 26*, povezani so bili tako z uredniško zasnovo knjige kot z njenim naslovom, pa tudi s samim dejstvom, da je izšla tako pozno. Med najostrejšimi Ocvirkovimi kritiki iz, pogojno rečeno, konservativnega tabora – ta se je bolj kot nad "modernističnimi" pesmimi iz *Integralov* navduševal nad Kosovelovo zgodnejšo, "simbolistično-impresionistično" poezijo⁸ – je bil Alfonz Gspan, pesnikov sodobnik in poznavalec njegovega dela. Na urednika ZD je naslovil niz bolj ali manj dokumentiranih pripomb, zagovarjal pa je tudi načelno stališče, da so *Integrali '26* "konjunkturna knjiga" oziroma da je večina

⁶ ZD I (prva izdaja), str. 436.

⁷ Pripombe k izdaji. ZD I, str. 419.

⁸ Takšno stališče do Kosovelovega pesništva je razvidno že iz dvodelnega naslova Gspanove izdaje Kosovelovih izbranih pesmi iz leta 1977: *Pesmi in konstrukcije* (Izbral, uredil in opombe napisal Alfonz Gspan, spremna beseda Lino Legiša. Ljubljana 1977, Knjižnica Kondor; zv. 171).

Kosovelovih "konstruktivističnih pesmi" pomembna "bolj kot časovni dokument, kot glosa k raznim aktualnim dogodkom, kakor pa kot polnokrvna, trajno živa umetnina".⁹

Marsikatera izmed Gspanovih tekstnokritičnih ugotovitev je nedvomno točna ali vsaj vredna razmisleka.¹⁰ Dokler pa pred nami ni nove izdaje Kosovelovega ZD, in očitno bo tako še dolgo, nam ne preostane drugega, kot da Gspanove ugovore Ocvirku vzamemo na znanje. In jih, kolikor se to pač da, upoštevamo. Vendar pa teža posameznih Ocvirkovih spodrseljajev ali odprtih mest v ZD spet ni tolikšna, da bi lahko naše branje in razumevanje Kosovelovega pesniškega dela resneje postavila pod vprašaj,¹¹ ne more pa seveda tudi razvrednotiti nemajhnih Ocvirkovih zaslug za to, da je Kosovel v ZD konec koncev sploh izšel.

Kons. 5 in družbena konstrukcija slovenstva

Slovenci imajo s Kosovelom težave še danes, dobrih sedemdeset let po njegovi smrti. Naj, kot predpripravo za vstop v Kosovelov pesniški svet, navedem enega zadnjih tovrstnih primerov, če ne kar "simptomov" – dogajanje ob peti obletnici osamosvojitve Slovenije 26. junija 1996, ko je na Trgu republike potekala državna slovesnost. Njen uradni naslov se je glasil *Kons. 5 – Slavolok peti obletnici osamosvojitve Republike Slovenije*. *Kons. 5* se sicer, kot je znano, imenuje ena najbolj izrazitih Kosovelovih pesemskih "konstrukcij", avtorji proslave pa so si njen naslov, tako so vsaj zatrjevali, sposodili v bolj "simboličnem" smislu, češ da gre za peto obletnico "konstituiranja države". *Kons. 5* (v nasprotju z dvema ali tremi drugimi, manj "spornimi" Kosovelovimi pesmimi) med proslavo nato ni bil neposredno

⁹ Alfonz Gspan: *Neznani Srečko Kosovel. Neobjavljeno gradivo iz pesnikove zapuščine ter kritične pripombe h Kosovelovemu Zbranemu deli in Integralom*. Posebni odtis iz revije *Prostor* in čas V/1973, 8-12, Ljubljana 1974, str. 98.

¹⁰ Pri splošnejših observacijah pa Gspan ni mogel skriti svoje proti-modernistične naravnosti, ki je bila bržkone njegov odgovor na dogajanje v slovenski literaturi in publicistiki konec šestdesetih in na začetku sedemdesetih let.

¹¹ Prim. Franc Zadavec: *Srečko Kosovel 1904-1926*. Monografija. Koper, Trst 1986, str. 9-10.

uporabljen. Za izstop nekaterih pomembnih političnih mož iz častnega odbora prireditve, med njimi tudi ministra za kulturo, je bila dovolj že uporaba (po njihovem prepričanju zloraba) naslova pesmi. Pri tem pa ni bil toliko moteč naslov kot tisto, kar se za njim, naj bo izgovorjeno ali ne, skriva. To pa je seveda sama pesem. Glasi se takole:

KONS. 5.

*Gnoj je zlato
in zlato je gnoj.
Oboje = 0
0 = ∞
A B <
1, 2, 3.
Kdor nima duše,
ne potrebuje zlata,
kdor ima dušo,
ne potrebuje gnoja.
I, A.*

Kar zadeva aktualizacijo Kosovela, ki jo je prinesla omenjena državna proslava oziroma scenarij zanjo, je zanimivo predvsem to, da je zapustila priokus dvoumnosti, nedorečenosti in, ne nazadnje, nekakšne zadrege.¹² Tisto, čemur se nista mogli izogniti tako novodobna slovenska politična,

¹² Vprašanje o tem, kakšna oziroma katera besedila slovenskih literatov so "primerna" za državne slovesnosti in podobne spektakle, nas v okviru pričujočega razpravljanja posebno ne zanima. Tako kot tudi ne morebitna aktualizacija benjaminovske analitične dvojice "estetizacija politike" / "politizacija estetike", ki bi bržkone sodila v takšno debato – če seveda danes, po zlomu velikih totalitarizmov, ki so do "spektakelske funkcije" umetnosti gojili malodane erotičen odnos, in v dobi "medijske estetike", v kateri so najrazličnejši estetski artefakti konstitutiven element družbene konstrukcije realnosti, Benjaminova konceptualizacija nasploh že ni presežena.

pogojno rečeno, "desnica" kot "levica"¹³, je namreč precejšnje nelagodje ob vprašanju, *kam* in *kako* s Kosovelom, avtorjem, ki dandanašnji velja za *klasika* slovenske literature. Očitno je bil to eden od razlogov, da skorajda nihče izmed akterjev razprtij ob proslavi in o njej ni hotel prevzeti vloge "specialista za metafore" in konkretnije razpravljati o pesmi *Kons. 5*. Predvsem o tem, da Kosovelova pesem, če seveda privolimo v tovrstno zainteresirano, enodimenzionalno razlago (ki pa niti ni povsem privlečena za lase – bolj diskutabilno je lahko mesto, s katerega takšno sodbo izrekamo, pa tudi kontekst tega izrekanja, še zlasti, če je vpet v dnevno-politične spore in spopade), problematizira "kapitalistični svet". "Desnica" je bila v zagati zato, ker svojega odklonilnega stališča ni mogla formulirati v tem smislu, da je Kosovelova pesem "ideološko neprimerna" – Kosovel je vendar *klasik* slovenske literature. "Levica" je bila pred podobno dilemo, le da svojih morebitnih ideoloških simpatij do Kosovelovega dela – po kolapsu komunizma in njegove ideologije – ni mogla zagovarjati ravno z argumentom, da *Kons. 5*, grobo rečeno, biča kapitalizem. Če drugega ne, bi bil to v obdobju, ko Slovenija sprejema pravila igre "zahodne demokracije", kapitalskih odnosov, svobodnega tržišča, zasebne lastnine in tistih oblik distribucije politične moči, ki jih takšna strukturna podlaga zahteva, izpostavljen primer svetovnozgodovinske ironije.

Odgovor režiserjev in zagovornikov proslave, s katerim so se hoteli odrešiti potencialne "politične odgovornosti" in nadaljnjih zapletov, je šel nato v tej smeri, češ da se zavzemajo za proslavo kot *Gesamtkunstwerk*, celostno umetnino, ki naj bi bila že sama po sebi onkraj vsakršnih ideoloških razlag in politizacije. Tako so sicer ponudili eno izmed mogočih branj Kosovelove poezije, temeljna dilema, namreč, kakšno zvezo ima *Kons. 5* s praznovanjem slovenske državnosti, še zlasti simbolna teža besedila, in sicer v kontekstu, na katerega sem že opozoril, pa je ostala brez ustreznega pojasnila. In brez jasnega odgovora na vprašanje o Kosovelovi pesmi za morebitno današnjo (kulturnopolitično) rabo.

¹³ Pojma zapisujem v narekovajih, to pa zato, ker njunega pomena, kakor se je izoblikoval v politični zgodovini Zahoda in zlasti znotraj sistema parlamentarne demokracije, ne moremo enoznačno prenesti v specifične razmere današnjega slovenskega postkomunizma oziroma postsamoupravljalnega sveta.

Kosovel in Prešeren

Upošteva je omenjene peripetije, zahteva *Kons. 5* nekaj dodatne pozornosti. Sama od sebe se tu ponuja primerjava med Prešernovo *Zdravljico*, državno himno, s katero slovenska država – malodane dobesedno – nazdravlja sama sebi, in Kosovelovo pesmijo *Kons. 5*.

Subjekt izjavljanja v *Zdravljici* je gostilniška združba dobrih ljudi, ki dobro v srcu mislijo in nazdravljajo slovenskemu svetu. Slovenci med sabo so si brati, njihov bratovski odnos utemeljuje dejstvo, da so vsi, kar jih je, sinovi sloveče slovenske matere. Prešernova verza *Edinost, sreča, sprava / k nam naj nazaj se vrnejo*, ki uvajata četrto kitico *Zdravljice*, merita med drugim na to, da neposredna sedanost, iz katere pesem nazdravlja, ni stanje prostosti slovenskega rodu. Doba sredi 19. stoletja – *Zdravljica* je bila prvič natisnjena leta 1848 – je iz Prešernove perspektive očitno razumljena kot dolg vmesni čas med "ne več" in "še ne". Med tistim "ne več", ko oblast in z njo čast nista več last Slovencev, in tistim "še ne", ki sugerira, da mora prihodnost slovenskega naroda kot v sebi enotne, socialno in politično nediferencirane entitete s sabo prinesiti tudi njegovo emancipacijo – ko bosta oblast in z njo čast spet last Slovencev. Emancipacija Slovencev, ki jo napoveduje *Zdravljica*, je obenem del univerzalnejšega pojma svobode. Ta zadeva vse narode, ki hrepene po dnevu prostosti, ko bo le sosed mejak. Svoboda je zadeva kolektivnega hrepenenja, uperjenega v prihodnost, ki jo napoveduje današnji "še ne". Srce tega hrepenenja, kot posebej izpostavljen organ slovenstva, pa je poezija. Natančneje: Prešernova *Zdravljica*. V nji slovenstvo vidi sebe, svojo zgodovinsko eksistenco med tistim "ne več" in "še ne", kot v ogledalu.

Kosovel je *Kons. 5* napisal julija 1925, skorajda osemdeset let po Prešernovi *Zdravljici*. *Kons. 5* ničemur ne nazdravlja. V luči Prešernovih pesniških prizadevanj in tistega, čemur po navadi pravimo "romantična poezija", bi ga lahko označili celo za destruktivni ali vsaj za provokativni izdelek Kosovelove pesniške imaginacije. Namesto splošne razumljivosti in tematske razvidnosti Prešernovih verzov stavi na tehnopoetsko in tematskovsebinsko disonantnost, "amuzičnost" in razdrobljenost, ki so nasprotje dramaturgiji celote in klasične "organskosti" *Zdravljice*.

Ko govorimo o Prešernu in Kosovelu, seveda ne gre samo za razliko

med "tradicionalno" in "moderno" pesmijo. Tista ideja svobode, ki v *Zdravljici* prihaja do besede, dobi namreč v "konstrukciji" *Kons. 5* bistveno drugačen predznak. Razlika potemtakem ni samo poetološka, slogovna in literarnosmerna – v načinu ubeseditve in organizacije pesemskega materiala –, temveč tudi "svetovnonazorska". Tradicionalna pesem, to *Zdravljica*, upošteva parametre pesniške modernosti, nedvomno je, svojih kart ne skriva, ampak bralcu ponuja sklenjeno, nazorno, dramaturško uravnoreženo in bolj ali manj prepoznavno podobo sveta, *Kons. 5* pa niza raznorodne, nenavadne, ne posebno "lirične" elemente, kot so na primer matematični znaki in simboli ali pa zvočni posnetek oslovega riganja, s katerim se pesem pomenljivo glasno sklene.¹⁴

Kons. 5 je obenem pesem, katere branje tako rekoč zahteva poznavanje okoliščin, v katerih je nastala, pa tudi širšega konteksta Kosovelovega pesnjenja. Ocvirk v opombah v ZD opozarja zlasti na kmetijski priročnik *Gnoj je zlato*, ki je Kosovelu med bivanjem v Tomaju po naključju prišel v roke in nato neposredno spodbudil nastanek pesmi. Nič manj pomemben ni Kosovelov dnevniški zapis iz leta 1925, ki je, kot dokumentira Ocvirk, zasnova za *Kons. 5*: "Zlata mrzlica. | Ljudje imajo zlato mrzlico. Kapitalizem | Gnoj je zlato. | Zlato je gnoj, ker ga za to uporabljajo | Kultura = dekla | dekla kapitla."¹⁵

S pritegnitvijo teh "zunajpesemskih", kon-tekstualnih okoliščin postaja ena izmed temeljnih intenc pesmi *Kons. 5* razvidnejša. Gre predvsem za njeno proti-kapitalistično ost, vendar, to je treba poudariti, nikakor ne na način transparentne ideološke agitacije. *Kons. 5*, skupaj z nekaterimi drugimi

¹⁴ "I, A" je, kot je znano, v Ocvirkovi izdaji *Integralov* iz leta 1967 bil napačno zapisan kot "JA". V Zbranem delu II (1974) je bila napaka nato popravljena. Nihče izmed raziskovalcev pa, vsaj kolikor mi je znano, ni opozoril na enega najverjetnejših, (čeprav "materialno" ne povsem dokazljivih) izvirov te skovanke, namreč na Nietzschejevo knjigo *Tako je govoril Zaratustra* (1883-1885), ki jo je Kosovel bral in, kot je dokumentirano, celo priporočal v branje (na primer v pismu prijatelju Vinku Košaku z dne 2. avgusta 1925; ZD III/1, str. 455). "I, A" se v Nietzschejevem *Zaratuštri* (tu zapisan kot "I-A") namreč pojavi kar nekajkrat, ima pa podobno – ironično-subverzivno – "funkcijo" kot pri Kosovelu.

¹⁵ *Dnevnik VIII*. ZD III/1, str. 688.

tovrstno naravnanimi pesmimi iz *Integralov*,¹⁶ to ost ubeseduje posredno: privajeno, udomačeno podobo "meščanskega", "buržoaznega" sveta razstavlja, de-harmonizira in jo tako zarisuje kot izrazito nestabilno, dinamično strukturo, ki sama – takšna, kakršna pač je – kliče po radikalni spremembi. Oslovo riganje na koncu pesmi (v rokopisu dvakrat podčrtano) ne priča samo o nekakšni norčavosti in ironično-parodični distanciranosti, temveč *obstoječemu* zgodovinskemu svetu in njegovemu *zdravemu razumu* izreka temeljno nezaupnico. Kosovelove besede o kulturi kot "dekli kapitala" branje v tej smeri le še poantirajo in dodatno upravičujejo.

Tu pa se odpira nekaj zanimivih vprašanj. Na primer: katera je tista instanca, mesto, s katerega Kosovelova poezija nekemu zgodovinskemu svetu – slovenski družbi, pa tudi Evropi dvajsetih let 20. stoletja – izreka nezaupnico? Zakaj je ravno poezija medij izrekanja te nezaupnice? In, ne nazadnje, kateri so tisti ideali, v imenu katerih Kosovelova pesem protestira?

Med "lepo dušo" in "duhovnikom resnice"

Konec leta 1925, nekaj mesecev po nastanku pesmi *Kons. 5*, je Kosovel v članku *Kaj je kulturno gibanje* formuliral tisto, čemur pravi "naš novi kulturni cilj". In sicer takole: "urediti razmerje bodočih življenjskih oblik, ustvariti novo harmonijo med človekom in okolico, *ново religijo, religijo skupnosti kot enote*".¹⁷ Kot lahko razberemo iz številnih drugih Kosovelovih esejističnih sestavkov, posebno vlogo pri slovesu od starega sveta in vzpostavitvi *новега* pripisuje pesniški besedi, literaturi oziroma kar celotni kulturi.

Ob tem pa je pomembno tole. Kosovel razume "kulturno gibanje", o katerem govori v omenjenem spisu, malodane v *metafizičnem* smislu. Kultura (tista seveda, ki ni "dekla kapitala") je namreč zanj tisti medij, ki bo prekvasil družbeno totaliteto in odpravil partikularne razlike, ki onemogočajo "religijo skupnosti kot enote" oziroma "novo harmonijo".

¹⁶ Najizrazitejše so: *Pred kapitulacijami, Odprite muzeje, Ranocelnikom, Kons. Z, Kons. X, Tujina in mi, Kaj se vznemirjate, Ej, hej, Depresija, Kons, Evropa umira, Ljudje brez src, Destrukcije*.

¹⁷ *Kaj je kulturno gibanje*. ZD III/1, str. 57.

Niti ene niti druge sintagme Kosovel v nadaljevanju natančneje ne pojasni, tako da obvisita bolj ali manj v praznem; ne vsebujeta kakšne posebne analitično-presojevalne moči, ampak sta poudarjeno moralični in humanistično apelativni. To pa je, ob abstraktnosti in miselni neizdelanosti, nemalokrat eden razpoznavnih znakov Kosovelove esejistike. Kljub temu jo moramo upoštevati kot integralen del njegovega opusa. Če drugega ne, ponuja dodaten vpogled v Kosovelov vsakokraten pesniški credo. Z njim je v najtesnejši, čeprav spet nikakor ne enoznačni zvezi.¹⁸

Kosovel svojega pesnikovanja in umetnosti nasploh nikakor ne razume kot nekakšno izolirano dejavnost, ki bi bila zgolj estetska in v tem smislu "avtonomna". *Kons. 5* in podobni Kosovelovi, pogojno rečeno, "modernistični" teksti bralcu, ki jih vzame v roke, morda sicer vzbujajo estetsko "avtonomističen", "nemimetičen" vtis – skorajda v smislu (ultra)modernistične poetike in njenih zahtev po "izgonu smisla" iz poezije, ki so bile na Slovenskem popularne ravno v obdobju prvega izida *Integralov*. Ta vtis je toliko močnejši, če *Kons. 5* beremo vzporedno s Prešernovo *Zdravljico*, ki vrednote, ideale in cilje, katerim nazdravlja, razgrinja bolj ali manj razločno. Kljub temu kontekst pesmi *Kons. 5*, na katerega sem že opozoril, pa tudi Kosovelove besede o "kulturnem gibanju", v osrčje katerega postavlja pesniško besedo, govorijo o nečem drugem.

Kons. 5 in *Zdravljica* nedvomno pripadata dvema različnima pesniškima, pa tudi zgodovinskima svetovoma. Toda pozorni moramo biti na to, da Kosovel Prešerna (in slovenske literarne tradicije nasploh) ne razume kot nekaj, kar sodi v muzej in kar je, v avantgardistični maniri (najbolj bombastično pri "antipasatizmu" futuristov), treba preseči in zavreči, temveč ima samega sebe za dediča in nadaljevalca izročila slovenske književnosti. Kosovel svoje pisanje utemeljuje v prizadevanjih starejših predhodnikov.

¹⁸ Kot bom skušal utemeljiti proti koncu tega spisa, je med Kosovelovo pesniško prakso na eni strani in njegovimi načelnimi esejističnimi stališči, programatiko ter zahtevami na drugi nemalokrat celo nepremostljiva razpoka. Ta ni nekaj naključnega, temveč je v neposredni zvezi z "ontološko" odprtostjo oziroma s hrepenenjsko podstatjo Kosovelove poezije. Kadar pa ideologija prihaja do besede tudi v Kosovelovih, zlasti "družbenokritičnih", "angažiranih" pesmih, in sicer na način transparentnega ubesedovanja njenih voluntarističnih ciljev, razpor med resnico ideologije in resnico poezije postane "integralen" del Kosovelove pesniške govorice.

V tej Zgodbi pa izpostavljeno, iniciacijsko mesto pripada ravno Prešernu.

Kosovel je svoj odnos do avtorja *Poezij* izpričal na številnih mestih. Naj navedem samo sklepni odstavek iz Kosovelovega spisa, ki je nastal februarja 1924. Zunanja spodbuda zanj je bila obletnica Prešernove smrti.

*A rad bi eno, da v tej temni dobi, ko smo pozabili, čemu živimo, da vzamemo v roke njegove poezije in da poizkušamo dobiti v njih one moči, ki pomagata v trpljenju in v borbi, ki daje človeku vero v življenje, ki kaže življenju cilj. Kajti posebna lastnost globokih in lepih duš je, da pokažejo svoje življenje, da pokažejo edino pot, ki jo mora hoditi duša: k Lepoti. In taka duša je Prešeren. Mi pa moramo najti v njem poti k Lepoti. In to naj bo naša tiha, a svečana in globoka proslava ob petinsedemdesetletnici njegove smrti.*¹⁹ (poudaril M. K.)

Iz tega, za Kosovelov privzdignjeni način pisanja značilnega odlomka lahko razberemo nekaj misli, ki bodo opora našemu nadaljnjemu razpravljanju. Prešeren je za Kosovela svetilnik, ki v "temni dobi", kakor Kosovel poimenuje svoj zgodovinski trenutek, osamljeni duši ponuja orientacijo, osmišlja življenje in ga tako napravlja znosnega. Poezija je izpostavljen vir življenjske moči, ki pomagata v trpljenju in borbi.

Ali je potemtakem volja do poezije, kot jo izpričuje Kosovel, sklicujoč se na Prešerna kot vrhovno pesniško avtoriteto, volja do več moči, do tistega njenega presežka, ki človeka šele usposablja za dejaven vstop v areno življenja?

Kosovelovo razmišljanje je ponekod resda rahlo ničejansko obarvano (sem sodi še občasno omenjanje Nietzscheja v Kosovelovih spisih), nikakor pa ne pozna radikalnosti in še manj konsekventnosti izvirne Nietzschejeve misli. Kosovel namreč tako voljo kot moč *humanizira* in zgolj v tem, izrazito *humanističnem* kontekstu ju razume kot sredstvo človeške (individualne in kolektivne) emancipacije. Podobno velja tudi za pogosta Kosovelova gesla o človečanstvu, novem človeku, pravici, novi družbi, novem etosu

¹⁹ *Prešeren*, ZD III/1, str. 122.

itn., v katerih sicer nemalokrat odmevajo programatska načela tako imenovanega "mesijanskega ekspresionizma".²⁰

Vse te (po Nietzscheju izrazite "moderne" oziroma "dekadentne") "ideje" pa znotraj Kosovelovega horizonta nimajo nobene prave vsebinske zveze z Nietzschejevo perspektivo. Natančneje rečeno, s *perspektivizmom* pri Nietzscheju, kar pomeni: gledati vse bivajoče v luči volje do moči in večnega vračanja enakega, s tem pa tudi "onkraj dobrega in zlega". V perspektivizmu, kot ga pojmuje Nietzsche, namreč ne gre za to, da bi gledali na življenje iz perspektive razvoja v smislu eshatološkega napredovanja k nekemu Cilju, še najmanj v luči kakšnega izmed etičnih postulatov, temveč izhajajoč iz volje do moči kot temeljnega "ustroja" narave, "gona" bivajočega – kot "večnega vračanja enakega". Tisto, kar se vrača vedno znova, je volja do moči kot sebe hoteča moč.²¹

Poezija za Kosovela ni utelešenje prekipjavajoče moči in volje do življenja v Nietzschejevem smislu, temveč moč, ki je vnaprej omejena. Drugače povedano: moč, ki jo omenja in na katero stavi Kosovel, ni sama sebe hoteča moč, ki bi bila vrhovni princip življenja, temveč je omejena na toliko moči, kolikor je potrebno, da je trpljenje še mogoče nekako prenesti in ga nato osmisлити z angažmajem *znotraj* gibanja za uresničitev kakšne izmed *človečanskih* idej. Zato ta moč tudi ne more biti ekspanzionistična, obrnjena navzven, temveč nasprotno. Meje njenega sveta, če uporabim sintagmo, ki je Kosovel bržkone ne uporabi po naključju, so meje *lepe duše*. Svet, v katerem prebiva *lepa duša* in v katerem se počuti kot doma, pa je poezija. Cilj pesniške *lepe duše* je "hoja k Lepoti".

²⁰ Prim. Lado Kralj: *Ekspresionizem*. Ljubljana 1986 (Literarni leksikon; 30).

²¹ "... ta moj *dionizični svet* večnega ustvarjanja sebe, večnega uničevanja sebe, skrivnostni svet dvojnih naslad, ta moj 'onstran dobrega in zlega', brez cilja, če ni sreča krog cilj brez volje, če nima krog sam zase dobre volje – želite *ime* za ta svet? *Rešitev* za vse vaše uganke? *Luč* tudi za vas, vi najskritejši, najmočnejši, najbolj neustrašni, najbolj polnočni? – *Ta svet je volja do moči – in nič drugega!* In tudi vi sami ste volja do moči – in nič drugega!" V: Friedrich Nietzsche: *Volja do moči (Poskus prevrednotenja vseh vrednot: iz zapuščine 1844-1888)*. Prevedel Janko Moder, spremna beseda Ivan Urbančič. Ljubljana 1991, str. 577-578 (Fr. 1067).

Najodličnejši reprezentant te hoje, na katerega se sklicuje Kosovel, je Prešeren.

* * *

Kaj je karakteristika "lepe duše"? Najprej prepričanje o verodostojnosti svoje lastne, "najnotranjše notranjosti", ki je obenem izpostava idealitet, kot so lepo, resnično in dobro. Seveda pa "lepa duša" pri Kosovelu ni refleksivno-analitičen pojem. Ne sodi, na primer, v arzenal teoretičnega in še manj spekulativnega uma, temveč je Kosovelova (razmeroma pogosta) raba te sintagme precej bolj "elementarna", in sicer v smislu spontanega, brezdistančnega pesniškega samopoimenovanja. Kljub temu – ali pa ravno zato – vsebina pojma "lepe duše" pri Kosovelu bolj ali manj ustreza tisti njeni opredelitvi, kot jo je podal že G. W. F. Hegel in nato zadolžil večino razpravljaj na to temo. Ob tem ni naključje, da je nemški filozof, zlasti v *Predavanjih o estetiki* (v letih od 1817 do 1829 jih je imel v Heidelbergu in Berlinu), pojem "lepe duše" (die schöne Seele) razvil ravno ob analizi "romantične" umetnosti²² in ob kritični obravnavi Fichtejeve filozofije "absolutnega Jaza".²³

²² Obseg pojma "romantika" pri Heglu ni identičen današnji literarnozgodovinski oznaki za literarno smer oziroma gibanje na prelomu iz 18. v 19. stoletje. Hegel, kot je znano, "romantiko" razume bistveno širše: gre za (zadnjo) umetnostno fazo, ki se razteza od začetka srednjega veka pa do najnovejše, tj. Heglove dobe.

²³ Začetni, konstitutivni moment Fichtejevega filozofiranja, s katerim skuša spekulativno razrešiti "problem začetka" oziroma prvega stavka v filozofiji, je "Jaz", ki "postavlja Jaz" – "Jaz" Fichtejevega vedoslovja je sam sebi subjekt in objekt obenem. Ne samo da "Jaz" postavlja samega sebe, "Jaz", kot se glasi drugi Fichtejev temeljni stavek, postavlja tudi "Ne-Jaz", tisto, čemur šolska sistematika običajno pravi "zunanji svet". "Jaz" je za Fichteja "absolutno-prvo načelo", princip vse vednosti in spoznanja. Neki pojav dobi svojo razpoznavno posebnost oziroma vsebino samo, če mu jo podeli "Jaz": "Če postavimo, da je jaz najvišji pojem, in da jazu postavimo nasproti nek ne-jaz, potem je jasno, da slednjega ne moremo postavljati nasproti, ne da bi bil *postavljen*, in to v najvišjem zapopadenem, v jazu. Torej bi morali jaz obravnavati v dveh ozirih; kot tisto, v čemer postavljamo ne-jaz; IN kot tisto, *kar* je postavljeno ne-jazu nasproti, in bi bilo zatorej samo postavljeno v absolutnem jazu." (*O pojmu vedoslovja ali tako imenovani filozofiji*) V: Johann Gottlieb Fichte: *Izbrani spisi*. Prevedla Doris Debenjak, spremna beseda Darko Štrajn. Ljubljana 1984, str. 92.

Izhodišče Heglove analize, če jo skušam v nekaj grobih potezah povzeti, je ugotovitev, da je fichtejevski "Jaz" sam po sebi nekaj povsem abstraktnega in praznega. "Jaz" namreč lahko pride do svoje individualnosti in dejanske prepoznavnosti le tako, da se "pozunanji" in preide iz abstraktne splošnosti svojega notranjega kraljestva v otipljivejšo konkretnost.

V neposredni zvezi s takšno samokonstitucijo subjekta je pojem *ironije*. Hegel ga prav tako razvije na podlagi analize fichtejevskega "Jaza". Prvi pogoj ironične drže je namreč obrnjenost Jaza vase. Osredotočenosti Jaza samega nase pa sopripada stanje *negativnosti*: ironičnemu pogledu Jaza se vse, razen njegove lastne subjektivnosti oziroma "notranjosti", kaže kot ničevno in prazno. Toda uživanje v samem sebi, "blaženost samozadostnosti", prej ali slej privede v nevzdržen položaj. Zaradi potrebe po nečem, kar bi imelo tudi dejansko "vsebino", skuša "Jaz" iz svoje "abstraktne notranjosti" izstopiti. S tem pa napoči neko, po Heglovih besedah, "nesrečno in protislovno stanje". "Jaz" namreč hrepeni po tem, da bi izstopil iz svoje osamljenosti, *obenem* pa tega koraka ni sposoben. Sam v sebi ostaja čist, a prazen. Lep, toda žalosten. To pa je drža "lepe duše".²⁴ Kadar ta prebiva v "romantični poeziji", zanjo je konstitutiven "princip absolutne subjektivnosti", se pravi, kraljestvo "notranjega sveta", je to lepa duša, ki umira od "hrepenenja po lepoti".²⁵

* * *

Izvor Kosovelovega razpravljanja o "lepi duši" seveda ni Heglova filozofija. In to kljub temu, da lahko v Kosovelovem pisanju odkrijemo

²⁴ Dialektiko "lepe duše" je Hegel sicer najizčrpnjeje razdelal v *Fenomenologiji duha* (1807), v razdelku *Lepa duša, zlo in njegovo odpuščanje*, ki stoji na koncu poglavja o duhu. S pomočjo oznake "lepa duša" Hegel tu okarakterizira zlasti naravo "presojojajoče zavesti", ki "živi v strahu, da bi z delovanjem in obstojem omadeževala krasoto svoje notranjosti", in njeno razmerje do "delujoče zavesti". Prim. Mladen Dolar: *Samozavedanje. Heglova Fenomenologija duha II.*, Ljubljana 1992, str. 135-142.

²⁵ G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I.* Suhrkamp (Werke 13), Frankfurt am Main 1992, str. 93-99.

številna mesta, ki povsem ustrezajo Heglovi karakterizaciji tega pojma. Podobnost je toliko bolj presenetljiva, ker Hegel za Kosovela ni bil nobena referenca (v imenskem kazalu h Kosovelovemu ZD Heglovega imena ne bomo srečali), pa tudi njegova filozofija mu je bila tuja.²⁶ Na rabo sintagme "lepa duša" pri Kosovelu sem že opozoril; Kosovel jo uporablja "intuitivno", kot enega temeljnih pojmov *svojega* estetskega nazora, Heglova raba tega pojma pa je predvsem *filozofsko-teoretska*, vpeta v svetovnozgodovinsko potovanje njegovega sintetizirajočega *uma*, advokata *svetovnega duha*, in – kljub posameznim Heglovim ironično-polemičnim puščicam do svojih filozofskih predhodnikov in sodobnikov – "vrednostno nevtralna".²⁷

Kosovel Hegla resda ni poznal, zato pa je, če si lahko privoščim malce spekulativno sodbo, Hegel (1770-1831) poznal Kosovela (1904-1926), in sicer do te mere, kolikor je za Kosovelovo poezijo še zmeraj konstitutiven horizont *romantizma* oziroma *romantične subjektivnosti*.

Pač pa je bil eden najizrazitejših avtorjev, s čigar pomočjo je Kosovel oblikoval bržkone večino svojih literarnoestetskih, pa tudi kulturnopolitičnih načel, in se nanj mnogokrat tudi neposredno skliceval, Ivan Cankar. Ni naključje, da Kosovel ravno tedaj, ko postavlja Cankarja na oltar slovenske literature, izreče nekaj vznesenih stavkov, ki s poudarkom omenjajo "hrepenenje po lepoti", "bolečino ranjenega srca"²⁸, ali pa, v spisih, ki nosi pomenljiv naslov Cankarjeve *drame hrepenenja*, "lepo dušo, ki razume zakone lepote", "dušo, ki hrepeni po lepoti in sreči".²⁹ Konec leta 1923 je na tej podlagi, znova razglabljujoč o Cankarju, formuliral programsko misel, ki se ji v naslednjih letih, kljub "velikemu prevratu", ki naj bi ga

²⁶ Heglova filozofija nasploh dejavneje vstopi v slovenski kulturni prostor šele po drugi svetovni vojni, sprva – po logiki tedanjih razmer – njena recepcija poteka znotraj tako imenovane "marksistične filozofije".

²⁷ To je povsem v skladu s Heglovim načelnim odnosom do zgodovine filozofije, v kateri se, tako se sklepajo njegova *Predavanja o zgodovini filozofije*, "nič ni zgodilo zaman".

²⁸ *Kulturni pomen Ivana Cankarja*. ZD III/1, str. 133-134.

²⁹ *Lepa Vida*. ZD III/1, str. 136.

doživel poleti 1925, kot poroča v znamenitem pismu prijateljici Fanici Obidovi,³⁰ v temelju ni odpovedal: "Šele ako se bomo borili zato, da **utelesimo svoje duše**, se bomo lahko imenovali Cankarjeva mladina."³¹ (poudaril M. K.)

Tako kot za Cankarja je tudi za Kosovela umetnost predvsem čutno nazorna manifestacija hrepenenja po lepoti. Ne smemo pa spregledati, da je hrepenenje po lepoti že za Cankarja obenem tudi hrepenenje po "resnici" in "pravici". To seveda pomeni, da njegov "literarni nazor" ni samo "estetski", temveč ima tudi poudarjeno etično dimenzijo. In kot takšnega, "estetsko-etičnega", ga je prevzel Kosovel, le da je pri njem postal "vir novih in s časovno problematiko zaostrenih trenj. Prav ta zveza pa pojasnjuje, zakaj je Kosovelova pesniška generacija svoj prvi javni nastop leta 1922 opravila v mesečniku, ki je imel naslov *Lepa Vida*."³²

Izhodišča Kosovelove "poetike", kakor jih lahko razberemo iz njegovih diskurzivnih besedil, so heterogena, nemalokrat tudi protislovna. Izpostavljena Kosovelova beseda za resnico pesništva je sicer Lepota, vendar je, po Cankarjevem zgledu, ne razume v smislu harmonije kot ene izmed kategorij "klasične" estetike. Pa tudi ne larpurlartistično oziroma esteticistično. Značilen je na primer Kosovelov osnutek iz leta 1925 za spis *Sodobno evropsko življenje in umetnost*, ki ga je imel tedaj v načrtih. Med drugim govori o tem, da umetnost

*... ni več kakor nekateri katederski esteti mislijo samo estetični problem, ampak estetični, etični, socialni, religiozni, revolucijonarni, skratka življenjski problem. [...]/ Kajti le umetnik, ki je izstopil iz močvirja sodobne družbe in stopil v novo družbo, ki jo je začutil sam, le ta je novi duhovnik resnice, pravice, človečanstva in dobrote.*³³ (poudaril M. K.)

³⁰ ZD III/1, str. 397.

³¹ *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. ZD III/1, str. 153.

³² Jože Pogačnik: *Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno* (Motiv lepe Vide v slovenski književnosti). Ljubljana 1988, str. 127.

³³ *Dnevnik VII*. ZD III/1, str. 650.

Temelj temu prenovljenju, ki ni daleč od cankarjevskega "očiščenja in pomlajenja", je, v nadaljevanju zatrjuje Kosovel, "etična revolucija": "Mi hočemo dejanja. In brez etične revolucije ni mogoče preiti k dejanju."³⁴

V ta kontekst sodi tudi Kosovelovo razpravljanje o "konstruktivnosti", namreč "ideja konstruktivne afirmacije življenja" oziroma "revolucijarna konstruktivnost v smislu etike kot največjega postulata človeške družbe".³⁵

Vendar izvor etične revolucije znotraj Kosovelovega horizonta ostaja *umetnost*. Ta je izpostavljena etična instanca, in ravno zato je v neposredni zvezi s samo življenjsko prakso. Njena "teorija" je tisto, čemur Kosovel pravi "religija skupnosti kot enote".

Če primerjamo Kosovelove observacije o etični revoluciji, porojeni iz duha nove umetnosti, ki ni več samo "estetični problem", z besedami iz njegovega zgodnejšega, že omenjenega spisa o Prešernu, kjer razpravlja o Lepoti, se ponuja vtis, da med obojima zija precejšen, malodane nepremostljiv prepad. Da pa to ni tako – da je "duhovnik resnice" pravzaprav le drugo ime za "lepo dušo" –, med drugim potrjuje eden izmed Kosovelovih

³⁴ Prav tam, str. 651.

³⁵ *Sodobno evropsko življenje in umetnost*. ZD III/1, str. 650.

Kosovel v istem članku uporablja še sintagmo "revolucijaren konstruktivizem", iz tega sledi nekaj težav na pojmovni ravni. Kosovel namreč uporablja pojma "konstruktivnost" in "konstruktivizem" nemalokrat sinonimno. Zlasti o "konstruktivizmu" ni imel posebno jasne predstave, saj so njegove formulacije zvečine bežne in fragmentarne – najpomembnejša Kosovelova vira (oba posredna!) vednosti o "konstruktivizmu" sta bila Avgust Černigoj in Ljubomir Micič. Kot ugotavlja in izčrpno argumentira Lado Kralj, je bil Kosovelu izraz konstruktivizem "všeč, ne najmanj zaradi etimologije, ker se je skladal z njegovimi ekspresionističnimi idejami o gradnji nove, boljše družbe ali Evrope. Zato ga je izbral za označevanje svoje najbolj radikalne modernistične literature, pa tudi gibanja ('pokreta'), ki ga je imel tedaj v načrtu, in se tako izognil izrazu 'futurizem'." (Lado Kralj: *Kosovelov konstruktivizem: kritika pojma*. Primerjalna književnost, IX, 2, Ljubljana 1986, str. 40.)

Nespregledljiva Kraljeva sklepna teza v tej razpravi je, da je raba pojma "literarni konstruktivizem" kot osrednje literarnozgodovinske oznake za Kosovelove *Integrale* in nasploh za zadnjo fazo njegovega pesništva – to stališče je zagovarjal predvsem Ocvirk – sporna. Kralj opredeljuje lirsko produkcijo v knjigi *Integrali* '26 takole: "simbolistična in ekspresionistična strukturna podlaga, na katero so nanešene futuristične, pa tudi dadaistične in nadrealistične prvine. Ta sinkretični spoj je Kosovel zaradi razlogov socialne mimikrije imenoval 'konstruktivizem'." (Prav tam, str. 40-41)

fragmentov iz njegovega zadnjega, "revolucionarnega" obdobja, ko se vnovič sklicuje na Prešerna, ob njem pa še na Levstika in Cankarja. Kosovel namreč zatrjuje, da se je revolucija

... vedno in povsod začejala v umetnosti in mi smo v toliko revolucionarji v kolikor so bili Prešeren, Levstik, Cankar. Revolucija je vsebinski ne formalen pojem. Zrevoltirati svet se pravi, dati mu novo vsebinsko obliko.³⁶

Lepa duša, duhovnik resnice in revolucija so imena za tri postaje "kulturnega gibanja". Njegov temeljni kamen je figura pesnika. Kosovel ji pravi *lepa duša*. "Zrevoltirati svet" zato lahko razumemo kot poskus izstopiti izza okopov "lepe duše" in svet preoblikovati v skladu z vrednotami, ki so imanentne umetnosti kot vrhovni etično-estetski instanci. V zadnjem obdobju Kosovelovega življenja je takšno prepričanje dobilo konkretnjšo, socialno-politično vsebino. Svoja stališča je najizraziteje razložil v predavanju *Umetnost in proletarec*, ki ga je imel konec februarja 1926, to je tri mesece pred smrtjo, v Zagorju. Pesnik tu razpravlja o sodobnem umetniku in nujnosti njegove vključitve v gibanje, ki se "bori z razrednim bojem za brezrazredno družbo". Subjekt tega gibanja je *proletariat*; Kosovelovo razmišljanje gre v tej smeri, da je emancipacija proletariata, marksovsko rečeno, pogoj za emancipacijo vsega človeštva.³⁷ Vendar Kosovel nato ne razvije, denimo,

³⁶ ZD III/1, str. 658.

³⁷ Pa tudi prvi pogoj emancipacije malih – po Marxu (in Heglu) "nezgodovinskih" – narodov. Kosovelova vizija "proletarske revolucije" namreč ni anacionalna v smislu "svetovne revolucije" in z njo povezanega "odmiranja narodov". Dovolj pomenljiv je Kosovelov dnevniški zapis iz leta 1924: "Potom socializma revolucije do svobode narodov." (ZD III/1, str. 624)

Podobno na drugem mestu: "*Narod je nad državo*, ker je narod organičen, naturen in upravičen, a država mehaničen, politično gospodarski faktor." (ZD III/1, str. 659)

Sklepamo lahko, da je Kosovelu ravno njegova temeljna zavezanost *slovenstvu* preprečila, da ni – na ravni političnega mišljenja – postal zgolj in samo ideolog razrednega boja. Kosovel, *slovenski* pesnik, se prav tako ni mogel – v maniri konsekventega avantgardista – odreči slovenski literarni tradiciji. Ta je bila namreč, še zlasti v luči "prešernovske strukture", če si sposodim znano sintagmo Dušana

"kritike politične ekonomije" in tovrstne, z marksistično terminologijo oborožene analize slovenske družbe poznih dvajsetih let. "Razredni boj" je za Kosovela namreč predvsem "kulturni boj", saj je še zmeraj edino *kultura* "tista, ki lahko prenovi in preobrazi človeka". Pa ne samo to: "kultura usposablja človeka pretrpeti in žrtvovati se za zmago ideje".³⁸ Ta ideja je, zapiše Kosovel, znova sklicujoč se na Cankarja, "revolucionarnega pisatelja", Pravica (pisana, podobno kot Lepota, z veliko začetnico). Njeno udejanjenje bo prineslo "novo, proletarsko, človečansko kulturo". Zato je, sklepa Kosovel, "proletarska kultura *nujnost*, brez katere proletariat svoje naloge ne more rešiti".³⁹

Tu se z vso ostrino zastavlja vprašanje, ki bi mu lahko rekli kar "vprašanje poezije". Namreč: kako na takšni podlagi, znotraj projekta brezrazredne družbe kot sklenjene *totalitete*, naravnati pesniško besedo, da bo ustrezala *resnici nove dobe*. Vsej borbeno aktivistični programatiki navkljub je namreč pesniška beseda pri Kosovelu predvsem beseda *hrepenjenja*. To pa je po svojem temelju brez-ciljno in odprto, zadeva *srca, duše* in nedoločljive *bolesti*, če uporabim te Kosovelove besede, ki jih srečamo v vseh "razvojnih etapah" in "žanrih" njegovega pisanja.

Ali je zapeljivost siren *nove družbe* kot eshatološkega projekta – pri njegovem udejanjenju Kosovel podeljuje literaturi iniciacijsko vlogo – tolikšna, da lahko postavi pod vprašaj tudi vsa dotedanja Kosovelova pesniška prizadevanja? Zanje so namreč konstitutivni ravno iskanje, "ontološka" negotovost, notranja protislovnost, nihanje med solipsizmom in aktivizmom, temu ustrezno konstantno krizno stanje, predvsem pa skupni imenovalec Kosovelovega pesnjenja ostaja elementarni *lirizem* "lepe duše". Kot bom skušal pokazati, ta – ne glede na tehnopoetske, tematskovsebinske in druge metamorfoze Kosovelove poezije – ostaja njegova določujoča podlaga.

Pirjevca, vseskozi vključena v proces rojevanja slovenskega naroda (iz duha slovenske poezije). Navedene Kosovelove besede o Prešernu takšno (samo)razumevanje le še potrjujejo.

³⁸ *Umetnost in proletarec*. ZD III/3, str. 26.

³⁹ Prav tam, str. 29.

Držo *lepe duše*, ki je izhodišče Kosovelove poetike in h kateri se ta zmeraj znova vrača, tudi potem ko se že zdi, da jo je dokončno zapustila, nazorno ilustrirajo pesnikovi stavki, ki jih je zapisal v pismu Avgustu Černigoju januarja 1924:

*Jaz ne verujem nikomur. Ali verujem temu, kar čutim v sebi – v duši. To je moje.*⁴⁰

Kosovelov paradoks

Ena izmed predstav, ki jih včasih ponuja literarna zgodovina, ko skuša razložiti in "osmisliti" Kosovelovo poezijo, da bi zadostila svoji *volji* do poimenovanja, ki se mu ne sme nič izmuzniti, je literarnorazvojna, in sicer v tem smislu, da lahko Kosovelovo pesništvo razvrstimo v nekaj "zaporednih faz" ("impresionizem", "ekspresionizem", "konstruktivizem"). Vendar se Kosovelove pesmi takšnemu strogo teleološkemu pogledu izmikajo. Najprej že zaradi težav z njihovim evidentiranjem oziroma razvrščanjem po kronološki osi. Natančna datacija Kosovelovih pesmi je namreč, kot je opozoril že urednik njegovega Zbranega dela, nemogoča. Poleg tega vsebuje Kosovelova zapuščina približno tisoč pesmi (in nekaj sto drugih besedil od esejev, beležnic in pisem pa do različnih osnutkov), pesnikova prava ustvarjalna doba pa obsega le štiri leta (1923-1926).⁴¹

Upošteva težave z datiranjem, pa tudi dejstvo, da Kosovel za življenja, o tem je že tekla beseda, ni izdal nobene knjige poezije, se je Ocvirk v ZD povsem razumljivo odločil za "motivno-tematično načelo" razvrščanja pesmi. Se pravi, da je bil, zaradi prezgodnje smrti avtorja, sam tako rekoč prisiljen stopiti na njegovo mesto, se razgledati naokrog in potem iz nepreglednega korpusa ohranjenih Kosovelovih pesniških tekstov sestaviti

⁴⁰ ZD III/1, str. 533.

⁴¹ V najboljšem primeru jo lahko raztegnemo do leta 1920, ko je prišlo do prvih (dijaških) natisov Kosovelovih besedil.

nekaj posameznih "zbirk" oziroma večjih, dramaturško čim bolj zaokroženih enot.

"Motivno-tematično načelo" pri razvrščanju Kosovelove poezije v ZD je Ocvirk pojasnil takole. Prvo knjigo sestavljajo "štiri motivno in oblikovno zaključene skupine": prva prinaša "izrazito impresionistične in čustvene tvorbe hkrati s kraškim ciklom", druga "sonete, ki so zvečine reflektivne narave", tretja "socialno borbene in idejne", četrta pa "pretežno osebno-izpovedne" pesmi. Ob tem se vsak oddelek "po možnosti začne s kraškimi motivi in konča s pesmimi, ki govorijo o smrti".⁴²

Arhitektoniko *Integralov*, uvrščeni so na začetek druge knjige ZD, si je Ocvirk zamislil podobno. Kosovelovo poezijo tu znova razvršča v štiri dele. Splošno vzeto, gre za pesmi iz Kosovelovega obdobja, ki se začne s tistim trenutkom, ko "se je dve leti pred smrtjo odtrgal od impresionistične opisnosti in simbolistične čustvenosti, ki jima je bil dotlej ves čas zvest". *Integrali* so, razlaga Ocvirk, dokument Kosovelovega prehoda "v konstruktivizem, ki si ga je priredil po svoje", ob tem pa razgrinjajo še "dva tečaja njegovega jaza", prvega, ki je obrnjen "v objektivnost zunanjega sveta", in drugega, v osrčju katerega stoji "vase pogreznjeni pesnik". Motivno-tematsko jedro prvega sklopa je tako "Evropa s svojimi antagonizmi in tabuji", drugi se osredotoča na "Slovence, razkosane, prodane tujcu". Tretji oddelek prinaša Kosovelovo "novo ljubezensko liriko" in nove poglede "na svet in človeka", eksistencialna vprašanja pa "se nadaljujejo v četrtem delu in zaostre okoli motivov o kaosu in kozmosu ter izzvené na koncu v predsmrtnih grozah in prividih".⁴³

Že iz tega Ocvirkovega shematičnega opisa je razvidno, da Kosovelov pesniški opus, in to kljub njegovi razvejenosti in heterogenosti, določa nekaj motivno-tematskih stalnic.

V nadaljevanju bom, sklicujoč se resda na fragmentarno, a malce konkretnije branje nekaterih Kosovelovih pesmi iz prve in druge knjige

⁴² ZD I (2. izdaja), str. 428.

⁴³ ZD II, str. 555, 568.

ZD, zlasti seveda tistih, ki jih zajema tudi izbor v tej knjigi, skušal odgovoriti na vprašanje, na čem temeljijo Kosovelove poetske metamorfoze in, ne nazadnje, njihov *notranji* razvoj, za katerega nikakor ni nujno, da je vselej istoveten kronologiji zgodovinskega časa in njeni predpostavljene premočrtnosti. *Logika* Kosovelovega pesnjenja je namreč krožno spiralasta. Za takšno se nam lahko razkrije predvsem v luči že omenjenih pesnikovih stavkov, ki govorijo o tem, da *veruje* zgolj temu, kar čuti v *svoji* duši. Ta izjava po mojem mnenju dovolj natančno ilustrira tisto, čemur bi brez posebnega pretiravanja lahko rekli "ontološko" izhodišče Kosovelovega pesnjenja.

To pesniško samo(ob)čutenje je najčistejše v Kosovelovih, kljub vsem pomislekom o dataciji nedvomno zgodnejših pesmi: zvečine so pokrajinske impresije, napisane v elegičnem tonu, evocirajo pa neko neoprijemljivo, na prvi pogled nedoločljivo melanholijo. Oglejmo si Kosovelovo pesem *Oktober*. Njena prva kitica se glasi:

*Mokri vrtovi bleščijo
v zlatu večernem. Temnijo
že skednji rjavi, s slamo kriti.
Deževne kapljice šumijo
v vetru večernem na tla.
Tiho, žalostno je sredi srca.*

Prvih pet verzov izrisuje čutno nazorno podobo padajočega mraka na jesensko pokrajino. Ubesedena je izrazito statično, leksikalno preprosto, metaforično asketsko in brez dramatičnih rezov. Estetiko prelivajočih se "prizorov" pretrga šesti verz, ki prejšnjih pet postavi v novo luč in jim tako – vzvratno – podeli neko novo razsežnost. Zdaj ne gre več zgolj za "niz impresij", za "esteticistični" opis oktobrskega večera, mokrih vrtov, deževnih kapljic in skednjeve, temveč za vpogled v sredico človeškega srca:

Tiho, žalostno je sredi srca.

Druga kitica pesmi je znova "pokrajinsko impresivna", vendar jo zdaj že beremo na podlagi resnice o srcu, sredi katerega je tiho in žalostno:

*Sadovi pobrani, latniki prazni,
v njih še zadnje listje gori,
lastovke so raz stolpove odletele,
v temni daljavi še ptič se glasi.*

Tretja kitica dotedanje besede o vrtovih, skednjih, deževnih kapljah, večernem vetru, pobranih sadovih, latnikih, listju, lastovkah nadgradi na ta način, da njihovo posamično pojavnost poveže v univerzalnejšo resnico. To so verzi, ki govorijo o tišini, umiranju, melanholiji in o tem, da je v srcu tesnó:

*Vse je tiho, vse umira
v zlato melanholijo večera.
Polje temni, v srcu tesnó
se odraža zeleno nebo.*

Zakaj se zeleno nebo odraža "v srcu tesnó"?

Ne zaradi "zelenega neba", to je narave, ki bi se, takšna, kakršna pač je, zrcalila v srcu, ampak zaradi *resnice* samega srca. Narava se ne odraža v srcu tesnó, ker bi bila sama nekaj "tesnega", temveč zato, ker je "tesnost" vpisana v sredico srca.

Tiho, žalostno je sredi srca.

Pesniška govorica, ki ima svoj izvir v žalostnem srcu, večera ne more poimenovati drugače kot melanholičnega in daljave kot temne.

Srce je ena osrednjih besed Kosovelovega besednjaka. Pretakanje srca v naravo in nazaj pa ne pomeni, da med človekom in naravo vlada kakšen posebno ljubeč odnos, ki bi tkal totaliteto brez razpok. Prej gre za naravnost, ki jo je na primer Tine Debeljak nedolgo po Kosovelovi smrti, sklicujoč se na njegove "kraške pesmi", zgoščeno opredelil kot "subjektivno preživljanje objektivnega sveta".⁴⁴

⁴⁴ Tine Debeljak: *Srečko Kosovel*. Križ na gori, III, 2, 3-5, 1926-1927, str. 51.

Podoba sveta, ki jo izrisujejo Kosovelove "imprisionistične in čustvene tvorbe" (Ocvirk), je prežeta z bolečino in žalostjo, ki pa sta močno estetizirani. Nekako tako, kot da bi Jaz žalost svojega srca projiciral navzven in nato nanjo zrl kot na estetski fenomen, na primer na "žalostno lepoto". To pesniško držo bi lahko strnjeno povzeli takole: samouživanje solipsističnega Jaza v lepoti svoje žalosti. Njeni odzvani so "sivo zgodnje jutro", "jesenski tihi čas", "mrzla polja", "tiha kraška vas", "sivi, otožni oblaki", "mokri, temni topoli", "večerne pokrajine", "senčne globine", "siva tla", "tišina neba" itn.

Toda dramaturgija pesniškega sveta kot sklenjene celote, v središču katere stoji Jaz, ki prisluškuje odzvenom svoje žalostne, toda "lepe duše", se zamaje, ko se Jaz, če si sposodim Heglov besednjak, sooči s svojo lastno praznino. Ta (avto)refleksivni moment se v Kosovelovi poeziji kaže na ta način, da njegove pesmi začnejo ubesedovati *krizo Jaza, negotovost njegove lepe bolečine*, ki je dotlej bolj ali manj spokojno odzvanjala v "jesenskem, sivem času".

Enega začetnih korakov te *krize*, ki napoči, ko se Jazu njegov svet naenkrat pokaže kot nezadosten in problematičen, nazorno ubeseduje pesem *Truden, ubit*. Njena druga kitica se glasi:

*Kakor da sem že izgrešil smer,
v dalji ne vidim več odrešitve,
ah, v moji duši ni več molitve
in miru več ne najdem nikjer.*

* * *

Jutro na gori, ena izmed Kosovelovih "impresij", ki razgrinjajo svet kot estetski fenomen, se je sklenila z verzoma "tu sem kot orel med sinjinami / blizu Boga".

Pesem, ki ni po naključju naslovljena *Psalm*, pa krizo Kosovelovega pesniškega Jaza, ki nikjer več ne najde miru, obenem ubeseduje tudi kot religiozno krizo. Samogotovosti, kakršno je poznal Jaz, ko se je primerjal z orlom v višavah blizu Boga, so spodrezana krila. Krizno stanje zdaj odmeva v prošnji, nagovoru Boga, naj kot odrešitev stopi "v ta stekleni čas":

O Bog, usmili se nas, usmili se nas!

Kriza Jaza, kot jo upesnjujejo tiste Kosovelove pesmi, ki jih je Ocvirk poimenoval "refleksivni soneti", ima več obrazov. Od daleč jih lahko poimenujemo z besedami, kot so katastrofičnost ("Ena je groza, ta groza je: biti – / sredi kaosa, sredi noči"), slutnja smrti ("onemeti, pasti v črno dno"), bogoiskateljski obup ("začutiti eno se z Njim, a zaman!"). Poleg *Psalma* so najizrazitejši tovrstni Kosovelovi pesniški teksti – pomenljivi so že naslovi – *Ena je groza*, *Krik po samoti*, *Sonet smrti*, *Želja po smrti*. Njihova "ontološka radikalnost" je bila tolikšna, da je sama od sebe zahtevala izhod.

Ob tem pa je zanimivo, da Kosovelova *modernost* v teh pesmih ni toliko tehnopoetska kot tematskovsebinska.⁴⁵ Eno temeljnih vozlišč njegovega pesnjenja namreč ostaja *svet lepe duše*. Privilegirana "organa" Kosovelovega pesnjenja, "medija" najnotranjše notranjosti Jaza, sta še zmeraj "srce" in "duša".

V pesmi *Klic po samoti* lahko na primer srečamo verz "ranjen sem od ljudi v globini srca". To srce je v isti pesmi nato poimenovano še kot "bolešno srce". V *Sonetu smrti* pa le nekaj verzov po vzkliku "In vse je nič", ki osupi s svojo "nihilistično radikalnostjo", naletimo na oči, ki "poljublajo to sivo bolečino, / ki mojo dušo vsak dan bolj duši".

⁴⁵ Na to je opozarjala literarna kritika že v tridesetih letih (seveda ne da ji bil dosegljiv Kosovelov pesniški opus v celoti). France Vodnik je v razpravi *Obrazi novega rodu*, v poglavju, posvečenem Kosovelovi poeziji, med drugim zapisal, da je bil Kosovel "večji stvaritelj življenjskih, nego jezikovno-estetskih vrednot". Vodnik je opozarjal na Kosovelov estetski konservativizem, ki se kaže v navezavi na tradicijo Cankarja, Župančiča, Gradnika, Murna in zaradi katerega "Kosovela ne moremo šteti med stvaritelje našega novega pesniškega stila, kakor so to med drugim Anton Vodnik, Tone Seliškar, Miran Jarc, Božo Vodušek." (Dom in svet, XXXIV, 1931, str. 351)

Istege leta je podobno stališče zagovarjal tudi Božo Vodušek. V generacijsko programatskem (in po svoje še danes aktualnem) spisu *K problemu sodobnosti v naši literaturi* med drugim omenja "novo generacijo pesnikov, kakor so Anton Podbevšek, Anton Vodnik, Tone Seliškar, Miran Jarc. Ti so prinesli v našo liriko elemente, ki jih v Župančiču in njegovi generaciji ni. Srečko Kosovel, najmlajši med njimi, je bil edini, ko ga je našla smrt, duhovno in stilsko še epigon, vendar se je tudi že v njem nakazoval prevrat." (Dom in svet, XXXIV, 1931, str. 29)

Protipol brezizhodnosti besed, ki v *Sonetu smrti* zatrjujejo, da je vse nič, ponuja znana Kosovelova *Moja pesem*. Ocvirk je ni po naključju postavil na začetek "socialno-borbenih in idejnih pesmi".

*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.*

Pesem, ki se začne in medias res, lahko razumemo kot poskus dati pesniškemu subjektivizmu novi zagon. V Kosovelovih "pokrajinskih impresijah" je v naravi odzvanjala resnica človekovega srca, *Moja pesem* pa je prežeta s samogotovostjo Jaza, ki narave več ne potrebuje kot lepega odzvena svojega melanholičnega občutja. Tisto, čemur pogosto, karakterizirajoč romantično pesništvo, pravimo razkol med "človekom" in "svetom", zdaj ni vir bolečine, temveč, ravno nasprotno, samozavesti in hipertrofije Jaza. Ta iz izpostavljenosti svoje ednine *druge*, sebi nasproti postavljene, nagovarja kot množinski subjekt "vi". Razkorak med "Jaz" in "vi" je eden temeljev Jazove istovetnosti. Druge, od sebe različne, prepozna kot "mrtve estete" in "muzejske molje", to pa sta sintagmi, katerih vsebina in kritična ost že napotujeta v bližino avantgardističnega anti-tradicionalizma in aktivizma.

Toda (avto)portretiranju ekstatičnega pesniškega subjektivizma v *Moji pesmi*, malodane kot njegova druga narava, sopripada izostrena reflektivnost, ki ne ontologizira Jaza, temveč Nič, zdaj pisan že z veliko začetnico:

Iz tihe praznote raste Nič.

(Večer pred zimo)

Druge Kosovelove besede zanj so "strašni Nesmisel", "črno dno", "Kaos", "mrtvi čas", "grozota noči", "mrtvo molčanje", "potisočerjena samota" itn.

* * *

"Tiho, žalostno je sredi srca," je bilo rečeno v Kosovelovi "kraški impresiji" *Oktober*. Resnica o najnotranjši notranjosti, viru Kosovelovega pesnjenja, je v pesmi *Eno besedo* takšnale:

*Toda, glejte, jaz nimam nič več,
moje srce je razbito svetišče.*

"Lep obraz je ugasnil v sivi temi," je rečeno v pesmi *Sam*.

Lepa duša, ki je sprva živela v zaokroženem svetu svoje lepe žalosti, iz nje izstopila, da bi prišla do *neke vsebine* – ta se ji je nato razodela kot evokacija Niča –, je prišla v brezizhoden položaj, ko je srce, prebivališče njene najnotranjše notranjosti, le še "razbito svetišče".

Prva kitica pesmi *Pogovor z Neznanim*, ki Jaz postavlja pred eno njegovih poslednjih preizkušenj, se glasi:

*Zemlja kot črna kepa obupa
nad plašno, izmučeno dušo stoji,
ki svoje peruti je v daljo razpela,
da tebe, Neznani, bi vase ujela.*

Pesem se sklenja z verzoma:

*Vse je odeto v tišino, v temino –
in Njega? Ni.*⁴⁶

Potem ko se je *pogovor z Neznanim* sprevrigel v *monolog* osamljene, "izmučene duše", ki se ji zemlja kaže kot "črna kepa obupa", se znotraj tega horizonta kot edini konsekvntni odgovor pokaže smrt. Ta je, kot že v *Sonetu smrti* ali v *Želji po smrti*, prepoznana kot odrešiteljica vseh muk: "Smrt, / usmili se nas!" (*Opolnoči*)

⁴⁶ Kosovelov dnevniški zapis: "Ni Boga med nami in zato trpimo." (ZD III/1, str. 676)

V *Ekstazi smrti*, eni najbolj znanih Kosovelovih pesmi, pa je predstava o smrti vključena v metafiziko zgodovine kot odrešenjskega projekta. To je spet ena izmed ambivalentnosti, ki priča o odprtosti Kosovele poezije, v kateri se *da* in *ne* življenju nerazdružljivo prepletata.

Pot do odrešitve in novega vstajenja padlih duš vodi v *Ekstazi smrti* prek apokalipse, in sicer tako individualne kot kolektivne. S pripombo, da je smrt, ki jo ekstatično oznanja ta pesem, predvsem smrt Evrope, ki – barvna simbolika je tu precej nedvoumna – "tone v žgočem, rdečem morju", in evropskega človeka, "da bi opral svojo krivdo / da bi opral svoje srce ..." ⁴⁷

V ta kontekst sodi tudi pesemski cikel *Tragedija na oceanu*, v katerem je smrt prav tako razumljena kot očiščujoče žrtvovanje, ki je prvi pogoj *novega* življenja. Tretja kitica osme pesmi se glasi:

*Ta ocean, strašno odprt,
bodočim življenje, nam pa smrt,
ta preizkušnja, naval in strast,
strašen pogin za novo rast.*

V Kosovelovih pesmih, kot sta *Ekstaza smrti* in *Tragedija na oceanu*, ki ju literarna zgodovina uvršča v vrh slovenskega ekspresionističnega pesništva, se prepletata aktivizem in katastrofičnost. Deklarativno slovo od individualnosti, kolektivno bratstvo, vstajenje, novi človek, novi etos ("*človek kot poosebljeni etos*") na eni strani, smrt, razkroj, vesoljni potop, konec Evrope na drugi: "strašen pogin za novo rast".

⁴⁷ Kosovel je o *Ekstazi smrti* spregovoril tudi v predavanju *Umetnost in proletarec*. Ob pesmi je tu omenil znano Spenglerjevo knjigo *Der Untergang des Abendlandes* (1916), predvsem pa je opozoril, da "ni vzeti 'propada' Evrope tako dobesedno. Ako govorimo o propadu Evrope, mislimo na propad razpadajočega kapitalizma, ki sicer še skuša z vsemi sredstvi kraljevati po Evropi, ki pa bo kakor vsaka krivica moral tekom let propasti. Tako je tudi razumeti mojo pesem 'Ekstaza smrti'." (ZD III/1, str. 29)

Podobne misli srečamo tudi v predavanju *Kriza*, na primer: "Evropa mora umreti, to je njena odrešitev." (ZD III/1, str. 12)

Lepa duša doživlja v teh pesmih posebno usodo. Kadar oznanja resnico kolektivnega etosa, prestopa iz svoje pasivne kontemplativnosti in samouživanja v vrste kolektivnega upora, obenem pa tudi znotraj projekta družbene preobrazbe ohranja svojo lepo individualnost. Ta se zdaj prelevi v nosilko osvobajajoče resnice. Subjekt njenega izrekanja je figura, ki ji Kosovel pravi "duhovnik resnice".

* * *

Pesem *Rime*, Ocvirk jo je postavil na čelo *Integralov*, programatsko napoveduje tehnopoetski prelom v Kosovelovem pesnjenju. Lahko ga razumemo kot poskus, da revolucionarna ideologija v Kosovelovih, estetsko sicer nemalokrat konvencionalnih pesmih ne bi bila več navzoča zgolj tematskovsebino, temveč bi "revolucionarnost" prišla do svojega izraza tudi na ravni forme. Prva kitica pesmi *Rime* – v obdobje njenega nastajanja sodi znana Kosovelova zahteva "*Rime ubiti!*", ki si jo je pesnik zapisal v beležnico⁴⁸ – se glasi:

Rime so izgubile svojo vrednost.

Rime ne prepričujejo.

Ali si čul trenje koles?

Pesem bodi trenje boleti.

Na to, da ne gre zgolj za poetološko refleksivnost, opozarjajo verzi iz naslednjih kitic, na primer "Spravite fraze v muzeje.", "Vse je izgubilo svojo vrednost." ali pa "Slutnja bodočnosti gre mimo nas." Vse je izgubilo svojo vrednost v luči prihodnosti – Kosovel jo, kot tisto, kar *mora* priti in ne kot nekaj, kar tako ali drugače *pač bo*, mesijansko povezuje s prihodom novega sveta, ki ga, v patetični luči verzov "Evropa umira, / Rusija vstaja"⁴⁹, napoveduje socialistična ideologija.

⁴⁸ ZD III/1, str. 723.

⁴⁹ *Evropa umira*. ZD I, str. 487.

V okviru teh metamorfoz se je Kosovelu samo od sebe moralo zastaviti vprašanje "moderne pesmi", to je pesmi, ki bo na ravni prelomnega časa, se pravi, da bo izraz "živega neposrednega življenja". Namreč: "Moderni pesnik razdira formo, da pride do živega neposrednega življenja."⁵⁰ Od tod Kosovelov tehnopoetski kategorični imperativ, ki ga je v svoji beležnici povzel kot geslo: "deformacija forme".⁵¹

V pesmih, ki so nastale upoštevaje to načelo, "se pojavljajo formalne inovacije, ki ostro ločujejo to produkcijo ne samo od dotedanjega Kosovelove pisateljstva, temveč tudi od vse slovenske literarne tradicije".⁵² Sem sodijo, kot ugotavlja L. Kralj, matematična znamenja, kakofonične onomatopoiije, tipografska destrukcija pesmi in piktorialne intervencije.

Zahtevo po deformaciji forme je Kosovel uresničeval zlasti v "konsih", najradikalneje pa jo je udejanjil v tako imenovanih kolažih. Trije, ki so se ohranili v pesnikovi zapuščini, so fotografsko reproducirani v knjigi *Integrali '26*. Ocvirk jih je poimenoval "lepljenke" – nastali so namreč z lepljenjem različnih časopisnih izrezkov (črk, besed, števil) in geometričnih likov iz barvnega papirja na samostojen list. Vendar Kosovel tudi v teh artefaktih "forme" ni deformiral tako, da bi "vsebina" postala čista abstrakcija ali da bi bili iz njih povsem izgnani okruški tistega, čemur presojavača zavest običajno pravi dejanskost, resničnost, realnost.

"Živo neposredno življenje", do katerega se želi pesnik prikopati prek "deformacije forme", je še zmeraj oziroma, natančneje rečeno, *vse bolj* življenje, na katerega se odziva in v središču katerega stoji človek kot "poosebljeni etos" – kot "duhovnik resnice", ki osvobaja. V Kosovelovih lepljenkah resda ni nič ostalo od okostja "tradicionalne pesmi", ki praviloma upošteva slovnična pravila, ima verze in kitice, zato pa v lepljenkah toliko bolj glasno odmevajo veliki ideološki označevalci, ki imajo bodisi "pozitiven" ali pa "negativen" predznak: na primer "enakost", "revolucija", "federalisti",

⁵⁰ ZD III/1, str. 740.

⁵¹ Prav tam, str. 741.

⁵² Lado Kralj: *Kosovelov konstruktivizem: kritika pojma*. Primerjalna književnost, IX/1986, št. 2, str. 29.

"Milijoni iz Rusije" v lepljenki *Prostor*, "Borze", "Rusija" v *Zrcalih* ali pa "terorizem", "bomba", "dražba", "gospodarstvo" v *Bombi*.⁵³

Čeprav so te besede izrezane iz časopisov in nato bolj ali manj svobodno nalepljene na list papirja, niso zato prav nič odrešene svoje pomenskosti. Kosovelov namen je bržkone celo bil, da njihova "osamosvojena" pomenskost, ravno zato, ker je iztrgana iz običajnih stavčnih in verznihi struktur, zazija v oči in posredno, na način "estetske revolucije", prispeva k destabilizaciji obstoječega sveta – in posredno k vzpostavitvi *novega*.⁵⁴

* * *

Ob "konsih" – "lepljenke" so njihovo *logično* nadaljevanje – pa lahko v *Integralih* nemalokrat naletimo na pesmi, ki nikakor ne uprizarjajo "destrukcije forme", temveč vsebujejo celo precej elementov in strukturnih potez "baržunaste lirike", če uporabim to Kosovelovo (samo)oznako za poezijo "sentimentalnega mladeniča", ki naj bi izšla v *Zlatem čolnu*. V "konstrukcijah" ne srečamo samo verzov, v katerih nastopajo "rdeči ATOM", "0 = ∞", "A B <", "I, A", "H P", "Rušiti. Rušiti. Rušiti!", "Anomalija volje", "rdeča raketa", "rdeči kaos", "HP 75", "Laž, laž, laž.", temveč tudi številne "baržunaste" besede, kot so na primer duša, trpljenje, bolečina, lepota, sanje, srce, samota, boleost, trudnost.

Značilen primer te "paralelnosti" je pesem *Kaj se vznemirjate?* (Ocvirk jo je prav tako uvrstil v *Integrale*), v kateri poudarjeno odzvanjajo "borbeni", "angažirani" verzi, kot so "Fakti preganjajo umetnost.", "Ves svet naj gre k vragu! / Nacionalizem je laž. / Društvo narodov laž." Sklepni trije verzi, ki jih napoveduje že začetek šeste kitice – "Včasih, ko sem obupan do smrti, / pomislim nate, bela deklica." –, pa se malce presenetljivo, še zlasti, ker se očitno navezujejo na Kosovelovo poezijo iz obdobja *Zlatega čolna*, glasijo takole:

⁵³ Srečko Kosovel: *Integrali '26*. Ljubljana-Trst 1967, str. VII-XII; naslovi lepljenk so Ocvirkovi.

⁵⁴ "Skozi ničišče negativizma bo potreba iti, da pridemo res na pravo konstruktivno pot" (*Dnevnik*. ZD III/1, str. 700).

*V zlatem čolnu se vozim.
Iz trpljenja zajemam vse,
kar potrebujem.*

Ta poetska dvoplastnost, nihanje med, grobo rečeno, "avantgardizmom" in "tradicionalizmom", ali pa, na drugi ravni, med revolucionarno angažiranostjo in solipsizmom Jaza, je ostala konstitutivno določilo Kosovelovega pesnjenja do konca.⁵⁵ Podobno dvotirnost lahko opazimo tudi v Kosovelovi esejistiki, o čemer je v tem spisu že tekla beseda.

Znotraj poezije Kosovel te ambivalentnosti ni mogel razrešiti predvsem zaradi *lirizma* in hrepenenjske strukturiranosti svoje pesniške govorce. Kljub temu da se mu je njena *resnica* pokazala za nezadostno, je bila to blokirana resnica, saj je bila *medij njenega izrekanja* še zmeraj lepa duša.

Kolikor je konstitutivno določilo lepe duše, če se spomnimo na Heglovo ekspertizo, princip *negativnosti*, se ji *celota sveta* ne more kazati drugače kot *totaliteta negativnosti*, to je kot "negativni total", ki ga je z revolucionarno akcijo in njeno totalizirajočo ideologijo treba postaviti na noge in mu s tem podeliti "pozitivno" vsebino. Dokler pa je v prsi poezije zabodena puščica hrepenenja, ki je za njenega življenja ni več moč izdreti, je to nemogoča naloga, pa naj se postavi tako ali drugače, s te ali one strani. Resnica hrepenenja je namreč predvsem ta, da hrepenenje, odprtost srca v večnost, o kateri govori prva kitica Kosovelove pesmi *Odprto* – "V večnost je moje srce odprto: / iz Kaosa v Kozmos." –, nikdar ne more biti hrepenenje po nečem dejanskem, otipljivem ali pa podloženem v kakšni izmed idej, pisani z veliko ali malo začetnico, temveč se utemeljuje ravno v svoji nedoločljivosti in napotnosti v neznano, kakor to naravnost Kosovelovega pesništva evocirajo njegove pomensko zgoščene, obenem pa neulovljive besede, kot so "večnost", "odprto" ali "Kozmos". Kolikor je beseda

⁵⁵ Prim. Boris Paternu: *Kosovelova faza slovenskega pesniškega modernizma*. Slavistična revija, 33, št. 2, 1985, str. 252.

Kosovelove poezije predvsem beseda hrepenenja, se to pač vsakič znova izmakne poimenovanju.⁵⁶

Kosovelov pesniški tekst, ki na svoj poseben, enigmatičen način posodi ubeseditvi tega, bržkone nerazrešljivega paradoksa njegove poezije svoj glas, nosi naslov *Negativni total*.

Pesem se glasi:

*Ah, kakor pot je naše življenje,
zaprta, tesna, brez dalj,
v prsi zabodeno hrepenenje,
negativni total.*

LITERATURA

Tine Debeljak: *Srečko Kosovel*. Križ na gori, III/1926/27, št. 2, 3-5, str. 27-32, str. 48-56.

France Vodnik: *Obrazi novega rodu*. *Srečko Kosovel*. Dom in svet, XXXIV/1931, str. 340-353.

Anton Ocvirk: *Uvod*. V: *Srečko Kosovel: Izbrane pesmi*. Ljubljana 1931, str. 9-56.

Janko Kos: *Pogovor*. V: *Srečko Kosovel: Ekstaza smrti*. Prevedla Gojko Janjušević in Dejan Poznanović. Novi Sad 1964, str. I-X.

Anton Ocvirk: *Srečko Kosovel in konstruktivizem*. V: *Srečko Kosovel: Integrali* 26. Ljubljana-Trst 1967, str. 5-112. Tudi v: Anton Ocvirk: *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo* 2. Ljubljana 1979, str. 255-370.

Matjaž Kmecl: *Slovenska literarna avantgarda v 20. letih XX. stoletja*. Jezik in slovstvo, XVIII/1972/73, št. 1-2, str. 27-31.

⁵⁶ Prim. Niko Grafenauer: *Negativni total Srečka Kosovela*. V: N. Grafenauer: *Tretja beseda. Eseji o slovenski poeziji*. Maribor 1991 (Znamenja; 112), str. 55-65.

Alfonz Gspan: *Neznani Srečko Kosovel. Neobjavljeno gradivo iz pesnikove zapuščine ter kritične pripombe h Kosovelovemu Zbranemu delu in Integralom.* Posebni odtis iz revije *Prostor* in čas, V/1973, št. 8-12. Ljubljana 1974.

Anton Ocvirk: *Motivni svet Kosovelovih Integralov.* Sodobnost, 22/1974, str. 11-25, 102-116, 201-217. Tudi v: Anton Ocvirk: *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo 2.* Ljubljana 1979, str. 371-455.

Dimitrij Rupel: *Srečko Kosovel – sociološki portret.* Ljubljana 1976 (Zbirka Umetnost in kultura; 106). Tudi v: Dimitrij Rupel: *Besede in dejanja. Literarnosociološki eseji.* Koper 1981, str. 110-140.

Aleš Berger: *Srečko Kosovel.* Ljubljana 1982 (Zbirka Obrazi).

Boris Paternu: *Kosovelova faza slovenskega pesniškega modernizma.* Slavistična revija, 33, št. 2, 1985, str. 247-257.

Janez Vrečko: *Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem.* Maribor 1986 (Znamenja; 89).

Franc Zadavec: *Srečko Kosovel 1904-1926.* Monografija. Koper-Trst 1986.

Lado Kralj: *Ekspressionizem.* Ljubljana 1986 (Literarni leksikon; 30).

Lado Kralj: *Kosovelov konstruktivizem: kritika pojma.* Primerjalna književnost, IX/1986, št. 2, str. 29-44.

Vera Troha: *O Kosovelu in italijanskem futurizmu.* Primerjalna književnost, XI/1988, št. 2, str. 1-14.

Niko Grafenauer: *Negativni total Srečka Kosovela.* V: N. Grafenauer: *Tretja beseda. Eseji o slovenski poeziji.* Maribor 1991 (Znamenja; 112), str. 55-65.

(Razprava *Kako brati Kosovela?* je nastala kot spremna beseda k *Izbranim pesmim* Srečka Kosovela, ki bodo letos jeseni izšle v Zbirki Kondor Založbe Mladinska knjiga.)