

# SREČKO KOSOVEL IN KONSTRUKTIVIZEM

ANTON OCVIRK

1

Pesniški svet Srečka Kosovela se nam je razkrival nenavadno počasi, z zastoji in prekinitvami, ki presenečajo. Ne poznam v našem stoletju lirika, ki bi bil moral tako dolgo čakati, da se nam razodene v celoti, takšen, kakršen je bil po bistvu, v vseh svojih razvojnih stopnjah, po idejnih, motivnih in stilnih sestavinah svoje umetnosti. Zaviralnih sil, ki so desetletja in desetletja onemogočale, da bi se mu bili dokončno približali, ni bilo malo: najprej čas, v katerem je doraščal in mu je bil vse prej ko naklonjen, nato leta od njegove smrti do druge svetovne vojne, ki so tiščala k tlom vso njegovo generacijo in s tem tudi spomin nanj, saj zlepa ni bilo mogoče objaviti kaj več kakor droben izbor iz njegove poezije; zatem usoda njegove zapuščine, ki pravzaprav ni bila raziskana skoraj do naših dni, in naposled pesnik sam, ki ni dal do sebe nikomur, tudi ne svojim najbližjim, in skrival pred svetom vse tiste lirske izpovedi, ki so najbolj njegove, tudi najbolj pretresljive, celó grozljivo vznemirljive, in ki nam pomenijo najdragocenejšo umetniško izročilo njegove osebnosti.

Zato bi si zlepa ne upal zapisati, da bi ga bili kaj prida poznali leta 1926, ko je umrl star komaj dvaindvajset let, a tudi ne kasneje in še daleč v naš čas ne, ko so se v ozadju njegovega pesniškega sveta že začele prikrito kazati nekatere dotlej le rahlo slutene prvine njegove lirske govorice iz časa, ko je dozorel v samosvojega ustvarjalca. Skoraj vse pa, kar je Kosovel sam objavil, še zlepa ni dokazovalo, če izvzamem *Ekstazo smrti*, da imamo opraviti s pesnikom nenavadnih doživljajskih razsežnosti in miselne globine, z osebnostjo, ki nosi v sebi vznemirljiva razodetja, vizijo nove umetniške besede in podobe. Kako naj bi kaj takega slutili šele tisti med mladimi, ki so jih svoj čas privlačevali sami modernizmi in so si želeli kar se dá nenavadnih, čeprav izumetničenih oblikovnih postopkov, da le presenetijo. Ali ni po vsem tem razumljivo, da se jim je zdelo to, kar so takrat brali njegovega, medlo, če ne že kar zastarelo? Njegove intimne izpovedi, napisane z na videz preprostimi izraznimi sredstvi in v nekam okoreli tehniki, pa samo obljuba, mnogokaj obetajoče znamenje njegove pesniške volje, a komaj kaj več. In takšna sodba ga je usodno spremljala in visela nad njim prav tja do leta 1946, ko je izšla prva knjiga njegovega *Zbranega dela* in v njej vrsta najznačilnejših pesmi, zajetih iz zapuščine.

In ravno razvozlavanje, še bolj pa objavljavanje njegovih rokopisnih besedil je bilo takó zelo zamudno in združeno s takšnimi ovirami, da se nam zdi danes vse skupaj prav nerazumljivo. Vendar pa se nam stvari kaj hitro razjasnijo, ko pomislimo na čas med obema vojnama in na desetletje in pol po osvoboditvi, ki je tudi imelo svoje posebnosti. Če so bili Kosovelu svoje dni na poti, da bi se uveljavil, razni estetski pomisleki, zlasti še politični, saj je veljal slovenskemu meščanstvu za oznanjevalca socialne revolucije, pa smo v naših dneh cenili predvsem tiste njegove verze, ki se ujemajo s poezijo neposrednega dejanja in načelne ideološke deklarativnosti, a vse druge, tiste, ki govore o pretresljivih prelomih v njegovi notranjosti, imeli za hudo subjektivne krike ranjenega srca, mračne in tegobne, čeprav dragocene. Zato nam je bil pravi, resnični Kosovelov obraz, kakršnega poznamo danes in ga nam odkriva njegova globinska lirika, dokaj dolgo nejasen, neznan, saj so nam meglili pogled nanj razni apriorizmi, s katerimi smo ga skušali na vse strani zavarovati pred krivimi razlagami, da bi tako prišli do enotne, dokončne sodbe o njegovi pesmi. In vendar se nam njegova podoba še do danes ni povsem razodela, kako naj bi se tudi, ko nas od časa do časa nepričakovano presenetijo novi razgledi po njegovem pesniškem vesolju, ki nam ga odprejo besedila, kakršnih doslej še nismo poznali.

Življenjske moči lirske pesmi, pravzaprav njene poti skozi čas, ne moremo določiti ne z abstraktnimi estetskimi teoremi ne s intuitivnim življenjem vanjo, ker ne poznamo zakonov, ki delujejo na umetnine in jim odmerjajo čas. Nekatero pesmi se na mah uveljavijo, ne da bi prav vedeli kako, zableste in se nam vtisnejo v zavest kot nepozabna doživetja, toda že čez dobrih deset let, če ne prej, začne njihov lesk popuščati in bledeti, dokler svoje dni tako zelo hvaljene in občudovane besedne tvorbe na vsem lepem ne izgube svojega nekdanjega sijaja, onemé in otrde v mrtve okamenine, prikladne le še za razvrščanje po literarnozgodovinskem lapidariju. Poznamo pa tudi umetnine, ki so dolgo tajile svojo pravo vrednost in se — čudno tuje naši radovednosti — zapirale vase, kakor se tako rado dogodi z dragocenimi biseri, ki pritajeno ždé tesno prekriti z raznorodnimi plastmi globoko v zemlji, dokler jih čas ne spravi na površje in se nam ne pokažejo v vsej svoji lepoti. Kosovelove pesmi sodijo med umetnine, ki jim ni bilo dano, da bi nas bile takoj priklenile nase, ker pač nismo kdo ve zakaj odkrili njihove prave vrednosti in pomena, zato pa nas danes tem bolj presenečajo po svoji globini, pretresljivosti, tudi živosti in modernosti, čim bolj se nam v spominu odmika pesnikov telesni obraz. In ravno v tem tiči nenavadna usoda njegove lirike.

Kosovel je objavil za svojega življenja kar lepo kopico pesmi, čeprav v obrobni literarnih glasilih, in se pojavil v »Ljubljanskem Zvonu« šele decembra 1925, tik pred svojo usodno boleznijo in komaj pol leta pred smrtjo, a tedaj z danes tako znamenito *Ekstazo smrti*. Fran Albreht se je odločil samo zanjo, čeprav je imel pred seboj več njegovih pesmi — dve, *Izmučenost* in *Sonet*, sta izšli zatem v aprilski, a *Prerojenje* v majski številki naslednjega letnika — ker je bil prepričan, da bo mladi pesnik redno sodeloval pri reviji, to pa se ni uresničilo, ker se pač ni moglo uresničiti. Z *Ekstazo smrti* je Kosovel zadel osnovno življenjsko občutje mladega rodu: nemir in breztalnost časa. Pod pritiskom grozot prve svetovne vojne, ki so zapustile v nas globoke sledove, in temeljnih premikov v ustroju družbe na Vzhodu, ki jih je s prvobitno silo svoje pesniške intuicije in zavesti dojel kot znamenja človekove odrešitve, oznanja v njej v nekakšni vizionarni zamaknjenosti in s plastičnimi podobami razpad Zahodne Evrope in njen grozljivo veličasten razkroj.

Kljub temu pa je vzbujal pri mnogih, ki so ga poznali le po objavah, vtis pesnika, ki je še hudo navezan na izraznost naše »moderne«, iz katere je izšel. Fran Albreht je to misel dokaj nazorno povedal v osmrtnici, ki jo je kot urednik »Ljubljanskega Zvona« priobčil v reviji septembra 1926, ko je zapisal: »Srečko Kosovel je bil najsimpatičnejša literarna pojava po vojni. Ni se pridružil tisti skupini, ki je z neko gromko, preveč zunanjo fantastiko skušala umetniško izraziti kaos in zmedenost povojnih dni, zanikajoč preteklost in obožujoč samo samo sebe, temveč je skoro zavedno navezal na tradicijo, stremeč po tisti preprostosti, ki je bistveni znak vsake umetnine. Beseda njegovega verza je tiha, pristno slovenska, in zadehti včasi sveže in neposredno kakor beseda Aleksandrova... Pesniško delo Kosovelovo, kolikor ga je priobčenega, seveda ni veliko. Obsežnejša je njegova zapuščina... To delo seveda še ni izčiščeno in izzorelo; poznajo se mu vplivi tujih in domačih avtorjev... Ti tipajoči poskusi pa razodevajo plodnost čvrsto brstečega duha. Zdi se, da je mladi poet pisal s hlastno, mrzlično naglico, kakor da že sluti — veliko Neizbežnost.«

In v resnici je Kosovel v pesmih, ki jih je objavil do maja 1926, v izrazu in tonu na oko še vedno močno navezan na naš impresionizem in simbolizem. Toda to je le drobna vrhnja, pravzaprav tenka obrobna plast njegove lirike, tista, ki jo je nekam namerno kazal javnosti na ogled in v presojo ter z njo kdo ve zakaj tako vneto silil v ospredje. Da bi prikrižal vse tisto, kar se je v njem na skrivnem nabiralo in ga vznemirjalo? Ali da bi počakal, da dozori v njem njegova osrednja beseda?

Še vedno se zdi človeku nerazumljivo, naj sklepa tudi tako previdno, od kod neki pri njem toliko omahovanja pri takšni nenavadni obilici popolnoma novih lirskih umetnin. Ali se mar ni zavedal njihove teže in pomena, da ni planil z njimi na dan vsaj tja proti koncu 1925. leta? Čemu neki je tajil celó pred najintimnejšimi prijatelji tiste pretresljive osebnoizpovedne verze, ki nas danes tako zelo presenečajo z izrazno plastiko in čustveno nasičenostjo, tudi z docela novo motivno in besedno-pojmovno simboliko, in mečejo svojevrstno luč na njegove zgodnje tekste? Mar nam ne omogočajo šele te pesmi, da dodobra ujamemo notranjo vsebino njegovega kraškega cikla, napisanega v stari tehniki, in vse tisto, kar spada v ta motivni krog, a je nastalo kasneje, ko je že našel novo besedo, zlasti še kadar je izraženo v tako ostro zasekanih ritmih, v kakršnih zveni njegov *Nokturno*?

In kaj naj rečemo o zamolklo temačnih tonih v verzih, v katerih poje o mrakotnih morskih globinah, o mornarjih sredi valov, ko zaman hrepene po nabrežjih ali drvé v viharju v neznano; o nihajočem jedru sredi vodá in večerni zarji, ki žari krvavo v daljavi nad njimi, kar vse nam oznanja temeljno doživljajsko izhodišče njegove tesnobne *Tragedije na oceanu*? Če dobro prisluhnete pesmim, ki jih je priobčil v zadnjih dveh letih pred smrtjo, in še nekaterim starejšim, zadenete v njih na odtise duhovne tesnobe, na prebliske motnih slutenj lastnega zloma, naj je to povedano s še tako plaho in zadržano besedo. Vse skupaj pa nima prav nič opraviti s tradicijo našega simbolizma, marveč je v celoti njegovo, novo.

Kosovel ni bil pokrajinski impresionist, ves obrnjen navzven, predan na milost in nemilost trenutku, kar naj bi ga približevalo Murnu, kakor bi za vsako ceno radi nekateri, pač pa nekaj docela svojega. Za njegovo preprosto podobo, ki te preseneti s svojo navidezno skromnostjo in nezapletenostjo, kar je zlasti bodlo v oči nekatere naše ekspresioniste, se skriva poseben svet podtalnih pomenov, ki si ga je ustvaril sam. Motili bi se, če bi mislili, da je neprestano podlegal vizualnim in avditivnim vtisom, saj zaman iščete pri njem hotenih onomatopoj, ki jih je toliko pri Župančiču, zato pa imajo njegovi vokali in konzonanti, kadar jih kopiči, posebno funkcijo, vsebino, pomen in razsežnost. Danes že lahko govorimo o njegovi lastni poetiki in teoriji stila, ki si ju je dogradil sam iz sebe.

Svet, ki ga je Kosovel opeval, je bil v njem in ne zunaj njega. Vse konkretno in otipljivo se je v njegovi notranjosti razplamtelo, izžarelo in se pretopilo v slutnje in privide ter udarilo na dan prepojeno z njegovimi najbolj skritimi vitalnimi sokovi, predelano, pomaknjeno v

svet njegove resničnosti. Od tod pri njem, kolikor bolj se zaveda samega sebe in čim bolj se bliža katastrofi, vedno več vprašanj, a ne vsakdanjih, marveč osnovnih, neizčrpnih: o pomenu in smislu lastnega življenja, o vrednosti človekovega hotenja in početja, o ciljnosti in brezciljnosti vsega, kar je. In tedaj dobi beseda človek pri njem novo, globljo vsebino, zato jo tu in tam tudi zapiše z veliko začetnico, kadar mu pomeni kakršnokoli odločilno spoznanje. Takrat se mu je pokazala resničnost, ki ga je obdajala, v vznemirljivo novi, dotlej še nevidni osvetljavi.

Marsikaj tega že lahko razberemo iz njegovih zgodnjih besedil, čeprav je prikrito in le narahlo nakazano. Tudi ta so prepojena z motnimi tesnobami, kakor njegova *Stolpna ura* iz začetka leta 1922. In prav v njej zazvene tisti čudni podtoni, ki jih šele danes dobro razumemo. Povsod, celó v verzih, ki so nastali kakor nekam mimogrede, pristnost, neposrednost, preprostost, odpor do nabreklosti in preobloženosti s podobami, težkimi, zavozlanimi metaforami, zato pa milina, nežnost, prisrčnost.

Toda v njegovi zapuščini so se ohranile še druge pesmi: klici k uporu, protesti užaljenega človekovega dostojanstva in ranjene narodne zavesti, obsodbe družbenih krivic, zatiranja in socialnega zla, hrepeneče vizije velike sreče, vsesplošnega bratstva in ljubezni, ki jih bo uresničil novi človek v novem svetu, in še mrki kriki razklanosti, metafizičnega nemira in groze, raztrgani disonančni disakordi, ki pojejo o podtalnih spoznanjih. Kdo bi si bil mogel misliti, da smo s Kosovelom leta 1926 izgubili svojega najčistejšega lirika naših dni, tudi najmodernejšega!

Vsega tega seveda ni bilo mogoče razbrati iz drobne knjige z naslovom *Pesmi*, ki so jo izdali pesnikovi prijatelji neposredno po njegovi smrti leta 1927. Kako tudi, ko so bili zaradi skromnih denarnih sredstev — in še ta so morali nabrati med znanci in ljubitelji mlade slovenske poezije, ker drugih virov ni bilo — prisiljeni omejiti se le na bistveno, na znana, zvečine že objavljena besedila. Kljub temu pa je v zbirki nekaj novih pesmi, med njimi tudi takšnih, ki lomijo impresionistično vzdušje in ga razblinjajo, ko segajo motivno prek kraškega sveta, ki se je sodobnikom zdel zanj tako značilen.

Vendar se sodba o Kosovelu v javnosti ni spremenila. Tudi te umetnine, ki pričajo o globljem doživljajskem žarišču, niso mogle omajati že utrjenega mnenja o pravi naravi njegove lirike, to pa zato, ker ni bilo v knjigi ne njegovih socialno revolucionarnih tekstov ne tistih, ki dajejo slutiti grozljivo amplitudo njegovega pogrezanja vase, in ne konstruktivističnih verzov, ki so se ohranili v zapuščini. Potemtakem ni čudno, če je Fran Albreht v oceni zbirke v »Ljubljanskem Zvonu« no-

vembra 1927 zapisal, da se pri njem »še mešajo najraznovrstnejši elementi in vplivi«, s čimer je verjetno meril na Bezruča, ki je očitno viden v pesmi *Kdo je hodil in Oreh*, da je Kosovel »pevec otožne in resignirane melodije« in da »močne, zdrave, pozitivne volje do življenja v tem pesniku skoro ni«, pač pa da je »najčistejši slovenski pesnik smrti«. In nato ponovi že v osmrtnici izrečeno misel o njegovi navezanosti na našo tradicijo, a sedaj z določnejšimi besedami: »Kot resničnega lirika ga odlikuje tudi to, da ni sledil raznim problematičnim povojnim literarnim modam in šolam. Ni se pridružil bombastikom psevdobiblične retoričnosti, ni se zamikal v artistično-medlo, brezkrvno in breztelesno metafizičnost Rilkejevih epigonov, tudi ni izdeloval programatičnih verzov. Sam s seboj je ostal zvest svoji zemlji, njeni pesmi in klicu svojega srca«, kar bi se reklo po naše, pokrajinski impresionistični tehniki.

Doslednejši in v svojih trditvah določnejši, Kosovelu po letih in po literarnih razgibih tedanjega časa bližji je bil Anton Vodnik, ko je v februarju 1928 pisal v »Domu in svetu« o *Pesmih* v smislu nazorov religioznega ekspresionizma. Njegova sodba se v marsičem razlikuje od Albrehtove, zlasti še v misli, češ da je bil Kosovel »duhovno-socialno-etično borbena narava« in da je zato »nosil v sebi neutolažljivo bolešno potrebo po osebni odrešitvi, spremljano od metafizične skepse«. In vendar si Vodnik ne more kaj, da bi ne našel pri njem potez, ki mu omogočijo, da ga premakne iz vsakdanjosti v območje verskega doživljanja sveta. Zato mu je Kosovel kljub vsemu »religiozna, tragično razprta narava, ki je s kontemplacijo dosegal večnostne razglede v absolutni, osredotočeni mirnosti, od koder ga je izganjala nerazložljiva muka notranjega razkola in nepokoja«, kar se očitno nanaša na pesmi *Beli Krist*, *Vstajenje-smrt*, *Psalm*, *Molitev* in cikel *Bog* (soneta, ki sta bila po pesnikovi smrti umetno združena in dobila naslov, ki ga v rokopisu nimata, kakor tudi ne *Molitev*). Ko pa pride ocenjevalec — po teh očitno lastni miselnosti prilagojenih tezah — neposredno do oznake Kosovelove stilne usmerjenosti, se nenadoma približa Albrehtu in takrat splošnemu mnenju o Kosovelu-impresionistu, a z izrazitejšimi oznakami, tudi nevarno enostranskimi. »Stilno se je pesnik skoraj neopazno razvijal«, piše »v neprestani kontinuiteti s tradicijo, ki je začetkoma tudi formalno dovolj vidna, kasneje pa se bolj notranje in bolj zamolklo oglašča. Kosovelu je manjkalo ‚originalnosti‘, ne pa izraznosti.« S tem je hotel Vodnik poudariti, da se pesnik ni pridružil takrat modernim smerem, predvsem ne ekspresionizmu, in nadaljuje: »Stilna konstanta njegove umetnosti je neki zgolj opisni način podajanja notranjih pojavov, to da je docela nesimbolično posredovanje, ki ne odkriva njihove transcendence, ‚bistva‘, nitā

pradoživetja neposredno ne izraža. „Simboli“, ki jih pesnik uporablja, so namreč le splošno veljavna poetična sredstva in nič več.«

Vsi ti v osnovi zgrešeni pogledi na pevca *Tragedije na oceanu*, pesnitve, ki je bila takrat že objavljena v »Ljubljanskem Zvonu«, čeprav pod brezbarvnim naslovom *Ocean* in mestoma hudo popravljena, priti-rajo Vodnika naposled do naslednje sintetične sodbe:

»Srečko Kosovel se do konca giblje v krogu impresionizma, subjektivno-razpoloženjskega doživljanja in izražanja. To izražanje je v vzročni zvezi ne samo z njegovo ‚dano‘ duševnostjo, marveč predvsem z njegovim življenjskim nazorom, ker še ni imel dovolj zgrajenega, trdnega objektivnega sveta, ki bi mu nujno določal njegovo usmerjenost. On je ‚objektivni‘ red ustvarjal nekako sproti, po notranji potrebi in nuji, ga je projiciral iz sebe vedno trenutno in delno — po ‚razpoloženju‘, tako da je stal neprestano nasproti le hipno in razkosano osvetljenemu veselstvu. Njegov objektivni svet je bil v relativnem odnosu do njegovega spreminjajočega se subjekta. Vendar pa je — in to je važno — pesnik to relativnost občutil že tragično bolešno, ko je kakor magično ujet iskal izhoda v religiozni odrešitvi duše. S tem pa je tudi že razbijal obroč impresionizma, čeprav ga ni mogel zlomiti.«

Ni, da bi se spuščali v podrobnosti, ko pa so vidiki, ki so Vodniku vodili pero, jasni. Zanimivo je edino to, da je kljub vnetemu prizadevanju, da bi Kosovela iztrgal iz svetovnonazorske praznine, v kateri je po njegovem visel, in ga dvignil v višine religiozne kontemplacije, navsezadnje pristal pri njegovem impresionizmu. To pa je pomenilo marsikaj. Za Vodnika je impresionizem istoveten z razkosanim, trenutnim, relativnim dojemanjem vidnega, kar bi se z drugimi besedami reklo, da pesnik-impresionist ne vidi pojavom v bistvo, ker je preveč omamljen od njihovega varljivega videza. Kaj takega je bilo mogoče napisati le v prepričanju, da je religiozno, pravzaprav religiozno-nadčutno doje-manje in nadnaravno pojmovanje sveta edino objektivno, v sebi sklenjeno, realno in enotno.

Pod vtisom, da je Kosovel predvsem in samo impresionist, a iz drugih izhodišč, sem tudi sam leta 1931 pripravil za zbirko »Slovenski pisatelji-sodobniki«, ki jo je izdajala Tiskovna zadruga, njegove *Izbrane pesmi* in jim napisal uvodno študijo. Ne kaže zamočlati, da sem skušal razširiti snovno območje njegove lirike še na druge motivne kroge, kolikor sem jih odkril, zlasti na tiste, ki segajo prek njegovega kraškega pokrajinskega doživljajskega okolja, tudi na njegovo socialno pesem, a brez uspeha. Ko je bila knjiga že postavljena in pripravljena za tisk, je založnica v njej zasledila verze z družbeno revolucionarnimi idejami, kakor je zatrjevala, in zahtevala, da jih izpustim. Nič ni pomagalo

dokazovati, da so bila obtožena besedila že objavljena po revijah, nekatera tudi v »Ljubljanskem Zvonu«, ki je bil njena last, neomajno je vztrajala pri svojem. Ker je kazalo, da knjiga sploh ne bo izšla, če ne popustim, sem se vdal s pogojem, da navedem naslove izpuščenih pesmi v opombah, kar sem tudi storil. Tiste pesmi pa, ki sem jih iztrgal iz rok cenzuri z izgovorom, češ da niso dognane, sem uvrstil v drobnejšem tisku med opombe (*Sebi, Borba, Meditacije II, Pred bariero, Iz cikla: Peto nadstropje*), med njimi tudi tri konstruktivistične: *Cirkus Kludsky, Integrali, Pesem št. X*, ki pa so bile že leta 1926 objavljene v »Mladini«. S tem je bila sicer knjiga rešena, a zgradba celote porušena.

Kljub prizadevanju, da bi z *Izbranimi pesmimi* zaobjel še nekatere druge plasti Kosovelove lirike, pa sem pri razlagi pesnikove osebnosti, njegove miselnosti in stila zabredel v pristransko razsojanje tistih dni, čeprav v drugi smeri. Še vedno sem vztrajal pri izrecno impresionistični naravi njegovega pesniškega izraza in gledanja, trdeč, da je Kosovelu pokrajina, predvsem Kras, poglavitni in osrednji doživljajski predmet in da ne more nikjer docela prekoračiti te osnove, tudi takrat ne, ko mu pokrajina kot taka ni več čustveno lirsko izhodišče, pač pa mu postane podoba za »njegovo notranje življenje«. Takrat se mu narava v celoti miselno in svetovnonazorsko razrase v panteistično spoznanje, kar bi se z drugimi besedami reklo, da se mu pojmi Bog, Neznani, kozmos in ocean, ki jih uporablja najčesče, zlijejo v eno in mu pomenijo hkrati duha in snov, kar je sam v *Beležnici* iz aprila 1925, ne da bi se tega prav zavedal, mimogrede imenoval, kdo ve zakaj, »metafizični materializem«.

Tako sem v svoji študiji poskusil osvetliti predvsem tiste poteze v njegovi liriki, ki so bile takrat nam vsem najbolj na očeh in ki so mi omogočale razumeti njegov elegični lirizem, čustveno depresivnost in tragične slutnje lastnega prezgodnjega konca. Vse drugo pa je ostalo nedotaknjeno, še zlasti njegovo iskanje novega pesniškega izraza za novo vsebino in novo pojmovanje sveta, ki se na poseben način pokaže prav v njegovih konstruktivističnih pesmih. In tega nismo razvozlali in pretehtali vse do danes.

Novo poglavje na poti h Kosovelu pa se odpre šele po drugi svetovni vojni, petnajst let po izidu *Izbranih pesmi*. To je bil neverjetno dolg premor, a docela v prid pevcu *Tragedije na oceanu*. Takrat, leta 1946, izide prvi zvezek njegovega *Zbranega dela* v redakciji pisca pričujoče študije in z njegovimi znanstvenimi literarnozgodovinskimi opombami, a sedaj s pristnim besedilom, kakršnega izpričujejo rokopisi — obe prejšnji zbirki sta sloneli mestoma na potvorjenih posmrtnih objavah — in v obsegu, ki ni presenetil samó občudovalce Kosovelove

poezije nasploh, temveč tudi njegove prijatelje in sodobnike. Če sta prejšnji zbirki vsaka zase prinesli nekaj nad šestdeset besedil, pa jih je v *Zbranem delu* kar tristooseminpetdeset, če ne upoštevamo ciklov in ne pesmi, ki so uvrščene med opombe. V tej množici umetnin ni nič manj ko stošestdeset novih, ki še niso bile nikjer objavljene, tudi ne v revijah, in jih dotlej sploh nismo poznali.

In tudi ureditev sama je ubrala druga pota. Nič več se ni oklepala le njegove čustvene impresionistične pesmi, segla je kar moč na široko. V njegovi rokopisni zapuščini sem odkril kopico novih pesmi iz dotlej še neznanih motivnih krogov — reflektivne, osebno izpovedne, miselno programatične, socialno borbene in vizionarne — in jih v knjigi uveljavil v njihovi pristni prvotni podobi. Mednje sem uvrstil tudi šestnajst konstrukcij, od katerih so bile dotlej znane komaj tri. Ko sem sestavljal knjigo, pa sem bil še vedno hudo previden in se zlepa nisem mogel vneti za Kosovelov konstruktivistični stil: zdel se mi je preveč ohlapen, pesmi pa so mi zbujale vtis hipnih improvizacij s političnimi, ideološkimi, erotičnimi, tudi aktualističnimi poudarki, kar sem takrat v opombah tudi povedal z dostavkom, češ da so verzi te vrste še premalo dognani.

Toda čas je tudi sedaj storil svoje in znova v korist Srečku Kosovelu. Ko sem šel v naslednjih letih ponovno skozi njegove rokopise, da bi dokončno odbral, kar mora zaradi svojega pomena in teže v javnost, se mi je odprlo. Nenadoma sem spoznal, da njegove konstrukcije le niso kakršnokoli si bodi hudomušno pesniško igračkanje, kakor sem mislil svoj čas pod vtisom njihovega igrivo drastičnega videza, temveč resno literarno prizadevanje uveljaviti nove izrazne možnosti in oblikovne postopke za nova dognanja o človeku in družbi, času in razmerah. Tedaj se mi je odkrilo, da sem zadel ob zadnjo Kosovelovo razvojno stopnjo, tisto, ki nam razloži marsikaj bistvenega o njem iz časa, ko je zasnoval svojo prvo pesniško zbirko, *Zlati čoln*, in se v predgovoru k nji, ki ga je napisal v oktobru 1925, poslovil od »sentimentalnega mladeniča«, ki ga »bo povozilo in strlo kolo življenja«, ter od svoje »baržunaste lirike«. *Zlati čoln* ni nikoli izšel, ker so ga pogoltnile vase takratne razmere pri nas, in tudi njegov rokopis se ni ohranil, zato pa so mi ravno konstrukcije — in kar je v zvezi z njimi — razkrile vsebinsko jedro tega, kar je Kosovel nameraval takrat objaviti in je označeval s pojmom »baržunasta lirika«. Zbral je v njem nedvomno svojo zgodnjo poezijo, a vse drugo s konstrukcijami vred prihranil za kasneje, tedaj tista svoja notranja spoznanja, na katerih je mislil graditi dalje, da ni umrl. Zato sem pri drugi izdaji prvega zvezka njegovega *Zbranega dela* leta 1964 izločil iz knjige vse konstrukcije, kolikor jih je bilo v nji, in jim namenil posebno mesto v drugi knjigi njegovega celotnega literarnega opusa.

Nove pesmi, drzne v izrazu, do skrajnosti razvezane v ritmu, zgrajene v sproščeni tehniki, moramo imeti za pravo pravcato prelomnico v Kosovelovem pesniškem razvoju, za odpoved stilni obliki njegove impresionistične dikcije, za začetek nove poti. Res so se pri njem že pred tem kazala znamenja, da se hoče osvoboditi preveč togega metričnega verznege toka, ki mu je bil dotlej zvest, enolične tradicionalne skanzije, tudi kitičnosti in rim, ki so mu kar same prihajale pod pero, toda vse skupaj je bilo sprva še močno podobno previdnemu in zadržanemu tipanju, ki se je še najbolj razvezalo v ciklih *Muke*, *Solze mask*, mestoma v *Tragediji na oceanu* in *Jetnikih*, ki so bili napisani konec leta 1924. Vendar se njegovega razvoja v novo smer ni dalo več zaustaviti, spreleteti so ga morala le še primerna spoznanja in plaz se je sprožil. To pa se je zgodilo po kratkotrajni pripravi sredi leta 1925, ko se je odločil, da se dokončno odreče preteklosti. O tem nam pripovedujejo njegove konstruktivistične pesmi same, zapisi v *Beležnicah* iz tistega časa in omembe v pismih prijateljem. Vendar mu konstruktivizem ni pomenil zgolj nove verzne tehnike, njegova načela je prenesel še na prozo in dramo, tudi esej in članek, to pa zato, ker je s tem pojmom označeval nove poglede na življenje in ga imel kar za posebne vrste miselnost, za nekakšen aktivizem v neposrednem osebnem odločanju.

V tem času se mu tudi porodí misel na zbirko pesmi, ki naj bi bila v skladu z njegovimi novimi nazori in bi bila v celoti sestavljena iz samih konstruktivističnih besedil, tedaj po bistvu drugačna od *Zlatega čolna*. Zanj je tudi že dočgnal močno modernističen, udaren, zanimiv, vsebinsko poln, stilno skladen naslov *Integrali*. Z njimi je hotel udariti na vse strani, po dolgem in počez, ustvariti nekaj, kar bi nazorno in živo prikazalo miselno stisko, družbene razkole ter krivice takratnega časa, tisto zagatno moralno in politično ozračje v Evropi, ki je mlado generacijo pritiskalo k tlom, ji nagrizlo pogum in nalomilo voljo, kar je Kosovel občutil prav v konicah svojih prstov. Nekatere pesmi pa naj bi izrazile tudi dotlej še ne povsem določno izpovedane bolečine v njem samem, saj jim dotlej ni našel ne prave besede in ne primerne oblike, če jih je sploh kdaj mislil nameniti javnosti.

In v resnici so *Integrali* po ideji in obliki nov svet, svet nepredvidenega, vendar dejanskega, neutajljivega, svet disonanc, antitez, absurdov, drastike, raztrganosti, eksplozij in kričočih disharmonij, ki ga je Kosovel načelno nakazal že v svoji kratki *Moji pesmi*, a se mu je šele sedaj razmahnil v vsej svoji drznosti in razsežnosti ter se uresničil v ustrezni stilni podobi, ki mu je edina omogočala, da izrazi svoja spo-

znanja neposredno, kakor jih je doživljal, ter pokaže resničnost v njeni pravi izkrivljenosti, cinični dvoličnosti, zlaganosti, okrutnosti, topi neumnosti, grozljivi popačenosti in zlu. Na zunaj vzbujajo povečini vse konstrukcije — in to je zanje značilno — vtis, kakor da imamo pred seboj nekakšne brezdušne matematične enačbe z aksiomatičnimi podarki, mrzle formule in obrazce, ko pa jim pridemo do dna, odkrijemo v njih polno grozljivih spoznanj o človeku, družbi, slovenstvu, narodih, svetovju in tudi marsikaj za pesnika osebno odločilnega. In ravno ton, dikcija in oblika *Integralov* nas silijo, da se jim čimbolj približamo in jih poskušamo osvetliti z nekaterimi novimi dejstvi in dokumenti.

Človeku se zdi danes skoraj nerazumljivo, kako da nismo tisti, ki smo bili svoj čas v Kosovelovi neposredni bližini, kaj več vedeli o njegovih literarnih ciljih in duhovni preobrazbi, saj smo vendar pri sestankih »Literarno dramatičnega krožka« o marsičem razpravljali in si mnogokaj povedali iz lica v lice, ne da bi se obotavljali. Na to ni drugega odgovora, kakor edino ta, da smo Kosovela kljub vsemu pravzaprav kaj malo ali nič poznali. To velja še zlasti zame, ki sem prišel z njim v stik šele proti koncu leta 1925 in sva si bila narazen po letih in okolju, v katerem sva doraščala. S tem nočem reči, da bi Kosovela ne zanimale nekatere zasebne stvari, vendar samo do tiste meje, ki se mu je zdela dopustna in možna. Sicer pa se je dalo z njim pogovarjati v nedogled o vsem mogočem, o estetiki, kiparstvu, slikarstvu, glasbi, gledališču, filozofiji in kaj vem še o čem, seveda največ o liriki, pravzaprav o sodobni poeziji pri nas in po svetu. Na tem področju je bil neizčrpen in je prinesel na dan najnovejše, vendar tako, da si dobro vedel, kje stoji in kaj o tem misli. Kakor hitro pa si se v pogovoru, čeprav nehote dotaknil česa preveč intimnega — meni se to ni nikoli primerilo, ker sva se slabo poznala, ne glede na to, da je bil on že pri koncu univerzitetnih študij, a jaz v sedmem razredu klasične gimnazije — pač pa so mi o tem pripovedovali nekateri njegovi dolgoletni prijatelji — je obstal in posegel z besedo po čem drugem. Svoje predsmrtne slutnje in vizije je skrival pred vsemi in se jih bal, kako naj bi o njih govoril?

Tako je bilo tudi z nekaterimi literarnimi zadevami. Vsi, ki smo prihajali h krožkovim sestankom k njemu — takrat je stanoval pri Cirilu Debevcu — smo vedeli, da ga zanima konstruktivizem, in videli, kako je iz črk in besed, izrezanih iz časopisov, sestavljal domiselne in aktualistično pobarvane, vsebinsko ironične lepljenke, a prav nič ne — razen morda Alfonza Gspana ali Iva Grahorja — da misli s tem resno. Mnogi smo imeli njegovo početje za neke vrste muho, za hipno navdušenje za duhovito in jedko parafraziranje sodobnosti, ki je bila groba in je nas vse tlačila k tlom, in nič več. To se je tudi skladalo z njegovo

živahno zgovornostjo in idejno ostrino pri debatah, zlasti pri sestankih v klubu, celo nekakšno dovtipnostjo in besedno domiselnostjo. Pri takšnih dialogih med nami je bil goreč, poln idej, tudi napadalen, kadar se je z vso silo zagnal v nasprotnika, da bi ga prepričal in mu dokazal svoje, a vedno dosleden s samim seboj, čeprav si je včasih tudi oporekal.

Še danes slišim nekje globoko na dnu svoje spominske zavesti njegov rahlo v višino privzdignjeni glas, zagnan v besedi in tonu, iz polmele pa stopa kradoma predme njegov bledikasti obraz komaj dobro dozorelega mladeniča, kakršni smo bili takrat pretežno vsi, ki smo se zbirali okoli njega; dobro še čutim na sebi njegov izprašujoči pogled in vidim, kako mu od časa do časa huškne prek ustnen nagajiv trzljaj, a na mah zamre, njegove oči pa, ki strme vame skozi naočnike, zajame čudna odsotnost. Mene je Kosovel najbolj priklenil nase s svojim nenavadnim navdušenjem za literaturo, ki ga pri realcih sicer nisem zapazil, pravzaprav za umetnost nasploh, in s tistim ustvarjalnim nemiro, ki je dan izbrancem in dokazuje, da njihov duh neprestano snuje, celo takrat, kadar razpravljajo o postranskih, nepomembnih stvareh.

Na samem, zunaj krožkovih sestankov, sva se menda srečala, če se ne motim, samo dvakrat. Prvič nekega mrakotnega jesenskega popoldneva v tisti temačni sobi romansko-germanskega seminarja, ki je vzbujala videz nekakšnega prikletnega prostora, čeprav je bila v pritličju in se je prišlo vanjo z dvorišča ali pa pri stranskem vhodu na univerzo iz Gosposke ulice. Drugič proti večeru v Narodni kavarni nasproti univerze, ki je bila vedno, kadar sem stopil vanjo, mučno prazna in polna tistega dremotnega vzdušja, ki tako plastično diha iz njegovega soneta *V kavarni*. Že od daleč sem ga zagledal, komaj sem dobro zaprl za seboj notranja steklena vrata, kako nekaj strastno piše ob oknu nekje v ozadju kavarne, globoko sključen nad papirjem. Ko sem stopil k njemu, se mi je zazdelo, ko da sem ga prebudil, tako je bil zaverovan v svoje delo. Potem je skočil kvišku, mi podal roko in kot bi trenil stisnil šop listkov v notranji žep svojega suknjiča, pri tem pa ni črhnal ne črne ne bele. Potem pa sva se zapletla v enega tistih razkošnih pogovorov, ki jim ni videti ne konca ne kraja, in že po nekaj stavkih začela tiščati vsak v svojo smer, kakor da sploh ni drugih možnosti, da bi se sporazumela, razen njegove ali moje.

Tako je bilo tudi v klubu, ko sem v oktobru 1925 predaval o subjektivizmu. Komaj sem dobro končal svojo mučno abstraktno razlago subjektivističnih pojavov v poeziji in povedal, kaj o tem mislim, sva si že bila v laseh, začela telovaditi z besedami, »dejstvi« in tezami, se bolj in bolj oddaljevala drug od drugega, se vnemala, a vztrajala vsak pri svojem, seveda z dolgoveznim utemeljevanjem lastnih stališč in z ihto, ki

je privilegij mladosti in njena posebna privlačnost. Moje mnenje je bilo, da je subjektivizem v poeziji nevaren, kadar se sprevrže v igračkanje z rebusi, da je lepa le do podrobnosti izdelana umetnina, napisana v kristalno čisti obliki, v nekakšnem modernem »klasicističnem« stilu, za katerega sem se takrat vnel. Kosovel je bil seveda docela nasprotnega mnenja in je govoril, tega se še dobro spominjam, o nekakšni »živi umetnosti« — pojem je takrat visel v ozračju francoske literarne kritike, kakor sem izvedel kasneje — in na vse kriplje branil subjektivistično liriko. Kaj se je takrat, ko sva se prerekala, dogajalo v njem, sem odkril šele leta 1931, ko sem pisal študijo za *Izbrane pesmi* in so mi prišle v roke njegove *Beležnice*. V posebnem sešitku iz precej debelega papirja, ki si ga je pripravil, da bi si vanj zapisoval misli ob naših literarnih sestankih, in mu dal tudi primeren naslov: *Srečko Kosovel, Zapiski za krožkove sestanke*, sem na zadnjih dveh straneh odkril tele besede in stavke, ki so mu prihajali drug za drugim v misli in jih je zapisal drugega pod drugim v razmetanem zaporedju:

*Literarni sestanek / 23. oktobra 1925<sup>1</sup> / Kosovel Sr. Debec / Škrl, Ocvirk, Košak / Žagar Ocvirk<sup>2</sup> / Ob 8 uri / Predava tovariš Ocvirk »o subjektivizmu« / Romantika / Simbolizem / verizem / supremazitem / neoromantika / Subjekt. od zaslug sveta / od občinstva? / Impres. / dadaizem / konstruktivizem / vzroki nastanka / subjektivizem nad / subjektivizem / deformacija forme / mistik-romantik / vsebinsko formalno / umetnostno kompo [?]<sup>3</sup> / absolutno pozitivno in dobro / ethos = človek / večno konstantni / naravni zakon*

Zapis, kakršen je, je izredno zanimiv, ker živo kaže Kosovelovo osebnost, njegove hipne miselne reakcije na dogajanje in tisto čudovito vneto, prav spodbudno sodelovanje s človekom, s katerim je bil v besednem dvoboju, da si lepšega ni mogoče misliti, čeprav se ni z nasprotnikom v ničemer strinjal. Kosovel je pač ljubil gibanje, trenje, a ne iz slepega nasprotovanja, marveč da bi na glas formuliral, kar je bilo v njem in je sililo na dan, tudi zato, da bi razgibal okolico, ki mu nikoli ni bila dovolj delavna in živahna. Mimo citiranega zapisa v *Beležnici* pa se je ohranila še njegova *Kronika literarno dramatičnega krožka »Ivan Cankar«*, ki jo je pisal tja do konca leta 1925 in v njej kratko navedel najvažnejše. V zvezi s svojim prihodom v klub in predavanjem berem v njej tole:

<sup>1</sup> Kosovel se je zmotil in napisal 1924. Postranske črte v naši objavi pomenijo, da so besede in stavki, ki si sledijo, zapisani drug pod drugim. Tekst podajam zvesto po rokopisu.

<sup>2</sup> Besedo je Kosovel prečrtal.

<sup>3</sup> Besede ni mogoče prebrati.

16. oktobra: literarni sestanek. (Petek) Žagar pripelje s seboj novega člana, sedmošolca Ocvirka [...]

23. (petek) oktobra literarni sestanek. Tovariš Ocvirk predava o subjektivizmu. Prisotni tov: Škerl, Ocvirk, Košak, Žagar, Debevec, Kosovel. Predavanje je bilo plod pridnega čitanja esejev, duhovitega operiranja s filozofskimi pojmi in je podajalo razvoj subjektivizma od romantike do najnovejših umetnostnih struj. Manjkalo mu je pa jasnosti in opredeljenosti pojmov.

To je izpričala debata, kjer sta si stali nasproti dve gledanji sveta, relativistično razvojno in izpreminjajoče in pa absolutno in večno. V debati si je stalo dvoje mnenj v opreki, to, da je lepota večna (Ocvirk), s tem, da je lepota izpremenljiva z razvojem civilizacije in kulture (Kosovel). Ocvirk ovrača subjektivizem, je za velikopotezno »klasično« umetnost.

Ob enajsti uri se iz zakajene sobe razidemo.

Po vsem tem se nam je Kosovel vsaj na zunaj kazal z dokaj bolj svetle strani, kakor ga pa poznamo danes iz pesmi, zlasti še iz tistih, ki govorijo o smrti in lastni neizbežni katastrofi, ki pa jih takrat nismo poznali. V mojih očeh je bil dobro dolgo duhovno nenavadno živahno, če hočete, dinamično bitje, celó nekam nemiren človek, poln iskrivih misli, presenetljivih pogledov na svet in družbo, ljubezniv, prijateljski, razumevajoč, vendar včasih zadržan, da ne rečem, čudno odmaknjen. Prvič se mi je to nezavestno odkrilo v pogovoru z njim v kavarni; obšel me je nejasen občutek, kakor da je na mah postal zamišljen in da ni več pri stvari, o kateri sva govorila, vendar sem si to razlagal po svoje, pač z dejstvom, da se le slabo, pravzaprav nič ne pozna. Drugič ob njegovi bolniški postelji, ko sem ga pozimi 1926 obiskal pri Cirilu Debevcu. Zdi se mi, da je imel glavo na debelo ovito z nekakšnimi obkladki — neprestano je tožil, da ga trga po njej in da je čudno težka — govoril je s pridušenim, dokaj medlim glasom, a o stvareh, ki so bile konkretne in prav nič osebne, največ o svojih literarnih načrtih — teh je imel ogromno in ni nehal nanje nikoli misliti, verjetno prav tja do zadnjega dne v Tomaju ne, dokler ni umrl — a sedaj jih je omenjal previdno in boječe, in kar se mi je zdelo novo, s tistim »če«, ki ga sicer ni rad uporabljal. Kdo med nami je takrat slutil, kakšna brezdanja, grozljiva brezna so se že takrat in nekaj časa pred boleznijo odpirala pred njim in okoli njega, kaj vse ga je mučilo in težilo! To so skrajno osebne, neizrekljive stvari, tesnobne, polne bojazni, ki udarijo na dan najbolj neposredno le v umetniških izpovedih ali pa v hipnih zapisih, prikritih javnosti. Kako trpko

zveni njegovo *Prerojenje* z uvodnim verzom: »Sam, sam, sam moram biti«, ki se štirikrat ponovi, vsakokrat z globljo vsebino! V *Beležnicah* pa so se ohranila še bolj neposredna spoznanja, dragocena spričo svoje neposrednosti, saj jih je zapisal v hipnem navalu čustva in nenadne pobitosti. Takih stvari človek seveda ne pripoveduje nikomur, saj si jih še sam sebi ne upa priznati. V *Beležnici* iz srede 1924, ki je na gosto popisana z mestoma nečitljivo pisavo, naletite med verzi, naslovi za pesmi, novele, črtice in raznimi načrti na stavek, ki človeka na moč preseneti: »Moj princip je, da stopam od poraza do poraza in preizkušam svojo moč.« — Nekaj strani zatem pa berem: »Nikdar ne prideš do cilja, popotnik — —.« — Komaj tri strani nato pa plane vame hudo zveržen zapis, ki ga je neverjetno težko razvozlati, z naslovom *Autoportret*, ki obsega en sam stavek: »Postavil sem se pred zrcalo in se nisem videl, glej, ko sem ga odmaknil, šele sem se videl resničnega.«

To pa je šele uvod v kasnejše izpovedi, ki postajajo bolj in bolj trpke, boleče, vznemirljive, čim bolj se bližamo njegovi bolezni. V zadnji *Beležnici* iz leta 1924, ki je pravzaprav le šolski zvezek, v katerega je zapisoval svoje literarne osnutke in je ves napolnjen s pesmimi in zametki zanje, presenetijo človeka na videz zelo preprosti, a zanj v resnici zelo značilni verzi. Pesem, pravzaprav osnutek zanjo, napis s hlastno, težko čitljivo pisavo, vzbuja vtis nečesa, česar ni mogel izraziti v hipu do kraja in je zato skiciral le bistveno, a drugo naj bi storil kasneje. In ravno ta njegova prvotna oblika in podoba, kakršno ima, je nenavadno zgovorna. Tudi naslov *Odlomek* pove marsikaj. Glasi se:

#### ODLOMEK

Živeti se pravi	Če izgovoriš besedo,
za nekaj trpeti,	nimaš je več —
skrivati v simbole	zatorej molči;
svojo boleost	s svojo bolestjo,
in trpljenje	ki ti edina daje živeti,
in ga nikoli	z njo živim, z njo
ne razodeti.	hodim po sveti.

Toda v *Beležnici* iz leta 1925, v nekakšnem na roko prirejenem sešitku, ki sodi v čas, ko se je že oklenil konstruktivizma, naletite na dve izjavi v prozi, ki dajeta misliti. Sprva ju človek niti ne opazi, ker se skrivata pod naslovoma za črtici, ko pa ju prebere, ga prešine občutek, ki se razrase v spoznanje, da ima pred seboj pravzaprav hudo

važno osebno izpoved, ki na mah razsvetli pesnikov značaj in njegov odnos do okolice. Prva je na oko nekam neosebna, a takšna sta pravzaprav samo prva dva stavka, tretji je že docela zvezan z njegovo bolečino. Zapis se skriva pod naslovom *Albinica (črtica)* in govori na videz o nekom tretjem. Glasi se:

»Manj bi trpel, da je kavzalnost edini zakon. On bo edini, ki me pozdravi ob vzprejemu, kakor je bil ob odhodu edini. Te dni sem zelo razbit in toplo sonce sije name kakor na razbito čašo.«

In prav navedeni odlomek se miselno lepo veže z naslednjim zapisom pod naslovom *Češnja in ona*, ki pa je v resnici svojevrsten Kosovelov avtoportret. Tu berem:

»V dnu sem sam. Z ljudmi se šalim in uganjam burke, zato ker drugega ne razumejo. Zavidam jih, da so tako sončni od znotraj. Pravijo: to je pogumen, vesel fant. In jaz jim pritrjujem z dovtipi in postanem res vesel.«

V naslednji *Beležnici* iz leta 1925, precej zajetnem zvezku, polnem raznih osnutkov in verzov, pa planeta prav blizu konca nenadoma v človeka dva zelo grenka stavka. Glasita se: »Ah, koliko tragike je na svetu.« — »Ah, najvišji razvoj je smrt, je smrt, je smrt.«

Tem mrkim občutjem in tegobnim mislim, ki se pojavijo v prestilizirani, umetniško poglobljeni podobi v njegovi liriki, pa lahko mirne duše postavimo ob stran docela nasprotne izjave, ki govore o smislu in dragocenosti življenja, o nujnosti našega prizadevanja in naporov, da uresničimo svoje poslanstvo in uveljavimo novo zamisel sveta, pa čeprav bi se morali odpovedati marsičemu in se boriti na vse strani, o odrešujoči moči neprestanega hotenja, ki ne pozna ne meja ne ovir, o samodisciplini, samovzgoji in svetosti dela. Kadar je le nanoslo, nam je Kosovel razlagal v klubu svoj življenjski aktivizem, še bolj osebno pa prijateljem v pismih, in kakor da ga je nekaj obsedlo, nas je spodbujal, rotil, nagovarjal, prosil, terjal, zbadal, dražil, izzival, zaklinjal, da bi nas premaknil z mrtve točke, trdil, da je boj nujen, neizogiben in da nas morajo ovire kvečjemu siliti naprej, ne pa da bi nas tlačile k tlom in nas uspavale, hkrati je zahteval, določal, organiziral, sestavljal načrte zase in druge, kritiziral, bral levite sebi in nam in hitel, kakor da se mu neznansko mudi in bi bilo greh zamuditi tudi najneznatnejši trenutek, da uresniči veliko idejo, ki jo je nosil v sebi. Takrat se pojavijo v njegovem slovarju besede: življenja željnost, energija, borba, pogum, volja, moč, dinamika in kar je še takih, ki zazna-

mujejo zalet naprej in dragocene lastnosti človekovih ustvarjalnih naporov. Od srede leta 1925 do svoje smrti je ves v konstruktivizmu in njegove pesmi te vrste izpričujejo neutajljivo strast do boja, zavestno poseganje v vsakdanjost, a ne da bi jo malikoval, se ji klanjal ali se je celo bal, temveč da jo napada in biča, razkrinkuje laž in licemerstvo, strahopetnost in nemoč, navidezno moralo in lažno veličino ter pokaže majhnost naših razmer, otopelost naše narodne zavesti, nebržnost do velikih človečanskih idealov, skratka, da razbije in razvrednoti lažne vrednote in umišljene mite. To je bila dinamična plat njegove literarne preobrazbe, tista, ki je bila na zunaj najbolj vidna. Na kratko, stvarno in mirno je očrtal svoj življenjski dinamizem, ki se na oko tako hudó bije z depresijami v njem, ki so ga od časa do časa zajele in mučile, v uvodnih besedah h *Kroniki literarno dramatičnega krožka*.<sup>\*</sup> To sem že nekajkrat omenil in ravno v njej podaja zanimiv pogled na zaviralne sile, ki so onemogočale delo v klubu, ter nadaljuje: »Ako bi dal na tehtnico ovire in našo moč, bi se tehtnica nagnila k oviram. Toda to pomeni, da je bila naša volja prešibka, naša energija premajhna. Moč in energija morata vzrasti iz ovir, človek zmagalec se mora roditi iz njih.«

Nikjer pomišljanja ali omahovanja, nič zagrenjenosti ali nebržnosti, temveč zalet v dejanje, sproščanje ustvarjalnih sil, ki jih lahko razvežejo samo spoznanje, zavest in občutek, da je življenje energija energije, večna napetost, nenehno izžarevanje oblikujoče volje, a vse drugo zastoj, okamenelost, nebivanje, smrt. In ravno v prvih mesecih 1925. leta je Kosovel podal v svoji *Beležnici* jedrnat, redkobeseden, skop, a po vsebini izredno pretehtan in zgovoren pregled svojega takratnega življenjskega položaja s pogledom v prihodnost, ki sem ga objavil že leta 1931 v študiji k njegovim *Izbranim pesmim* in ga ponevedoma označil za »nekam cinično ironičnega«, ker ga pač nisem prav razumel. V njem sta kljub matematičnim znakom in simbolom, kljub lakoničnemu izražanju, ki je tako značilno za njegov konstruktivizem, dobro vidna oba pola njegove notranjosti, ki sta se v njem podtalno trla, kako si stojita nasproti in merita svojo moč. Zunanja podoba tega zapisa je naslednja:

---

<sup>\*</sup> *Kronika*, iz katere sem marsikaj že uporabil leta 1931 za uvodno študijo k *Izbranim pesmim*, je last Alfonza Gspana in bilo bi prav, da bi jo čimprej objavil v celoti in popisal ozadja, ki jih dobro pozna. Alfonz Gspan je tudi lastnik pesmi tako imenovanega »Gspanovega rokopisa« (RG), ki sem ga v drugi izdaji prve knjige Kosovelovega *Zbranega dela* 1964, str. 417, po pomoti omenil v zvezi s trinajstim fasciklom njegove zapuščine, kakor da bi bil njen sestavni del, a ni, kar tu popravljam.

## PRORAČUN

finance	= 0
finančni upi	= nepopolno število
veselje in moč	= za tri
energija	= $\infty$
obup	= $3 \times$ na teden
zaljubljenost	= vsak mesec
dolgovi	= nepopolno število
up v bodočnost	= $\infty$
premočrtnost	= $a \parallel b$

---

Summa = nestrpno pričakovanje

Vsaka postavka v obračunu je imela realno ozadje in je bila sestavni del Kosovelove fizične in duhovne eksistence, najvažnejše pa so za nas v njem tretja, četrta, peta in osma, to pa zato, ker govorijo o pozitivnih in negativnih plasteh ali težnjah v njegovi notranjosti. Če jih pregledamo natančneje in jih skušamo zvezati s trenji v njem, vidimo, da je bil obup sicer tu in da ga je periodično vznemirjal, najbrž v obliki depresij, da pa so bile navzlic vsemu sla po življenju, energija in vera v prihodnost močnejše, celo nenavadno poudarjene, saj jih označuje kar za neskončne, neizčrpne, neomejene. K važnim negativnim prvinam sodijo predvsem njegove finančne stiske, denarni upi in dolgovi, a so formulirani kot nekaj neopredeljivega, česar ni moč točno predvidevati, ker so pač bili odvisni od okoliščin. To pa še ni vse. Najjasneje je označena njegova idejna premočrtnost, tedaj zavest, da ne sme popuščati in popustiti na nobeno stran, da se ne sme ukloniti niti pred nasiljem niti pred vabljivimi obljubami ali zatajiti samega sebe in svoje prepričanje. Zato pa je bil njegov pogled v prihodnost, ki smo ga postavili na pozitivno stran, dokaj gibljiv, moten, nejasen in je lahko dobil včasih tudi negativni predznak, sicer ga ne bi označil z dokaj varljivim simbolom za neskončnost. Tako se nam razjasni tudi vsebina seštevka, pravzaprav vsota vseh postavk, ki je na videz izražena nekam lirično, vendar moramo imeti njegovo »nestrpno pričakovanje« za neposredno življenjsko občutje, ki bi se ga dalo najlepše opisati kot up in strah, a seveda s poudarkom na hrepenenju, ki osvobaja. Vendar stvari niso bile tako preproste, kakor se zdi, in se je navidezno ravnovesje v obračunu lahko kaj hitro prevesilo na negativno stran, vendar nam o tem več povedo nekateri verzi, ki jih odkrijemo v pesmih, ki se približujejo konstruktivizmu.

Pomuditi se moramo nekoliko tudi pri njegovi strasti do dejanja in pojmovanju volje, in sicer na podlagi tega, kar nam pripovedujejo njegovi zapiski v *Beležnicah*. Sredi leta 1925, 15. julija, je v zasnutku

za povest iz zasedenega ozemlja, ki je ohranjen v beležnici z naslovom *Dnevnik*, zapisal naslednje: »Zbira okrog sebe ljudi, ustvari počasi, da oni tega ne spoznajo, šola, svoje ideje jim vcepi. (Pomen krožka.) *Disciplinirani borci*. Šola, ki razločuje učitelja in učence, nas je naredila plahe. Vsi smo tovariši. Klubski princip.« Dve strani nato pa zadenete na tri stavke, ki so vsi močno podčrtani: »Boj za obstanek. *Raison d'être*. Borbenost pogoj življenja.«

Oba zapisa, kakršna sta, nam povesta marsikaj, čeprav se nam spočetka vidita kot navadni zaznambi nekakšnih splošnih idej. Prvi pripoveduje o Kosovelovem nagnjenju k organiziranju, ki mu je bilo bržčas v krvi, saj je menil, da more uspeti edino enotno in vzajemno povezano delo vse mlade generacije. To se lepo kaže tudi v njegovih prizadevanjih, da bi spravil na noge »Literarno dramatični krožek«, saj je zanj sestavil program in koval načrte, o čemer govori njegov *Zapisnik za krožkove sestanke*, *Kronika* in še marsikaj drugega. Zato ni naključje, da omenja v prvem zapisu krožek kar dvakrat. Drugi zapis pa je važen, ker dokazuje, kako je idejno utemeljeval nujnost akcije. Osrednji smisel bivanja mu je boj, a ne boj tjavdan, tudi ne kakršenkoli si bodi boj, marveč predvsem literarno prizadevanje, ki mu pomeni edino dragoceno manifestacijo ustvarjajočega duha.

To je razvidno iz naslednjega zapisa v drugem delu že omenjene *Beležnice*, v katerem sta zlasti močno podčrtani dve važni besedi. Glasi se: »Naša literatura mora biti silno močna, da bo vzbujala akcijo, silo velikih dejanj, ki jih mora naš narod *izvršiti*. To je njeno poslanstvo. — Ona obuja duše, ogenj mora biti, ki vžiga, požar, ki uničuje. Naša literatura  $\equiv$  *energetika*.« Tudi tukaj kakor v *Proračunu* uporablja Kosovel trojni enačaj, ki mu pomeni več kot golo vzporejanje, in sicer nujnost, zahtevo. Zato moramo brati zadnji stavek takole: »Naša literatura mora postati čista energija.« To pripominjam zato, ker pomeni beseda energetika v znanstvenem jeziku nauk o energiji, to pa ni v skladu z vsebino, ki jo ima beseda pri Kosovelu saj jo enači z golo, potencirano močjo samo na sebi.

Vse to je bilo nujno povedati, da pokažemo v pravi luči antiteze v Kosovelu, ki so ga vznemirjale, se v njem kopičile, rile po njem, ga žgale, se razplantevale in v prefinjenih podobah udarjale na dan v njegovi liriki, še prav posebno v njegovih konstruktivističnih

pesmih, ki so v tem pogledu najbolj doživljajsko neposredne, naj mislimo o njih karkoli že, četudi morda nepovoljno. Zanje je značilen svojevrsten stilni dinamizem v besedi, zasnovi in obliki, idejni aktualizem in aktivizem v najčistejšem pomenu teh besed, zalet navzven, razkrivanje, razkrinkavanje, žigosanje in miselno poantiranje sodobnosti z ostrimi načelnimi pogledi nanjo, njeno lažno veličino in navidezno urejenost. Če bi tega ne vedeli, bi zaman ugibali, od kod neki pri njem tako neukrotljivo nihanje iz skrajnosti v skrajnost, iz optimizma v pesimizem, od veselja do življenja v predsmrtne strahove, celó nekam zavestno iskanje čustvenih in miselnih kontradikcij, kričočih antinomij, od kod nagnjenje h kontrastiranju v besedi, stavku, zvoku in podobi, razbijanje harmonične impresionistične predstave o svetu, ki mu poslej ni nič več urejen, dober, v sebi skladen, smiseln, pravičen, human, temveč po bistvu drugačen, kakor trdijo, da je in da bi moral biti, sklicevaje se na abstraktne hipoteze o njegovi popolnosti, o edino možni in pravični družbeni urejenosti, z razumom podprti vsesplošni smiselnosti in absolutni metafizični zakonitosti, na čemer da sloni veljavnost in obveznost njegovih načel in vodil. Svet mu je odslej dalje razbit, razklan, disonančen, lepljiv, moten, zlagan, zmeden in tragičen.

Kosovel je bil že pri rojstvu zaznamovan. S svojo izredno čustveno sensibilstvo je že zelo zgodaj odkril marsikaj, kar je neposvečenim skrito. Nihče, še celo sam ni vedel, da nosi s seboj, na dnu svoje umetniške podzavesti, prefinjeno seizmografsko napravo, ki mu posreduje najtanjše duhovne tresljaje in globinske idejne premike v notranjih plasteh dobe s časovnim radiusom, ki zajema nekaj desetletij.

Te lastnosti njegove osebnosti so bile vseskozi značilne zanj in njegov razvoj in se začno kazati že v njegovi zgodnji poeziji, dasi seveda komaj zaznavno in v nekam naivno preprosti obliki, prav posebno pa v zadnjih letih na realki, dokler se docela jasno in očitno ne razkrijejo na univerzi in naposled v njegovem konstruktivizmu. Kosovela so vedno mikale nove literarne smeri, domače in tuje, a je nanje gledal kritično, zato se ni meni nič tebi nič nobene oklenil, ne da bi bil vedel, zakaj to počenja. V obeh zadnjih letih na realki se je zanimal za futurizem, pravzaprav za njegovo slovensko varianto, kakor se je porodila pri nas po prvi svetovni vojni, oprta v marsičem še na naš impresionizem in simbolizem, dasi jima je hotela spodnesti tla, v motiviki dokaj pohlevna, idejno prav nič revolucionarna. Na zunaj se je zdelo, kakor da se je naš futurizem uprl ustaljenim pesniškim vzorcem, sladkobni erotični poeziji, navajeni tipiziranih čustev in do neokus-

nosti obrabljene pesniške govornice, da rije globlje in želi prenoviti vse in za vsako ceno; vendar to ni bilo tako. Slovensko meščanstvo, ki se je po prvi svetovni vojni na mah zavedelo svojega privilegiranega položaja in moči in se z navdušenjem ogrevalo za zlagana čustva in omledno leporečje v poeziji, se je prestrašilo novih literarnih pojavov, izgubilo glavo, pometalo v isti koš ekspresioniste in futuriste ter jih obsodilo, češ da so se izneverili idealom velike tradicije in da je njihovo početje pravcato šarlatanstvo, zabloda in nič več. Naši javnosti je bil takrat najbolj na očeh najglasnejši zastopnik slovenskega futurizma, Anton Podbevšek, avtor zbirke *Človek z bombami*, ki jo je v letih 1919 do 1922 po kosih priobčeval v »Domu in svetu« in »Treh labodih« in jo v novembru 1920 prebral slovenskemu občinstvu v dramskem gledališču v Ljubljani in s tem sprožil prerekanje in razpravljanje o novi smeri po našem časopisju in v javnosti. Nemalo uslugo je storil ljubljanskemu meščanstvu psihiater dr. Alfred Šerko, znan po svoji dovtipnosti in zafrkljivosti, ko se je zagnal proti pesniku in zapisal, da je Podbevšek tipičen klinični primer in da je takih »umetnin«, kakršne piše on, najti na kupe med duševno bolnimi. Seveda je udaril mimo in pridobil pesniku mnogo mladih privržencev, celo posnemovalcev, ko pa ni vedel ali ni hotel vedeti, kaj je moderen pesniški stil, kaj pa nebogljeno shicofreno jecljanje. Vsekakor je vsaj na zunaj rešil čast »klasične« lepote in pomiril marsikoga, hkrati pa je sprožil apologije futurizma v »Domu in svetu« in »Slovincu« ter zbudil zanimanje za razne nove tokove.

Kosovel je pazljivo spremljal dogajanje v slovenski javnosti, njeno zavračanje, celo odpor do novih pesniških šol, o katerih so mnogi menili, naj je šlo za futurizem, ekspresionizem ali dadaizem, da izvirajo vse iz istega kaotičnega dna takratnega časa, in iskal svojo pot. Najbližji mu je bil futurizem ali »bombastika«, kakor so ga mnogi cinično imenovali, saj je bil še najbolj soroden simbolizmu, naj reče kdo, kar hoče. Takrat je bil Kosovel star šestnajst let, ko se je razvel prepir okoli Podbevška, pravzaprav nekakšen načelen spopad med staro in mlado generacijo. To je dalo sporu poseben mik, ki pa nikakor ni zadel stvari v bistvo. Kosovel je seveda moral stopiti v vrste mladega rodu, to je bilo povsem naravno, tudi razumljivo, in se opredeliti za Podbevška, vendar je to storil po svoje in očitno še tem raje, ker je v zmoti mislil, da je usoda ravno Podbevška izbrala za vodnika novemu rodu. Ker je bil po svoji naravi bolj nagnjen k tihi osebni izpovedi kot pa široki retorični gesti, saj mu je bil Murn vse bližji od Župančiča, se ravno zato ni mogel nikoli sprijazniti s kričečim patosom

futuristične šole, ki je ljubila pretirane besede, razvlečen slog, do nabreklosti prenatrpan s podobami in komparacijami, ki si jih je izposojala iz mistične fantastike in zajemala iz tropske favne, polne kač klopotač, mavričnih kač, velikih ptic ujed in drobnih kolibrijev, bivolv na prerijah in kar je še takega, ter tako skušala prepviti drobne, komaj slutene razgibe srca in nežna človeška občutja.

Kosovel ni več omahoval, pač pa poskusil, da vdihne novi obliki svojega duha in jo poplemeniti. Tako je v letih 1921 in 1922 nastalo nekaj pesmi, ki kažejo, kako si prisvaja futuristično tehniko in si jo obrača po svoje, to se pravi, kako si prizadeva napolniti nove kalupe s tipično svojo čustvenostjo in mehko, vtisniti vanje čimveč izpovedne iskrenosti in ekspresivnosti. Njegovi poskusi sicer niso kdove kako uspeli, saj niti niso mogli uspeti, in futurizmu se je kmalu odpovedal, vendar so zanimivi, ker neposredno vodijo k njegovemu kasnejšemu konstruktivizmu, seveda s širše perspektive, tiste, ki je bila tuja našim zastopnikom te smeri. Med prve pesmi, napisane v futurističnem stilu, sodi njegova *Moja duša*, drobna stvarca, sestavljena po načelu vsebinskega čustvenega kontrasta. Napisana je v izrazito dolgih verzih, tudi rimana, in sodi po obliki med začetne manifestacije futurizma pri nas, med pesmi, kakršne je objavljial Podbevšek leta 1919 v »Domu in svetu« (*V mesečini, V samoti, Rdeča lilija, Žolta lilija*), dokler se ni s pesmijo *Ob dnevu vpoklica na kolodvoru*, s katero začne pesniško upodabljati vojno motiviko, od takega izražanja poslovil in se nato lotil obsežnejših lirskih tekstov, zgrajenih po načelu likovne kompozicijske tehnike. Kosovel je seveda stopal za njim, a po svoje. Če hočemo prav razumeti njegov najdrznejši, vsebinski in motivno docela samosvoj futuristični poskus, mislim njegovo *Pesem o sanji*, se moramo za hip ustaviti pri *Moji duši*, ker je z njo očitno zvezana po občutju, ozračju in tonu. Glasi se:

## MOJA DUŠA

Moja duša je tiha, mirna sobica s črnimi zavesami.  
Ko sije lepo, toplo sonce s čistega neba, vanjo srečo stresa mi.  
Včasih v tej sobici svečani mir, zunaj spava majski popoldan.  
Sobica je sama, z žarki posejana, in vanjo je sladek sen zasejan.  
Včasih na večer pa temne zavese vzplavajo  
in z večernimi vetri se poigravajo.  
Ko pride pa noč, je v sobici dan in slike se nove kažejo.

Ta dan je iz dalje prerokovan in slike te ne lažejo.

Spet noč je odšla in v jutranjem vetru mi zavese svetlobo pozdravljajo. Slike temnije in sobica sama je, le tihi majski popoldan pozdravlja jo.

Pesem je nenavadno nežna v podobi in prisrčna v čustvu, zato prvi hip ne zapazimo v njej česa futurističnega, tudi preprosta je, da le kaj, jasna in brez vsakršne bombastične nabuhlosti. Človek, ki se bolj zanese na vtis in učinek lirskih tvorb kakor na stilno analizo, bi ji ne mogel prisoditi nikakršnih zvez z novo smerjo. Toda o tem nas pouči nekaj zelo zgovornih dejstev. Kosovelove pesmi iz tega časa so vse napisane v kratkih verznihi oblikah in običajnih, najraje štiri- vrstičnih kiticah, tu pa imamo opraviti s čezmerno dolgimi verznihi sklopi. Razen tega pa nam največ pove o njeni futuristični osnovi ravno njena osrednja podoba, primerjanje duše s tiho, mirno sobico s črnimi zavesami, pravzaprav razpletanje podobe v smislu antiteze med dušo, majskim dnevom, majsko nočjo in svetlobo v duši, ko je zunaj tema. Kontrast seveda ni popoln, tudi ni izdelan do kraja, a kaj zato, ko pa je bilo Kosovelu več do čustvene ubranosti kakor do logike in presenečenja.

Na podobne poteze naletimo tudi v njegovi najizrazitejši kompoziciji te vrste, kar jih je kdaj napisal, v *Pesmi o sanji*, izdelani po načelih likovnega pesništva. V njej se je bolj ko kdajkoli skušal približati Podbevšku, a brez pretiravanj v metaforiki, ves takšen, kakršen je pač bil po svoji naravi in izrazito čustvenem dožemanju sveta. Če je *Moja duša* zgrajena na kontrastu med dušo, dnevom in nočjo, pa imamo sedaj pred seboj drznejšo zamisel, antitetično dvojnost: tu nežen sanjski erotični privid, a njemu nasproti nenavadno surov prihod vlaka, pravzaprav nasilni vdor njegovega ropota in drdranja po železniškem tiru v eterično ozračje, ki na mah razbije pesniško iluzijo. Kosovel je skušal nasprotje med prividom in trdo resničnostjo prikazati tudi grafično na zunaj, s tem da je napisal sanjski del z rdečilom — v tisku smo to ponazorili s kurzivo — a vznemirljivo ropotanje »mimo bežečega vlaka«, ki pelje ljudi na fronto in v smrt in kličejo po rešitvi, s črnolom — v naši objavi je to podano s pokončnimi črkami.

#### PESEM O SANJI

*Pod mano je bil pisan prt, poln sočne pomladi, kakor  
sveže mlado telo deklice, katere lepote bi se napil  
kot žarkov sonca iz keliha narave, polne hrepenenja.*

Sonce je obrnilo svojo lepo glavo k meni in vsulo svoje zlate kodraste lase name, ki sem ga čakal, ki ga ljubim, in me pobožalo, da sem mislil, da je pri meni ona, ki sem jo čakal v sanjah, ko sem klical na proči postelji njeno ime v noč. — (Oči so se mi zaprle, a pred njimi sem videl vijoličasto zarjo. Srce se mi je razširilo od veselja ob tej krasoti in oči sem moral zopet odpreti, kakor da bi me prisilil v to večerni zefir, ki je šel mimo mene.)

Tam med lasmi zatega sonca se je vilo njeno telo,  
ki je bilo vitko kakor trs v vetru, in plavalo  
je z velikimi perutmi, ki so bile kakor  
peruti velikega orla in so se-  
gale skoro do zemlje. Ko je razmahnila z njimi, te-  
daj je zapihal svež  
veter in oči so  
se nehote zaprle in moj obraz se je stisnil v  
hrepenenja poln  
izraz.

Ker to je bila ona.

Letela je visoko v zraku in sonce  
ji je delalo pot med svojimi lasmi,  
ki so jo božali kot jaz s svojo ljubeznijo.

Plavala je, plavala kot večna ptica,  
ki ne pozna človeka, da hrepeni po  
njej, in jaz sem plakal, ker je plava-  
la daleč od mene. Rdeli so zlati  
lasje sonca in so se pogrezali v gore.  
Nastajala je zelena zarja in ona se je  
spremenila v krvavordeč oblak z  
modrimi pasovi nad obzorjem in je  
bila tam še vedno, kot bi hotela  
objeti sonce tam v daljavi in je  
strmela za njim. Temno je po-  
stajalo in tudi zarja je izginjala.

V bližini sem čul zvonjenje železniške stražnice; vlak je prihajal. Njegov temni dim je zatemnel zarjo in tudi ona je izginila v težkem žveplenem vzduhu.

Ptiči so odpeli

dnevu njegovo slavo,

a tedaj sem zapel jaz

in moja pesem je bila

bolj živa od njihove,

kajti pela je o ljubezni,

o življenju in o sanjah.

V daljavi se je mešal med

zvoke naše Ave Marije pre-

tresujoč pisk mimobežečega

vlaka in ljudje, ki so se pe-

ljali v njem, so kričali po

rešitvi, kakor da bi šel

ta vlak smrti naproti.

Ti klici so mi segali v mozeg.

Ni bilo tovarišev in sam

sem stal na hribu ter

sem plakal po soncu in njej.

Pesem, kakršna je, izpričuje vse tipične poteze in lastnosti Kosovelovega domišljjskega sveta, a sedaj ujetega v ploskovni likovni kalup, obliko, ki je bila tako po duši našim futuristom. Vendar pa likovna plat pri Kosovelu nima cilja sama v sebi, v zunanji konfiguraciji posameznih ploskev, marveč hoče ponazoriti notranjo vsebino pesmi, njeno idejo. Sanje plavajo visoko nad zemljo v brezmejni nebesni modrini, saj se tam pač najlaže razmahnejo, zato silijo više in više, dokler jih sredi poleta nenadoma ne zaustavi ropot z zemlje in ne udari vanje kruta resničnost. V tem hipu začno padati in drseti nizdol, vedno niže in niže, se razblinjati, dokler ne razpadejo naposled v dotiku z mrko in mrzko vsakdanjostjo v nič. Futuristični stil je viden tudi v precejšnji rabi komparacij v prvem delu pesmi (vrt v pomladi kakor sveže mlado telo deklice, njene lepote bi se napil kot žarkov sonca, telo, vitko kakor trs v vetru, telo, ki plava z velikimi perutmi po zraku, ki so kakor peruti velikega orla) in modernističnih podob (vijoličasta zarja, zlati lasje sonca rdijo, zelena zarja, krvavo rdeč oblak z modrimi pasovi nad obzorjem). In vendar je antiteza jasna,

pregledna in kar nasičena s čustvom, čeprav se očitno ni moglo docela sprostiti.

Za razumevanje Kosovela, pravzaprav njegovega razvoja, pa je posebno važno to, kar se je spletlo okoli *Pesmi o sanji*, ki je morala nastati v njegovem zadnjem študijskem letu, ki ga je prebil na realki, tedaj v zimskem semestru 1921 ali spomladi 1922, ko je bil star sedemnajst let. Rokopis, ki se je ohranil v zapuščini, je napisan z nenavadno pazljivo pisavo na dveh listih velike pole pisarniškega formata in je za čuda lepo čitljiv v primeri z drugimi njegovimi rokopisi, ob robu in na koncu pesmi pa zadenemo na pripombe profesorja dr. Dragana Šande, pripisane s svinčnikom. In ravno te nam razkrijejo marsikaj pomembnega, česar ne smemo prezreti. Ne bi si drznil trditi, da je bil dr. Šanda nasprotnik novih literarnih smeri, zlasti futurizma, v tistem smislu, kakor naše, za nove estetske ideje topoglavo in nedostopno meščanstvo, njegovi ugovori so bili globlji, za marsikoga, ki ga je poznal, tudi dokaj bolj prepričljivi kakor pa cinične pripombe o futurizmu psihiatra dr. Šerka, ki je menil, da ima opraviti s patološkimi duševnimi ekscesi. Profesor Šanda je bil klasično izobražen intelektualec, zaljubljen v antično poezijo, prepričan, da mora biti literarna umetnina v sebi harmonično zaključena, enovita, in da pesnik ne sme uporabljati poeziji tujih izraznih sredstev, ker jo s tem uniči. Samo po sebi bi vse to še ne bilo kdo ve kako važno, da ni bil Šanda sam pesnik in avtor tragedije *Lepa Vida*, napisane deloma v prozi, deloma v peterostopnih jambih, in da ni zbiral na realki okoli sebe dijakov, navdušenih za literaturo. Teh seveda ni bilo kaj prida, vendar nekaj, ki jim je bila poezija pri srcu, a najbolj vnet med njimi je bil ravno Srečko Kosovel. Sestanki so bili dvakrat na mesec v dijaški knjižnici v pritličju realke, ki jo je imel na skrbi prof. Šanda, združeni so bili običajno z branjem lastnih del in razpravljanjem o literarnih umetninah. Prof. Šanda, ki je bil zelo razgledan po tujih literaturah, zlasti po romanskih in antičnih, je opozarjal mlade literarne entuziaste na razne avtorje, interpretiral njihova dela, jim razlagal svoj estetski nazor in jim tako širil obzorje in plemenitil duha. Zato ni čudno, da se je skromna četica, ki je menda štela pet ali šest dijakov iz raznih razredov, gnetla okoli njega, in to še tem raje in s tem večjim navdušenjem in veseljem, ker se je čutila osamljeno sredi prihodnjih inženirjev, ki so jim bile v mislih bolj »realne« stvari. Dr. Šanda, ki je poučeval na realki francoščino, je bil njihov prijatelj, mentor, svetovalec in vodnik v svet lepega.

In prav njemu je dal Kosovel v oceno svojo prvo večjo futuristično pesem. Šanda bi ne bil vreden spoštovanja in zaupanja, ki so

ga dijaki gojili do njega, da ni pesnitve pretehtal na vse strani in pripisal k njej svojega mnenja. K prvemu delu pesmi, v katerem opisuje Kosovel svojo vizijo eteričnega bitja sredi sonca z zlatimi kodrastimi lasmi, je pristavil: »Zanimiva slika! okoren slog!« Mesto, ki ga ima Kosovel v oklepaju, pa je označil z naslednjimi besedami: »to je proza, t. j. nepoetičen slog!«. In ko kmalu zatem pripoveduje pesnik, da je zagledal njo, ki ji je delalo sonce pot med svojimi lasmi, beremo ob robu: »To že omenjeno! Čitatelj si tega ne more jasno predstavljati.« Na koncu tik pod zadnjimi besedami pesmi, pa je prof. Šanda podal naslednjo oceno celote, povedal, kaj misli o futurizmu, in pri tem podčrtal tri, po njegovem mnenju osrednje važne besede. Tu beremo:

»Morda ste občutili nekaj zelo lepega, v začetku občuti to tudi čitatelj, a pozneje slika izgublja jasne konture in zveza vlaka s to eterično sliko izraža nekaj vsakdanjega. Koncem koncev: čitatelj občuti vse kot prenapeto iskanje po nečem posebnem, po senzaciji — in to že ni več poezija, ki je kakor mir in večnost.

Ta moderna struja blodi v dveh zmotah:

1. da hoče siloma nekaj posebnega izraziti, kar čitatelj mora občutiti kot *tendenco*, poezija pa je brez tendence, počiva sama v sebi, mirno kakor morje, sicer ne bi bila več harmonija —

2. da meša razne vrste umetnosti, katerih sredstva so bistveno različna (tukaj predvsem slikarski formalizem in duševno poezijo, torej vtise za oko in um); to se takoj občuti kot nesorodno, torej *pokvari iluzijo*, ki je prvo načelo poezije.

dr. Šanda«

Ne, trditve profesorja Šande niso bile dovolj pretehtane in podkrepljene in tudi razlogi ne kdo ve kako prepričljivi, da bi mogli odvrniti Kosovela od futurizma, saj se je iz leta 1922 ohranilo še nekaj njegovih pesmi te vrste, odpor do nove smeri je imel v njem globlje korenine, kakor bi mislili, in je izviral iz njegove tihe slutnje, da Podbevšku in njegovim ni do intimne izpovedne lirike, ki ga je tako močno pritegovala, a tudi ne do velikih človečanskih idealov. Zato se je pojavil v literarni javnosti šele v drugi številki »Treh labodov«, ko revije ni več urejeval Podbevšek, in v njej objavil tri hudo »tradicionalistične«, a čustveno močne in pristno osebne pesmi: *Večerne misli*, *Noč* in *Ura poklica*, ki so v drugi izdaji prve knjige *Zbranega dela* razvrščene na straneh 81, 65 in 248.

Novim smerem se Kosovel nikoli ni izmikal, na univerzi se je celo zelo podrobno ukvarjal z nemškim ekspresionizmom, francoskim dadaizmom in po letu 1924 tudi z nadrealizmom. Nikoli ni bil prepričan, da je mogoče samo s klasičnimi sredstvi izražati svoja čustva in misli in

da bi morala biti pesem predvsem razumsko logična tvorba. Pravi razlog, zakaj se je razšel s futurizmom in še posebej s Podbevškom, pa je razodel v *Pesmi o zelenem odrešenju*, ki je morala nastati, sodeč po stilu, idejah in motivih v njej, konec leta 1924 ali pa v prvih mesecih naslednjega leta. Rokopis, napisan s hitro, hlastno pisavo, je mestoma težko čitljiv in vzbuja vtis nekakšne skice; toda pesem, takšna, kakršna je, nam pove največ o Kosovelovem odnosu do futurizma.

## PESEM O ZELENEM ODREŠENJU

Vem, da sem pel to pesem,  
to strašno pesem.  
Ko sem hodil  
med mrtve grobove  
velikih Evropejcev, sem jo pel.

Njih, ki so zapustili polja  
in v dvorih kraljevali  
in zavrgli zelene plašče  
svetlih travnikov.

Evropejec ni dosegel zenita  
in, glej, že je truden,  
to je od zidanja, brat,  
od zidanja sivih palač.

V ognju in prahu  
sem šel na grobove,  
bele grobove atenske,  
in tam sem jo videl,  
v črnem plašču  
na grobovih je bila,  
pa ni plakala.

Ona je bila,  
ki ni od nas,  
ona, ki ima  
smehljajoč se obraz,  
in mi je pela:

Kaj obupuješ?

Čemu ihtiš?

Skloni glavo!

Poljubi križ!

Naveličal sem se igranja z resnicami,  
to je preostro za bolne,  
in še bolj sem se naveličal igranja  
Podbevškovega, njegovih mozaikov,  
ki so bili iz suhega lesa in  
barvane pločevine, rdeče, črne in be-  
le, kakor pobarvano železo za novo,  
sivo stavbo, tako, kakor jih sovražim.  
Kajti njegov klavir  
v suhem ritmu igra  
kakor motorno kolo,  
jaz pa se ne vozim rad z avtomobili  
in hočem podreti to stavbo, vse stavbe,  
te strašne in frizerske civilizacije.

Pesem kaže nekaj novih potez, ki jih dotlej nismo zasledili v Kosovelovi futuristični poeziji, predvsem takšnih, ki se začno pri njem pojavljati v času, ko se je že bližal konstruktivizmu in se zanj vedno bolj ogreval. Pesniška čustva se pri njem poslej bolj in bolj vežejo z idejnimi pogledi na človeka in svet in se z njimi stapljajo. Iz tega se mu rodi nova tematika, ta pa se pojavlja tudi v pesmih, ki niso izrazito konstruktivistične. Teh je precej, zvečine sem jih objavil v tretjem in četrtem delu njegovega *Zbranega dela*, in bi zaslužile posebno obravnavo v zvezi z ekspresionizmom. V naši pesmi, ki nam je sedaj najbolj pred očmi, ni več sanjskih prividov in podob, nič več razkošnih sončnih žarkov, majskih noči, eteričnih ženskih bitij, ki se najraje pojavljajo v domišljiji; središče vsega je postal človek, a človek, v sebi razklano in preplašeno bitje, pravzaprav duhovno ubit človek, utrujen od civilizacije in zmehaniziranega sveta, ki ga bolj in bolj ogroža, osamljen, izgubljen, ker se je odtrgal od narave ali, kakor piše Kosovel, od »zelenega odrešenja«, in tava nad samimi grobovi, mrtvimi znamenji velike evropske preteklosti, utrujen od »zidanja sivih palač«. In v tem spoznanju se Kosovel odločno upre futurizmu, gibanju, ki je poveščevalo tehniko, velemesta, stroje, aeroplane, mehanične naprave, elektriko, šume, ropote in ponižalo človeka v brezdušen avtomat, v pošastno spako. Zanimivo je, kako Kosovel uporablja v zadnjem delu pesmi pojme in podobe, ki so značilni za slikarski konstruktivizem, smer, ki je sestavljala svoje čudne like iz raznovrstnih prvin, koščkov stekla, žic, lesa, tuljav, las, pisanih papirjev in jih komponirala v abstraktne tvorbe. Kosovel je dobro vedel, da je med italijanskim futurizmom in evropskim slikarskim konstruk-

tivizmom precej stičnih točk, od tod tudi njegov zalet v Podbevška, ki je ravno leta 1925 izdal svojega *Človeka z bombami* v knjigi. Širše, splošno generacijske, ne zgolj estetske razloge za svoj odmik od futurizma, pravzaprav za naskok nanj, pa nam Kosovel pojasnjuje v uvodu h *Kroniki literarnega in dramatičnega krožka*, ko piše:

»Ko je utihnil ostri, brezobzirni Cankarjev glas v najgloblji izpovedi utrujene duše, ko je utihnil tudi Cankar sam s testamentom ljubezni, resnice, dobrote, lepote, je nastopilo v slovenski literaturi »zatišje«. Slovenski kulturni delavci (razen nekaterih), ki so bili tako vedno brez glave in brez resnice v srcu, so s Cankarjevimi besedami prisegali zvestobo rodoljubju, laži in hinavstvu. Zato je in njihova beseda v literaturi izdajala svojo papirnato praznoto. Kajti, kjer ni resnice v srcu, tam ne more biti resnice v delu, posebno pa v umetnosti, ki je resnica sama. Kajti »duša, ki zataji resnico, zagreši samomor« (Romain Rolland).

Zato je nastop mladih 1920. leta, s Podbevškom na čelu, vplival prijazno. Videli smo v njem voditelja mlade generacije, kar pa Podbevšek ni bil. Podbevšek ni bil revolucionar, ni bil reformator; za vse to mu je manjkala življenjska sila. Njegovi nastopi (1920—1925) so padali v naših očeh z notranjo silo njegovih prepričanj in z ugašanjem njegovega borbenega požigalnega plamena, ki naj bi preizkusil, kaj je zlato, kaj ni. A njegov borbeni plamen je menjal smer z vetrom, postal neresen in razkril svojo neutemeljenost in neupravičenost, dokazal, da je brez sile, ki jo mora imeti vsak revolucionar in graditelj: vztrajnosti. *Zato si Podbevšek ni ustvaril generacije.*

Generacija, ki bi jo on imel voditi, se je, ko je Podbevška spoznala, razšla v klube, majhne skupine in posameznike. Spoznali smo, da je skupno delo pod enotnim geslom *v naših razmerah* nemogoče.«

S tem je bilo podano bistveno, kar sodi v poglavje o Kosovelovem futurističnem razdobju. To je bilo kratko, vendar zanimivo po posledicah, še zlasti kasneje leta 1925, ko se je začel polagoma usmerjati v konstruktivizem.

#### 4

Kratka oznaka Podbevška in zgoščen opis literarnih razmer tistih let pri nas, od jeseni 1922, ko se je vpisal na univerzo, do junija 1925, ko je nastal uvodni del *Kronike*, nam omogočata vsaj približno določiti Kosovelovo pot v konstruktivizem. Natančnejšega datuma, kdaj se je z njim seznanil, seveda ne vemo, zato pa nam razni viri posredno pripovedujejo, da je po vsej verjetnosti prišel v stik z njim konec leta 1924 in da se mu je v naslednjih mesecih že tako zelo približal, da se je oprijel nekaterih njegovih stilnih postopkov. Vsekakor pa je moral že od prvega začetka vedeti, da je nastal konstruktivizem v Rusiji v bližini slikarja Vladimira Tatlina in da se je kmalu zatem

razširil tudi na literaturo, predvsem na liriko in dramatiko. Prav tako mu je moralo biti znano, da je po nekaterih plateh blizu futurizmu, ki se mu je sam odpovedal že konec leta 1922, kubizmu, suprematizmu, dadaizmu in tisti smeri v ekspresionizmu, ki je silila v abstraktnost. Takrat je nenavadno mnogo bral in si zgradil svoj estetski zakonik, ki mu je omogočal, da je vnesel v konstruktivizem svoje poglede na smisel in cilj umetnosti in mu dal svojo podobo. Če se je konstruktivizem v slikarstvu oddaljeval od realnosti in silil v vizualno abstraktno likovnost, čeprav je za to uporabljal dele in kose iz resničnega, predmetnega sveta, pa se je zdelo Kosovelu, da mora literarni konstruktivizem, ki se opira samo na besedno gradivo, tega tako razbiti na prvine in pojmovne enote (glasove, zloge, besede, kratke stavke, številke, grafična znamenja, matematične in kemične simbole), da lahko iz njih po posebnih načelih sestavi nove literarne tvorbe, ki na nov, na prvi pogled presenetljiv in drzen način prikazujejo resničnost, in sicer ravno tiste njene plati, ki jih ni mogoče ujeti na papir ne z impresionistično ne simbolistično in ne ekspresionistično tehniko. Predvsem se mu je zdelo važno, da je moč s temi izraznimi sredstvi pesniško govorico razgibati, jo vznemiriti, poglobiti njeno vsebinsko dno in razširiti njen motivni obseg, in sicer tako, da v verzih ali v skupini verzov nenadoma trčijo drug ob drugega predstavna in miselna nasprotja, stavki, ki si na videz oporekajo, se celo med seboj vsebinsko bijejo, izjave, ki so pravcati nesmisli, če jih berem zapovrstjo, ali pa duhovite kombinacije dejstev iz raznih področij, ki mi povedo, ko jih združim, nekaj docela novega o resničnosti, človeku in svetu. Konstruktivizem te vrste vzbuja na pogled vtis ironične, celo cinične in sarkastične igrivosti, ki je prikladna predvsem za satiro v prozi in ironično domisljico v verzih, v drugi skrajnosti pa se lahko sprevrže v trpko lirično izpoved s pretresljivimi toni in občutji, ki se jim z običajno pesniško govorico ne moremo niti približati, kaj šele da bi jih mogli ponazoriti.

Kosovelu sta bili po duši obedve motivno-izrazni možnosti, ki mu ju je nudil konstruktivizem, ironično-cinična, napadalna, in intimno lirična, osebno izpovedna. Hkrati pa je odkril med obema še razne vmesne stopnje, ki so mu omogočale, da s spretnim zlitjem stare in nove tehnike razširi obseg svoje motivike še na erotični doživljajski svet, na socialno borbena, ideološko načelna pesem, spoznavno miselno in filozofsko refleksijo ter tako ustvari svojevrstne umetnine, poglobljene v čustvu, sveže, dinamične v izrazu, žive, domiselne, tudi borbene po idejah in življenjskih spoznanjih, zanimive po obliki in presenet-

ljive po čustveni polnosti in neposrednosti. Obedve skrajnosti z vsemi svojimi vmesnimi variantami pa sta bili pravzaprav v njem že pred srečanjem s konstruktivizmom, le da se nista mogli sprostiti in se prav izživeti ne v tesnem okviru impresionistične opisnosti ne v navidezno dinamični, a le navzven obrnjeni, kričeči bombastiki futurističnega stila, za katerega se nikoli ni mogel prav navdušiti. Zato se je do tega časa raje oklepal cankarjanskih podob in simbolov, ki bičajo našo filistrsko meščanstvo, in se izpovedoval tradicionalno čustveno, s hudo bolečimi poudarki v besedi in tonu. Toda že leta 1924 odkrijemo v njegovi prvi *Beležnici* iz tega leta kratko, nedokončano, a po osnovni misli jasno satiro v prozi z naslovom *Hanibal gre čez Alpe*. O nji menim, da dokazuje, da se je takrat že rahlo nagibal v novo smer. Njeno stilno jedro je sicer še v marsikaterem pogledu konvencionalno, nekatere podobe v njej cankarjanske, vendar osvetljene presenetljivo, zlasti zanimivo pa je, da stopa v ospredje tiste dni aktualno pričkanje o slovenstvu in jugoslovanstvu in se pojavijo pred nami realni kraji in nekateri živi obrazi, kakor npr. Janez Srebrnobradi, ki ni nihče drug ko Rihard Jakopič, ki ga je Kosovel osebno dobro poznal, spoštoval in ga močno cenil kot človeka in umetnika. Najbolj presenetljiv pa je zadnji del satire. Tu ni več ne tožba ne tarnanja, temveč se dogajanje sprevrže s preskokom v paradoks.

#### HANIBAL GRE ČEZ ALPE

satira

»Mučna, sivo otožna refleksivnost je ležala nad slovensko pokrajino. Univerzitetni profesor Mehurko je predaval, da Slovenci sploh nimajo več ušes in njegov asistent je hotel dokazati, da imajo ti uhlji čisto drugo nalogo kakor loviti zvoke. Asociiral je oslovska čustva človeškim in tako dosegel svojo habilitacijo.

Peter Hlapec je dobil klofuto in beli angel v nebesih Janez Ponižni je zapisal to dobro dejanje v knjigo slovenskih čednosti.

Na prestolu je takrat vladal Jakob Čednostni, prvi povojni vladar iz dinastije janzenistov, hrenovcev in hlapcev, vseh tistih, ki so preklinjali Trubarja v Trubarjevem jeziku, ker lastnega sploh imeli niso.

V kraljevski kavarni je predsedoval umetniškemu zboru Janez Srebrnobradi, velik umetnik, slikar in žalosten človek. Apolonovi bratje so sedeli v Zvezdni kleti in imeli opraviti z nesuzansko natakario, ki je imela sladka lica in debela bedra in ni bila občutljiva za zbadanje, dotike in ščipanje.

Tomaž Filozof je sedel v svoji samotni sobi na Bleiweisovi cesti in premišljeval: Kako bo s Slovenci? So Slovenci Slovenci? So ali niso? Kaj je človek?

\*

Ko sem stopil v sobo Petra Zavrtanika, si je ravno zavezoval čevlje. Poklonil se mu nisem, on se mi je poklonil in pozdravil.

»Kam in kako, milost?«

»Čez Alpe,« sem odvrnil. »Jaz sem Hanibal in popisujem zgodovino Slovencev zadnjih dni. Petra Klepca sem videl, rezljaj je pipe, okrog so pa stali in čakali junaki. Kraj Matjaž je še čisto neznan itd.«

Zapis v prozi *Hanibal gre čez Alpe* je poučen poskus modernistične satirične parafraze zadušljivega političnega in kulturnega ozračja v Ljubljani v letih 1924 in 1925, še ves tipajoč, brez ostrih obrisov, vendar zanimiv po ironični poanti na koncu, pravzaprav po prehodu vanjo, ki pa ni izdelan do kraja. Satira, kakršna je, bi ne bila nikoli nastala, tudi v tej nepopolni podobi ne, da ni Kosovel zaslutil novih izraznih možnosti, s katerimi jo utegne razgibati in vnesti vanjo nekaj napetosti, in to s pomočjo naglega preskoka v paradoks. Zato ne kaže popustiti v sodbi, da imamo tu opraviti z novim oblikovnim postopkom, ki pa se ni do kraja uveljavil, ker pač Kosovel ni bil polnokrven pripovednik.

Podoben prehod v nov stil kot pri *Hanibalu*, a z dokaj večjim uspehom in učinkom, zasledimo v Kosovelovih osebno izpovednih pesmih, zlasti še tistih, ki govore o njegovih predsmrtnih slutnjah in bolečinah. Če se je v njih dotlej najraje izražal s pridušeno otožno besedo, z verzi, ki zvene kot prošnja (*Zelja po smrti*, ZD I 210) ali resignacija (*Skloniš se, rad bi umrl, Vse, o, vse*; ZD I 157 in 158), pa je sedaj drznejši, trpkejši, tudi bolj grenak. V pesmi *Močne, opojne* (glej spreddaj 460), ki se je ohranila na posebnem listu v isti *Beležnici* kot naša satira, uprizori pesnik v zadnji kitici presenečenje z vsebinsko kontradikcijo, ki meji že na nesmisel, dokler zadnja dva verza ne razodeneta vse groze in obupa, ki ga zajame, ko začuti na sebi nedvoumni pogled natarjevih »belih oči«.

Ravno takšen »tradicionalističen« videz kot pesem *Močne, opojne* ima tudi drobna, nekam sentenčno priostrena štirivrstičnica z naslovom *Negativni total*, o kateri velja zapisati, da je izredno važna za razumevanje Kosovelovega zadnjega razdobja. Rokopis, napisan s svinčnikom s hlastnimi, nemirnimi potezami, dokazuje, da je nastal iznenada, v hipnem navalu spoznanja. Po podatkih, ki nam jih nudijo *Beležnice*, ga je Kosovel napisal v pozni jeseni 1924 ali najkasneje v prvih mesecih naslednjega leta. V drugi *Beležnici* iz leta 1924 navaja samo njen naslov. Prav tako tudi v sešitku iz leta 1925, v katerem se je ohranil njegov konstruktivistični *Proračun*, o katerem sem zapisal, da kaže nekakšno ravnotežje med pozitivnimi in negativnimi postavkami v njem in prikrito upanje v seštevku, le da je tokrat njen naslov

dvakrat podčrtan, in to dá misliti. Da pa bomo laže razumeli idejni temelj novega, mnogo krajšega, a zato celovitejšega, vsezajemajočega ali, kakor Kosovel sam pravi, totalnega proračuna, je nujno, da ga preberemo. Glasi se:

### NEGATIVNI TOTAL

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

Ničesar bi ne imel nihče pripomniti h Kosovelovi apodiktično nezprosni in kar nekam dokončni izjavi, da ni docela nasprotna trditvam v *Proračunu*, ki so iz istega časa. Pred seboj imamo izpoved, ki dosledno zanika vrednost, važnost, smiselnost, tudi uspešnost in ciljnost vsega, kar čutimo, hočemo, upamo in si želimo, in ki jo moramo upoštevati pri naši razlagi njegovega takratnega življenjskega občutja, pa čeprav je morda bilo le hipno, ga le od časa do časa napadlo, se spovračalo, sedaj z blažjimi, sedaj močnejšimi sunki, in pretresalo njegovo notranjost, kvečjemu če ni bilo vse skupaj kaj trajnejšega, globljega. Vsekakor je bilo zanj nenavadno značilno, tudi važno, saj se v pretresljivih podobah pojavi kmalu zatem v njegovih konstruktivističnih pesmih, ki govore o predsmrtnih grozah (*Smrtni opoj*, *Nihilomelanholiija*), in smo jih uvrstili v naš izbor iz *Integralov*. Pesem je po obliki »starinska«, a samo do tretjega verza, zadnji je že izrazito modernističen, sestavljen tako, da sintetično povzame v dveh usodnih besedah vsebino prejšnjih in jo stopnjuje do sklepne, za vse čase veljavne teze o negativnosti vsega. S tem pa dobi celota na mah nove razsežnosti, ki jih dotlej ni imela in jim ne vidimo meja, in to je Kosovel v *Beležnici* iz junija 1925, ko je bil do glave in čez v konstruktivizmu, popisal takole: »Vse je negativno. / Stojim na Negativnem totalu. / Ljubljana. Svet. Tujina. / Hlapčevstvo. Svoboda. Propad. / Vse je negativno. / Šele negacija ustvarja pozitivnost, aktivnost.«

Vse, kar smo doslej ugotovili, nas sili, da se naposled lotimo osrednjega predmeta naše raziskave, okoli katerega smo neprestano krožili, se mu približevali pa spet oddaljevali, to je, da poskusimo priti stvari do bistva in popišemo, čeprav v strnjeni obliki, miselnost in stilne posebnosti konstruktivizma. Oboje je med seboj tesno zvezano in nikakor ne moremo razumeti nove pesniške tehnike, naj se nam zdi na videz še tako razvidna, seveda nekaterim v negativnem smislu, če

prej ne doženemo njenih idejnih izhodišč. Vse drugo se nam bo odprlo samo po sebi in se nam pokazalo v pravi luči. To pa je za nas še tem bolj važno, ker smo se že spotoma, ko smo govorili o Kosovelovem prehodu iz impresionizma in simbolizma v futurizem in ekspresionizem — zadnjega smo se le dotaknili — tu in tam približali nekaterim vprašanjem, ki bi sicer obvisela v praznem, da jih ne razrešimo. Šele potem nam bo tudi jasno, kaj se je s pesnikom dogajalo, ko se je oklenil konstruktivizma, kako ga je pojmoval in kaj si je od njega obetal kot človek in pesnik. Začeti moramo kar s pojmom besede konstruktivizem same in tega, kar sodi k njemu, ter ugotoviti, kaj neki zaznamuje in v kakšnem smislu so ga uporabljali. To ni kar tako, kakor bi mislili, temveč hudo važno, saj nas pripelje kar v osrčje stvari in nam odkrije bistvo nove šole. Vsakršno drugačno početje bi nas utegnilo preslepiti, nam zamegliti pogled, hkrati pa onemogočiti, da bi Kosovela razumeli, kakor je prav.

Pomensko dno besed konstrukcija, konstruktor, konstruirati, konstruktivnost, ki jih uporabljamo tudi v domači govorici, čeprav so tujke, je tako preprosto in jasno, da bi ga skoraj ne kazalo razlagati, da ni z njim zvezano marsikaj odločilnega. Dokaj bolj kot navedene besede, so nepregledne, celo hudó zapletene tiste, ki zaznamujejo razne druge literarne smeri, npr. romantika, ki se jo dá definirati na petindvajset načinov, realizem, ki je hkrati filozofski in slovstveni pojem, in potem so tu še oznake kot dekadenca, simbolizem, impresionizem, futurizem in dadaizem, da jih omenim le nekaj. Pri njih je človek, ki ne pozna zgodovinskih ozadij, večkrat v mučni zadregi, ker ne ve, kako naj jih opredeli, zlasti še če se zaveda dvojnosti, večpomenskosti pa tudi zabrisanosti njihove vsebine. Nič takega ni na prvi pogled pri konstruktivizmu. In vendar bi kaj hitro nasedli, če bi se vdali varljivi domnevi, da ne tiči v izrazu nič posebnega. Konstruirati, latinsko *construere* (*construo*), pomeni sestavljati, skladati, zlagati, postavljati drugo k drugemu in drugo nad drugo, tudi kopičiti, grmaditi. Potemtakem ne pomeni beseda konstrukcija (lat. *constructio*), ki jo je Kosovel skrajšal v *Kons* in z njo naslavljal te vrste pesmi ter k njemu pristavljaj še številke ali druga znamenja, nič drugega kot to, čemur pravimo zgradba, sestava, stavba, tudi skladba ali kompozicija, kar pa uporabljamo predvsem za glasbene tvorbe. Konstruktivizem kot umetniška smer naj bi se po vsem tem ukvarjal s strukturami, pravzaprav s sestavljanjem likov, z urejanjem delov v celoto, s primernim razvrščanjem sestavin, da nastanejo iz njih umetniške stavbe. Dá, vse to je res, a prav isto velja tudi za druge literarne šole. Vse si prizadevajo, da ustvarijo iz posameznosti, ki jih primerno razporedijo,

umetniške like ali umetnine, vprašanje je le, kako to počenjajo in v čem se konstruktivizem razlikuje od njih. Tu pa zadenemo na težave, na katere sprva nismo niti mislili.

Konstruktivizem kot umetniška miselnost ima docela svoj pogled na pesniško ustvarjanje in poraja svoja dela iz popolnoma drugega sveta pojmov in predstav kakor impresionizem in simbolizem. To pa bi kazalo nekoliko natančneje obrazložiti, da pridemo stvari do dna, sicer se nam utegnejo pojmi zmešati in zamegliti.

Izhodišče impresionizma se nam na mah razkrije, kakor hitro preberemo katerokoli si bodi pesem te vrste, ne da bi se spuščali v njeno analizo. Še prav posebno pa se nam razjasnijo njeni estetski učinki. Ti so po bistvu čutne narave, predvsem vizualni in avditivni, tudi mešani, avdiovizualni, in nam z večjo ali manjšo določnostjo posredujejo še vrsto manj izrazitih vtisov, kakršni so olfaktivni, taktilni, haptični in drugi, ter s tem omogočajo vzajemno prelivanje vseh in nastanek drugotnih zaznav, ki se lahko razrastejo tudi v pravcate sinestezijske. Najpreprostejše impresionistične lirske umetnine zaobjamejo najraje eno samo čutno doživljajsko območje. Znana Kosovelova pesem *Potovanje*, ki je bila prvič objavljena leta 1931 v *Izbranih pesmih*, je sestavljena iz samih sila kratkih stavkov, pretežno iz samostalnikov in adverbialnih določil, ki pa so po njej na oko nekam muhasto razmetani, kakor da bi se po naključju znašli drug poleg drugega. In vendar to ni tako, nered je le navidezen, utemeljen v njeni poantilitistični impresionistični tehniki, ki pesniku omogoča posredovati hipne vtise po njihovem dejanskem zaporedju, kakor vdirajo v njegovo zavest, in značilnostih, a zgolj v odlomkih, posnetih iz zunanjega sveta v obliki nekakšnih drobcev, ki pa se nam hitro združijo v predstavno celoto. In ko pesem preberemo do konca, nam v resnici nenadoma zrasede pred očmi pokrajinska slika, ki je kljub svoji gibljivosti in krhkosti kar se dá dobro zaznavna, jasna, z lepo dojemljivimi obrisi, in kar je še prav posebno važno, razumljiva, v sebi organsko zaokrožena, objektivno resnična. Če je tako, in tega ne kaže zanikati, moramo priznati, da je očitno zgrajena po posebnih zakonih, po postopku, ki je takšen, da edini more uresničiti njeno celovitost in ji dati videz, kakršnega ima. Potemtakem niso stavki v njej, naj so na zunaj še tako neznatni, razmetani po njej kar tjavdan, temveč razvrščeni po dokaj dobro vidnem in pretehtanem redu, vsebinski doslednosti in celo nujnosti. Besede in stavki v njej so med seboj speti po zakonu kavzalnega nekusa, ki ga ni mogoče meni nič tebi nič kršiti ali celo razbiti, tudi ne razrahljati, če hočemo ohraniti enovitost zunanjega sveta, na katerega so navezani, in vsega vidnega. In tako se nam razkrije bistvo

impresionistične literarne teorije in estetike. To pa je za nas temeljno važno. Svet impresionistične umetnosti je determiniran, harmoničen, celovit, utemeljen po tvarnih zakonih sveta, ki nas obdaja, in tako zelo v sebi sklenjen, da je Kosovelova pesem rimana in napisana v izohronem verzem toku, saj se vrste po enajst in deset zlogov dolgi verzi vse do konca, in tudi ubrana. Po tej plati zbuja vtis določnosti, vsebinske zaokroženosti, polnosti, nasičenosti, celo tedaj, ko zazvene v njej rahli čustveni podtoni, ki pa se ujemajo s celoto. Razen tega je čutiti med vsemi prvinami v njej še zakonitost logične doslednosti in razumnosti, kar je utemeljeno v naravi sami, kakor jo pojmuje pozitivistični nazor. Svet, v katerem se gibljemo v *Potopanju*, je do kraja razumen, logičen, in smotrni spričo vzročne zvezanosti pojavov, dosleden, urejen, resničen, a hkrati zaprt, obvezen, nesvoboden, nesamodejen.

Povsem drugače je s konstruktivizmom. Po svojem pojmovanju lepega se po bistvu razlikuje od impresionističnega pogleda na umetnost, od njegove literarne teorije in estetike. Zato se njegove pesniške tvorbe opirajo na vidike, ki jih ne moremo v ničemer prienačiti tistim, po katerih nastajajo impresionistična dela. Med njimi je globok, nepremostljiv prepad. Prvine, iz katerih je zgrajena konstruktivistična pesem, so heterogene, različne po vsebini in obliki, se med seboj bijejo in si nasprotujejo, zajete so iz narave, življenja, tehnike, matematike, filozofije, tudi iz najbolj vsakdanje vsakdanjosti, naj je še tako groba in umazana, in postavljene ob eterično čista čustva in vzvišena doživetja. Ker konstruktivizem ne pozna in ne prizna niti pozitivističnih determinant niti kavzalnih zakonitosti, je pri njem možno vse, tudi drastika, kontradikcije in absurd, ko pa so stvari odtrgane od svojih naravnih ozadij, osamljene, sproščene, spontane, bivajoče in delujoče same po sebi. In ker ni med sestavinami, ki so v pesmi, nikakršne vzročne zveze in neogibnosti, so vgrajene v lirsko celoto po razgibih pesnikove osvobodene domišljije, trenutnih zahtevah njegovih doživljajskih spoznanj in zaletih čustev, kakor nastajajo neovirano sami po sebi, ne da bi jim bili na poti logika, razumna urejenost sveta, psihološki apriorizmi in vsakovrstne dogme o skladnosti in urejenosti vsega, kar je v nas in okoli nas. O moderni liriki, pravzaprav o konstruktivistični pesmi, si je Kosovel 15. julija 1925 zapisal v *Beležnico* naslednje važne in zanimive misli:

»Ni potreba, da je pesem iz samih luninih žarkov spletena, a vse, kar je v pesmici, mora imeti gotov pomen. Črno barvo narišem poleg bele, ker vzbuja kontrast in ker ta kontrast nekaj pomeni, rjavo narišemo, ker ločim od nje lahko zeleno.

Pesem, akoravno je snovno zajeta iz najbolj rjave realnosti, mora imeti nekaj, da jo imenujem: *pesem*. Kakor rabim v muziki disonanco, ker mi tvori ravnovesje s harmonijo, tako rabim v pesmi banalen izraz, ker mi tvori kontrast z nečim, kar je v pesmi posebnega, vzvišenega, *zlatega*. Ta kontrast vzbuja med slikama gibanje, življenje, pesem ni enolična in oživi.

Izraz: krvavi. / Rože krvavijo. / *Krvavi šah*. / Krvavi dan banalno. Dan ni kontrast k besedi krvavi.

Pesem je lahko bizarna, a ne banalna. Od bizarnosti do banalnosti je samo en korak, ki ga pa pesnik ne napravi. *Nariši abstraktno obliko pesmi!* „Teoretik!“

Dá, vsakdanje, grobo banalno in bizarno ob vzvišenem in dragocenem, svetem in podtalno skrivnostnem, a ne kot nekaj izjemnega, nebitvenega, marveč kot enakovredna sestavina lirske pesmi, ki se je je poezija dotlej izogibala, ker jo je imela za nekaj grdega, neestetkega, kar se upira zdravemu okusu. Kosovel se je v tem času, ko je napisal navedene besede v beležnico, zavedal, da je sladkobna, mehlobna, gladko tekoča pesniška govorica izgubila svojo pravo moč in veljavo ter da se z njo ne da izraziti novih čustev, ki človeka prešinjajo, tega, kar ga vznemirja, tlači in česar se boji sredi zmehaniziranega sveta, ki ga obdaja, kontrastov, nasprotij, disonanc, kaosa in praznote. Med pesmimi, ki smo jih izbrali iz zbirke *Integrali*, so v tem pogledu zelo vznemirljive *Delirij*, *Evakuacija duha*, *Črni zidovi*, in *Kalejdoskop*, saj že s svojimi naslovi oznanjajo nered, zmedo, duševne blodnje in grozljivo negibno bližino predmetov, ki so votli, gluhi, mrki in o katerih pravi Kosovel v *Beležnici* iz 15. decembra 1925, da so »predmeti brez duše«. V nasprotju s *Potovanjem* nam kažejo te pesmi docela drugačno zgradbo in podobo. Ker je kavzalnost izgubila vse pravice in izgubila z obzorja, sta se z njo umaknili tudi logika in razumnost, ki naj bi povezali sestavine v celoto. Nenadoma smo se znašli v svetu kontradikcij, nesmislov, popolne relativnosti, vrtoglavih predstav, ki nimajo nobenega oporišča v objektivni resničnosti (*Kalejdoskop*), sicer si ne moremo misliti, kako je mogoče, da se ob lomečih se zidovih in ugašajočih svetilkah meni nič tebi nič pojavi — kot pri polnokrvnem nadrealizmu — enooka, črnooka riba (*Črni zidovi*). Resničnost je postala dvomljiva, večpomenska, nepregledna, zapredla se je v grozljivo zmedo, v kateri se med seboj živo meša z mrtvim, umišljeno z dejansko danim, kot to zapazimo na skrivnostnem dnu kalejdoskopa, kjer se nenehno premikajo drobne pisane barvaste steklene ploščice, se med seboj mešajo in porajajo iz sebe vsemogoče podobe, nenavadne po obliki in vsebini.

Potemtakem je konstruktivistična poezija poezija vsesplošnega kaosa, v človeku, stvareh in predmetih, ki ga obdajajo, poezija antitez, disonanc, paradoksnih protislovij, duhovitih, ironičnih in tragičnih naključij. Zato se novi pesnik najraje izraža s kakofoničnim, raztrganim, trzajočim stilom, polnim anakolutov, katahrez, elips, distonij, asimetrij, z otrdelim verznim tokom, ki je docela izgubil nekdanjo nežno gibkost, melodično ubranost, zvočno barvitost in širino, ker bi ga vse to motilo in bi učinkovalo nenaravno, v nasprotju z njegovimi spoznanji; zato pa je verz sedaj raztrgan, nalomljen, zmlet s kakofonijami in disakordii. To pa pomeni, da se je stara verzna oblika preživela, razpadla, postala neuporabna, in da se je uveljavil zakon o »deformaciji forme«, kakor je Kosovel krstil ta pojav v *Beležnici* iz oktobra 1925 in ga nato 27. decembra mimogrede prav tam popisal takole: »Zakaj gre moderni pesmi? Moderni pesnik razdira formo, da pride do živega, neposrednega življenja. Novega ideala sodobne pesmi ni. Dočim je impresionizem hotel obris, ki izzove štimungo, ekspresionizem, ki naj ravno tako nasilno vpliva na človeka«, pa hoče konstruktivizem razbito obliko, kakor bi lahko upravičeno dopolnil njegov nedokončani stavek, opiraje se na druge njegove podobne izjave. To pa je tudi pomenilo ustvariti nov stil, trzajoč, cvileč, disproporcionalen, disonančen, poln trdih premorov, brez rim in interpunkcij, kar je v skladu s konstruktivistično impulzivnostjo, indeterminiranostjo, z njegovo spontano in svobodno gesto in s prepričanjem, da mora biti pesem odprta na vse strani.

Kosovel pa bi ne bil čistokrven lirik, če bi se meni nič tebi nič predal vrtoglavemu toku domišljajske igre, golemu kontrastiranju, kar tja v nedogled žgočemu tipanju za nesmiselnimi protislovji, saj bi se kmalu znašel v sicer brezmejnem prostranstvu nepredvidenega in vse-mogočega, kjer vlada čista abstrakcija, hkrati pa bi obtičal v popolnoma votli praznini. Ker je že od mladih nog poznal življenjske tesnobe in vedel, kaj pomenijo besede obup, strah in groza, se ni mogel povsem odreči resničnosti in se od nje odtrgati. To pa je zahtevalo od njega, da doživlja svet neposredno, zavestno in s čustvom, čeprav sedaj drugače, se pravi aktivno, ne več pasivno. Zato niso njegove konstruktivistične pesmi mrtvi stenogrami, napolnjeni s samimi brezglavimi, četudi duhovitimi avtomatizmi, marveč živi organizmi, nabiti z bolečinami in pritajenimi kriki izmučenega srca. To se najočitneje pokaže v tistih njegovih konstrukcijah, ki govore o ranjenem človeku s krvavim obrazom (*Mrtvi človek*, *Zlata okna*), ki se ne more ujeti sredi topega sveta (*Ljudje brez src*) in bi še najraje šinil v vesolje kot plamteča raketa ali krogla (*Rdeča raketa*, *Skrionostni tečaji*) ali pa okamenel

in postal obcestna svetilka (*Svetilka ob cesti*). Najbolj trpki in boleče žgoči pa postanejo njegovi čustveni izbruhi, naj jih še tako taji v sebi, ko spregovori o smrti (*Smrtni opoj*), o čudnih bolnih vizijah (*Skica*), ko se dotakne »črnega brezna veseljstva« (*Samomorilec pred zrcalom*) in se kot zaklet zastrmi iz oči v oči v veliki Nič (*Nihilomelanholija*). In tako se pred nami nenadoma odprejo novi razgledi po Kosovelovem pesniškem svetu, tisto skrivnostno podtalno dno resničnosti, ki ga dotlej pri njem nismo niti slutili.

## GLADIOLE ZA KRISTINO

Danilo Lokar

Ana je stala na sredi cvetličarne in je takoj opazila, da jo bo z duhovi nasičen zrak opijanal. Ozrla se je, mešani vonji so res težki, gosti.

Najprej se ji je zdelo, da je to duh po pomarančah, ali kmalu se ji je sprevrglo in bil je duh po limonah. Čutila je vse bolj razločno, kako gre pijanost vanjo. Pa kmalu ni bil duh več po citronah. To je bil razločen duh po čaju, po kitajskem, kakor ga je včasih že pila, pa ne, bil ni ne kitajski čaj ne ruski, bil je kratko in malo izvrsten, razločen čaj, morda z Jamajke ali s Cejlona, vseeno od kje, vse bolj jo je opijal ta duh, ko se je ozirala naokoli po rožah.

Kakšne rože pa so bile tu?

Takoj je opazila, da so bile hortenzije dveh barv, blede rdeče in modre. »Kako je to mogoče,« je pomislila, »modre poleg rdečih?« Vznemirilo jo je, a spomnila se je, da so ji o tem že pravili, in šla z očesom naprej. V črni trebušasti vazi na tleh so stale nasičeno rumene ivanjščiće, ali poleg njih so stale v razsežnem šopu bele kresnice z velikimi rumenimi očmi in tudi to nasprotovanje jo je vznemirilo. Oko je šlo naprej in odkrilo na mizi pred njo v široki posodi čudovite verbenije. Tudi njihova barva je bila gosta, polna, da je morala Ana nehote zavzdihniti, dasi so bili cvetovi verbenije razmeroma drobni.

Pa spak ni miroval. Tudi poleg rdečih verbenij so bile modre v gostem, zasičenem tonu. Njen vzdih se je ohladil in ustavila se je na nageljnih, ki so stali na tleh v širokem bakrenem kotlu. Bili so rdeči in beli, ali tudi beli, poškrapljeni z ostrimi rdečimi brizgi. Stali so pod visokostebeljnim fikusom, ki je imel liste široke, debele in svetle, pa kakor da so iz kovine.

Ali njeno veselje so bili portulaki, ki so stali v štirioglati dolgi lončeni posodi na mizi. Bili so v vseh odtenkih od snežno belega, prek