

KOSOVEL

IN HIBRIDNOST MODERNIZMA

Marko Juvan

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

Posredovanost tekstov in aporije Kosovelove recepcijske podobe

Prelomna ideja, da je zgodovina pripovedna konstrukcija, interpretacija, se je v zadnjih tridesetih letih spremenila tako rekoč v truizem, ki se je v *vulgati* humanistike že kar obrabil in se udobno ulegel tudi v 'zdravo pamet' literarnih zgodovinarjev. ¹ Ti se danes načelno dobro zavedajo, da je pri interpretiranju in zgodovinskem kontekstualiziranju književnosti še kako odločilna vloga oblik, praks in institucij za posredovanje literarnih del. (prim. Dolinar – Juvan, ur., 2003). Z drugimi besedami: spoznavna občutljivost za mehanizme reprezentacije preteklosti, za kanale in medije, prek katerih jo opazujemo in (si) ustvarjamo podobo o njej, sodi danes h kuhnovski 'normalni znanosti'. V ta splošen epistemološki okvir se prilega tudi sistemski pristop – s perspektivo, ki tekste zajema sredi literarnega življenja, vpete v družbene in kulturne okoliščine njihove produkcije, distribucije, recepcije in diskurzivnega procesiranja prek medijev, kritike, znanosti ali šolstva (prim. Dović 2004). Če sprejmemo opisana načela literarnega zgodovinopisja, se nam odpre drugačen vidik na paradoks Srečka Kosovela: ¹ neverjetna raznorodnost njegovih pesniških tekstov, zbita v zelo kratko obdobje, že desetletja bega literarnozgodovinske pripovedi in vztrajno izigrava vsakršne periodizacijske instrumentarije.

Ob upoštevanju konstruktivistične ali sistemske epistemologije pri obravnavi konkretnega, Kosovelovega primera, lahko bolje razložimo konfliktno literarnozgodovinske klasifikacije njegove poezije, aporije v njeni recepciji, kanonizaciji in zadrege pri oblikovanju pesnikove kulturne ikone – nezanimarljivi razlogi za vse to so namreč prav anomalije v zgodovinskih procesih objavljanja in distribucije njegovih spisov. Povedano na kratko: v svojem kratkem življenju je Kosovel objavljaj razmeroma malo, in še to največkrat v marginalnih revijah (v besedilnem korpusu, ki ga je on

¹ Ta prispevek temelji na moji študiji »Srečko Kosovel med modernizmom, avantgardo in modernizmom«, ki je bila že objavljena v zborniku *Literarni izzivi*, ur. M. Štuhec idr., Ljubljana – Maribor: SAZU – Pedagoška fakulteta, 2003.

sam uspel spraviti v tisk, manjkajo mnoga dela, ki danes veljajo za največje mojstrovine); vse knjige Kosovelove poezije so bile natisnjene šele po njegovi smrti, nobena med njimi ni bila sestavljena po avtorjevih zamislih, pač pa po strategijah, s katerimi so gradili temelje Kosovelovega kanona uredniki (prim. Dović v tem zborniku); šele leta 1967, tj. 41 let po njegovi smrti, so njegovi radikalni pesniški teksti, prej znani samo v zelo omejenem obsegu, s knjižno objavo in spremno besedo dobili veljavo enote, ki je za Kosovelov opus ključnega pomena, pa čeprav je ustvarila vtis osupljive disonance s predstavami, ki si jih je o pesniku s Krasa javnost z literarno stroko vred ustvarila dotlej.

Ko je Srečko Kosovel julija 1925 svoj položaj v svetu opredelil s pojmom »paradoks« (ZD 3/1: 399-401), si bržčas ni mogel misliti, koliko nasprotij se bo nakopičilo v recepciji in periodizaciji njegovega dela ter v konstrukciji njegove kanonične podobe. Kako to, da je kljub eruptivni ustvarjalnosti – izpričuje jo skoraj nepregledna zapuščina hlastno popisanih listov in lističev – objavljal tako malo? Samo zato, ker kot mladenič s podeželskega obrobja in brez socialnega kapitala ni mogel prodreti v etabliрана nacionalna glasila? Ker uredniki niso znali dojeti njegovega umetniškega formata (v njem so videli zapoznelega dediča ali celo epigona slovenske moderne)? Morda zato, ker se je pesniško iskal tudi sam, in napisal na desetine tekstov, ki bodo težko kdaj delovali drugače kot začetniško? Ali zato, ker je bil do diskurza osrednjih slovenskih kulturnih revij precej kritičen, saj se mu je zdel estetsko in politično odvisen od prevladujočih meščanskih ideologij, v primerjavi s sodobnimi dogajanjmi po svetu pa zapoznel in premalo radikalen (prim. Zadavec 1986: 412)?

Vsaj toliko verjeten razlog kot omenjene možnosti je po mojem tudi ta, da je Kosovel vse od leta 1922 – opogumljen z zgledom Podbevškovih avantgardističnih nastopov in poznejših revijalnih poskusov (*Trije labodje* in *Rdeči pilot*) – snoval svojo lastno distribucijsko strategijo, drugačno od tistih, ki so bile tedaj v navadi na slovenskem literarnem polju:² za objavo svojih besedil, zlasti najdrznejših, je skušal vzpostaviti alternativen medijski kontekst, kakršnega so po Evropi razvile zlasti umetniške ali politične avantgarde. Ta bi moral biti v primerjavi z uveljavljenimi literarnimi institucijami primernejši tako avtorjevi etični občutljivosti za sodobno življenje kakor tudi njegovemu antiestetističnemu razumevanju umetnosti in utopični družbeni angažiranosti. L. 1924. je v rokopisu *O poslanstvu umetnosti* zapisal, da umetnost ni namenjena konvencionalnemu »uživanju lepote«, saj je »prav tako mogočna sila, ki življenje vodi, kakor, recimo, politika, gospodarstvo, le s to razliko, da je religiozno duhovna sila, ki je obenem predpoda človekove enotnosti in popolnosti« (ZD 3/1: 86).

Izhodiščna socialna oblika za obtok in uveljavljanje modernih estetskih, etičnih in ideoloških matric je bil vse od jenske romantike (in njenega *Athenäum*) do modernizma in avantgard 20. stoletja literarno-umetniški krožek, krog generacijsko povezanih somišljenikov. Šlo je za razne variante združevanja intelektualne elite, ki je – na obrobju uveljavljenih družbenih nazorov, estetskih konvencij in dominantnih kanalov javnega kulturnega komuniciranja – znotraj sebe, med člani skupine razvila neverjetno inten-

zivo izmenjavo potencialno relevantnih informacij 'od zunaj', predvsem pa svojih lastnih koncepcij, programov in dosežkov, kar je počtetju vsakega člana dajalo individualni smisel, ki je odtehtal morebitni izostanek javnega priznanja. Na podlagi okrepljene interne komunikacije, občutja solidarnosti ter vrednostne, vedenjske in diskurzne kohezije so takšne skupine iskale še raznovrstne, včasih nasprotujoče si zunanje opore – bodisi v navezovanju na sorodne skupine doma in na tujem, v preteklosti in sodobnosti, bodisi v pridobivanju naklonjenosti vidnih kritikov, mnenjskih voditeljev in v novih oblikah mecenstva, zbirateljstva, špekulativno vezanih na potencialno rast vrednosti del svojih varovancev, bodisi v zavezništvih s subverzivnimi političnimi gibanji (prim. Levenson 1991: 6; Rainey 1991). Tudi Kosovel se je oprijel takšnih vzorcev.

Že leta 1922 je ustanovil ambiciozno srednješolsko glasilo *Lepa Vida*. Okrog sebe je zbiral generacijske somišljenike; v tem krogu je z debatami in branji, v katerih sta se vzajemno oplajali pesniška in teoretska govornica, ustvarjal utopično vzdušje. Na izrazito humanistično idejno ozračje v Kosovelovem krogu so vplivali Nietzsche, utopični socializem, ekspresionistični in tagorejevski humanizem, marksizem, socialno krščanstvo, odporiški slovenski nacionalizem (usmerjen proti italijanskemu iredentizmu in jugoslovanskemu unitarizmu); svojo estetiko so si profilirali ob protimesčanskih, modernih umetniških tokovih od moderne in ekspresionizma do futurizma, zenitizma, konstruktivizma, dadaizma in nadrealizma (prim. Zadavec 1986: 344–368). S krožkom, ki ga je ustanovil leta 1925 in – z gesto poklona estetsko-političnemu izročilu moderne – poimenoval po Ivanu Cankarju, je Kosovel prirejal predavateljske in umetniško-recitacijske nastope.

Namesto meščanske in prestolnice publike, ki je s svojo skupino tako ali tako ni uspel pridobiti na svojo stran, je Kosovel – kot etično tenkočuten in vse bolj tudi razredno osveščen »kulturni delavec« – hotel na novo ustvariti posebno občinstvo, in to predvsem z nastopi med proletariatom v provinci (Vrečko 1986: 186–212). S slikarjem Avgustom Černigojem, šolanem v Bauhausu, je leta 1925 neuspešno pripravljaval konstruktivistično revijo *Konstrukter*, z levičarskim pisateljskim vrstnikom Ivom Grahorjem še literarni mesečnik *Volja*, poleg tega pa snoval radikalno levičarsko založbo Strelci in podobno usmerjeno knjižno serijo Integrali. Leta 1925 je s svojo skupino vendarle uspel zavzeti uredništvo *Mladine* in jo v številkah, ki jih je pred smrtjo še utegnil urediti, obarval umetniško in politično avantgardno. Sodeloval je z mladimi marksisti, člani komunistične partije in sovjetofili. Toda vsa ta njegova prizadevanja so prav zaradi družbeno obrobni kanalov in medijev dolgo ostala skoraj neznanana. Kosovel zaradi zgodnje smrti ni utegnil zadostno razviti oblik alternativne literarne distribucije, prek katerih bi lahko ustrezno publiko našli in izoblikovali njegovi moderni pesniški izdelki. Čeprav je bil avantgardam naklonjen in se je v pomembnem delu svojega opusa v obdobju 1924–26 oprijel avantgardnega pisanja, sam nikdar ni postal vzorčni avantgardist, ki bi vodil skupino, imel program, manifeste in bi provokativno razglasil kakšen nov izem. Edini manifest, ki ga je napisal (*Mehanikom*, julij 1925), je ostal v rokopisu. Vprašanje, če bi avantgardist sploh kdaj postal, saj se je – kot razločno

kaže njegovo predavanje *Umetnost in proletarec* iz februarja 1926 – v zadnjih mesecih lotil pisanja in delovanja v smislu »proletarske umetnosti«, vse do konca pa je vztrajal tudi pri pisanju ekspresionističnih, impresionističnih in modernističnih pesmi, ki so bile tuje udarnim avantgardističnim postopkom (Gspan 1974: 102, 106–107; Zadravec 1986: 197–198; Vrečko 1986: 121–128).

Kosovel je načrtoval več lastnih pesniških zbirk, a prav nobena ni izšla. Od že pripravljene zbirke *Zlati čoln* (1925) se je ohranil samo njegov *Predgovor*, vendar prav simptomatično zaznamovan z distanco do svoje lirike, ki jo je po »prevratu« v umetniški in politični »ekstremizem« označeval kot mladostniško sentimentalno, »baržunasto« in preseženo (ZD 1: 426–427). Navzven kritično razmerje do tovrstne lirike je razvidno še iz mnogih njegovih avtoreferencialnih podob: na primer »pianist z železnimi rokami«, ki razbija Kras, tj. kronotop pesnikove »baržunaste lirike«. ³ Poleg redkejših ljubezenskih pesmi so v kontekst »baržunaste lirike« najverjetneje sodile značilne »kraške pesmi«, po žanru krajinsko-razpoloženske, slogovno pa neoromantične, impresionistične in simbolistične (prim. Ocvirk 1967: 52–53; Zadravec 1986: 13–42). Kosovelovo občudovanje slovenskih impresionistov in njegove »kraške pesmi«, ki so prevladovali tudi v prvih postumnih knjižnih objavah (Gspanovi iz l. 1927 in Ocvirkovi iz l. 1931), so izzvali recepcijsko predstavo o njem kot dediču slovenske moderne, ⁴ poznem impresionistu in simbolistu, melanholičnem pesniku samote, bivanjske stiske, rodnega Krasa. Toda to, da je Kosovelu v letu pred smrtjo uspelo natisniti monumentalno *Ekstazo smrti* v prestižnem *Ljubljanskem zvonu* (1925), še bolj pa dejstvo, da so bile po smrti objavljene številne ekspresionistične in »proletarske pesmi« (na primer sonetni cikel *Rdeči atom* v *Ljubljanskem zvonu* 1931), sta bila dejavnika, ki sta prej opisano podobo pesnika že v desetletju pred drugo svetovno vojno vznemirljivo dopolnjevala z likom ekspresionističnega vizionarja, humanistično zavzetega glasnika krize zahodne civilizacije in iskalca »novega človeka«.

Mehanizmi kanonizacije in ideoloških prilagoditev so Kosovela po 2. svetovni vojni, ko je na Slovenskem vladal komunizem – ta je dialektiko kot doktrino sicer razglašal, v javnem diskurzu pa je idejno konfliktnost dejansko zatiral, jo spodrival s totalizacijami –, dolgo predstavljali harmonično, kot dediča moderne, pesnika Krasa, obenem pa ekspresionističnega oznanjevalca konca buržoazne Evrope in angažiranega socialnega realista. Tako je bilo vse do leta 1967, ko je Anton Ocvirk, urednik Kosovelove zapuščine, izdal *Integrale '26*. Ocvirk je kot urednik niza knjižnih izdaj Kosovelovega dela (od *Izbranih pesmi*, 1931, do zadnje knjige *Zbranega dela*, 1977) skoraj polovico stoletja krojil pesnikovo podobo. Do razcveta neoavantgard, ko se je v razmerah ublažene partijske oblasti s tveganimi poskusi izoblikoval umetniški in teoretski diskurz, dovzeten za politične in estetske transgresije, je zadrževal izid tistega segmenta Kosovelovega poznega pesnjenja (v glavnem iz leta 1925), ki je bil najmodernejši, sam pa ga je še pri sestavljanju *Zbranega dela* (1946) – morda tudi zaradi efemernega in kaotičnega videza množice rokopisnih listov in lističev iz pesnikove zapuščine – imel za »neizdelane, bežne zapise, polne aktualne politične

in ideološke tematike« (Ocvirk 1946: 436).⁵ Gre za Kosovelove kolaže, konstrukcije oziroma konse in druge pesmi modernističnega ali avantgardističnega značaja. Leta 1967 jih je Ocvirk presenetljivo, v nasprotju s svojimi nekdanjimi javnimi stališči, postavil v sam vrh pesnikovega opusa. Paradoksalno je, da je o smiselnosti objave teh tekstov moral dvomiti tudi pesnik sam, saj jih je skrival celo pred najboljšimi prijatelji.

Kosovel je po Ocvirkovi zapoznani in šokantni objavi »konsov« zbudil zanimanje literarne vede prav kot lik avantgardista in ta podoba prevladuje v javnem diskurzu še danes.⁶ Literarni zgodovinarji so v glavnem soglašali, da je bilo njegovo pesnjenje v zadnjih letih življenja nenavadno heterogeno: avtor pesmi, ki povzemajo poetološke modele pozne romantike, moderne (zlasti impresionizma in simbolizma), je pisal tudi ekspresionistično, proletkultovsko in avantgardistično.⁷

Ko je paradoksalna raznovrstnost Kosovelove ustvarjalnosti končno prišla v celovit razvid, se je literarno zgodovinopisje znašlo v zagati, ki sta jo še zaostriili navajenost zgodovinarjev na pripovedne sheme razvoja in napredka ter predstave o literarnih smereh in obdobjih kot notranje enovitih, homogenih enotah. Ocvirk (1967: 17–18, 58 in sl.) je tako zagovarjal stališče, da so Kosovelove poetike časovno razporejene: pesnik naj bi sredi leta 1925 naredil odločilni in dokončni »prevrat« v »konstruktivizem«. Drugi poznavalci pa so dokazali, da je pesnik vse do konca vzporedno prakticiral različne literarne smeri, in to tako 'tradicionalne' kakor tudi 'moderne' (prim. M. Kos 1997: 164). Ocvirk je v spremni študiji k *Integralom* vzorec za Kosovelov presenetljivi preobrat v avantgardno pisanje odkril v ruskem konstruktivizmu. Iskanje prvotnega in za Kosovela odločilnega avantgardističnega vzora – poleg konstruktivizma so literarni zgodovinarji poudarjali še futurizem, delno še dadaizem in nadrealizem – po moje vodi v slepo ulico. Ne le zato, ker je avantgardizme sprejemal predvsem prek eklektičnega južnoslovanskega zenitizma, ampak tudi zato, ker so zlasti v Srednji Evropi, literarni coni »vmesne periferije« (Tötösy 1999), avantgardistični tokovi iz Italije, Rusije, Francije in Nemčije že na splošno ustvarjali »nenavadne mešanice«. ⁸ Avantgarde pa so se – ne glede na bučne manifeste, ki so poudarjali njihovo prelomno novost – tako ali tako medsebojno kopirale; celo radikalni dadaisti so zajemali od futuristov in ekspresionistov. Že zaradi tega se mi pri Kosovelu zdi primernejše govoriti o *avantgardističnih* tekstih kot pa o konstruktivističnih, zenitističnih, futurističnih ali nadrealističnih.

Heterogenost obdobj in Kosovelov hibridni modernizem

Tako poskuse literarnih zgodovinarjev, da bi natančno določili avantgardistično smer, ki naj bi ji Kosovel v resnici pripadal, kakor – na splošnejši ravni – prizadevanja, kako poimenovati in periodizirati njegova ustvarjalna obdobja, iz ozadja usmerja predstava, da sta sleherno obdobje ali literarna smer notranje koherentna, utemeljena v istem 'duhu časa' oziroma izvedena iz enovitega umetniškega koda, stilne konvencije. Takšna predstava je že

sama na sebi problematična, ker spregleduje sociolektalno razplatenost in dialoško konfliktnost sleherne kulture. Še posebej pa odpove pri književnosti od obdobja t. i. moderne na prelomu iz 19. v 20. stoletje naprej (prim. Tamás 1991: 131–32; Matajc 2004), če ne že od romantike, dobe, ko je normativna poetika z načelom posnemanja vzornih avtorjev vred izgubila primat, s tem pa so se razsuli tudi pogoji za večjo enovitost stila in duha časa. To je čas, ko se je, če parafraziram znamenito Barthesovo študijo, dezintegriralo »klasično pisanje«, postopno pa ga je nadomeščalo moderno pisanje, zaposleno s problematiko netransparentnosti samega jezika (Barthes 1953). Romantika je bila – ne samo v merilu sistema svetovne književnosti, temveč tudi znotraj nacionalnih tradicij – nedvomno že zelo raznorodna; politično je bila razpeta med revolucionarno svobodomiselnost, nacionalizem, bidermajerski konformizem in zavzeti katolicizem, modalno med tragični patos in ironijo, estetsko pa med folklorizem, obujanje historičnih slogov, zavzemanje za naravnost, pristnost in poudarjeno subjektivno, umetno imaginacijo. Še bolj neenovita je mešanica sočasno obstoječih literarnosmernih kodov v drugi polovici 19. stoletja, ki jo je literarna zgodovina, tudi slovenska, v spoznavni resignaciji poimenovala z zasilno oznako »med romantiko in realizmom« ali s kakšno podobno etiketo. Toliko bolj se preplet raznorodnih usmeritev odraža v modernizmu. Zato je posebej za to obdobje smiselno zavreči vsakršen poskus nasilnega homogeniziranja obdobjnih pojmov in namesto njih sprejeti pojmovanje, da se posamezno obdobje vzpostavlja ravno kot sistem raznorodnih, a med seboj dialogizirajočih diskurzov, ki se vsak po svoje odzivajo na kompleks problematike, tj. na probleme, značilne za določen čas – v modernizmu oziroma v širši tradiciji modernosti od Baudelaira naprej je to na primer ambivalenca subjekta (prim. Zima 2003). Če sprejmemo takšen premislek o naravi literarnozgodovinskih obdobj, potem raznorodnosti Kosovelovega pesništva v dvajsetih letih 20. stoletja ni treba razlagati samo z anomalijami v distribuciji in recepciji njegovih tekstov, v tem, kako nam je bila književnikova podoba zgodovinsko posredovana (kar je bila tema prejšnjega poglavja), temveč jo je treba dojeti kot eminenten simptom modernizma kot sistema divergentnih sociolektov, ki se odzivajo na skupen problemski kompleks.

Kosovel v številnih metapoetskih izjavah nakazuje, da je svoje tekste postavljajl v neposreden stik z »življenjem«, s sodobnostjo, se soočal z materialnostjo sveta in paradoksalnim soobstojem resnic: »Moderni pesnik razdira formo, da pride do živega neposrednega življenja.« (ZD 3/1: 740); paradoks je zanj energetsko sredstvo, ki spodbija »praktični razum« meščanstva in kaže, »da eksistira mesto ene dvoje resnic« (ZD 3/1: 399). Modernizem se odpira neposredni, grobi in neurejeni realnosti v njenem zgodovinskem dogajanju. Kontingenčna resničnost stopa v zavest kot prehodna, strogo so-dobna s temporalnostjo eksistence. Tako se doživljajoča zavest (subjekt govora) umešča v množstvo ideologij in jezikov, ki so historično v neprestanem spreminjanju (prim. de Man 1997; Škulj 1991, 1995). Zato je, če presojam prav, Kosovelovo vztrajanje pri sočasnem ustvarjanju v različnih estetskih kodih treba brati kot prvovrsten simptom modernosti – kot posledico izkušnje, da vsak od teh kodov zajame določeno perspek-

tivo, tematizira en segment resničnosti, ne more pa več simbolno obvladati celovite slike sveta; to je v tisočernih fasetah zmožen zajeti le odprti dialog med sociolekti.

Takšna zavest je dosegla zenit v modernizmu, ki ga Peter V. Zima v luči širšega pojma moderne – z izhodišči že v sredini 19. stoletja – sinonimno označuje z izrazom pozna moderna (*die Spätmoderne*);⁹ modernizem je zanj »čas krize, v katerem se tradicionalne metafizike in ideologije izkažejo za vprašljive, čas, ki izziva kritiko« (npr. heglovske sistematične metafizike) in občutja protislovja, antinomije, dvoma, epistemološke in metajezičkovne skepse (Zima 2001: 130–31; po K. Jaspersu, K. Rosenkranzu in D. Fokkemi). Za pozno moderno oziroma modernizem je ključna ambivalenca vseh vrednot, kritika pojma resničnosti, reprezentacijskih oblik in individualnega subjekta (ibid.: 132–33). Zato je razumljivo, da je modernizem s svojo transnacionalno širitvijo – spodbujeno s sodobnimi komunikacijskimi tehnologijami, prostovoljnimi ali prisilnimi eksili avtorjev, z migracijami in življenjem v urbanih metropolah, kjer so se križali kulturni vplivi s cele oble – uveljavljal soobstoj in prežemanje umetnostnih idiomov, pluralizem pesniških diskurzov. Modernizem je »umetnost dobe modernega relativizma, časa, ko so se meje živahno in pogosto nevarno premikale« (Bradbury - McFarlane, ur., 1991: 13), zanj so značilni »multikulturna raznovrstnost«, »velikanska medsebojna oplajanja« (14), »slogovna pluralnost« (21), urbani »kulturni kaos [...], kontingenčni in poliglotski babilonski stolp« (98), »besnilo form in umetniških energij, ki so se izražale in opravičevale na razne načine« (199), »beda razstreljene zavesti, ujeta v razbito vesolje« (224–25). Modernizem je odziv na »scenarij našega kaosa«, je »umetnost, ki dosledno razstavlja skupnostno resničnost« (27). Iskanje stila v dobi brez skupnega stila in enovite reprezentacije realnosti zato postane izrazito samorefleksivno početje (29).

Modernizem je torej konstelacija raznorodnih, včasih nasprotujočih si poetik in etik; te pa se ne samo v posameznih tokovih, temveč tudi v avtorskih opusih in celo pesniških tekstih, kakršna je paradigmatična Eliotova *Pusta dežela*, mešajo v hibridne in ambivalentne spoje (prim. Tamás 1991:130-36). Pri tem ni nič izjemnega tudi »dvojna lojalnost«, kakršna morda koga preseneča pri Kosovelu, ki iz neoromantičnega lirskega sentimenta preskakuje v cinične citate časopisov: mnogo največjih modernističnih umetnin, med njimi romani Thomasa Manna, ohranjajo tradicionalno realistično predstavljanje in ga združujejo z modernim rentgeniziranjem zavesti in jezika, tako da se različne koncepcije sveta v enem samem delu medsebojno preskušajo (Bell 1991: 12–13; Longenbach 1991: 125).

Vrednostne in politične usmeritve modernističnih pisateljev in pisateljic so nihale med aristokratizmom in plebejstvom, med hermetično estetsko ezoteriko in robotstjo popularne kulture, med obujanjem konzervativnih verskih prepričanj, boemskim individualističnim imoralizmom in političnimi radikalizmi, med nihilistično depresivnostjo, odami moderni tehniki in groteskno karnevalskostjo, nekateri so se spogledovali s fašizmom, drugi s komunizmom, mnogi pa so bili žrtve obeh totalitarizmov (prim. Blair 1991: 157). Spektre modernističnega pisanja se je razpenjal od neoklasicizma do

destrukcije vseh tradicionalnih form, od jezikovno-literarne samonanašalnosti, cepljene na simbolistično aluzivnost in šifriranje prek 'dehumaniziranega' abstrahiranja, evociranja neposrednega psihično-eksistencialnega izkustva, fantastike, mitizacije in primitivizma do fragmentariziranega popisovanja stvarnosti ter korenite družbeno-ideološke kritike, včasih povezane z deklarativnim političnim angažmajem (prim. Hough 1991: 315–320).

Kosovel je ustvarjal sredi 20. let 20. stoletja, ko je v Evropi in ZDA mogoče govoriti že o visokem modernizmu,¹⁰ in ko so veliki avtorji, na primer Picasso, Eliot, Rilke ali Joyce, že suvereno prepletali izrazna sredstva, ki so jih izbirali v »imaginarnem muzeju« predhodnih smeri in izmov; mnogi pomembni modernisti se niso držali proklamiranih poetik posameznih smeri (prim. Bradbury – McFarlane, ur. 1991: 191, 205; Hough 1991: 316; Tamás 1991). S tega vidika se nam Kosovel, pa naj je bil še tako mlad, začetniško išoč 'svoj stil', kaže kot avtor visokega modernizma. Kosovel je modernistično pluralnost in sočasnost raznoterih umetniških govoric očitno dobro dojel. Vztrajal je prav v vmesnem prostoru, *med* različnimi literarnimi diskurzi 20. let: poznim impresionizmom in simbolizmom, ekspresionizmom, avantgardizmom, proletkultom, novo stvarnostjo in eksistencialnim modernizmom.

Kosovel se v tistem tipu svojih pesmi, kjer prevladujejo neoromantične, impresionistične in simbolistične podlage, navezuje na tradicijo estetske komunikacije, kakršno je poznala lirika od predromantike do *fin de siècle*. Ta vzorec lirike poudarja izvzetost pesniškega sveta iz zgodovinskega in družbenega konteksta, ga v razmerju do aktualne problematike javnega diskurza postavlja v položaj ontološko-eksistencialnega molka ali razpoloženskega čutenja temeljev bivanja, ki ga na obrobju civilizacije omogoča le narava.¹¹ Iz edninskega lirskega subjekta, ki je v besedilu navzoč prek psihološko verjetnih znakovnih sledi, izvira prvoosebni izpovedni govor in predpostavlja prav tako osamljenega, privatnega bralca in njegovo doživljajsko kontemplacijo estetske podobe. Dejanska zgodovinska konteksta avtorja in bralca sta ločena, nadomešča ju ontologija eksistencialne sedanjosti. Ločenost lirskega diskurza od družbene resničnosti ni samo jezikovna, konotirajo jo tudi predmeti predstavljanja – za Kosovela značilne teme samote, tesnobe ter podobe mirne in prazne kraške pokrajine, drevs in ptic.

Za Kosovelove pesmi, ki so jih literarni zgodovinarji označevali kot ekspresionistične (prim. Zadravec 1986: 80–135), je odločilna drugačna os pesemske komunikacije: subjekt besedila naslovniku sugerira, da sta njuna referencialna svetova zgodovinsko stična, da si avtor in njegovo ciljno občinstvo delita isti družbeni kontekst. S tem se lirska paradigma individualne estetske kontemplacije razdre. Nad estetskim prevlada etično, etika pesniškega pisanja pa se večkrat izostri v politiko govornega delovanja. Ekspresionizem je na splošno in pri Kosovelu hibridna poetika. Omaha je med tradicionalno izpovedjo in držo avantgardista, ki skuša prek meje estetske literarne konvencije poseči v realnost sodobnega sveta.

Kosovelove pesmi s pretežno ekspresionistično dikcijo zato na eni strani označuje hipertrofija govornega subjekta, ki je izvor teatralnih, panoramskih predstavitev kronotopa, ki večinoma ni več podeželski, krajinski

(kraški), temveč neomejen, urban, globalen, celo kozmičen in mitologiziran (arhetipi kaosa, vesoljnega potopa). Kosovelov subjekt izreka nietzschejevsko kritiko vrednot krščansko-meščanske civilizacije in opeva njeno »destrukcijo«. Tako je pravzaprav že sam »novi človek«, tisti, ki ga sicer utopično oznanja. Po drugi strani pa se pesemski 'jaz' prepozna tudi kot 'sub-jekt' (v pomenu 'podložnika') krizne zgodovinske dobe, doživlja stisko negotovega metafizičnega obzorja. Nič se pri Kosovelu pojavlja prek simbolov in pojmovnih besed (»nič«, »ničišče«, »nihil«, »nihilomelanholija«), včasih pa nastopi s predmetno gostoto (»iz tihe praznote raste Nič. / Voda se v žlebu odteka«).¹²

Kosovelov ekspresionistični kronotop je določen z globoko vrednostno, ontološko, spoznavno, politično in socialno krizo meščanske družbe v 20. letih 20. stoletja. Ta družba se je s svojimi državnimi in mednarodnimi političnimi mehanizmi, z uveljavljenimi umetnostnimi in kulturnimi ustanovami ter vodilnimi ideologijami in verskimi predstavami izkazala za nemočno pri spoprijemu s silovitimi izzivi modernega časa. Sunki, ki so spodnašali tradicionalne načine samoosmišljanja, so prihajali iz različnih smeri in prizadevali različne družbene podsisteme: od ekonomske stagnacije prek komunistične revolucije in vzpona fašizma do pohoda tehnike in širitve znanstvenih spoznanj, ki so relativizirala stare temelje subjekta in resnice. Kosovel svojo zgodovinsko sodobnost napravi za poglobljeno referenčno področje pesniških znakov, predstavlja pa ga bodisi v prvem planu in poudarjeno bodisi v ozadju in prikrito, zgolj nakazano. V obeh primerih kontekst evocirajo tropi, na primer alegorična tipizacija, mitologizacija ali derealizacija. Takšne so na primer slike ognjene stihije, ki preplavlja »zlate stolpove Zapadne Evrope« (*Ekstaza smrti*), ali mitološke in folklorne aluzije na vesoljni potop, cepljene na groteskno ironijo (*Tragedija na oceanu*).¹³

Subjekt v ekspresionističnih pesmih postaja pluralen, zliva se v skupnost, za katero čuti etično odgovornost, dialoško išče skritega Boga ali pa briše besedilne odtise svoje osebnosti. Enači se s predmeti ali pojmi. Prvoosebni subjekt se včasih pojavlja le še v obrobju med množtvom glasov, ki naseljujejo izjavno strukturo. Tuji glasovi v Kosovelovih pesmih (na primer cikel *Kraška vas*) so citati neopredeljenih govornih dejanj.¹⁴

Kosovelove »delavske pesmi« (na primer sonetni cikel *Rdeči atom*) imajo podobno narativno shemo (kritična destrukcija stare družbe in utopična konstrukcija nove) in intimno izpoved posameznemu bralcu prav tako preobrazijo v oratorski nagovor kolektiva. Toda njegovo »proletkultovsko« pisanje je sociološko in politično konkretnije, razvidno zasidrano v industrijsko okolje. Bliza se poetiki »nove stvarnosti«. Slog »delavskih pesmi« je retoričen, a dokaj prozaičen, preprost, obarvan s političnimi termini, revolucionarnimi parolami. Pesmi izdajajo držo intelektualca-pesnika, ki se istoveti z množico delavskega razreda.

V središče svojega radikalnega modernizma nas pesnik bleščče vpeleje z avtotematsko metaforiko: »Duh zbira vtise. / Iščem premikajočih se slik. ... Sem kot električna iskra, / ki skače. ... Aktivni duh zbira slike ... Fakti preganjajo umetnost.«¹⁵ Lirski subjekt je decentriran, ostaja brez razpoznavnega glasu in stabilne perspektive ali pa je cona njegovega govo-

ra – ta je lahko 'tradicionalno' izpovedna, lirska – omejena, fragmentarno postavljena v mozaik brezosebnega nizanja slik, citatnih izjav, brezimnih informacij ali nedoločenih odlomkov iz pogovorov. Izjavna struktura Kosovelovih modernističnih besedil je zato že dialogizirana, ambivalentna, večglasna, predvsem pa medbesedilna: humanistično zavzetost, politično pozivanje in subjektivistično liričnost združuje z ironijo, cinizmom in grotesko; povzema in parafrazira aktualne kulturne, politične in znanstvene novice iz časopisov; intermedialno namiguje na avantgardistične slike (na primer na Franza Marca), se aluzivno navezuje na druge avantgarde ali z njimi polemizira (na primer z dadaizmom in futurizmom).

Kompozicija teksta pripada Ecovemu modelu »odprtega dela«: namesto enovitega motiva in perspektive imamo opraviti z montažo fragmentov, osamosvojenih slik, ki pa v kontrapunktu evocirajo in razvijajo skupno pomensko polje; srečujemo se s filmskimi rezi, z 'zoomiranjem' na detajle in z brezbrežnimi panoramami, s pluralnim in neomejenim kronotopom, v katerem se simultano prepletajo Kosovelovi čisto zasebni prostori s planetarnimi in kozmičnimi. Stilna struktura besedila je pogosto hibridna. Pesemska govornica se slogovno ne naslanja zgolj na istorodne vzorce iz preteklosti, torej na tradicijo t. i. pesniškega stila, ampak se odpira za sodobne diskurze, tudi tiste, ki ne sodijo v domeno tradicionalnih literarnih zvrsti: od tod v Kosovelovih konsih filozofski, teološki, psihološki pojmi, matematični simboli, besedišče sodobne tehnike, fizike, naravoslovnih znanosti, politične fraze, publicizmi, od tod mešanje vznesenega in prozaičnega registra.

Kosovel že v svoji ekspresionistični in proletkultovski pesmi opušča tradicionalno obliko individualistične estetske komunikacije. Pesemski subjekt s svojo etično držo nakazuje, da z naslovnikom bivata v istem kriznem svetu. Medtem ko je ekspresionistična reprezentacija družbenosti posredovana prek pesniških tropov in s tem enovitega pesniškega jezika, pa se Kosovelov radikalni modernizem s sodobnim svetom sooča tako, da ga predstavlja medbesedilno ali pa prek »zbiranja slik«, ki jih v »aktivnega duha« prinaša spremenljiva empirična resničnost. V modernističnem tekstu se subjekt spusti na raven, ko estetska sfera, ki je bila v tradiciji avtonomna, stopa v očitno interakcijo z diskurzi znanosti, politike, tehnike, filozofije in religije, pa tudi z deli, imaginarijem in govoricami drugih umetnosti. Radikalni modernizem, ki prehaja v avantgardizem,¹⁶ potemtakem določa velik del Kosovelovih »konsov«. Toda takšna modernistična struktura se pri Kosovelu marsikje infiltrira tudi v tekste, v katerih na videz prevladuje impresionistična ali ekspresionistična poetika, na primer prek montažne kompozicije, 'zoomiranja' na razne detajle razdrobljenega motiva, marginalizacije subjekta v izjavni strukturi teksta, uvajanja nedoločenih citatov tujega govora ali dezorientiranosti lirske perspektive in deteritorializaciji subjekta.

V prikazanem sobivanju, prepletanju in hibridiziranju raznorodnih poetik je Kosovel povsem primerljiv z drugimi modernisti. Pablo Picasso je sredi 20. let brez zadržkov simultano razvijal različne stile, ki jih je zaporedno snoval poprej, tako da se kubistična dela srečujejo z bolj tradicionalnim figuralnim slikarstvom (gl. Mallen 2004). Tudi eden najzgodnej-

ših in najvplivnejših modernističnih pesnikov, Guillaume Apollinaire (gl. Apollinaire 1992),¹⁷ je ob pesništvu, ki se je vsaj na pogled držalo tradicionalne, čeprav mestoma ironizirane in profanizirane neoromantične erotične izpovednosti in klasičnih verzifikacijskih pravil, gojil še fragmentarizirane, kubistične, sintaktično razdrobljene urbane pesnitve, asociativno nadrealistično fantastiko ter vizualne konstelacije. Vse to je hibridno spjal tudi v posameznih besedilih. Modernistični pluralizem in hibridnost pesniških govoric pa je do pojma privedel in ga nemara najbolj dosledno, življenjsko udejanjil Fernando Pessoa v svoji shizo-poetiki. Med svoje heteronime, okrog katerih je stkal pravcate biografske mistifikacije, je razporedil poetike, ki segajo od skorajda futuristično bučnega avantgardizma do sublimirane simbolizma, pri čemer pa vendarle ni mogoče zgrešiti njihove skupne podlage – melanholične razrvanosti, psihične disociacije, ujete v podvojen zrcala skrajne modernistične samorefleksivnosti, a odprte za eluzivnost biti zunaj metafizike (prim. Pessoa 1997).

Manj premišljeno, a nič manj dramatično je svojo pesniško identiteto gradil tudi Kosovel. Selil se je iz govornice v govorico, predvsem pa jih je hibridno prepletal. S tem je v slovensko literaturo med prvimi vtisnil izrazit pečat modernosti.

OPOMBE

¹ O teh vprašanjih je pod naslovom Kosovelov paradoks pred nekaj leti razpravljajal Matevž Kos (1997: 152–165).

² Kosovel se je za Podbevškov futurizem sprva navduševal, napisal nekaj pesmi v Podbevškovi maniri, a že kmalu je do prvega slovenskega avantgardista postal polemičen (češ da ta ni uspel ustvariti generacije in da je bil za kaj takega preveč meščanski), ne le v korespondenci, ampak povsem izrecno celo v poeziji: v *Pesmi o zelenem odrešenju*, napisani okoli 1924 v Podbevškovem slogu in obliki, omenja, da se je »naveličal igranja Podbevškovega« – ta zanimiva palinodija je natisnjena v *Ocvirku* 1967: 41–42. Kosovel je bil torej do Podbevškove avantgarde kritičen (*Ocvirk* 1967: 32–44; *Zadavec* 1986: 408–409; *Vrečko* 1986: 79), podobno kot do zenitizma in dadaizma, a je v dialoškem razmerju z njo vendarle oblikoval svojo pesniško identiteto in načine javnega nastopanja.

³ *Nokturno*, ZD 1, 213; *Rime*, ZD 2, 9, *Moja pesem*, ZD 1, 229.

⁴ Leta 1931 je v *Domu in svetu* France Vodnik Kosovela izvzel iz »stvariteljev našega novega pesniškega stila« in opozoril na njegovo navezanost na dediščino Cankarja, Župančiča, Gradnika in Murna, Božo Vodušek pa je menil, da je bil Kosovel pred smrtjo »duhovno in stilsko še epigon, vendar se je tudi že v njem nakazoval prevrat« (nav. po: M. Kos 1997: 157).

⁵ Kakšni so bili razlogi za to, se v glavnem le ugiba: mogoče so se mu »konsi« zdeli preveč nedodelani, fragmentarni, kaotični za njegov okus, čeprav je bil evropskemu modernizmu dokaj naklonjen; mogoče je mislil, da bi objava teh tekstov v razmerah, ko so v Sloveniji vladala realistična estetska načela in dokaj akademistični okus oblasti, škodila Kosovelovemu ugledu; mogoče je uredniško delo zavirala njegova bolezen in nezaupanje, da bi lahko urejanje zapuščine prevzel kdo drug.

⁶ To se, resnici na ljubo, ni zgodilo toliko zaradi literarne zgodovine kolikor po zaslugi postmodernističnega retrogardizma (Neue slowenische Kunst) in njegovih satelitov; po osamosvojitvi Slovenije jim je s pomočjo sofisticiranega teoretskega marketinga uspelo, da so svojo, za časa komunizma izzivalno pozo »državnih umetnikov« uveljavili kot realno, vplivno pozicijo znotraj kulturnega imidža vladajočih strank. Retrogardizem je celo na ravni estetsko-političnega oglaševanja kanoniziral imaginarij slovenske zgodovinske avantgarde, vključno s Kosovelom.

⁷ Jedrnata in značilna je tale formulacija: »Poezija Srečka Kosovela je zelo heterogen pojav. Nastajala je vsega nekaj let [...], vendar je v njej na eksploziven način zbrana ta rekoč celotna duhovna in slogovna izkušnja poezije 20. stoletja: od poznega impresionizma in simbolizma mimo ekspresionizma in konstruktivizma pa do realistične socialno programske lirike. Vse to obstaja na skrajno temnem prostoru, skoraj simultano in kaotično, brez klasičnega zaporedja faz [...].« (Paternu 1989: 149–150).

⁸ Na to po Jeanu Weisgerberju in Evaldu Korenu opozarja tudi Vrečko 1986: 12.

⁹ Nekoliko drugačno, a še ne dovolj jasno, je razumevanje pojma *Spätmoderne*, kot ga predlaga Ernő Kulcsár-Szabó: ko se zavzema za hermenevitično, dekonstrukcionistično in recepcijsko zasnovano literarnozgodovinsko metodo, ki upošteva izkustvo postmoderne, namesto periodizacijskega binoma moderna – postmoderna zagovarja trihotomijo »klasična moderna – pozna moderna – postmoderna«; pozna moderna po njegovem zajema umetnost poznih 20. let in 30. let 20. stoletja, ki v nasprotju z avantgardistično diseminacijo in decentriranjem subjekta in stila teži k zgodovinsko novemu formiranju literature na podlagah dialoške, intersubjektivne, jezikovno-semiotične in samorefleksivne koncepcije umetnine (Kulcsár-Szabó 1999).

¹⁰ Kulcsár-Szabó (1999) bi na tem mestu uporabil pojem pozna moderna.

¹¹ To se ujema z analizo ostankov romantičnega sindroma »lepe duše« v Kosovelovi poeziji, ne le impresionistično-simbolistični in ekspresionistični, temveč – v omejenih legah in disonančnih spojih – tudi v avantgardistično-modernistični (M. Kos 1997: 141–152).

¹² *Jesen*, ZD 2, 160–161; *Nihilomelanholija*, ZD 2, 177; *Večer pred zimo*, ZD 1, 297.

¹³ *Ekstaza smrti*, ZD 1, 304–305; *Tragedija na oceanu*, ZD 1, 403–412.

¹⁴ *Kraška vas*, ZD 1, 14–16.

¹⁵ *Kaj se vznemirjate?*, ZD 2, 46–47.

¹⁶ Razliko med Kosovelovim radikalnim modernizmom in avantgardizmom je mogoče razložiti tudi s teorijo govornih dejanj. Kosovelovi avantgardistični pesniški teksti reprezentirajo govorna dejanja, ki so posneta iz javnega diskurza avantgard, na primer iz manifestov. Kosovelovi avantgardistični konsi torej delujejo tudi kot pozivi, apeli, skušajo neposredno vplivati na bralca, na njegovo etično-politično stališče, ga s tem zavezati določeni »optimalni projekciji«, ki presega zgolj estetsko-umetniško področje. Modernistična besedila, ki jih je napisal Kosovel, pa te pozivnosti nimajo: odpirajo se sicer za stvarnost, sodobnost, večjezičje drugih diskurzov, a to dialoškost izrabljajo predvsem za samorefleksijo subjekta in pesniškega pisanja.

¹⁷ Ob njem so se oplajali oziroma se nanj sklicevali dadaisti in nadrealisti.

LITERATURA

- Guillaume APOLLINAIRE, 1992: *Sonce prerezan vrat*. Izbor in prev. A. Berger. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Roland BARTHES, 1953: *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil.
- Michael BELL, 1991: The Metaphysics of Modernism. V: *The Cambridge Companion to Modernism*. Ur. M. Levenson. Cambridge: Cambridge univ. press. 9–32.
- Sara BLAIR, 1991: Modernism and the Politics of Culture. V: *The Cambridge Companion to Modernism*. Ur. M. Levenson. Cambridge: Cambridge univ. press. 157–173.
- Malcolm BRADBURY – James MCFARLANE, ur. 1991: *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. London: Penguin books.
- Darko DOLINAR – Marko JUVAN, ur. 2003: *Kako pisati literarno zgodovino danes? Razprave*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Marijan DOVIČ, 2004: *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC. (Studia litteraria).
- Alfonz GSPAN, 1974: *Neznani Srečko Kosovel: neobjavljeno gradivo iz pesnikove zapuščine ter kritične pripombe h Kosovelovemu Zbranemu delu in Integralom*. Ljubljana: s. n.
- Graham HOUGH: The Modernist Lyric. V: *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. Ur. M. Bradbury, J. McFarlane. London: Penguin books. 312–320.
- Janko KOS, 1983: *Moderna misel in slovenska književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Matevž KOS, 1997: Kako brati Kosovela? V: Srečko Kosovel, *Izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga. (Kondor 280.) 129–167.
- ZD 1 = Srečko KOSOVEL, 1964: *Zbrano delo 1*. Druga izdaja. Ur. A. Ocvirk. Ljubljana: DZS.
- ZD 2 = Srečko KOSOVEL, 1974. *Zbrano delo 2*. Ur. A. Ocvirk. Ljubljana: DZS.
- ZD 3/1 = Srečko KOSOVEL, 1977. *Zbrano delo 3/1*. Ur. A. Ocvirk. Ljubljana: DZS.
- Srečko KOSOVEL, 1967: *Integrali '26*. Ur. A. Ocvirk. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Erwin KÖSTLER, 1999: Srečko Kosovel: Klassiker ohne Werk. V: S. Kosovel, *Integrale*. Prev. E. Köstler. Klagenfurt/Celovec: Drava. 189-198.
- Lado KRALJ, 1986: Kosovelov konstruktivizem: kritika pojma. *Primerjalna književnost* 9/2. 29–44.
- Ernő KULCSÁR-SZABÓ, 1999: Subjekt und Sprachlichkeit. V: *Epoche - Text - Modalität: Diskurs der Moderne in der ungarischen Literaturwissenschaft*. Hgg. E. Kulcsár-Szabó, M. Szegedy-Maszák. Tübingen: Niemeyer. 51–74.
- Michael LEVENSON, ur. 1999: *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge univ. press.
- , 1991: **Introduction**. V: *The Cambridge Companion to Modernism*. Ur. M. Levenson. Cambridge: Cambridge univ. press. 1–8.
- James LONGENBACH, 1991: Modern Poetry. V: *The Cambridge Companion to Modernism*. Ur. M. Levenson. Cambridge: Cambridge univ. press. 100–129.
- Enrique MALLÉN, 2004: *On-line Picasso Project*. <http://www.tamu.edu/mocl/picasso/> (datum dostopa 8. september 2004).
- Paul de MAN, 1997: Literarna zgodovina in literarna modernost. *Slepota in uvid*. Prev. Jelka Kernev Štrajn. Ljubljana: LUD Literatura. 143–164.
- Vanesa MATAJC, 2004: Literarnozgodovinski pojmovnik za literaturo moderne: revizija in nekaj predlogov. *Primerjalna književnost* 27/2. 61–81.

- Anton OCVIRK, 1946: Opombe. V: S. Kosovel, *Zbrano delo* 1. Prva izdaja. Ur. A. Ocvirk. Ljubljana: DZS. 403–442.
- , 1964: Opombe. V: S. Kosovel, *Zbrano delo* 1. Ur. A. Ocvirk. Ljubljana: DZS. 413–505.
- , 1967: Srečko Kosovel in konstruktivizem. V: S. Kosovel, *Integrali '26*. Ur. A. Ocvirk. Ljubljana: Cankarjeva založba. 5–112.
- , 1974: Opombe. V: S. Kosovel, *Zbrano delo* 2. Ur. A. Ocvirk. Ljubljana: DZS. 553–718.
- Boris PATERNU, 1989: Slovenski modernizem (Župančič – Kosovel – Kocbek). *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 145–162.
- Fernando PESSOA, 1997: *Zadnja čarovnija: izbor*. Prev. in spremna beseda C. Bergles. Ljubljana: Nova revija.
- Lawrence RAINEY, 1991: The Cultural Economy of Modernism. V: *The Cambridge Companion to Modernism*. Ur. M. Levenson. Cambridge: Cambridge Univ. press. 33–69.
- Gerhard SCHAUMANN, 1997: Srečko Kosovels Europagedichte. *Slavistična revija* 45/1-2. 59–66.
- Anton SLODNJAK, 1970: [Spremna beseda.] V: S. Kosovel, *Lirika*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 99–117.
- Jola ŠKULJ, 1991: Paul de Man in pojem modernizem: koncepcija odprtosti, ki je hkrati celovitost. *Primerjalna književnost* 14/2. 41–49.
- , 1995: **Modernizem in modernost**. *Primerjalna književnost* 18/2. 17–30.
- Attila TAMÁS, 1991: Überlegungen über Gültigkeit umfassender Stil Kategorien und systematisierungsbegriffe im 20. Jahrhundert. V: *Avantgarde und Postmoderne: Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Hgg. E. Fischer-Lichte, K. Schwind. Tübingen: Stauffenburg-Verl. 129–138.
- Steven TÖTÖSY, 1999: Configurations of Postcoloniality and National Identity: Inbetween Peripherality and Narratives of Change. *The Comparatist: Journal of the Southern Comparative Literature Association* (Virginia Commonwealth University) 23. 89–110.
- Vera TROHA, 1988: O Kosovelu in italijanskem futurizmu. *Primerjalna književnost* 11/2. 1–14.
- Boštjan M. TURK, 1996: Slogovna razmerja Kosovelove lirike v luči modernističnih poskusov iz zadnje ustvarjalne etape. *Slavistična revija* 44/4. 367–392.
- Janez VREČKO, 1986: *Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem*. Maribor: Obzorja.
- , 1999: **Labodovci, pilotovci, konstrukterji, konsisti in tankisti**. *Slavistična revija* 47/1. 49–67.
- Franc ZADRAVEC, 1986: *Srečko Kosovel, 1904–1926*. Koper: Lipa; Trst: ZTT.
- , 1988: Srečko Kosovel (1904–1926) in ruski pesniški konstruktivizem – podobnosti in razločki. *Slavistična revija* 36/2. 195–215.
- Peter V. ZIMA, 2001: *Das literarische Subjekt: Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*. Tübingen - Basel: Francke.
- , 2003: **Historische Perioden als Problematiken: Sozio-linguistische Situationen, Soziolekte und Diskurse**. V: *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ur. D. Dolinar, M. Juvan. 275–286.

■ POVZETEK

UDK 821.163.6.09-1 Kosovel S.

Ključne besede: slovenska poezija / Kosovel, Srečko / literarna recepcija / modernizem / avantgarda / hibridnost

Zaradi anomalij v distribuciji in recepciji pesniških tekstov Srečka Kosovela so se o njem oblikovale kontradiktorne predstave (da je zapozneli dedič slovenske moderne, ekspresionistični vizionar ali radikalni avantgardist), literarna zgodovina pa se je soočila s problemom, kako periodizirati njegov heterogeni opus. V Kosovelovih poetikah (impresionistično-simbolistični, ekspresionistični, proletkultovski, avantgardistični in modernistični) se sicer očitno spreminja model pesniške komunikacije: gre za preseganje estetske avtonomije in odpiranje pesniškega teksta za govorice, sporočila, tekste, teme in podobe sodobnega sveta. Toda Kosovel si je svojo pesniško identiteto do konca življenja vzpostavljaj prav v hibridni koprezenci raznorodnih poetik, ki se je ne da vkleniti v tradicionalno literarnozgodovinsko naracijo o razvoju in prelomih. V tem vidim ne samo značilno mladostniško iskanje 'svojega izraza', temveč pomemben simptom modernizma – modernistično večjezičnost, relativizem, ambivalenco, prezentizem in perspektivizem. Hibridnost stilov in poetik je ena izmed razpoznavnih potez umetnosti modernizma, pojavlja se tudi znotraj opusov posameznih avtorjev.