

UDK 886.3.09:929 Kosovel S.

Marija Mitrović

Filološka fakulteta, Beograd

FANTASTIKA V DELU SREČKA KOSOVELA

Kosovelovo pojmovanje fantastike je sorodno Zamjatinovemu: fantastična je predvsem tehnika pesnjenja. Fantastična tehnika se pojavi kot posledica dožemanja relativitete časa in prostora. V poeziji se sinteza istodobnega prepletanja vseh mogočih dimenzij časa in prostora kaže kot pomenska nerealnost, alogičnost in mistika.

Kosovel's conception of the fantastic is akin to Zamjatin's: it is above all the technique of composing that is fantastic. The technique results from a special understanding of the reality of time and space. In the poems, the synthesis of the simultaneous interaction of all conceivable dimensions of time and space appears as semantic irreality, allogicalness, and mystique.

V kaosu različnih jasnih in nejasnih, iz preteklosti opredeljenih in sluteno negotovih, v bodočnosti segajočih naziranj o umetnosti se da določiti troje baz, na katerih se razvija sodobna umetnost: *impresionistična* osnova, *ekspresionistična* osnova in *fantastična* osnova.

Stavek, ki ga je Kosovel zapisal v oceni Grudnove poezije (23. januarja 1926),¹ preseneča predvsem zaradi funkcije, ki jo namenja fantastiki: v njegovem videnju je fantastika osnova, na kateri se razvija sodobna umetnost. Omenja jo takoj po impresionizmu in ekspresionizmu, torej po stilno-idejnih zasnovah, ki ju skupaj s konstruktivizmom običajno srečujemo kot temeljni oznaki Kosovelovega ustvarjanja. Fantastika se torej tukaj pojavi nekako »namesto« konstruktivizma, kot tretja »osnova« iz katere se razvija sodobna umetnost.

Že takoj od začetka je jasno, da nam je odgovoriti na celo vrsto vprašanj: Je morebiti Kosovelovo pojmovanje fantastike slučajno in teoretično neutemeljeno? Je čisto novo in neusklajeno s precej razvitimi pojmovanji fantastike in njene estetske funkcije? Mu lahko najdemo vzporednice? In še bolj pomembno vprašanje: kako se je Kosovelovo pojmovanje fantastike prijelo v njegovem opusu? So še kakšna potrdila o resnosti in res tako pomembnem prostoru, kot ga fantastika zavzema v navedeni formulaciji? So kakšni sledovi v poeziji sami: do kod sega fantastika? Je prežela Kosovelovo poezijo v celoti, ali samo nekatere njene dele?

V naših običajnih predstavah se fantastika veže predvsem s sanjami, deliričnimi stanji, mitom, pravljico in določenimi religijami; vedno z zelo razvitimi, a čudnimi in z navadno sliko resničnosti neusklajenimi situacijami in slikami ter junaki. Kosovel pa pojmuje fantastiko nekoliko drugače: kot določeno tehniko pesnjenja.

Zanimanje za fantastiko in fantastično je v sodobni literarni teoriji zelo razvito; res je tudi, da se ta pojem omenja predvsem v zvezi s prozo, ker z vi-

¹ Srečko Kosovel, Zbrano delo III, str. 177. — Tekst o Grudnovi poeziji je ostal v rokopisu, nastal pa je štiri mesece pred Kosovelovo smrtjo. Tukaj ga navajam iz Kosovelovega ZD, kakor vse druge citate in pesmi v nadaljnjem tekstu.

dika soočanja naravnega z nenaravnim ponavadi analiziramo zgodbo, snov, glavne osebe, sistem motivacij, manj pa stil in tehniko pisanja. Strukturalistična kritika govori celo o fantastiki kot žanru (književni vrsti — Kmeclov termin), kot je npr. kriminalka, poljudna literatura in podobno.² Sartre uporablja oznako fantastika v pomenu »načina izražanja«³ in pri njem lahko že iščemo vzporednice s Kosovelovim pojmovanjem stvari:

Fantastike ni mogoče omejiti — pravi Sartre — ali je ni, ali pa zaobsega vseмирje. To je popoln svet, znotraj katerega se manifestira neka zaslužnjena, a nemirna misel, muhasta in obenem zvezana, ki znotraj razjeda vozle mehanizmov in se vendar ne more nikoli do konca izraziti.

Vsesplošnost fantastike in njeno subverzivnost v odnosu do stvarnega sveta lahko primerjamo tudi s Kosovelovim pojmovanjem.

V klasičnem, tradicionalnim pojmovanju fantastike bi težko našli prostor za Kosovela; njegova poezija je namreč preveč stvarna, se navezuje na konkretno podobo rojstnega kraja in pesnikove dobe, se navdušuje za teorijo, um in spoznanje, torej za kategorije, ki so ravno nasprotne okultnemu, mističnemu, nadnaravnemu. V uvodni besedi za Antologijo francoske fantastike⁴ Zoran Mišić poudarja: »V primerjavi z drugimi oblikami domišljije nam fantastika ne prikaže resničnost kot čudež, ampak čudež kot resničnost«. In še:

Vse kar je v literaturi ugankarskega ali ne do kraja povedanega, nima pa okultnega pomena, kot so skrivnostna znamenja in štimunge, nedoločene slutnje in strahovi, vse kar nas v naravi spominja na nadnaravne pojave, ne da bi bili le-ti sami, vse kar je pesniška podoba in asociacija, a ne doseže magije in mita, vse to je v področju pesniškega in imaginativnega ustvarjanja, ne pa fantastike.

Mišić ima za fantastično le tisto literaturo, ki nastane na podlagi magije, mistike in okultizma: ko vse te nadnaravne dejavnosti pridejo do besede in sebe predstavijo kot resničnost. V tem pomenu Kosovel res ni pesnik fantastike, čeprav zasledimo tudi pri njem pesmi, ki niso povsem brez določene »metafizične« ali pa »eksistencialne groze«.⁵

Znanost se vse bolj zaveda, da se je tudi fantastika spreminjala skozi stoletja, da jo profilira tip in trenutek kulturne tradicije in se je ne da enkrat za vselej definirati. Obstajajo različni tipi, oziroma sistemi fantastike, ki se medsebojno kar precej razlikujejo. Radovan Vučković⁶ razlikuje štiri tipe, štiri zgodovinsko različne sisteme fantastike: mitološki, sistem pravljic, srednjeveški in novoveški. Dodala bi še romantični tip, ki je od srednjeveškega različen in čeprav je podlaga novoveškemu, se loči tudi od njega. Vsem štirim (ali petim) stopnjam fantastike je skupnega zelo malo: napetost med realnimi

² Najbolj izdelano strukturalistično teorijo fantastika ima Tzvetan Todorov, Teorija fantastike. Pred kratkim je bila prevedena v srh., Beograd 1987.

³ J. P. Sartre, »Aminadab« ili fantastično kao način izražavanja. V knjigi: J. P. Sartre, Izabrana dela, knj. 6. Beograd 1981, str. 209—233.

⁴ Antologija francoske fantastike. Sastavio i predgovor napisao Zoran Mišić. Beograd 1968, str. XXIII + 272.

⁵ Antologija srpske fantastike. Sastavio i predgovor napisao B. Vukadinović. 1980.

⁶ Radovan Vučković, Oblici fantastične književnosti. Izraz XXX 1986, št. 7—8, str. 1—35.

in irealnimi elementi, med banalnim in čudežnim. Poudarek je na besedi *napetost*. Zaenkrat pustimo vse te tipe fantastike ob strani in obrnimo pozornost le na novoveško fantastiko ter njene lastnosti. Vučković pravi: »Danes je zelo razvita zavest o fantastičnem kot takem in o njegovi estetski funkciji; v zvezi s tem je zelo pogosten zavestno usmerjeni napor volje iznajti določeno tehniko, s katero naj bi se pri bralcu ustvaril občutek presenečenja nad nečim, kar je nepričakovano nadnaravno in kar je zunaj območja racionalnega pojmovanja«. Kot tipične novoveške ustvarjalce fantastike navaja Vučković Kafka, Stanislaw Lema in Borgesa (torej zopet samo prozaiste!). Pri omenjenih ustvarjalcih je fantastika plod znanstvene erudicije; zelo pogosto se omenjeni pisatelji igrajo s paradoksi, zavzemajoč subverzivni odnos do socialne podobe sveta. Parodičnost je naravna posledica zelo razvite kritičnosti in intelektualne zavesti avtorjev. Svojevrstno napetost ustvarja tudi jasni, igrano razigrani, celo srečni ton, ki spremlja grozljivost opisanega sveta. — Tu smo zdaj že zelo blizu Kosovelovemu pojmovanju fantastike: že teče beseda o demontaži družbenih in moralnih načel (predvsem pri Kafki), o izrivanju dejanskosti ter določenega in znanega reda stvari, o formi, ki naj ustvari vtis irealnega in fantastičnega.

Še bližji kontekst Kosovelovemu pojmovanju fantastike srečamo v eseju *O sintetizmu* Jevgenija Zamjatina, ruskega inženirja in avantgardnega pisatelja (znan je predvsem kot avtor moderne antiutopije ali distopije *Mi*). Esej je objavil leta 1922 kot uvodno besedo za slikarsko mapo *Portreti*, oziroma za tisti del portretov, ki jih je prispeval slikar Jurij Anenko. V Zamjatinovih priposednih stvaritvah je opazen delež satire, groteske in fantastike. »Za učitelja so ga priznavali serapionovci in konstruktivisti«, poudarja Drago Bajt v spremni besedi k romanu *Mi*.⁷ — Ni mi znano, če je mapa prispela tudi v Kosovelove roke; tega imena v njegovih beležnicah nikjer ne zasledimo. Ne gre nam torej za vplivanje in eventualno navajanje Kosovelovega vzornika, ampak predvsem za določena sorodna, celo identična pojmovanja fantastike in njene funkcije v sodobni umetnosti pri Kosovelu in Zamjatinu.

Naj najprej povzamem še en odlomek iz Kosovelovega zapisa o Grudnovi poeziji. Ko opredeli funkcijo in značaj impresionizma in nato še ekspresionizma v umetnosti, Kosovel pravi:

In še tretja osnova ustvarjanja sodobnosti je *fantastika*. Sicer ni samostojna življenjska baza, marveč osnova, ki združuje vse mogoče življenjske slike, spoznanja, čustvovanja. Fantastika je samo osnova, ki ne upošteva logične ureditve predmetov. Hoče biti nekako »*nadrealna*«. Fantastika je samo možnost, ki dovoljuje tudi alogičnost.

Tudi Zamjatin postavi fantastiko na tretje mesto, in sicer v zaporedju: realizem, simbolizem, fantastika.

Einstein je s sidrišča odtrgal celo prostor in čas /.../ Po tem geometrijsko-filozofskem potresu, ki ga je Einstein izzval, sta dokončno uničena na prejšnji način pojmovana prostor in čas /.../ V literarnih podobah nastopajo skupaj in v isti vrsti: mamuti in hišni sveti iz Petrograda /.../ Prišlo je do premika nivojev v prostoru in času.⁸

⁷ Drago Bajt, *Drugi obraz prihodnosti*. Spremna beseda za: Jevgenij Zamjatin, *Mi*. Ljubljana 1975, str. 5—38.

⁸ Zamjatinov tekst *O sintetizmu* citiramo tukaj po hrvaški izdaji: Književna smotra 1980, št. 40, str. 38—41.

Umetnost, ki raste iz te nove, današnje realnosti, ne more biti drugačna kot fantastična, pravi Zamjatin. To je fantastika, ki živi in diha v istem prostoru skupaj z najbanalnějšími detajli:

In vendar še vedno obstajajo hiše, škornji, cigarete; in zraven biroja za prodajo vozovnic za na Mars je trgovina s klobasami. Vsako podrobnost lahko opišeš; vse ima svojo mero, težo in vonj; iz vsega pridre sok, kot iz zrele višnje. Iz istega kamna, škornja, cigaret, klobas — fantazme in sanje.

Gre torej za fantastiko kot posledico, kot rezultanto zavesti o relativnosti časa in prostora. To kar se nam zdi naše, domače, drobno in neznamno — npr. koža in dlake na človeški roki — se naenkrat, pod mikroskopom, pokaže kot gore, jame in velikanska stebela neznanih rastlin. — Takšno pojmovanje fantastike je — tako se nam zdi — najbližje Kosovelovemu.

Oglejmo si sedaj, kdaj in koliko je takšno pojmovanje vdrlo v Kosovelovo zavest.

Disharmonija, paradoksalnost in kaotičnost zunanjega sveta pritiskajo na Kosovela že zelo zgodaj. Maja 1923 piše: »Jaz delam; toda moje stremljenje po harmoniji se razbija v disharmoniji nad samim seboj. Sedaj sem šele spoznal: Kaos v nas in okoli nas; treba je močnih ljudi. Tudi Kaos je življenje. Treba, da ga preživimo.« (ZD III, 378). Julija naslednjega leta zopet piše isti osebi (Fanci Obidovi):

Jaz sem strašno razbit, razdvojen, obupan; vse te depresije me preplavljajo s tako silo, da me popolnoma otopijo za vsako razumevanje življenja, za vsako življenje sploh. Jaz se ne obtožujem rad, niti nočem, da bi mi ljudje dajali upa — čemu? — čemu upa in zakaj? Moje življenje je kakor premaknjena slika, ki niha in ne pride nikoli v ravnotežje (ZD III, 386).

Toda julija naslednjega leta začne Kosovel naenkrat govoriti o izredni vrednosti nervoze, o prednosti, ki jo ima nervozni človek danes: »Danes je stoletje nervoznih. Kako bi ne bil nervozen? V nervoznosti spoznavam reči, ki jih ljudje ne bodo spoznali stoletja. Nervozni človek je medij kozmičnih tragedij.« (ZD III, 398). Nervozo tolmači kot posledico istočasnega in dinamičnega delovanja idej, ki so sicer v radikalni opoziciji, ki se med sabo izključujejo. Novost ni v dvojnosti sami: že od samega začetka svojega pisanja je Kosovel bil istočasno idealist in materialist, človek, ki se zapira vase in ima zraven silno potrebo po sodelovanju z drugimi in organiziranju krožkov; človek, ki v bodočnosti vidi absoluten propad in svoj dokončni padec, obenem pa verjame v uspešnost »preobrazbe sveta v Svet«. Toda zdaj, julija 1925, to razpolovljenost doživi kot milost, ki omogoča neko višje, sintetično stopnjo — spojitev s kozmosom:

človek mora preko mostu nihilizma na pozitivno stran. Dva fakta sta v življenju: življenje in smrt. Več jih ni. Saj pravim: piše se o tem težko. Jaz čutim v sebi veliko silo ravno vsled tega, ker mi smrt ne more ničesar vzeti. *Absolutno ničesar*. Tudi mojih ciljev ne more odstaviti. Če jih ne oznanjam jaz, jih bo kdo drugi. V Kozmosu ne propade nič. Najmanj ideje. Če jih je življenje rodilo, jih je rodilo za življenje, ne za smrt (ZD III, 398).

Kmalu, decembra istega leta, Kosovel uporabi celo isto besedo kot Zamjatin: sinteza. »Moderna umetnost išče sinteze (Picasso) *Werfel*. Sinteza je zajetje

vseh skupnih iskanj pod zreliščem dovršenosti. Vsaka umetnost se v sintezi dvigne na najbolj popolno stopnjo *dovršenosti in potem ugasne* (ZD III, 763).

Če se poskusimo spomniti Kosovelovih pesmi iz prve knjige zbranih del, se nam kot docela fantastične pokažejo predvsem daljše kompozicije: *Ekstaza smrti* in *Tragedija na oceanu*. V obeh je apokaliptična vsebina kontrapunktirana s svojevrstno radostjo v tonu pripovedovanja, z domačnostjo in jasnostjo nam prikaže vsesplošno smrt Evrope in egoističnega, vase zagledanega subjekta. Toda tudi mimo teh daljših pesmi se v Kosovelovi poeziji lahko srečamo s sinestetičnimi kontrasti in presenetljivimi metaforami. V široko in visoko razpetem loku se vrstijo predvsem občutja, doživetja, slike in vizije v pesmih, ki tematizirajo spoznanje, neko neodložljivo zvedavost ter up, da bo pesnik enkrat vendarle zaobsegel vse tisto, kar sluti in podoživlja: *Sad spoznanja* (ZDI, 187), *Truden ubit* (ZD I, 194), *Psalm* (ZD I, 197), *Ena je groza* (ZD I, 198), *Bolest I* (ZD I, 199), *Romar pod goro* (ZD I, 202). Končni izhod premišljevanj, upov, strahov in groze, ki bo objela pesnika, če bo načrt o dojemanju sveta spodletel, beremo v *Moji pesmi* (ZD I, 229):

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

Naslednji kompleks fantastike in mistike v Kosovelovih poezijah lahko imenujemo socialno-utopični: gre namreč za vizije drugačne, pravičnejše bodočnosti. To so pesmi, ali vsaj fragmenti pesmi: *Ne toži drug* (ZD I, 175), *Kakor naraščanje* (ZD I, 181), *Godba pomladi* (ZD I, 240), *Oda na bodočnost* (ZD I, 250), *Pot do človeka* (ZD I, 251) in ena najuspešnejših, *O, pojte vigilije* (ZD I, 285—287), kjer beremo:

V belih zastavah
kozmos vihra
/.../
O, jaz sem čuvar
sončnih templjev,
temnih cerkva gozdov,
srebrnih valov morja,
povsod, koder trepeta
luč novih vekov,
rojenih iz kozmične volje.

Iz temnega panja
zaprtega kozmosa
vzletajo zvezde
kakor čebele,
zlate, vse zlate,
praznične.
Svetile bodo
rodovom,
vekovom
kadar te rane krvave
nam v prsih izgore.

V tretji večji skupini z zopet za nianso drugačno fantastiko so pesmi o propadu sveta, o apokalipsi: *Proti človeku* (ZD I, 300) *Iz tečajev* (ZD I, 301), *Ljudje s križi* (ZD I, 303) in že omenjeni *Ekstaza smrti* in *Tragedija na oceanu*.

V *Integralih* potem prevladujejo pesmi s popolnoma razkrojeno, na vse strani odprto ploskvijo; vse se dogaja in vrti po zakonih pesnikove duše, ta se pa čuti kot klic in glas Nadzemskega: »Nepremagljivi govori iz mene. Nepremagljivi jaz. Nadzemski« (Četrta pesem iz cikla *Razočaranja*). Pesem *Črni zidovi*, npr. je v celoti zamaknjena v popolnoma alogični svet (»Enooka riba / plava v temi, / črnooka.«). Mistika tišine (*Pojocha obločnica*, ZD II, 127), mistika človeka (*Ura žalosti*, ZD II, 185: »V zlatem sijaju prihaja nova mistika. Mistika človeka«), odprtost za večnost, odprtost »iz Kaosa v Kozmos« (Odprto, ZD II, 181), vseprisotnost kozmosa (*Smrt* ZD II, 183: »Povsod je Kozmos, v vsaki duši, v vsakem srcu«), to je samo nekaj elementov iz cele vrste novih dimenzij nove, povsem fantastične lirike, ki je v celoti premaknjena na neki nerealni, alogični in mistični nivo. Še dodatni polet k nadresničnosti daje tem pesmim zavest o vsemoči besed (*Majhen plašč* ZD II, 97) in vseprisotnosti pesmi: »Vse je pesem«, pravi Kosovel v *Pesmi* (ZD II, 105). — (Že renesančni pesniki so poudarjali: vse je že napisano; Mallarmé pa je zapisal, da svet obstaja zato, da bi vzrasel do knjige; Borgesovo načelo pa je: vse je Pismo. Vse to je zelo blizu Kosovelovi trditvi: če je vse pesem, je vse čudež, pesnik je le »tajnik«, ki ta čudež zapisuje.)

Toda bolj kot razvrstitev Kosovelovih pesmi, prežetih s fantastiko, nas v tem hipu zanima narava, stroj fantastičnih slik. Za začetek se nam zdi zelo vzpodbudna in Kosovelu primerna podoba, ki jo je uporabil Zoran Gluščević,⁹ ko je definiral fantastiko v naravi kot »spontan, iracionalen proizvod mehaničnih, kemičnih ter vitalnih energij narave«. Kot zgled je omenil kraške jame: oblike, figure, ki v njih na tak način zrastejo, doživajo v našem pojmovanju simbolične in fantastične pomene. Ta novi pomen, ki ga pripišemo čudni, skremženi obliki s pomočjo fantastičnega rakursa, je likovno zelo vsiljiv ter prežet z nečim nevsakdanjim, mističnim, grozljivim, ki je plod racia in emocij.

Primerjava s kraško jamo se nam ob Srečku Kosovelu zdi zelo sprejemljiva ne le zaradi tega, ker so mu takšne jame morale biti znane in domače, ampak tudi zaradi tega, ker v njegovi poeziji lahko odkrijemo tudi »mehanične zakonitosti«, ki so vztrajno in trdovratno gradile fantastične podobe in vizije v *Integralih*. Vdor likovno vsiljive in z mistiko prežete poezije je prišel kot naravna posledica razvoja Kosovelove zgodnje lirike. Ne glede na zunanje vplive — likovni konstruktivizem, futurizem, zenitizem — je Kosovelova poezija že vsebovala zakonitosti, katere so jo vodile proti raztreščenim, razbitim podobam stvarnega sveta, ter njih prežemanju z novimi oblikami in pomeni. Vplive si je izbiral po sorodnosti, s sabo in v sebi pa je nosil potencial, ki mu je nalagal ravno takšne transformacije, kakršne je doživljal v teku zadnjega leta svojega življenja.

Primerjanje z jamo se nam zdi primerno tudi zaradi tega, ker opazovalca ves čas opominja na dolgotrajen proces graditve: leta in leta minejo, preden se zgradi kak centimeter stalaktitov in stalagmitov, in pri tem delujejo vedno

⁹ Zuran Gluščević, *Realno, fantastično, poetično*. Književne novine 1960, št. 132.

iste mehanične zakonitosti. V svojih konstrukcijah nas je Kosovel fasciniral s tipografskimi in drugimi destrukcijami podobe, besede, verza, tako da smo pozabili, da pri njem poteka razlaganje na osnovne celice (na začetne znake abecede, računstva, fizike in drugih dejavnosti) v imenu neke nove, čudne, iz ležišča izpahnjene, skratka fantastične podobe. Pri tem se, kot stalne »mehanične zakonitosti« pojavljajo nekatere lastnosti, npr: abstraktna podoba in podoba nasploh, nato še poduhovljenost predmetov in sveta nasploh (»V vejah drevesa spi tišina / in nad drevesom mehka modrina, / kakor da tu več življenja ni, / in vendar vse pred nekom molči«). Še neko pesnikovo lastnost nam je omeniti, ki deluje kakor apnenec v kraški jami, kakor zakonitost, ki je Kosovelovo poezijo pripeljala v področje razkošja fantastičnih podob. Znano je, da je bil Kosovel radoveden, naravnost fascinantno pa je dejstvo, koliko vsega je vedel, kako obilno in raznovrstno znanje z vseh mogočih področij si je osvojil v zelo kratkem času. Bil je gnan od neke notranje energije, prirojene radovednosti, gojil pa je tudi čut odgovornosti in dolžnosti do svoje dobe: »Za napisati eno pesem je treba poznati ves svet« (ZD III, 706). Pred tem gnomičnim stavkom pesnik takole premišljuje:

Včasih nam je ugajala reka, divja, obraščena z grmovjem, drevjem itd. Kako so se ljudje takrat mučili! Danes je most čez reko, lep bel most. In ljudje stopajo po njem in ne premislijo, koliko stoletij razvoja leži tu; danes je ob reki turbina in elektrarna in v vsaki kmečki hiši skoro električna luč... Človek sam je začel ustvarjati. On, pasivni opazovalec se je prebudil. Dinamika. Tehnika je plod razuma. A kdo bi jo danes tajil? Kdo bi tajil njeno vrednost in pomoč človeštvu? Tehnika in priroda obe tvorita kontrast. Organična priroda in mehanična tehnika. Tu je vzrok onemu kontrastu, ki mora biti v pesmi. (ZD III, 705–6.)

Ta kontrast, ta specifičnost 20. stoletja je nekaj, kar Kosovel čuti kot novo zavezo, pred katero pesnik ne sme zatisniti očesa, s katero se mora soočiti, in oba pola, tehniko in naravo, kar v največji meri obvladati. Ta zavest o specifikih nove podobe, o kontrastu in paradoksu je na moč podobna pojmovanju sveta, ki smo ga že srečali tudi pri Zamjatinu.

Naj povzamem: Kosovel je že od samega začetka pesnik paradoksov in kontrastov po eni strani, po drugi strani pa pesnik poduhovljanja snovi, prežemanja stvarnega sveta z nekim nadpomenom, neko mistično silo. V trenutku, ko doživi nujnost kaotičnega, razklanega sveta kot lastno prednost, ki mu omogoča polet in dviganje v kozmične sfere, zadobita njegova misel in njegovo delo lastnosti fantastike v tistem pomenu, ki ga označuje Zamjatin: fantastika kot magično povezovanje človeka in kozmosa, kot pretakanje energije. Ravno takrat se mu »čisti razum« prikaže kot »najnevarnejše smrtilo umetnosti« (beleznica, 15. VII 1925; ZD III, 711). To se zgodi v prav tisti beleznici, v kateri zapiše tudi *Kons: B* (»Propagiram 'Zenit' / ljubim zenitiste / a ne zenitizma.«). Pesniškega genija (Prešerna) pa definirira kot »pračloveka, ki odstira ljudem skrivnosti življenja in njegovega stvarjenja«, ki »prehaja iz somraka močnejših, kozmičnih sil, za nas je on nepojmljiv, ker je v vsem podoben nam (pračlovek) a vendar popolnoma različen od nas (svoboden človek izpostavljen igranju kozmičnih sil, katerim se vstavlja, zoperstavlja, katere uničuje in jih vzprejema kot breme« (ZD III, 727). — Potegnjeni smo v magično področje enosti človeškega individua in kozmosa; ta fantastika je obenem prikazana

kot popolna realnost. Smo torej celo na področju klasično pojmovane fantastike, ki od pisatelja zahteva, da »čudežnost prikaže kot resničnost« (Mišič).

Naj se še enkrat vrnem k Zamjatinovemu tekstu *O sintetizmu*: proti koncu tam beremo:

Žrtvujoč lastna telesa so futuristi odprli vrata sintetičnosti. Vendar so to metodo uporabljali le kot bruci, ker so v kapelico uvedli le diferencialne, ne pa tudi integralov; ustvarili so torej kotel brez manometra. In zaradi tega se je njihov svet — kotel — razbil v tisoče koščkov, besede so se razletele v zaumne zvoke.

Zamjatin ima torej futuriste za predhodnico, za izvidnico nove smeri v umetnosti, ki jo imenuje sintetičnost. Na več mestih omenja, da so ti morali pasti, ker se niso dokopali do pojma sinteza in so poskušali izraziti le novo, predstavljeno, kaotično resničnost. Zamjatin, ladijski konstruktor, uporablja terminologijo, ki nam je v zvezi s Kosovelom zelo blizu: futuristi so vedeli samo za diferencialne, ne pa za integrale. Kosovel je očitno vedel in upošteval integrale, torej sintezo, tisto prepletanje realnega in irealnega sveta, o katerem govori in ki ga pred človeka postavlja nova doba. Radost, ki jo občuti ob prežemanju vidnega in izmišljenega, stvarnega in nestvarnega sveta, je dala Kosovelu tisto moč, oziroma nadmoč, ki mu je omogočila izražanje prezira do zenitizma kot ene od futurističnih smeri.

Pred kratkim je Lado Kralj objavil tekst *Kosovelov konstruktivizem — kritika pojma*¹⁰ in pokazal, da so tiste Kosovelove lastnosti, ki »odstopajo od slovenske literarne tradicije (matematična znamenja, kakofonične onomatopije, tipografska destrukcija, piktoralna invencija«, nastale predvsem pod vplivi italijanskega futurizma in odmevov Marinettijevega programa *Parole in libertà* in ne le v dotiku z zenitizmom, eno od številnih vej futurizma. V argumentiranju teh povezav je Lado Kralj zelo prepričevalen in povsem sprejemljiv. Ko pa gre naprej in skuša Kosovelov termin konstruktivizem razumeti kot sinkretični spoj futurizma, dedaističnih in nadrealističnih prvin (ker se cela stvar razvija v dobi fašistične ekspanzije Italije, Kraševc Kosovel socialno mimikrično preimenuje ta sinkretični spoj v — konstruktivizem), te teze ne moremo sprejeti, če vzamemo resno Kosovelovo pojmovanje fantastike. Če pomislimo na to, kako Kosovel pojmuje fantastiko, nam mora postati jasno, da je njegov konstruktivizem vendarle nekaj več kot »sinkretični spoj« že omenjenih literarno stilističnih prvin; ta »presežna vrednost« je ravno fantastika. Fantastika kot graditeljska tehnika je bila razlog, da Kosovel ni mogel do konca sprejeti tiste — izme (futurizem, zenitizem, dedaizem, nadrealizem), ki temeljijo na goli igri in kombinatoriki. Na nek način to tudi sam pesnik pove: »Na bazi impresionizma se je s futuristično urejenostjo rodil: kubizem, futurizem, dadaizem in konstruktivizem« (ZD III, 178).

V Kosovelovem pojmovanju umetnosti fantastika torej nikakor ni slučajen in marginalen pojem, temveč ena temeljnih besed, ki označuje način pesnikovega izražanja in specifično metodologijo izdelave umetniškega dela. Kosovelov termin konstruktivizem vsebuje — razen »sinkretičnega spoja« cele vrste literarnostilističnih prvin — tudi še fantastiko.

¹⁰ Lado Kralj, *Kosovelov konstruktivizem — kritika pojma*. Primerjalna književnost 1986, št. 2, str. 29—44.

SUMMARY

Among the theoretical explanations of the fantastic in literature, Kosovel's understanding of this concept is closest to Zamjatin's: to both of them it involves above all a specific technique of writing occurring as a result of the awareness of the total relativity of time and space. Such understanding of the fantastic is one of the important components of Kosovel's and Zamjatin's Constructivism. It involves more than mere playing and combining (two compositional principles present in Futurism, Zenithism, Dadaism and Surrealism): it includes, in the case of Kosovel, the dimension of mystique, a magical union of man and universe, and the metaphysical and existential anxiety and fear.