

Temperatura podanega življenja je, kakor smo videli vsaj v vrsti primerov, prav gotovo odsev stanja stvari v družbi ali osnovnega razpoloženja v nji. Seveda velja to predvsem ali celo izključno za pomembno literaturo. Ta med drugim tudi tako odseva svet in življenje, v katerem nastaja, in kdor ima oster sluh in živ čut, lahko iz nje dožene tudi stanje širših in splošnejših dejstev, pa naj njena pripoved obravnava še tako individualno omejene življenjske pojave. Kajti temperatura kakšnega življenja pogosto ni nič drugega kakor zrelost takega ali drugačnega procesa v njem. In kdor podaja življenje zvesto, ga ne more podajati drugače, kakor hkrati s procesi, ki so v njem in še hkrati z njihovim zorenjem oziroma s stopnjo njihove dozorelosti.

Motivni svet Kosovelovih Integralov



Anton
Ocvirk

I

Mnogi, ki jim je pri srcu predvsem Kosovelova zgodnja pesem, tista pred njegovim prelomom s preteklostjo — od kraškega cikla sèm do *Ekstaze smrti* in *Tragedije na oceanu* — so prvi hip nemalo presenečeni, če ne kar razočarani, ko vzamejo v roke *Integrale*, da bi jih spoznali поблиže. In če dobro premislimo, to niti ni kdove kako čudno, ko pa se nenadoma znajdejo v svetu, ki ga pri njem dotlej niso poznali, še slutili ne, da bi bil

mogoč. Tako je na oko skrotovičen, raztrgan, tuj vsemu, kar so njegovega brali in jih je napolnjevalo z estetskim ugodjem, naj je bilo včasih tudi od sile trpko in boleče. A kaj zato, ko pa jim je kljub vsemu ponujalo nič koliko človeško dragocenega, toplega, takšnega, kar jih je pritegovalo, pomirjalo. Tu v *Integralih* pa sámo razglasje in zmeda, sama raztrganost in nemir, vse do vrha nabito s protislovji in ironičnimi ostmi, ki človeka ne utešijo, le kako naj bi ga vendar, ko pa ga raje bičajo in mučijo. V stiski je, prepuščen razdiralnim silam na milost in nemilost. Nikjer nič takega, si mislijo, kar bi nas dvigalo više in više iz grobe vsakdanjosti in napolnjevalo z blažilnimi občutki, ki bi nam vsaj na skrivaj globoko na dnu budilo upanje, če že nič drugega ne, da se bomo izvili iz življenjskih zagat in navzkrižij ter odkrili sredi vseh zlomov in blodenj rešilno pot. Le zakaj je ne bi, če si tako želimo, ko ni moč tu nikjer zaslediti ničesar takega, kar bi pomirjalo, uravnavalo ravnotežje med skrajnostmi in osvobajalo. In še celo tisti, ki ne

morejo pesnika meni nič tebi nič obsoditi, češ da je zatajil sam sebe, ko je krenil v novo smer, skušajo opravičiti njegovo početje z mislijo, da je ponevedoma zablodil vanjo, ko je iskal novih oprijemališč za svojo umetniško besedo v sodobnosti, namesto da bi bil vztrajal pri že ustaljenem in preizkušenem. Gotovo ni prav premislil, kaj hoče, domnevajo, ko je začel eksperimentirati, tipati tjavdan v neznano, če ne v prazno. Do teh sklepov prihajajo zato, ker ne morejo spraviti v sklad obeh njegovih razvojnih stopenj: prve, izpovedne, nasičene s čustvi, z drugo, v kateri se je tako očitno odmaknil od narave in vsega čutnega, da bi se bolj ne mogel, zato njegova pesem sedaj kar strči od miselne naježenosti in ostrih zaletov na vse strani.

Ni večje nevarnosti, da ne udarimo mimo, kadar sklepamo o pesnikovih namerah in ciljih, kakor je tista, ki zanemarja dejstva in se ne zmeni za dokaze in pričevanja. V našem primeru bi bilo lahko kar usodno, če bi vztrajali pri svojem. Kosovel se ni oklenil konstruktivizma zaradi njegovih oblikovnih novotarij, včasih že pravih prenapetosti, če gledamo nanj z očmi starejših šol, tudi ne morebiti zato, ker bi bil hotel vznemirjati in presenečati, le kako neki, ko pa mu to ni bilo prav nič podobno. In svojih verzov ni brez premisleka napolnil s tehničnim izrazjem, zajetim iz različnih strok, s kraticami vseh vrst in pomenov, z matematičnimi znaki in kemičnimi obrazy, saj ni hotel dražiti naše dremavičnosti ali se posmehovati našemu zapečkar-skemu okusu v literarnih rečeh, le čemu neki, ko bi bil lahko še z večjim uspehom dosegel isto s člankom, esejem ali oceno, če bi bil že hotel. In konec koncev ni odpravil iz pesmi rim iz gole objestnosti in zavrzel ustaljenih metričnih kalupov brez podlage. Dobro je vedel, da se je vsega tega lotil že evropski simbolizem ob koncu preteklega stoletja, ker je hotel prenoviti pesniško tehniko, ki je domala že otrdela, jo razgibati, osvoboditi vsega lesenega, praznega, ko je spoznal, da verz ne zveni več in ne poje, kakor bi moral. Seveda ni šel tako daleč kot njegovi nasledniki, saj tudi ni mogel, ker so bili njegovi cilji omejeni samo na blagoglasno plat pesniške govorice in verzne tehnike.

Kosovelovi razlogi, da je tako odločno zarezal v pesniško tkivo, kakor je, so bili po vsem tem globlji, kakor bi morda mislili na prvi pogled, ko pa so bili v resnici zvezani z njegovim novim pogledom na svet in družbo. Ne bilo bi na mestu, če bi v tej zvezi ponavljal, kar sem že povedal leta 1967 v razpravi »Srečko Kosovel in konstruktivizem«, vendar ne morem mimo nekaterih pesnikovih izjav v pismih Obidovi, ker nam osvetljujejo dogodke iz tistega časa na moč neposredno, tudi nazorno, da bi jih sam ne mogel tako živo obnoviti, naj bi si še tako prizadeval. V mislih imam pismo iz 12. julija 1925, se pravi iz časa, ko se je Kosovel že oprijel konstruktivizma in v tem stilu napisal kopico pesmi. Mesta, ki nas v njem zanimajo in so važna za našo razlago njegove idejne preobrazbe, se glase: »V meni se vrši velik prevrat. Ali v korist ali v škodo, ne vem. Vem pa, da je v mojem razvoju nujen in celo stopinja naprej. Kar sem delal doslej, je bilo samo iskanje, sedaj mislim, da sem se bolj približal razvojnim možnostim. Stopil sem na kitajsko obzidje naših kulturnih razmer in se razgledal širše po svetu in kozmosu. Marsikaj mi je postalo jasno, kar mi ni bilo.«

Da imajo te dokaj na splošno izražene misli za podlago njegovo novo svetovnonazorsko spoznanje, zaslutimo iz naslednjega stavka v pismu: »Človek mora preko mostu nihilizma na pozitivno stran.« Kakšna neki je ta

njegova »pozitivna stran«, pa se nam razkrije na več mestih iz pisma, ki ga je poslal Obidovi 27. julija. V njem ji najprej razlaga, kako da je postal paradoksen, in nadaljuje: Paradoks je v naši dobi praktičnega razuma to, kar je nevihtni ogenj v nasprotju ognju na ognjišču. Razumete prisposodobu, da je treba biti zviti kot kača, a preprosti kot ne vem kaj? To se pravi: Bodi paradoksen! To se pravi, pokaži rodoljubu buržuju, da eksistira namesto ene dvojice resnic, in rodoljub bo zmeden. V resnici pa je ta relativnost prva stopnja do neburžujstva.« In sedaj pride po tem zanimivem uvodu k stvari in zapiše: »Po velikih borbah in skepsi, ki me i sedaj preganja, sem se odločil, da stopim na levo. Iz absolutne negacije, nihilizma, sem polagoma stopil z zaprtimi očmi na pozitivno stran. Z zaprtimi, da se najprej malo privadam, potem jih odprem.« Da pa ta prehod ni bil zgolj idejno načelen, temveč je imel tudi tehtne razloge v njegovem literarnem razvoju, pričajo tile stavki: »Kar se tiče poezije, sem sedaj v razvoju k najmodernejšim. Tu se mi odpira mnogo novih vidikov... Jaz danes popolnoma razumem svoje delo in svoj delokrog: jaz moram delati v literaturi tisto, kar delajo najmlajši v politiki, to se pravi: prikazovati dobo, v kateri propada en, a vstaja drugi svet. *Zakaj in kako, to je individualno.*« Zadnji stavek je Kosovel podčrtal, in to ne brez razloga. S tem je hotel opravičiti svojo novo izrazno tehniko, ki je Obidova pravzaprav niti ni poznala, a bi ji bila prišla prej ali slej pred oči, da se niso stvari s pesnikovim zdravjem nenadoma usodno zasukale. Hkrati pa so v navedenem stavku skrite tudi motivne osnove njegove nove pesniške dikcije, tista ozadja, ki jih ni mogel na vsem lepem razkriti nikomur, ko pa so v njem komaj dobro dozorevala.

Zlepa ne bi toliko navajali iz Kosovelovih pisem, da nas k temu ne bi silili *Integrali* sami, pravzaprav razlaga le-teh. In tudi drugače se ne bi marsičesa upali niti dotakniti, preden nismo utrdili svojih oporišč in ugotovili idejnih osnov pesnikove nove razvojne poti. To pa ne velja samo za zunanje, oblikovne posebnosti, ki se kažejo v zbirki, temveč za celotno ozračje v njej, saj se je docela spremenilo, postalo je drugačno od tistega v njegovi impresionistični liriki. Tu v *Integralih* se je nenadoma vse zapletlo. Kar je bilo svoje čase preprosto in kristalno jasno, se je zameglilo, napolnilo z nečim tujim, na prvi pogled nerazvidnim. Na pesmi je leglo nekaj moreče grenkega, utrudljivo vznemirljivega. Kar je bilo nekoč razvidno in enoumno, se je čez noč napolnilo z mnogovrstnimi primesmi, ki jih ni bilo prej pri njem moč najti nikjer. In res se človeku, ujetemu v preteklost, vplete v misel, ko prebira konstrukcijo za konstrukcijo, da je zablodil v neznano, se izgubil v labirintu, iz katerega ni izhoda. Toda nič zato, ko pa je zadel ob prvine novega stila. In če se mu zdi, da se mora neprestano otepati s samimi skri-valnicami in rebusi, je to nedvomno optična prevara, zakaj marsikaj, kar ima za metaforo, pravzaprav niti ne sodi k njej, ko pa je zajeto kakor mimogrede iz resničnosti in vneseno v pesem. Takšne so pač bile zahteve konstruktivistične tehnike in o njej vemo, da ni priznavala meja med logičnim in nelogičnim, prehodov med umetno ustvarjenim in dejansko danim, med izmišljenim in prevzetim od koderkoli si bodi. Pesnik hoče imeti sedaj pred seboj čiste odtise predmetov, ki pomenijo to, kar zaznamujejo. In če že ne more uporabljati njih samih, kakor to lahko storita slikar in kipar, ni nujno, da bi zbujal vtis, da se ukvarja s prenesenimi pomeni stvari, iz katerih nastajajo pesniške podobe. Nič več noče ponaredkov, najraje ima to, kar se da otipati in izmeriti, se pravi predmete, kakršni so po naravi v

svoji resnični pojavnosti, likovni zgradbi in barvitosti. Toda tu je še nekaj drugega, še bolj perečega, in prav to je tisto, kar nas vznemirja. Kako naj vendar razumemo nenadne preskoke v verzih sem ter tja, s predmeta na predmet, ko pa so nenavadni in se jih ne dá prvi hip med seboj vsebinsko zvezati. In če pogledamo nanje z očmi starih pesniških teorij, so tudi vse prej kot logični. Kdo neki naj ujame po vsebini stavke, ki se med seboj ne skladajo, raje narobe: križajo se in si nasprotujejo. Kdo naj razume misli, ki se kdove zakaj spotoma nalomijo, zdrobe in razblinijo v nič, pravzaprav zgoste v čudne gmote. Mar so takšni zato, ker bi nas radi presenečali ali iz višjih razlogov, ki jih prvi hip ni mogoče razvozlati?

Na vse to nam utegne odgovoriti Kosovel sam — seveda po svoje — in spet v obeh pismih, iz katerih smo toliko citirali. Tako piše 12. julija Obidovi med drugim, da mu smrt ne more ničesar vzeti in tudi njegovih ciljev »ne more odstaviti«. Potem pa nadaljuje: »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 pa za smrt. Vem, da čutite, da sem malo nervozen. Nič ne dé. Danes je stoletje nervoznih. Kako bi ne bil nervozen? V nervoznosti spoznavam reči, ki jih ljudje ne bodo spoznali stoletja. Nervozen človek je medij kozmičnih tragedij.« Nič manj važno ni drugo mesto, v katerem teče beseda o logičnem in nelogičnem. Takrat, 27. julija, sporoča Obidovi, da ji ima povedati nekaj zelo važnih stvari, in dostavlja: »Če so sicer tako strašno važne, ne vem, toda včasih se mi zdi, da tudi življenje ni važno, da pa živim kljub temu in si nič ne domišljam, da nisem logičen. Sploh 'biti logičen' je strašno težko. Ali ste že kdaj poizkusili? Jaz že, in takrat sem spoznal dvojno: svojo logiko, ki je radikalno konsekvantna, in življenjsko logiko, ki je nelogična. Tako sem postal paradoksen.«

Zelo bi se motili, če bi mislili, da sta izjavi, ki smo ju navedli, samo duhoviti domisljici, ki sta Kosovelu zdrknili s peresa na papir mimogrede, da sam ni vedel kdaj, tako rekoč v navalu čustev, namesto da bi ju imeli za sad pravega spoznanja, ki ni bilo od včeraj, ko pa je imelo korenine globoko v njegovi notranjosti, čeprav se mu je dokončno izoblikovalo v življenjsko vodilo šele v zadnjem času. V obeh se tudi skriva marsikaj na splošno težko opredeljivega, preveč nedoločenega, raztezljivega, recimo raje takšnega, česar se ne da omejiti na eno samo doživljajsko območje. In ravno to je tisto, kar človeka pritegne in mu dá misliti. Najprej je tu pesnikov svetovnonazorski prevrat, ki mu ni pomenil zgolj preloma s preteklostjo — in ravno okoli njega se suče njegovo prvo pismo — ampak tudi razvrednotenje marsičesa podedovanega, kar mu je bilo nekoč nedotakljivo, sveto. Poleg tega pa tiči v stvari še natančen opis njegovega novega pojmovanja ustvarjalne intuicije — in v tej zvezi podtalnih predelov poezije same — celó duhovnega videnja, ki nima v sebi nič simbolističnega več, zato pa odtenke ali poteze nekakšne naravne jasnovidnosti, ko so mu živci postali samo še posredniki drugih, globljih spoznav. In če pogledamo stvari še natančneje, vidimo, da je v obeh izjavah vse polno osebnega, takšnega, kar nam razjasnjuje zlome v njem in pretrse, ki jih mnogi ne bi mogli razumeti, če bi jim jih mogel sporočiti brez obotavljanja iz obličja v obličje, ko pa so bili zanj nenavadno boleči. Življenjske nelogičnosti imajo sto obrazov in sto oblik, zato bi jih moral razložiti čimbolj nazorno, da bi prepričal nevedneže. In prav to je tudi storil v svoji novi liriki, še posebno v pesmi *Moj obraz*, ki

sicer ni nikakšna mojstrovina, vendar dovolj zgovorno pričevanje o stiskah v njem — vsaj o eni — ki ga je morila in pestila.

MOJ OBRAZ

Kaj gledate moj obraz.
Moj obraz ni za v okvir,
to je najboljše pri njem.
Vsako življenje je alogično.

Drugače pa se je prav občutje, da je postavljen ob zid in se v njem vse lomi in podira, najbolj uveljavilo v *Ostrih ritmih* (257)*, *Samomorilcu pred zrcalom* (286) in *Zlatih oknih* (260), kjer beremo:

Strmim v brezdaljo,
vse moje misli — ena rana,
vse moje življenje — ena rana,
trpim, kako bi šel v daljo.
Kako?

S tem pa še zlepa nismo zaobjeli vsega, kar smo v tej zvezi hoteli s svojo raziskavo, se pravi, da bi uresničili svojo namero in razjasnili temeljne nosilce Kosovelove pesniške motivike in njegovega lirskega izraza. Oboje je med seboj tako speto, da ni mogoče dobro razumeti drugega brez drugega. Zato lahko o prvem in drugem mirne duše zapišemo, da sta izšla iz avtorjevih novih življenjskih izkušenj in spoznanj, iz tistih predelov njegovih domišljijских vzponov, ki uravnavajo vse naše početje, če je res pristno, in terjajo tudi svojo besedo in podobo, melodiko in verz. Ko je Kosovel nekega lepega dne odkril, da je zaradi svoje živčne preobčutljivosti postal »medij kozmičnih tragedij«, ni mogel več obstati na mestu in medleti negibno pred predmeti in stvarmi ter jih samó od daleč popisovati po njihovi površinski pojavnosti. Spoznal je, da ga notranji tokovi, ki jih sprva ni razumel, ženejo više in globlje, prav v bistvo vsega vidnega, celó prek njega v neznano. Obenem je tudi ugotovil, da ni dovolj, da vse, kar zaznava, prepaja s čustvi in občutji, zarezati mora v resničnost, da se mu bo pokazalo njeno pravo bistvo, hkrati pa razodele sile, ki se v njej sproščajo in se okoli nje zgoščajo. Bliski in strele, ki parajo nebo, in viharji, ki orjejo po zemlji, so komaj bleda prispodoba tega, kar se dogaja v kataklizmatičnih družbenih prevratih, ko popadejo svet divji krči. Za prve in druge velja, da so že po naravi vrtinčasti, nasilni, da se neprestano gibljejo in tro, dokler sami od sebe ne obnemorejo in popuste. Res pa je, da se jim ne moremo približati s spokojno mislijo in blago besedo, kako šele, da bi mogli s takšnim literarnim instrumentarijem sploh ugotoviti, kaj nam oznanjajo, saj jim sploh ne moremo priti z njim kdove kako blizu. Kosovel je dobro vedel, da je lirski pesem rahla, nežna tkanina, preobčutljiva, da bi se z njo poigral, ko jo lahko okvari že ena sama preglasna beseda, če ni prav izbrana. Ravno tako pa je tudi vedel, da more izraziti, če jo primerno uravnava, ostre disonančne tone, krike, kakofonične topote in šume, ves divji ples elementov, ki plane na dan z razbesnelimi viharji. O tem je tudi razmišljal, še posebno takrat,

* Številka v oklepaju zaznamuje stran v prvi izdaji *Integralov* leta 1967.

ko se je začel približevati konstruktivizmu. In ohranilo se je pričevanje, ki nam neposredno razjasnjuje, kako se je ukvarjal s pesniško tehniko, še več, da ni storil nobenega koraka v pesmi ne na levo ne na desno, da se tega ne bi bil zavedal in si ne bi bil na jasnem, kaj hoče. V mislih imam pismo, ki ga je poslal iz Tomaja 11. julija 1925 mladi učiteljici Maksi Samsovi v Spodnji Zemon pri Ilirski Bistrici. V njem ni niti besedice o novi smeri, ki se je je oprijel — kako naj bi bila, ko je svojo novo znanko šele uvajal v poezijo — zato pa je v njem polno namigov, ki povedo marsikaj, zlasti še precej tehtnega o njem samem. »Druga pesem je čisto lepa,« ji piše, ko ocenjuje njene prvence, »le naslov je tako banalen ‚Krvavi dnevi‘. Tudi verz ‚kjer zvršila smrt krvavo žetev‘ je prebanalen za pesem. S tem pa ne govorim, da mora biti pesem iz samih luninih žarkov spletena, a vse, kar je v pesmi, mora imeti gotov pomen. Ako naj Vam to povem s primerom, bi Vam rekel: črno barvo rabim, ker kontrastira beli, ta kontrast ima gotov pomen; rjavo rabim, da ločim od nje lahko zeleno, itd. Pesem, akoravno je snovno zajeta iz najbolj rjave realnosti, mora imeti nekaj na sebi, da jo imenujem: *pesem*. Kakor v muziki rabim 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 več enolična in oživi. Jaz sem izraz ‚krvavi‘ že večkrat rabil, ‚rože krvavijo‘ itd., zadnjič sem ga rabil v prisposodbi ‚krvavi šah‘.* Ali čutite zdaj, zakaj je ‚krvavi dan‘ banalno? Ker dan ni beseda, ki bi besedo krvavi dvignila. ‚Dan‘ je še bolj banalna beseda od ‚krvavi‘. Gre za to, da je pesem lahko bizarna, a da ne sme biti *banalna*. Od bizarnosti do banalnosti je samo en korak.** Če odmislimo rahel pedagoški ton, ki je v pismu zaznaven, in se omejimo samo na misli, ki jih avtor razpreda, lahko ugotovimo, kaj v resnici tiči za njegovimi razlagami. Kosovelovo razmišljanje pa dobi posebno težo šele v drugem delu našega pisma, ko zadenemo ob stavke: »Pesem mora biti kakor voda: v gozdu šumljajoča, skrivnostna, na poljani sinjebleščeča, kot gorsko jezero zelena, kot morje nemirna in silna, kadar žene turbine, mogočna, kadar razdira jezove, divja, kadar nosi splave sužnja. *To je tisti duh pesmi, duša njena in vsebina*. Ako je ta duh v pesmi, potem je vseeno, ali je pesem v rimah ali

* Kosovel je v resnici rad segal po epitetu krvavi in glagolu krvaveti, a metafore »rože krvavijo« nismo našli nikjer, zato pa v pesmi *Sonce, Nada, je že ugasnilo* v ZD I³, 132 podobno »tulpe krvavijo«. Glej v isti knjigi še naslednje zgleds: »bel cvet divje rože | je zakrvavel« (151) — »odsev je zvezd, | ki v moji duši krvavijo« (226). — »Moji prsti so krvavi«, »moja roka krvavi«, »moja duša krvavi« in »iz moje roke curlja kri« (vse 292). — »Vse oči gledajo isto luč, | srce jo barva s svojo krvjo«. »Ni od zvezd zakrvavelo?« (oboje 317). — »glej svoje roke, kako krvavijo« (338). — »oblaki, oblaki krvavijo« (339). — V *Integralih* pa naletimo na tele zgleds: »Krvaveči vrelec blesti« (158). — »Njegov obraz krvavi« (189). — »Prestreljeno srce. | Kri.« (195). — »po belih čelih | vse polno ran, | da jim lije kri | čez belino teles« (202). — »Krvav je njegov obraz« (239). — »zlata okna ugašajo | drugo za drugim | in krvavijo« (259). — »To belo stopnišče je okrvavljeno« (267). — »Zakaj to tiho krvavenje« (270). — »Ali rasto bele vrtnice | ti iz srca, ali jih barvaš | s svojo sladko rdečo krvjo?« (294). — »A jaz krvavim | sredi srca (296). — »Krvavi šah« se pojavi v pesmi *Kons. 2*, ki smo jo uvrstili v dodatek. Toda Kosovel pozna tudi »črneга šaha«, in sicer na koncu pesmi *Prostituirana kultura* (120).

** V *Dnevniku* z dne 5. VII. 1925 nadaljuje Kosovel: »ki ga pesnik ne napravi.« Za navedeni zapis je značilno dvojje: najprej da ga je pesnik v dnevniku podčrtal, nato pa v pismu Samsovi namenoma izpustil. Več o tem zapisu glej v naslednji opombi.

brez rim itd. Ta duh mora oživljati pesem. V njej mora biti obraz človeka: duše, telesa in razuma.«

Ne bi bilo napačno, zato pa zamudno, če bi se sedaj zapredli v podrobno razlago vsega v celoti, kar smo navedli iz pisma Samsovi, tudi nevarno, da bi zašli s prave poti in se znašli na področjih, ki niso v zvezi z našo raziskavo, to pa še zlasti, če bi začeli tipati za ozadji in pobudami, ki so delovale na Kosovelovo opredelitev pesniške govorice, čeprav bi bilo zanimivo. Ne pripovedujem tega v opravičilo svojega početja, raje zato, ker se zavedam, kako važno je, da ostanemo pri bistvenem, temeljnem. Le tako bo naše razsojanje lahko stvarno, enotno in jasno. Najprej je treba vedeti, da so osnove vse umetnosti, še posebno besedne, Kosovela neprestano vznemirjale, ga kar priganjale, da bi jim prišel do dna, sicer si ne bi bil tega, kar je sporočil Samsovi, najprej na kratko zapisal v *Dnevnik* z datumom 5. julija 1925 (D X 16—22) in tudi drugače bi ne bil toliko razmišljal o poeziji, kolikor je, čeprav se je le droben del tega ohranil med njegovimi fragmenti in zapiski.* A to je zadeva zase, ki kar kliče po podrobnejši obdelavi obenem z njegovim celotnim literarnim razvojem, vendar je za nas tako zelo od rok, da se je ne moremo niti dotakniti, kaj šele da bi skušali zajeti kaj večjega. Nekaj drugega pa so v tem primeru trije zadnji stavki v navedenem odlomku iz njegovega pisma, saj segajo neposredno v območje naše študije.

Najprej plane na dan, ko si jih natančneje ogledujemo, ustvarjalni proces sam s svojimi sestavinami, na katerega merijo, potem pa bistvo lirske umetnine in njena zgradba, saj tudi o tem teče beseda v njih. Bolj ko opredelitev okolij, s katerimi se mora pesem ujemati, če naj jih res izsrka, je predvsem važno vedeti, kaj neki so Kosovelu pomenili izrazi: duh, duša in vsebina, ali mar tri različne stvari ali eno in isto. Da jih ni napisal kar tjavdan, je vsakomur jasno na prvi pogled, drugače pa je z vprašanjem, ali jih je morda razvrstil drugega za drugim po njihovi vrednosti in pomenu ali po funkciji, ki jo imajo v pesniškem delu, ali kar tako, ne da bi si bil pri tem mislil kaj določnejšega. Malo ali nič tudi ni jasno, katera območja ali plasti v umetnini zaobjemajo in kako se med seboj stikajo in vežejo. Preden se tega lotimo, pa moramo že kar takoj spočetka zavreči vsako podmeno, čeprav bi se zdela na oko še tako možna, češ da je Kosovel imel izdelavo verzov za spretnost, nekaj, česar se lahko naučimo, če se hočemo, ravno tako tudi tisto misel, ki meni, da je pri poeziji glavna in edino zveličavna samo tehnična, rokodelska plat ustvarjalnega poklica. Če bi bilo tako, ne bi bil razkril Obidovi, kaj vse prinašajo s seboj razrahljani živci in kako zelo je življenje nelogično. In tudi Samsovi ne bi bil kakor mimogrede med drugim zaupal resnice, ki se v njegovi stilizaciji glasi: »Za napisati eno pesem je potreba poznati ves svet.« Da ni pretiraval, ko ji je zaupal to čudno odkritje, in da tudi ni bil patetičen, se razvidi iz vsega nadaljnjega.

* Navedeno mesto je bilo deloma objavljeno v *Integralih* na straneh 54—55, in se nadalje glasi: »V današnji dobi je potreba biti vse prej nego naiven človek, ki mu je vse dobro in vse prav. Ako naj pomeni naše delo stopinjo naprej v razvoju (in le tako delo ima svojo upravičenost in pomembnost), moramo vedeti, kaj je pravzaprav to delo in kakšnega značaja je. Res je: kdor je pesnik, ali je ali ni. Toda prirojeni talent še ne zadostuje; treba je premišljevanja, dela in študija. Polovico slovenskih talentiranih »umetnikov« ni prav nič prispevalo k razvoju slovenske in svetovne umetnosti, ker so premalo delali, premalo študirali, premalo premišljevali.«

Zanimivo je, kako ji je zamolčal še bolj pereče stvari in stisnil svojo misel v en sam stavek. In namesto da bi ga bil vsaj malce razložil, se je nanagloma ustavil, če morda tega ni storil že spredaj, ko je zapisal: »Res je: kdor je pesnik, ali je ali ni.« Toda tudi sedaj je prenehal, kot da bi se bil zavedel, kako je neizprosno, trd, in kako je njegovo govorjenje neusmiljeno, zato je nadaljeval spet poučno: »Toda prirojeni talent še ne zadostuje, treba je premišljevanja, dela in študiranja.« Naj je bil še tako nagnjen k didaksi, pripravljen, da začetniku svetuje, ga vodi in mu pomaga, vendar ni mogel zatajiti nekaterih načelnih zadev.

In ravno k njim sodijo tudi pojmi duh, duša in vsebina. Kosovel si jih ni izmislil, ali da bi jih bil ponevedoma vpletel v svojo razlago lirskega dela, odkril jih je v sodobnih literarnoteoretičnih spisih, predvsem nemških znanstvenikov, kakršna sta bila Oskar Walzel, ki je leta 1923 izdal zajetno, v tistih dneh znamenito monografijo z naslovom »Vsebina in oblika v pesniški umetnini« (Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters), in Emil Ermatinger, avtor knjige »Pesniška umetnina« (Das dichterische Kunstwerk). Medtem ko se prvi ukvarja z zapletenimi odnosi med vsebino in obliko v pesniškem delu in posveča zlasti oblikovnim vprašanjem največ pozornosti, zanimajo drugega idejne in svetovnonazorske osnove pesniških tvorb. Zato dobita pri njem besedi duh in duša posebno ceno in poudarek. Prvega ima za nekaj nadtelesnega, nadčasnovega, za to, kar je v besednem delu večno, a duša je po njegovem vse drugo, kar pri pesniku in njegovi umetnini zaznamujemo s pojmi čustvo, čut, srce in volja. Vendar vse to ne sodi po njegovem k vsebini umetnine, marveč deluje neposredno na njeno obliko. Pri tem nima Ermatinger v mislih zunanjih oblikovnih kalupov, marveč notranje predele ali plasti v njej, ki jih obdaja posebno duševno ozračje, sorodno življenjskemu občutju — die seelische Atmosphäre oder das Lebensgefühl.

Te ideje, ki so imele svoj vir v novoidealistični znanstveni miselnosti, je prvi takrat posredoval naši javnosti Jakob Kelemina, profesor za germanistiko na ljubljanski univerzi, najprej svoji seminarski okolici, zatem pa širšim krogom v vrsti razprav, ki jih je objavil v »Ljubljanskem zvonu«. V mislih imam predvsem dve: prva, z naslovom »Umetniški princip poezije«, je izšla v njem leta 1924, a druga, »Oblika pesniškega ustvarjanja«, v naslednjem letu. Da ju je Kosovel bral, skoraj ne moremo dvomiti, saj sta bili kljub vsemu pri nas takrat posebna redkost, vendar se ni oprijel nobene avtorjeve misli — še zlepa ne — ko pa je dobro čutil, kako so od zunaj umetno prilepljene na njegovo pozno pozitivistično pojmovanje literarne vede in besedne umetnosti, raje je ostal zvest sam sebi in svojim pogledom na poezijo.

In kaj neki so mu vendar pomenili vsi trije izrazi, pravzaprav pojavi, o katerih smo doslej govorili le na splošno, in kaj je z njimi zaznamoval? Zdi se, da jim ne bo težko priti do živega, če bomo pri tem upoštevali *Integrale* in še takratne spremembe v avtorjevem pogledu na svet, le da bomo morali ravnati z njimi previdno, predvsem pa v skladu z dejstvi. Najprej ni dvoma, da je imel Kosovel vse tri za važne sestavine pesniškega organizma, zatem pa, da je vsakemu med njimi pripisoval še posebno vlogo ali funkcijo pri ustvarjalnem procesu kot takem, vendar ni mislil, da sodelujejo pri njem posamično, vsak zase, lepo zapovrstjo drug za drugim, marveč hkratno v neprestanem medsebojnem oplajanju, prepletanju in spajanju. Da

pa bomo razumeli, kaj je videl v njih, je prav, da si ogledamo najprej vsakega posebej.

In če naj začnemo s pojmom duh, ki ga je Kosovel postavil na prvo mesto, moramo brez obotavljanja zapisati, da ni z njim meril na nikakšno nadnaravno bistvo umetniške izpovedi, na njeno netelesno naravo, ali da bi bila v njem zaobjeta nevidna, s čutili nezaznavna bit pesniške tvorbe, nekakšno spiritualno jedro, ravno narobe, enačil ga je z idejo, ali mislijo, lahko bi celo rekli s problemom, če nas ne bi beseda, kakršna je, preveč ne spominjala na to, kar je še neznano, sporno in bi bilo treba šele razvozlati. V pesmi *Kaj se vznemirjate* (160) je celo izenačil duha s človekovim zavestnim jazom, ko pravi: »Duh zbira vtise« in dostavlja: »Mrtvo opazovanje je letargija. | Aktivni duh zbira slike«. Toda ideje se v umetnosti ne pojavljajo neposredno, recimo, da bi se nam kazale takšne, kakršne so v resnici, ali kakor se nam najprej pletejo po glavi, dokler ne otrde v miselne kalupe ali obrazce, teze ali celó aksiome, tudi ne kot gole načelne trditve, v sebi logično sklenjene spoznave, marveč se pojavljajo v čutno zaznavnih oblikah in podobah, ki nas posredno opozarjajo nase, ali če hočemo biti še določnejši, v gradivu in snoveh, ki pa so zgrajene tako, da nam priključijo v zavest, kaj zaznamujejo, s svojo posebno sestavo ali konfiguracijo. Da pa ustvarjalcu to uspe, se mora hočeš nočeš opreti na čutni in čustveni del svojega jaza, ti-stega, ki mu Kosovel pravi duša. In ko že govorimo o mislih in idejah, je treba ravno v zvezi z modernimi smermi povedati, da ne merimo z njimi samo na razumne in logično dosledne izjave, na vodoravne umske operacije, če naj jih tako imenujem, na stavke, ki so v sebi skladni, zgrajeni po pravilih teoretične logike, smiselni, na vse strani preverjeni, raje narobe, namreč da se ravno pri njih vpletajo v besedila tudi takšni, ki so izkrivljeni, razvezani, zlomljeni, paralogični, hkrati z njimi pa tudi sklepi, ki so na oko zmotni, paradoksní, brez glave in repa, kar nesmiselni in fantastični, nemogoči. In ravno ti se kasneje v umetnini pod pritiskom estetskih zakonov, ki ljubijo nasprotja in protislovja, radi vsebinsko sprevržejo in dobe kljub vsemu globlje pomene, dragocene, takšne, ki sprva nismo niti slutili, da se v njih skrivajo. Če hočemo prav razumeti nekatere posebnosti konstruktivizma, jih ne smemo omalovaževati ali morda kar prezreti.

Ko že stopamo v območje duše in vsega tega, kar je z njo speto, si moramo biti na jasnem, da ne prebivajo v njej samo čustva in nagoni, zavestna in nezavestna nagnjenja, ki sodelujejo pri ustvarjanju, marveč še marsikaj drugega. Na njenem obodu, s katerim se dotika čutno-zaznavnega sveta, se neprestano prebujajo najrazličnejši dražljaji in sunki, ki nas naskakujejo in vdirajo v našo notranjost. S tem pa povzročajo želje in strasti, ki nas prebadajo z dvomi in napolnjujejo z upi, z vsem, kar nas spodbuja k dejanju in oživlja v nas hrepenenje po izpovedi in še, da bi uresničili vsakršne zasnove, ki čakajo, da se v nas sprostijo in utelesijo. To pa se ne dogaja samó pod pritiskom ideje — še zlepa ne — marveč razmahov naše ustvarjalne volje, pravzaprav tega, kar napolnjuje našo notranjost. V njej se vse neprestano premika, giblje, tre, drobi in spaja, seseda in hkrati spreminja, to pa kar dotlej, ko nas nepričakovano ne zajame čudna ekstaza, nekakšno zamaknjenje, blaženi trenutek, ki mu pravimo doživetje. In v tem hipu se kar samo po sebi razveže, kar nas je mučilo, sprosti, in v slutnji se pokaže v komaj zaznavnih obrisih nekaj, kar se v nas poraja in oblikuje.

Dandanes se zdi nekaterim raziskovalcem pesniškega navdiha in začetnih stopenj ustvarjalnega procesa takšna razlaga, ki se opira na doživljajske osnove, nekam preprosta — in tudi je — hkrati pa nevarna. In to še zlasti takrat, kadar mislimo, da je literarno delo zgolj skupek doživljajskih pripetljajev in nič drugega ne, kakor so trdili nekoč pozitivisti, hkrati pa nam še zagotavljali, da tiči ravno v teh predelih besednih tvorb najboljša biografija njihovega avtorja in narobe, kar je seveda pretirano in izkrivljeno. S tem pa doživljaja samega še zlepa nismo spravili s sveta, le kako neki naj bi ga in če bi ga tudi, zlepa ne bi mogli postaviti na njegovo mesto česa drugega, tehtnejšega. Vprašanje je le, kako ga razumemo in kaj v njem vidimo.

V Kosovelovih časih pa je bilo drugače. Doživljaj kot pojem svoje vrste je zameglil vse druge oznake in je bil še posebno pri srcu ekspresionistom, tudi nekaterim predstavnikom drugih modernih smeri. In zakaj bi tudi ne bil, ko jim je vendar obljubljal nesluteno svobodo, utrjeval v njih vero v njihovo poslanstvo, jih osvobajal najrazličnejših vezi, ki so ovirale pesniško domišljijo, da se ni mogla razmahniti po svoje, kakor bi se bila lahko, če bi ne bilo toliko načelnih ovir, konec koncev pa je priznaval, da je njihova pot pravilna in utemeljena. Kaj naj bi sedaj še tvegali, če razvijejo svoj ustvarjalni subjektivizem do skrajnih meja? In tedaj se je pri njih ustalil nazor, da je pesniško delo šele takrat polno in po obliki dognano, kadar je njegov zunanji izraz izviren, sam v sebi utemeljen, pristen, se pravi, kadar kar moč zvesto ponazarja pesnikovo doživetje, ne pa, kadar se slepo ravna po abstraktnih pravilih. In to je prišlo prav zlasti liriki, ki se je že od romantike sèm borila za svoje pravice.

Pojma doživetje se je oprijela tudi znanost, ga načelno opredelila in na vse strani preverila, kakor izpričuje knjiga nemškega filozofa Wilhelma Diltheya iz leta 1905 z naslovom »Doživetje in poezija« (Das Erleben und die Dichtung), ki pove marsikaj. Kako je bil njegov spis v časteh pri novih rodovih, dokazuje podatek, da so ga neprestano ponatiskovali in je doživel leta 1922 že osmo izdajo. Novost avtorjeve teorije tiči predvsem v tem, da je razglasil pesniško doživetje — in to je še posebno važno — za samostojen pojav, za nekaj svojega, novega, takega, kar nima nič opraviti z ustvarjalčevimi zunanjimi življenjskimi izkušnjami in pripetljaji, na katere je toliko dal pozitivizem. S tem pa je Dilthey neposredno vplival tudi na razmah novoidealistične literarne vede. In ravno ta si ga je prisvojila in prilagodila svojemu pojmovanju umetnine, ga vsebinsko razširila in začela uporabljati za vsemogoče, zlasti ga še zvezala z najrazličnejšimi stopnjami ustvarjalnega procesa, tudi s tistimi, o katerih še danes ne vemo nič določenega, ker se plečejo tako globoko v naši notranjosti, da jim ne moremo do živga, kakor na primer zametku ali zasnutku porajajočega se dela, da se česa drugega niti ne dotaknem. Nenadoma je postalo doživetje tista čarobna beseda, ki je znanstvenikom začela odpirati vsa vrata in razjasnjevati vse skrivnosti — tako so vsaj upali — čeprav jih niso niti slutili in niso imeli za to nobenega poroštva. In kakor pred njimi pozitivisti, so zašli sedaj v čudne skrajnosti tudi novoidealisti in si spletli kopico novih teorij, da bi prepričali sebe in druge o pravilnosti svoje metode. Emil Ermatinger je začel v svoji knjigi zatrjevati, da je doživetje važno za vse tri temeljne sestavine pesniškega organizma in je brez tega nepopoln, mrtev. Tako govori v posebnih poglavjih v njej najprej o doživetju pesniške ideje (Gedankenerlebnis), ki mu je izhodišče vsega drugega, zatem o doživetju snovi (Stoffenerleb-

nis) in naposled o doživetju oblike (Formerlebnis). Seveda je važno, kako si njihovo delovanje predstavljamo, ali da poteka posamično ali hkratno ali pa je zgolj duhovno ali kako drugače zvezano z resničnostjo, recimo s pesniškovo osebnostjo. Ali ga imamo za nenadno razodetje, poslano nam od kdove kod, kar iz neznanega, ki pesnika razsvetli, ali za spoznanje, ki je rastlo v njem postopoma in se na koncu lepo zaokrožilo v umetniško celoto. O doživetju govori tudi Oskar Walzel v svoji monografiji in ga obdaja s samimi neznankami, ko ga meni nič tebi nič prienačuje zametku porajajočega se dela. »Doživetje zaobjema v sebi vse, kar vsebuje literarna umetnina,« piše na strani 144, »in to v strnjeni enoti.« Kdor ga poskuša razbiti na sestavine, nadaljuje, uniči celotnost njegove notranje zasnove; v rokah mu ostane samo nekaj drobcev, drugo spuhiti v nič.

Vse, kar so počenjali novoidealistični literarni teoretiki, ni bilo brez posledic, prav narobe, povzročilo je, da se je marsikaj v znanosti sprevrglo, kar je bilo še včeraj jasno in razvidno, hkrati pa se čez noč zameglilo, celó skrotovičilo. Njihovo razsojanje o notranjih plasteh besedne umetnosti se je sedaj na mah sólo v sebi neprodušno zaprlo, ko se je obdalo z dolgo vrsto abstrakcij, da bi se zavarovalo pred vdori drugih idej od zunaj. Zato je marsikoga odbilo, namesto da bi ga bilo pritegnilo, se mu zamerilo, ker je postajalo bolj in bolj nepopustljivo enostransko in zahtevalo, da sprejmemo njihove trditve brez pomislekov. Odslej ni bilo po njihovo nič več mogoče pesniških procesov razlagati po starem, ko pa se jim je zdelo sumljivo, kar je še do nedavnega veljalo za pravilno in edino utemeljeno, sporno, ker se ni strinjalo z novimi nazori. Nenadoma so postali dvomljive vrednosti izrazi: oblika, vsebina, snov, motiv, zgradba, in kar jih je še, ker so se jim zdeli preveč okoreli, preozki, da ne rečem, neuporabni. Nujno jih je bilo treba zamenjati z drugimi, takšnimi, ki so se ujemali z njihovo teorijo o zgradbi besednih tvorb. Tedaj sta se porodili dve pesniški obliki, vsaka s svojimi posebnostmi: prva, zunanja, ki so jo omejevali samo na njene čutno-zaznavne prvine, in druga, notranja, ki so jo poimenovali lik (Gestalt), po naše bi jo lahko upravičeno krstili z izrazom prvotna duhovna podoba umetnine, ko pa je po izviru neposreden plod doživetja. Nekateri so jo zaznamovali s pojmom notranja oblika (innere Form), opiraje se na označbo »inward form« angleškega filozofa Shaftesburyja iz začetka 18. stoletja in prek njega po eni strani na Goetheja, a po drugi na izvirnik »endon eidos«, ki ga je ustvaril v 3. stoletju našega štetja novoplatonik Plotin. Odkrili so tudi dve vsebini: prvo, zunanjo, ki zaobjema potek dogodkov, kakor se pletejo v prozi ali drami, recimo, zgodbo, v liriki pa vsoto vseh čustvenih izjav, in jo zaznamovali s starim izrazom Inhalt, in drugo, globinsko, ki naj bi bila posledica duhovnega doživetja in ji namenili izraz Gehalt, po naše notranja vsebina.

To pa seveda še zlepa ni vse, kar nam ponuja novega literarna veda, oprta na duhovne vire, komaj drobec, vendar dovolj zgovoren, da moremo ujeti njeno usmerjenost in presoditi, kakšen prevrat je povzročila doma in drugod, kamor je segla s svojimi pogledi na pesniško delo in njegove sestavine. Pravzaprav bi se morali spustiti še globlje, če bi hoteli prodreti prav do izhodišč njenih nazorov, do tistih virov, ki so pri njej sprožili odboj od tradicije, zlasti od psihologizma, ki je imel dotlej odločilno besedo, kadar je bilo treba razložiti nastanek literarnih tvorb in njihove posebnosti. Da pa ne bi ostali praznih rok, ko smo že prišli tako daleč, naj pripomnim, da je marsikaj načelnega o tem povedal v svoji veliki monografiji Oskar Walzel,

ko je skušal opredeliti svoje vidike in z njimi območje svojega predmeta. Dandanes se nam njegovi nazori ne zdijo niti kdove kako vznemirljivi, takrat pa so jih mnogi literarni zgodovinarji imeli za prenapete, nekateri kar za krivoverske. Tako so bili v obraz zdravemu razumu, vsemu, kar se je zdelo, da je ustaljeno, dokazano, edino pravilno. To velja seveda predvsem za njegovo pojmovanje literarnega dela. Po Walzlu ni umetnina izdelek, sestavljen iz samih zunanjih determinant, utemeljnih v času in pesnikovi osebnosti, s tem pa v biološko-psiholoških silah, ki uravnavajo ustvarjanje. O njej trdi, da je samostojna bit, pravzaprav duhovni organizem, lik, ki mu ni moč priti do živega z zunanjimi pomagali, ko pa je sam v sebi zaprt in ima vse zakonitosti v sebi. Njeno bistvo se v resnici našim telesnim pogledom taji, ko pa tiči nekje v njeni notranjosti, zato pa udarja posredno na dan v njeni zgradbi, kratko in malo v posebnem spletu ideje in snovi, notranje in zunanje oblike. Pravila, ki jih je uveljavila normativna literarna teorija hkrati z najrazličnejšimi stilnimi in verzniimi obrazci, so toga, zato tudi čiste posplošitve, ki ne povedo nič o zakonih, po katerih se je umetnina ravnila, ko pa se izmikajo vsaki zunanji opredelitvi.

Sedaj nas nič več ne ovira, da se ne bi ustavili, kjer smo, in se vrnili h Kosovelu, ko pa se nam je marsikaj razjasnilo, kar se nam je sprva zdelo tuje, nerazumljivo, in pokazala so se tudi ozadja, brez katerih ne bi mogli sklepati dalje. Sedaj vemo, da so bili vsi trije pojmi, ki jih avtor *Integralov* navaja v pismu Samsovi, takrat v ospredju evropske znanstvene misli in niso vznemirjali le teoretikov, ampak tudi estete in pesnike same, da bi jim prišli do dna, naj so jih tudi imenovali kako drugače, skratka, o njih so razmišljali in razpravljali. Naši literarni raziskovalci so spremljali ta prizadevanja okoli njih zvečine od daleč, se dotikali posameznih pojmov previdno, če so jim sploh kdaj prišli pod pero. Temu se niti ne moremo čuditi, ko pa so imeli čez glavo dela z domačo literarno preteklostjo in domačim dokumentarističnim gradivom. Spricho tega so pri njih pesniška dela stopala v ozadje in čakala srečnejših dni, da se jih bodo lotili. Izvzeti moramo samó predstavnike matematično-arhitektonske šole, a ti so se v glavnem vrteli okoli Prešerna in še pri njem le okoli kompozicijskih osnov njegove poezije. Drugače je bilo s profesorjem Kelemino, ki je takrat pri nas edini pisal o literarnoteoretičnih stvareh, potemtakem se novim pogledom na besedno umetnost sploh ni mogel izogniti. V študiji o pesniški obliki iz leta 1925 se je tudi v resnici dotaknil teh vprašanj, a previdno, celó s pomisleki, ki so dokazovali, kako zelo je še cenil vse, kar se mu je zdelo ustaljeno, utrjeno in neizpodbitno, četudi je bilo staro in nekam zaprašeno. A kaj zato, ko pa je v glavnem ustrezalo. Kljub temu je upošteval novo, le da je nekaterim izrazom skušal dati preprostejšo vsebino in priljudnejši videz. Tako je začel za doživetje uporabljati starinsko zvenco besedo dožitek, za notranjo vsebino spačenko zadržaj, a ob njej pravilno pripomnil, da bi bil tu na mestu izraz podstat pesnitve, a za notranjo obliko duhovni lik.

Kljub dobrim nameram pa njegovih predlogov niso sprejeli, obviseli so v praznem, ker pač niso bili kaj prida prikladni. Mlajša generacija se zanje ni zmenila in je šla svojo pot, sploh je abstraktne teoretične razlage umetnosti niso kdove kako privlačevale, preveč so zaudarjale po zadušljivih znanstvenih kabinetih, namesto da bi bilo iz njih vrelo živo življenje. S tem pa ni rečeno, da marsikdo med mladimi ni razmišljal o teh stvareh, le zakaj naj ne bi bil, vendar najraje daleč stran od čiste znanosti, zato pa v tesnem

stiku s svojim pesniškim poklicem. Najbolj pereča je bila med novimi izrazi beseda doživetje, zato niti ne preseneča, če se je okoli nje nabralo nekaj presenetljivih razlag, najraje hudo subjektivnih. Saj je zlasti pesnika lirika vedno zanimalo, kako daleč gredo pri doživetju njegove vizije in kaj vse mu posredujejo. Kar v mistične pokrajine nadnaravnega je segel s svojo razlago njegovega bistva Anton Vodnik v eseju »Pesem in ti«, ki ga je objavil leta 1924 v »Domu in svetu«, in ga prienačil pojmu razodetje. Tu beremo: »Življenje pojoče besede je doživetje. Doživeti: iz večnosti uzreti samega sebe, prijeti se za róke in se voditi na bregove studencev, ki iz vseh pomladi teko ... Objeti se, vzeti se na róke in stehati svojo lastnost in skrivnost. Darovati se in se spet prejeti kot neskončen dar iz božjih rok ... Ljubiti se. Videti se kot bliske, ki jih angeli nosijo skozi svoje dvore, ki so od vekomaj naši ... Goreti in zreti svoj odsvit, ki gre skozi daljne vrtove po rože za nas ... Nujnost doživetja je: razodeti se, da si ohrani duša svetlo ravnovesje v sebi, med seboj in svetom ... Doživetje je stvariteljsko, zato je njegova volja usmerjena v porajanje novih večnostnih vrednot, živih kot naše življenje ... Zato je umetnina organizem, ki ima v sebi vso polnost življenja. Sankcija njenega poslanstva pa je, da je izraz večnostne zavesti enotnosti naše osebnosti, osvojitve našega bistva, prižganega v onostranosti.«

Dokaj bolj stvaren, čeprav še vedno ujet v ekspresionistični svet podob, je Miran Jarc v eseju »Umetnost in življenje«, ki je izšel hkrati z Vodnikovim v isti reviji, tudi bolj širok, dasi hudo pod vplivom razumskih premis. Zato tudi ne deluje na nas čustveno, ko pa je neke na dnu mrzlo preračunan. »Doživetja so izven časa,« piše, »in vendar jih je rodil čas, izven jaza — in vendar jih doživlja povsem določeni poedinec, lijejo nad kalnim območjem volje in moči — in vendar so vzplapolala iz obupnega trenja teh dveh svetov — pomaknjena so v večnost miru in so poveličanje prebujenega, žrtvujočega se — človeka ... Zagonetno je rojstvo teh božanskih hipov ... Telo je kakor struna in je kakor piščal in spet kakor stih. Oblika je utelešen duh, oblike sploh več ne ločiš od vsebine, snovi ne več od duha, zemlje ne od nebes ... Koprnenje po pesmi je žeja po harmoniji, po vsemiru, po doživetju samega sebe ... Šele po vsakokratni katarzi, ki je vir umetnine, je pesnik postal videc. To 'proroštvo' pa je povsem alogično, ritmično in ni nikak plod metričnega 'izpopolnjevanja'.«

Po vsem tem niso izrazi duh — duša — vsebina, ki jih Kosovel našteva Samsovi, izviti iz trte, in tudi ne plod njegove hipne iznajdljivosti, marveč na kratko povzemajo tri temeljne sestavine pesniškega dela in bi jih lahko brez drugega zamenjal s tremi literarnoteoretičnimi pojmi: ideja — doživetje — notranja vsebina, ki so takrat vznemirjali javnost, če bi že bil hotel. Da tega ni storil, je razumljivo, ker bi z njimi ne mogel svoje misli povedati dovolj nazorno in prepričljivo, kakor jo je, razen tega bi ji moral ob njih natančneje razložiti, kaj pomenijo. Tako se je raje naslonil na podobo, ki ji je bolj naravno razkrila ustvarjalni proces in njegove posledice, kot bi sicer to lahko še tako duhovito modrovanje, in zadel stvari v bistvo. V nadaljevanju navedenega mesta ji je zatrjeval, češ da duša pesem oživlja, razum pa da ji določa obliko. Pravzaprav ji je o tem marsikaj tehtnega povedal že pred meseci, ko ji je 30. marca tega leta pisal iz Ljubljane in jo posvaril, naj se ne pusti omotiti glave spričo prvih uspehov, češ da še zlepa ni dosegla svojega cilja. Zatem pa nadaljuje: »Umetnik ne doseže nikoli svojega cilja; vedno se pa mora izpopolnjevati, kakor da ga hoče doseči.

Cilj umetnikove popolnosti je samo ideal, slutnja, ki jo umetnik s svojim delom realizira. Seveda sta pogoj vsaki resnični umetnini doživetje in ideja. Čim točnejše to izražate, čim lepše je vse to — lepota se ne da meriti — tem večja je umetnina in večji umetnik, ki jo je napisal.»

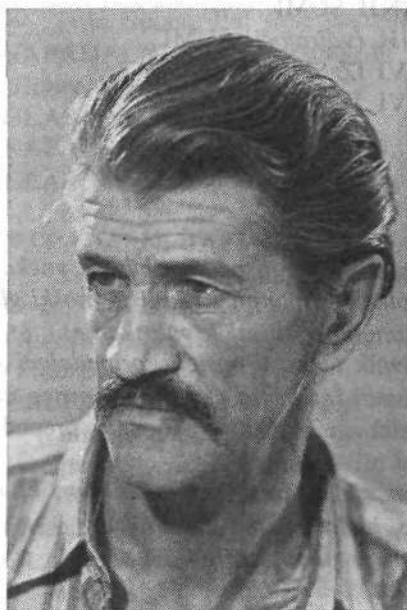
Ni dvoma, da je bilo bistveno, kar je lahko zaupal Samsovi, tisto o prvih in odločilnih trenutkih, ki uravnavajo ustvarjanje, ko se nekje na dnu pesnikove osebnosti porodi prvotni substrat umetnine ter začne siliti v rast in izpolnjenje. Najprej ji je hotel s tem obrazložiti, kako važni so in obenem nevarni, ker so muhasti, zatem pa, kako je vsako pisanje brez doživetja in navdiha, ki mu sledi tik za petami, votlo, prazno. Poleg tega je kakor mimoregrede potegnil še mejno črto, ki loči resnično umetnost od lažne, pravo izpoved — in kaj drugega nam tako rada ponuja lirika — od navidezne, hlinjene. In tu je tudi priznal, čeprav med vrsticami, da je marsikaj v literaturi komaj vredno pozornosti, če ni zraslo iz novih spoznanj o človeku in življenju, naj so navidez še tako dražeča in vznemirljiva.

Pravzaprav o doživetju samem niti ni pisal — ne tu ne drugod — zato pa je o njem raje razmišljal. Vedel je, da je brez čutnih izkušenj topoglavo, slepo, nikamor pripeto, da pa se lahko vname in razžari tudi ob irealnih predmetih, umišljenih, in ob podtalnih stikih z njimi, v nekakšnih halucinacijah, ki nastajajo v naši notranjosti, ne da bi sami prav dobro vedeli zakaj in ne da bi se jih mogli ubraniti, naj se jim še tako upiramo. Če bi jih ne bilo, ali bi pesniki še lahko ustvarjali podobe, ki silijo prek znanega v neznano, sluteno, bolj ali manj domnevno, negotovo, zato pa polno druge, umetniške resničnosti? Kljub vsemu pa sam ni prekršil temeljnega pravila, naj bodo v pesmi razmerja med danim, telesno otipljivim in verjetnim, samo možnim, jasno razvidna. To dokazujejo tako *Integrali* kot nekatere pesmi pred njimi, ki smo jih razvrstili v četrti del prve knjige njegovega zbranega dela, na primer *Skica na koncertu*, *Ko da so krajine*, *Ljudje z rano* in *Nedoločno čustvo*. Toda v *Integralih* so zamenjala modalne veznike — ko da, kakor da bi — druga izrazna sredstva, konstruktivistična, in z njimi se je rodila tudi nova metaforika. Pri tem je bil dosleden in ni odstopil od svojega. Vedel je, da je doživetje v resnici zrcalna podoba naše notranjosti in še vsega, kar se čudnega plete v njej. Kako naj bi se spričo tega sprenevedal in nasilno prikrival, kar se mu nevede samo vtihotaplja v verze? Lahko bi ga imel celó za duševno očiščevališče, ki pa deluje tako, da naše bolečine in tesnobe, ki nas begajo, spreminja v umetniška pričevanja, polna neposrednosti in globljih pomenov. Doživetje pa je še veselje, ki nas prevzame ob odkritju novih svetov, in ekstaza, ki jo spremljajo svetlobni siji, kakor bemo v pesmi *Evakuacija duha* (118) v *Integralih*, ko govori o »magičnih razodetjih« in se po posebni logiki primerja brzovlaku na viaduktu, drvečemu skozi noč:

Sam gorim in sebi svetim;
slepi čutijo samo električno
moje luči, ne vidijo svita.
A vsi trepečejo kakor jaz,
kakor v smrtnem opoju.
In ne vedó, da je to trepet
kril, ki se hočejo razprostrti,
izžareti kot zlati ogenj v noč.

Toda navedena mesta iz Kosovelovih pisem Obidovi in Samsovi nam ne povedo marsikaj tehtnega le o idejnih in doživljajskih podstavah njegove nove pesmi in še o ustvarjalnem procesu, kot si ga je predstavljal, temveč odpirajo tudi razglede po snovnih in motivnih posebnostih njegovih konstrukcij, pravzaprav po *Integralih* v celoti. Sedaj ni več težko razumeti, zakaj se je oklenil novega stila in ne kaj mu je pomenil, kazalo bi se samo še za hip ustaviti pri notranjih sestavinah njegove motivike same, njeni zgradbi in funkciji, da bo razumljiva pesnikova konstruktivistična tehnika, s tem pa tudi analiza posameznih pesmi v zbirki.

(Se nadaljuje)



Vitomil
Zupan

Poplah na ladji Jutro

Radijska igra

Slovenska radijska igra kot literarna zvrst je razmeroma še zelo mlada, čeprav izjemno obsežna, hkrati pa se tudi ponaša z nekaterimi pomembnimi uspehi tako v jugoslovanskem merilu kot zunaj naših meja. Radijske igre Vitomila Zupana, Andreja Hienga, Matjaža Kmecla, predvsem pa mladega Franeta Puntarja so objadle domala ves svet.

Če k temu prištejemo še Mejakove dramatizacije Cankarja, Kosmača in Juša Kosmača, je uspeh slovenske radijske igre in v to zvrst prirejenih znanih literarnih tekstov resnično izjemen. Pred kratkim je na primer mednarodna žirija evropskih radijskih postaj uvrstila igro za otroke Franeta Puntarja (*»A«*) med tri najboljša besedila leta. V pričujoči številki pa dajemo prostor igri Vitomila Zupana *Poplah na ladji Jutro*, ki je bila na zadnjem, lanskem natečaju za izvirno radijsko igro RTV Ljubljana ocenjena kot najboljšo besedilo, pa tudi sicer je Vitomil Zupan eden prvih in najbolj izrazitih avtorjev na tem področju in njegova igra *Upor črvov* je že obšla dobršen del evropskih radijskih postaj, ki jo še zmerom uvrščajo (tudi letos) v svoje programe.



Anton
Ocvirk

Motivni svet Kosovelovih Integralov

2

Šele sedaj, ko smo поблиže spoznali tri notranje plasti v umetnini — idejno ali miselno, doživljajsko in vsebinsko — ter ugotovili tudi njihovo vzajemno sodelovanje pri njenem nastajanju, se lahko lotimo še nekaterih drugih sestavin literarnega dela, posebno tistih, ki so nam najbolj pri srcu. Da pa ne bi s svojo razlago *Integralov* udarili meni nič tebi nič kar v sredo stvari, ki jo raziskujemo, in da se ne bi morda zdelo,

kakor da so naša izhodišča premalo razvidna, jasna, se moramo najprej ustaviti pri načelnih vprašanjih in jih pregledati. Tega ne smemo zanemariti, ker nam bo le tedaj razumljivo, kaj hočemo in kam smo se namenili. In tudi naši izsledki — naj so na videz še tako neznatni — bodo pridobili težo in jih bomo lahko s pridom uporabili pri nadaljnjem sklepanju v zvezi z našim predmetom. Šele iz vsega tega se bo konec koncev pokazalo, kakšen je svet, ki živi v *Integralih* kot pesniški celoti, kaj nam razodeva in oznanja. Seveda nas pri tem zanima, kaj vse tiči skrito v njihovi motiviki, kakšna je po bistvu, kaj prinaša novega in kako jo moramo razumeti obenem z avtorjevo konstruktivistično pesniško tehniko.

Tu pa moramo začeti pri osnovah, se pravi pri pojmi, njihovih pomenih in njihovem mestu v pesniških organizmih. Da pa ne bi povzročili zmede s svojo zapleteno in preveč abstraktno govorico — v resnici se ji skoraj ne moremo izogniti — je prav, da omejimo svoja razmišljanja najprej na besedo motiv, njeno vsebino in pomen, kakršnega ima v literarni teoriji, šele nato pa prodiramo dalje. Predvsem je treba v zvezi z njim vedeti, da sodi k tistim izrazom, kakor so ritem, metafora, simbol in stil, da jih navedem le nekaj, ki jih je pogosta raba skrivila, vsebinsko razširila, hkrati pa pomensko oslabil in zabrisala, ko jih je dopolnjevala z vedno novimi pojmovnimi odtenki. Zato niti ni čudno, če zaznamujejo danes marsikaj, česar svoje čase niso, se pravi zdaj to, zdaj drugo, v kakršni zvezi jih pač uporabljamo, kaj z njimi določamo in kaj hočemo na posameznih področjih povedati, čeprav se njihove oznake le malo ali nič ne skladajo z njihovo prvotno osnovo, ali so ji celo nasprotne. Včasih imamo spričo tega opraviti s praviimi spački ali umetno nabrekliimi otrdinami, ki so brez živih sokov v sebi. Potemtakem niti ne preseneča, da jih moramo vedno znova opredeljevati in pomensko določati, če hočemo, da je razvidno, kam z njimi pravzaprav merimo. Res je, da so bili nekateri izrazi med njimi že spočetka pomensko zelo ohlapni, posebno še tisti, ki so prišli v literarno teorijo od

drugod, z drugih znanstvenih področij, ali kar iz vsakdanjega življenja, in se v njej po svoje zakoreninili. Takšnih prehodov iz enega kulturnega osredja v drugo ni mogoče zajezi, kaj šele ustaviti — in tudi zakaj neki naj bi jih — prav pa je, da vemo, kakšna sila jih je razvnela, da so začeli bloditi, in kaj so posamezni izrazi najprej pomenili. Potem se nam bo tudi razodelo, kaj je v raznih območjih nanje delovalo, da so se sprevrgli in dobili novo vsebino in pomen.

In ravno to se je dogajalo in se še vedno tudi z motivom. O njem lahko mirne duše zapišemo, da zaznamuje v filozofiji, kar je že od nekdaj, in sicer to, čemur pravimo spodbuda, ki deluje, da nastane gibanje, pravzaprav vzrok zanj, utemeljen v naši zavesti in volji, da se zasnuje in sproži, požene v tek (v srednjeveški latinščini motivum od movere, gibati, causa motiva), v pravosodni govorici podnet ali nagib, ki naša dejanja, kakršnakoli so že, spočne in usmerja, da jih uresničimo, a v psihologiji zavestne in polzavestne težnje v nas, ki nas silijo, da svoje namere uveljavimo, jih izživimo, naj stane, kar hoče, da se jih le iznebimo, sicer se nam lahko globoko zarijejo v podzavest, tam obtiče in nas podtalno mučijo, od časa do časa pa planejo navzven v raznih prikritih, zakrinkanih simbolnih podobah. Spričo tega poznamo šibke in močne pobude, preproste in zapletene, posamične in skupinske, kar cel splet le-teh, v katerem druga drugo podpira in spodbuja, da dosežejo svoj cilj. Motiv je potemtakem nekakšna zasnova, podprta z razumom, ki se v nas giblje in tira v dejanje, ustvarja v nas posebne vrste napetost, s tem pa naperjenost navzven. A ta ni slepa, marveč nas določno usmerja k stvari, ki je predmet naših želja in hotenja. Motiv se v nas tudi potajé in se ne kažejo vedno takšni, kakršni so v resnici, edino tega ne morejo zakriti, da nas ne puste na miru, se pravi svoje dinamičnosti. In sedaj bi se lahko po mili volji razpisali v nedogled, če bi že hoteli, in pritegnili k obravnavi še razna druga področja, a nas zanima edinole, kako je z našo stvarjo v literarni vedi, kakšni so njeni pogledi na motiv in kaj s tem izrazom pravzaprav zaznamuje.

Tu pa velja povedati, ne da bi se spuščali v podrobnosti, da so njeni vidiki vse prej kot enotni, raje narobe, polni so neskladij, kadar se loteva motiva, da bi ga opredelila, tudi nejasnosti, celó nasprotij. Toda tega niti niso toliko krivi znanstveniki, kakor bi morda mislili, čeprav ne kaže zamolčati, da so njihova izhodišča včasih hudo vsaksebi, zato pa predmet sam s svojimi mnogovrstnimi odtenki in estetskimi osnovami. Nekaj drugega je, če imamo opraviti z ustnim izročilom, ki je nastajalo skozi rodove in je po bistvu anonimno, saj se v njem uveljavlja kolektivna zavest, in tudi ni pripeto na čas, nekaj drugega, če obravnavamo umetne slovstvene tvorbe z njihovimi individualnimi potezami, s psihozo dobe na sebi — česar ni moč spregledati — in s stilnimi značilnostmi te ali druge literarne smeri, iz katere je zrastle. Konec koncev pa je tu še kopica slovstvenih vrst in podvrst, ki tudi terjajo svoje. S tem pa se še zlepa nismo dotaknili vsega, kar sodi sèm, in se tudi ne mislimo, ko pa nam gre za bistveno.

Predvsem moramo vedeti — in tega ne smemo spregledati — da ima tudi literarna veda motiv za nekaj, kar temelji na gibanju in je do vrha nabito — ali bi vsaj moralo biti — s silami, ki delujejo v umetnini navznoter in navzven. Tega ne taji nihče, vprašanje je le, na kaj merimo z izrazom motiv: ali na posebno prvino v literarnem delu — zvezano z njegovo snovjo, recimo z gradivom, iz katerega je sestavljeno njeno fabulativno ogrodje —

ali na emanacijo ideje v njej, ki je po svoje ujeta v snovi, ali na doživetje, iz katerega je pognalo z očitnimi znamenji ustvarjalčeve osebnosti na sebi. In tako smo se znova znašli pri treh plasteh ali sestavinah literarnega dela, ki smo jih podrobneje opisali v prvem poglavju naše študije, le da se sedaj mislimo spustiti globlje v njihove notranje predele.

Ideja, doživetje in vsebina — lahko bi jo imenovali tudi snov — so nedvomno soudeleženi pri izdelavi motiva, lahko pa bi to povedali tudi drugače, še bolj natančno, in rekli, da je motiv plod skupnega sožitja vseh treh prvin, le da je poseben, razmeroma samostojen vezni člen med njimi in da nastane hkrati z umetniško zamislijo celote, ki se v njej uveljavi. Po naravi je gibka, dinamična sila z vsemi lastnostmi v sebi, ki spremljajo vsakršno netivo in mu pomaga, da se vneme, razplameni in prenese svojo življenjsko energijo v pesniški organizem. Zato ga vsaj delno lahko osamimo od drugih sestavin v umetnini in seveda popišemo, to pa samo takrat, kadar upoštevamo njegov zunanji videz. Šele tedaj lahko ugotovimo, kakšno delo opravlja v svoji okolici in kakšne posledice povzroča v besednem gradivu. Zadnji dve besedi še posebej poudarjam, ker hočem, da se neprestano zavedamo, da je ravno beseda tista, ki uprizarja umetniške učinke v literaturi, in jih z drugimi sredstvi v njenem območju ni mogoče doseči. Toda, ali lahko motiv popišemo še natančneje, kakor smo ga, si ga ogledamo поблиže in ugotovimo, kaj vse se v njem skriva in kaj je z njim v zvezi?

Tu pa se moramo za hip ustaviti, da pregledamo nekaj teorij, ki so važne za našo raziskavo. Le tako nam bo jasno, kam smo se usmerili in v čem se razlikujejo naši pogledi od drugih. Izraz motiv se je razmeroma pozno, a hitro uveljavil na raznih koncih in krajih, tudi zelo različno. V glasbi so začeli zaznamovati z njim najmanjši melodični del skladbe, prvinu, ki sama po sebi teži k posebni zvočni obliki in ima v tem pogledu dovolj izrazite poteze, naj je na zunaj še tako preprosta. Opraviti imamo tedaj s svojevrstno oblikovno enoto, ki pa pride do veljave šele v celotnem glasbenem delu kot takem.

Drugače je s primerjalno folkloristiko, vedo, ki se ukvarja z vsakovrstnim ljudskim blagom, med drugim z miti, pripovedkami, pravljicami in sorodnim pesniškim izročilom. Ta si je prilastila izraz motiv v svoje namene tako, da je začela oznanjati, češ da zaznamuje majhen, včasih kar droben, a v sebi zaokrožen, po svoje samostojen del večje epske zamisli, recimo raje, zgodbe, sestavljene v verzih ali prozi, vendar takšen, ki ne živi samo v njej, marveč se seli naokrog, a ostaja kljub temu sebi zvest. Zato mora biti po svoji zgradbi, naj je še tako neznatna, izrazit in v sebi zlit, enovit, da ohranja svoje poteze po bistvu neokrnjene, ko potuje iz kraja v kraj in iz dobe v dobo. Med takšne motivne enote iz davne preteklosti spadajo na primer posebni dogodki, ki se spletajo okoli junaka, tudi okoliščine, ki so tipične. Nema lokdaj vidimo, kako se junak odpravi v podzemlje ali pa nenadoma prebudi iz navidezne smrti. Takšnih upodobitev je v svetovni literaturi nič koliko in niso značilne samo za ljudsko tvornost. Pri tem tudi ne smemo prezreti, kakšno važno mesto imajo v stari fabulistiki razna razpoznavna znamenja, saj omogočijo junaku, da se po dolgih blodnjah po svetu srečno razodene svojcem, tudi ne, kako posegajo v dogodke nadnaravna bitja in jih obrnejo po svoje, kaj vse store navidez neznatni, a čudežni predmeti, ko nepričakovano pokažejo svojo moč, ustavijo zaplete ali jih kar mimogrede razvežejo.

Ni čudno, da se je takšno pojmovanje besede motiv skušalo uveljaviti tudi v literarni vedi, ko pa je preprosto, da je le kaj, malo ali nič pereče, najbližje temu, čemur pravimo snov, torej nečemu zunanjemu, tako rekoč otipljivemu. Vprašanje je le, kako neki se ga da prilagoditi predmetu, ki ima docela drugačno osnovo kot ljudska pesem, drug izvir in prav posebne, svoje cilje. Vendar se je zdelo mnogim znanstvenikom svoje dni to postranskega pomena, še zdaleč ne vredno posebnega premisleka, kakor bi bilo pričakovati, vsaj ne tako žgoče, da bi bili pripravljeni iskati rešitev kje drugje, denimo, v obeh drugih sestavinah pesniške umetnosti, ki sta že tukaj. Od srede preteklega stoletja dalje pa so bili v tem pogledu najbolj vneti zagovorniki vzročnih zvez med motivom in snovjo predvsem nemški literarni zgodovinarji in posvečali največ pozornosti prav takim obravnavam. Mislili so celo, da je analiza snovi in motivov najbolj na mestu tudi v primerjalni literarni vedi, češ da so ti po razsežnosti mednarodni in da zato zaslužijo več pozornosti kakor pa brskanje za medsebojnimi zvezami, odnosi in vplivi pri posameznih literaturah. To seveda ni bilo pogodu francoskim komparativistom, ki so sodili o tem drugače; začeli so zmanjševati vrednost znanstvenega prizadevanja v tej smeri in ga kar podcenjevati. Položaj se je zaostрил šele v našem stoletju, ko so postali eni in drugi — tisti, ki so se ogrevali za primerjalno obravnavo snovi, in drugi, ki so bili proti — bolj in bolj nestrpni, enostranski. Kaj vse se je dogajalo okoli motiva, zvezanega s snovjo, v nemškem kulturnem okolju, lahko razberemo iz knjige Elizabeth Frenzel iz leta 1963 z naslovom »Stoff-, Motiv- und Symbolforschung«, posvečene tem vprašanjem, a v mednarodnem iz monografije o temeljnih osnovah primerjalne vede »Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft« Ulricha Weissteina iz leta 1968.

Ni naš namen, da bi se spuščali v razlago vidikov, ki so vodili raziskovalce komparativiste, da so si za svoje namene prikojevali vsebinsko podstat motiva, ko so se spuščali na mednarodno literarno področje, da bi ugotovili razširjenost in trdoživost tega ali drugega med njimi, prav pa je, da v tej zvezi opozorimo na razlike med snovmi samimi, pravzaprav na različno nasičenost pesniških del z njimi. Ni mogoče spregledati preproste resnice, da so nekatere literarne vrste do vrha nabite s snovmi, kar s snovnimi sklopi — takšni sta epika in dramatika — druge manj, ali skoraj nič, kar velja še posebno za liriko in njene podvrste. O njej lahko zapišemo, da je v svoji čisti obliki skorajda brezsnovna, vsekakor je tudi brez zunanjega dogajanja, zapletov in tega, čemur pravimo zgodba, zato pa se v njej po svoje uveljavljajo motivi sami. Če je to res — in kdo bi to zanikal — potem so tudi motivne sile tu in tam dokaj različne. To pomeni, da je pripovedno delo bolj obremenjeno s tako imenovanimi občimi motivi, a lirsko z osebnimi, zvezanimi s pesnikovo osebnostjo in njegovim neposrednim doživljanjem sveta.

S tem pa še vedno nismo prišli do dna vprašanja, kaj je v resnici motiv in kje bi ga kazalo iskati, ali samo v območju snovi, ali tudi ideje ali kod drugod. Kako zelo se je svoje dni zarilo v zavest mnogih znanstvenikov prvo pojmovanje, smo videli z dosedanjih pričevanj, a ne samo v zavest literarnih teoretikov pozitivistov, tudi drugih in, kar preseneča, celó predstavnikov novoidealističnih nazorov, ki so zvečine zavračali misel, da bi bila umetnina kakorkoli odvisna od sil, ki delujejo nanjo od zunaj. V tem pogledu pa preseneča ravno Emil Ermatinger s svojo opredelitvijo motiva, ker bi od

njega kaj takega ne pričakovali, ko pa je bil zagrizen nasprotnik materialističnih nazorov v literarni vedi. Ker ni mogoče, da bi se spuščali v podrobnosti, si oglejmo njegovo tezo od daleč. V knjigi o umetnini, o kateri smo že govorili, dokazuje, češ da je v literarnem delu snov vse tisto, kar je pesnik čutnega sprejel iz okolice vase, kar je videl, zaznal ali si kako drugače prisvojil. Po njegovem je snov ravno to, kar je čutno doganjljivo in kar sestavlja zunanjo plast umetnine. Nato pa nadaljuje: »Motiv je snovna prvina, kakor je ideja svetovnonazorska. Motiv je zmeraj nekaj posamičnega, konkretnega, ideja nekaj splošnega, abstraktnega.« Potemtakem je za Ermatingerja snov slej ko prej mrtva gmota, pripravna samo za to, da vanjo vtisne svoje znamenje duh, se pravi tista metafizična sila, ki po njegovem edina giblje svet in snuje. Ali sodi po tej logiki motiv, ki izraža gibanje, res v območje snovi? Ali ne čutimo v besedi, kakršna je, če jo dovolj natančno pretehtamo, nekaj globljega, kar sili prek gole snovi nekam više? In v resnici so se začeli kmalu potem, ko je Ermatinger objavil svoje delo, oglašati teoretiki, ki niso več prisegali na snovni izvir motiva, marveč so ga začeli odkrivati v idejnih plasteh literarnih del in zagotavljati, da vsakršna drugačna razlaga nasprotuje njegovemu bistvu.

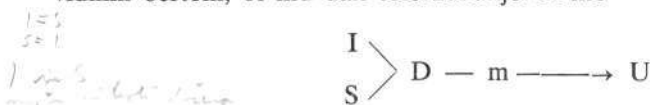
Prehod od snovi k ideji pa ni nastal pri razlagi motiva in njegovega bistva kar sam po sebi, ali da bi ga bil, vzemimo, povzročil meni nič tebi nič v svoji retorti, polni abstraktnih premis, domiselni literarni teoretik; še zdaleč ne. Pobudilo ga je spoznanje, da v besedni umetnosti sploh nimamo opraviti z brezobličnimi sprimki surove gmote, ampak z izdelanimi tvorbami, seveda precej različnimi med seboj po zunanji in notranji zgradbi. Kaj takega, kar bi spominjalo na golo naravno snov, iščemo zaman celo pri zgodbah iz davnine in iz primitivnih kultur, če nam pridejo v roke. Naj so na oko še tako okorne, skromne ali pomanjkljive, včasih okrnjene, kar razdrobljene in nalomljene, so vendar vse po svoje izoblikovane, čeprav se nam zdi njihov videz tuj. Nekateri znanstveniki nam zatrjujejo, da so vidni celó pri drobni dnevniški novici v časopisu, ki povzema resničen pripetljaj iz vsakdanjosti, odtisi človekove roke, ki kažejo, kako je stvari obrnila po svoje. Od tod pa do odkritja, da je snov v literaturi sama po sebi nedejavna, ravnodušna do sprememb v sebi, brez volje, je bil sedaj le neznaten korak, vendar odločilen, ker je izpričal, da jo prebudijo v življenje druge sile, ki vplivajo nanjo. Šele te jo dvignejo iz nepremične otdelosti, jo napolnijo z dejavnimi sokovi in iz nje napravijo smiselno urejeno celoto, kakršnakoli je že na pogled. Da je to res, nam dokazujejo mnogoštevilni zgledi iz svetovne književnosti, se pravi najrazličnejše obdelave ene in iste snovi. Šele ko dihanje pisateljeva ustvarjalna volja vanjo svojega duha, idejo, nastane iz nje nov umetniški organizem. To pa pomeni, da pride življenjski dih vanjo samo prek motiva, ali če hočete drugače, da si motiv kot dejavna sila sam izbere snov, ki je prikladna za pisateljevo zamisel, in vanjo vcepi idejo. V tem primeru je motiv izvrševalec višjega ukaza. Snov sama se gotovo ne bi vzdramila, temveč to povzroči v njej sunek od zunaj. Po tej teoriji je tedaj motiv nekakšen odposlanec ideje, posrednik med njo in snovjo ali kakor pravi J. Körner, da ždi nekje v sredini med obema skrajnostma, ko piše, češ da je motiv z idejo navdahnjena snovna prvina — *ideenbeseeltes Stoffelement* (*Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, II, 1926/28, 413). Podobno razsoja tudi Julius Petersen v svoji monografiji »Znanost o pesništvu« (*Die Wissenschaft von der Dichtung*) iz leta 1939, čeprav je

bližji ideji kot Körner, ko pravi, da je motiv vezni člen med snovjo in idejo — ein Bindeglied zwischen Stoff und Idee. Najizrazitejši zagovornik idejne osnove pri motivu pa je belgijski literarni komparativist Raymond Trousson. V knjigi »Les études de thèmes« iz leta 1965 je zgradil svojo teorijo o obeh naših pojmi — motivu in snovi — po deloma v romanskem svetu že znanih načelnih postavkah ali pogledih na oba, le da jih je domislil do kraja. Motiv je po njegovem v nasprotju s snovjo, idejno ozadje ali zaslon, široka miselna zasnova neke stvari — une toile de fond, un concept large — nekakšen načelen pogled na ta ali drug pojav, kakor se na primer skriva v besedi upor, a tudi osebni odnos do dogajanja, kakor je viden v zgodbah o sovraštvu med bratoma, o trenjih med očetom in sinom ali o položaju moža med dvema ženskama itd. V nasprotju s tem pa ni snov (fr. thème, gr. thema; tudi sujet) nič drugega kot dejanska uresničitev posameznega motiva v primernem gradivu — l'expression particulière d'un motif, son individualisation.

Prav in lepo, da bi bolj ne moglo biti, kdo bi tajil, vendar nam tudi opisana razlaga — premet motiva iz snovnega območja v idejno — očitno ne more povedati vsega, kakor bi pričakovali. Še vedno je nepopolna, čeprav ne bi mogli trditi, da bi bila napačna, raje narobe. Toda pri njej pogrešamo vse to, kar bi jo notranje utemeljevalo. Da je to res, nam postane jasno takoj, kakor hitro se približamo izpovedni liriki, tej najbolj občutljivi, najnežnejši literarni vrsti, kolikor jih je, da bi jo ujeli po bistvu. Povedali smo že, da nima pri njej kaj prida opraviti snov sama kot taka, in hkrati tudi navedli, da so mišljene pri tem široke snovne gmote, razpredene na vse strani in zapletene. Toda tudi lirika ima svojo snov, le da je tako neznatna in rahla kot puh, tako drobcena, da jo lahko brez posebnega npora izenačimo z motivom. Iz tega pa sledi marsikaj. Najprej spoznanje, da ni njeno bistvo skrito v njenih snovnih predelih, nato pa, da jo vsaka preobremenjenost z njo pritiska s svojo težo k tlom, jo hromi in ji veže krila, da se ne more svobodno sprostiti. In kar je še važnejše, pri njej zavre in ustavi, če ne kar onemogoči, čustvene zaletе, ki so zanjo nad vse odločilni, če nam hoče kaj povedati. O njih pa vemo, da so tako čezmerno občutljivi in ranljivi, da jih nalomi že neznatna sapica in okvari. In ravno čustvo je tisto, ki razgibava vse okoli sebe, ko se spremeni v ritem in ustali v svojevrstnem toku, polnem zvočnih in drugih učinkov. Po vsem tem je lirika, kar priznajmo, najbolj neposreden plod doživetja. Prvinska je, od vrha do tal polna živih sokov v sebi, subjektivna, zvezana s pesnikovim jazom in prek njega z dolgo vrsto čutnih in čustvenih trzlajev, ki se v njem sproščajo in jo oplajajo.

In kaj naj rečemo v zvezi z njo o ideji? Tudi o njej moramo priznati, da nima pri izpovedni liriki prve besede, razen če ne mislimo na refleksivno poezijo, to je tisto, ki podaja v verzih pesnikova moralna, religiozna in druga spoznanja in jih le malo ali nič ne podkrepljuje s čustvi. Abstraktni pogledi na svet in človeka, življenje in onstranstvo pa nas v takih primerih ne pretresejo in ne pritegnejo, zato se tudi razmišljujoča lirika rada oklepa podob, kjer se le more, ali pa izraža s privzdignjeno govorico, tudi z retorično ali pa posredno, da pride ideja pri njej na dan šele na koncu, kasneje, ko se razvežejo ozadja. Ideja res ne pritiska na lirsko govorico s svojo morebitno telesno težo, saj je ni nikjer, zato pa je vse prej kot dinamična, gibka, kaj šele da bi bila oživljajoča. Iz nje ne prihajajo v lirsko pesem

čutno-čustveni tresljaji, kako naj bi tudi, ko pa je suha, umerjena, opremljena včasih z geometrično natančno izmerjenimi miselnimi liki, ki učinkujejo mrzlo, statično. Vse, česar koli se dotakne, na mah ostekleni in postane ledeno prosojno. In če sedaj domislimo vse, kar smo povedali, do kraja, se v nas utrdi prepričanje, da je pravi vir, iz katerega se lahko rodi motiv, edinole doživetje. To je resnično zbirališče vseh živih sil, ki morejo oploditi tudi obe drugi plasti umetniškega dela. Toda s tem nismo spravili s sveta ne snovi ne ideje, kvečjemu ju pomaknili v ozadje. Obedve dobita svojo pravo podobo šele ob doživetju, ko se strneta v enoto v posebni sintezi, pri kateri ima glavno besedo motiv. Takrat, v tistem blaženem trenutku, prešine vse tri ognjeni zubelj nenadnega odkritja in jih združi v organsko enoto, ki zaživi svoje samostojno življenje, ko se utelesi v zametku, prvotni celici celotne umetnine. Če bi hoteli svojo misel ponazoriti s preprostim, a razvidnim očrtom, bi mu dali tole zunanjo obliko



Pot motiva (m) od doživetja (D), kjer nastane, ko se združita v enoto snov (S) in ideja (I), do zametka nove umetnine (U) pa vendar ni tako preprosta, kakor bi morda sodili. Kmalu potem, ko se utelesi v zametku, se sproži v motivu samogiben razvojni tok, ki ga sili k temu — ambivalenten, kakršen je po naravi — da se v sebi razcepi v dve vsebinsko nasprotni si skrajnosti: prvo, ki kaže pozitivno, lepo stran sveta, in drugo, ki je njej docela nasprotna. Vendar ni ta umetno pritegnjena zraven, temveč se zarodi že od vsega začetka hkrati z motivom, ko gre ta skozi doživetje. Zaznave, predstave in občutja se začno sedaj razvrščati po umetnini po zakonih njihove vsebinske polarnosti, ki se sprošča v vsakem živem bitju, na to ali drugo stran in ustvarjati v ozračju okoli sebe posebno napetost, ki narašča in se stopnjuje, dokler na koncu ne uplahne in ne izzveni bodisi boleče trpko ali pa ravnodušno, če se že kar takoj ne usmeri v eno samo smer, sprevrže v zanosito hvalnico ali razboleno tožbo.

Ustaviti se moramo, naj stane, kar hoče, in se vrniti k svojemu pravemu predmetu, ko pa smo bistveno že povedali vse o tem, kar nas zanima. Drugače se utegne zgoditi, da bomo zašli predaleč na področje čiste literarne teorije. In to bi nas tudi občutno oddaljilo od znanstvenih ciljev, ki usmerjajo našo raziskavo. Sploh se zdi, kakor da smo spotoma popolnoma pozabili na Kosovela, ko smo se trudili, zapredeni do vrha v abstraktne teoretične mreže, da bi odkrili svojo pot do motiva in ga opredelili. Vendar tega nismo storili; niti za trenutek nismo izgubili izpred oči ne avtorja *Integralov* ne njegove pesmi. Vse, kar smo povedali o liriki in njenih sestavinah, je tesno zvezano z njim in meri na različne stopnje ustvarjalnega procesa pri njem: od čutno zaznavnih prvin, ki sestavljajo njegovo snovno pesniško veselje, do duhovno predstavni, čustvenih in idejnih pa še tja do doživljajskih in oblikovnih, ki so mu pomagale, da je svoje zasnove uresničil v besednem gradivu.

Ko se po vsem tem, kar je bilo povedano, lotevamo Kosovelove motivike v celoti, da bi jo popisali po njenih splošnih potezih, preden se ne posvetimo *Integralom*, se moramo najprej ustaviti ob dejstvu, da imamo v skladu s svojimi teoretičnimi ugotovitvami opraviti z dvema velikima, v sebi

zaokroženima doživljajskima celotama, resničnima svetovoma. Nastala sta drug za drugim in sta si na zunaj, če ju pogledamo na hitro in od daleč, močno vsaksebi, mestoma celo tuja. In vendar nista tako neprepustno zaprta vase, kakor bi se zdelo, da se ne bi videlo, kako se med seboj podtalno stikata in dopolnjujeta, in še, kako prvi prehaja v drugega in se v njem spreminja. To pa nam pove marsikaj. Najprej, da ne moremo razumeti nobenega od njiju, če ju med seboj ne zvežemo in seveda ne primerjamo po temeljnih zasnovnih prvinah in njuni oblikovni izdelavi. To je nujno, kar moramo storiti, če hočemo, da se nam odprejo motivni krogi obeh, s tem pa tudi njuna idejna podstat. Drugo, kar nam plane v zavest, ko se jima približujemo, pa je spoznanje, da ni mejna črta med obema, ki naj bi ju ločevala, kdove kako dokončno zaprta, tudi ne ostro zarisana, zato pa gibljiva, sestavljena iz vrste tankih, na oko ne prav dobro vidnih, vendar neutajljivih prehodnih pasov, ki držijo sem ter tja, recimo raje, stilno mešanih predelov, ki kažejo, kako se staro le počasi in s težavo umika novemu, dokler se na koncu ne obleti in zakrni.

Če pa hočemo biti še določnejši, kakor smo bili doslej, moramo priznati, da se je prvi, najprvotnejši motivni kozmos začel pri Kosovelu oblikovati že v njegovi rani mladosti, ko je šele dobro doraščal. Z leti se je širil, polnil in poglobljal, vendar zlepa ni prestopil meja, ki jih človeku določajo naravni razvojni zakoni. Za nas to niti ni bogzna kako važno, pomembnejše je vedeti, kakšna je bila vsebina njegovega notranjega sveta, ki ga je vsega napolnjevala. Tu pa velja povedati, da je bil Kosovel že takrat do dobrega nasičen samih razpoloženskih zamikov in čutnih dotikov s stvarmi in pojavi, ki so ga obdajali, se pravi pokrajinskih vtisov — in ti so za nas zlasti važni — ki so vdirali vanj iz kraškega okolja, ponajveč seveda iz tomajškega z njegovim obližjem. A takrat ti še zdaleč niso bili tako polni čustvenih sokov, kakor bi pričakovali, in doživljajsko ne tako napeti, da bi ga vznemirjali. Ne še takrat, takšni so postali kasneje. Sprva jih je sprejemal vase dokaj mirno, skoraj ravnodušno; vanj so legali pohlevno, samo po sebi umevno in naravno, bili so pač njegovi prijatelji, saj so ga spremljali vsepovsod, kamor je stopil, pazili nanj pri vsakem koraku. Takrat še ni vedel, kako nanagloma se mu lahko izmuznejo izpred oči, porazgube neznano kam, kakor da bi jih pogoltnila vase grabežljiva noč. Nič tega ni vedel, še slutil ni, ker še ni znal pojavov razčlenjevati po vrednosti, drobiti v podrobnosti. Mislil je, da so neminljivi, večni.

Vse pa se je za Kosovela na mah podrlo do tal in sprevrglo, ko se je sredi prve svetovne vojne v jeseni 1916 znašel v Ljubljani sam, odtrgan od domačih in od okolja, ki ga je bil dotlej navajen videvati iz dneva v dan. To je bil sunek v živo. Premik iz kamnite kraške pokrajine v zaprto mestno osredje z zaslonjenim obnebjem je bil velik, prevelik, da ga ne bi bil čustveno prizadel. Posledice so se pokazale že čez nekaj let: najprej v tihem, bolečem domotožju, ki ga je obletaval in mučilo, zatem v razvrednotenju vrednot. Oboje se je seveda najbolj nazorno uveljavilo v njegovi motiviki, ko se je začel izražati v verzih in drobni prozi, naj je opeval Kras ali pa skušal pobegniti daleč stran iz grobe vsakdanjosti v umetno prirejen domišljjski svet, kjer se je lahko izživljal do opojnosti. Mesto ob Ljubljani je delovalo nanj s svojimi mrzlimi ulicami in molčavimi, vase zaprtimi prebivalci tuje, mrko, včasih kar moreče. Zdelo se mu je nekam otrplo, ne samo, da je bilo skozi in skozi prepojeno z meglo, marveč prav otopelo, brezbržno do

vsega, kar ni bilo ustaljeno in splošno priznано, naj je bilo še tako dragoceno; medlelo je sredi brezvetrja kakor votla trhlenina, ki se lahko sesuje vsak hip in porazgubi v nič. Takšno negibnost v ozračju, ki ga je dihal, je še kasneje leta 1924 upodobil v pesmi z naslovom *V deveti deželi* (ZD I² 231), ki ima dvojni pomen, a kasneje ga je še določneje in nazorneje podal v *Integralih*.

Sprva se svoje zagrenjenosti niti ni dobro zavedal, čutil je le, kako se v njem prebujala čuden nemir, ki ga spremlja tesnoba, hkrati pa, kako ga zajema in bolj in bolj rase v njem hrepenenje po neskončnih daljavah, razpetih v neizmerne širjave, ki jih je doživljal doma v Tomaju, ko je strmел v nebo daleč za hribi nad obzorjem. Nič ni bilo tu v mestu takšnega, kar bi ga bilo privlačevalo in napolnjevalo s srečo, zato je bežal v poezijo in se začel zapirati vase. Edino tu je bil svoboden in brezmejno spokojen. Tedaj pa se je zgodilo z njim nekaj posebnega, česar si svoje dni ne bi bil mogel niti misliti. Po logiki našega duševnega življenja, ki se rado izmika navzkrižjem, čeprav jih resničnost spotoma poraja iz sebe, so se njegova doživetja z motivi vred začela cepiti v dve nasprotni si poluti, hkrati pa podtalno siliti v izravnavanje neskladij. Tedaj se mu je začel Kras kazati v novi, od lepote obžarjeni luči, dobivati globlje, simbolne pomene, dvigati se nad pusto vsakdanjost, kakršno mu je na vsakem koraku kazalo mesto okoli njega, na katerega je bil nasilno priklenjen, postajati vzvišen, dragocen, ves obsijan od skrivnostnih sijev, kar nekam svet. Sedaj, ko ga ni imel več neposredno pred očmi, ampak ga je moral sproti iz trenutka v trenutek vedno na novo v duhu prebujati in klicati iz preteklosti, je vstajal pred njim očiščen vsega postranskega, bleščeč se v čudovitih barvnih odtenukih na motno sivem ozadju, prepojen s čustvi kakor nikoli dotlej. In bolj ko ga je podoživljal od daleč, bolj ga je presnavljal, dopolnjeval iz svojega, poustvarjal. Nad vsako malenkostjo, ki jo je svoje dni mimogrede odkril na gmajni, na vasi ali v gozdu, je sedaj obstal ves zavzet, kakor da bi jo videl prvič, čeprav se mu je vračala v zavest iz nekdanjosti. Strmel je vanjo in jo toliko časa obtipaval, da se mu je kar sama po sebi napolnila z njegovimi tesnobami in željami. Šele v teh trenutkih se mu je Kras razkril v pravi podobi, po bistvu in vrednosti.

Potem pa se je nekega lepega dne vse zapletlo in zaostriло. Po vojni so naši kraji na Primorskem tja do morja in ob njem prišli leta 1920 pod Italijo in zaprla jih je nova državna meja, ki jo je Kosovel imel za nasilen vrez v živo narodovo telo. Kras se mu je sedaj še bolj odmaknil, obenem pa še bolj zaril v njegova čustva. Postal mu je simbol vsega dragocenega, vzvišenega, a tudi prizorišče vsega hudega: preganjanja, krivic, mučeniških usod. To je dalo njegovim kraškim motivom po eni strani izrazito disonantne podtone in občutja ter jih navznoter še bolj napolnilo z razdvojenostjo, pravo razklanostjo, po drugi pa dvignilo po pomenu do občečloveških širjav. Kaj vse se je takrat podilo po njem, lahko vsaj približno razberemo iz njegove črtice *Peterček ubežnik*, pravzaprav iz njenega ozadja, tistega temnega nagonskega hrepenenja, ki žene mladega junaka domov in nehote v smrt; še podrobneje pa iz pridruženih krikov odpora zoper krivično usodo, ki so jih polne njegove pesmi v drugem delu *Integralov*. Toda to, kar prinaša takega naša zbirka, je nastalo kasneje, zadnje dve leti pred njegovo smrtjo, se pravi potem, ko je že zdavnaj prebolel prva srečanja z novimi literarnimi tokovi pri nas in našel svoj pot, tudi potem, ko se je že svetovnonazorsko

preusmeril, spoznal podtalna gibalna duhovnih zmed v Evropi in skrito vsebino mednarodnih političnih spletk, ki so nam prizadejale po njegovem pričanju toliko hudega.

Pravzaprav mu ni Kras nikoli izginil izpred oči. Morda se mu je včasih le rahlo odmaknil, vendar ga je v resnici neprestano vznemirjal, mu segal v misel in besedo, seveda vsakokrat v drugih zvezah in drugačnih podobah. Takšen krajši premor, po bistvu neznamen, zasledimo pri njem leta 1921, ko je iskal svoji pesniški govorici primernejši izraz in svojemu verzu sodobnejšo obliko. Pri tem so se mu sami po sebi pritaknili v domišljijo tudi novi motivi in mu planili pod pero, na prvi pogled manj pretresljivi, kakor so bili kraški, vendar zanj nič manj pereči. Te je pri njem očitno sprožil stik z našim futurizmom in ekspresionizmom, smerema, ki sta se pojavili pri nas kasneje kot drugod in dobili pri mladih posebne poteze, manj modernistično ostre in drzne kot v njuni domovini, tudi stilno manj razburljive. Vendar sta se celó takšni, kakršni sta bili, zdeli naši javnosti nemogoči, zoprni, pravo leglo literarnih zablod. Kosovel se ni prepustil novim vplivom, ki so ga zajeli, kar tjavdan, da bi ga gnali, kamor bi se jim hotelo, ob obeh si je dogradil svoje poglede na sodobno umetnost, takšne, ki jih je uresničil šele čez več let, a takrat hudo po svoje. Pri tem, ko se je sedaj približeval obema tokovoma, pa se je nehote razkrilo nekaj zanimivih potez na njegovem duševnem obrazu, ki jih moramo upoštevati, če hočemo razumeti lepo vrsto besedil v *Integralih*. Na splošno velja Kosovel za čustvenega lirika z izrednim nagnjenjem k osebni izpovedi, pokornega intimnemu trenutnemu navdihu, pesnika, pri katerem se vse sprevrže, česar se dotakne, v bolešno trpka, včasih že kar ganljivo boleča razpoloženjska občutja. Tega ne kaže zanikati, vendar je treba dopolniti še s spoznanjem, da so v njem tudi druge poteze, ki jih ne smemo prezreti. Doživlajska polarnost, o kateri smo govorili v zvezi z nastankom motivov in z njihovimi sestavinami, je bila pri njem močnejša, kakor bi morda mislili, če merimo na njena čustvena ozadja, celó doslednejša. V ospredje njegovih ustvarjalnih naponov so vsekoli silile miselne sestavine njegove domišljije, jo naskakovale in jo skušale obvladati, se uveljaviti nad čustvenimi. In ravno v tem času so očitneje udarjale na dan kakor kdajkoli prej, ko se je leta 1921 približal obema modernima smerema pri nas. Impresionist, kakršen je bil po naravi in literarni vzgoji, kar tudi priznava v eseju o Igu Grudnu, se je sedaj nepričakovano izgubil v popolni fantastiki, ne tisti, ki se ravna po starih klišejih, marveč sodobnejši, takšni, ki je kljub svoji navidezni nenavadnosti osnovana na razumnih podstavah. To opazimo brez težav že v njegovi *Pesmi o sanji* (36), a še bolj v besedilu, ki smo ga uvrstili v dodatek naše druge knjige njegovega Zbranega dela. Obenem s prvo in *Mojo dušo* (34) sestavljajo vse tri zanimivo stilno celoto. Toda bodimo določnejši. V mislih imam pesnitev v treh delih — *Večer*, *Polnoč*, *Jutro* — in s skupnim naslovom *Vstajenje*, ki se je ohranila v zverženem, na moč težko čitljivem rokopisu v pesnikovi zapuščini in v dveh objavljenih variantah iz tistega časa. Prva je izšla oktobra 1921 v rokopisnem dijaškem listu na realki, »Kresu«, ki ga je urejal pesnikov prijatelj Vlado Martelanc, druga — mestoma popravljena in sedaj natipkana — v začetku naslednjega leta v prvi številki »Lepe Vide«, ki jo je urejal Kosovel. To, da jo je poslal dvakrat v javnost, čeprav vedno v listih, ki so imeli le majhen krog bralcev — predvsem iz dijaških vrst — ne pa širšega občinstva, pove marsikaj, zlasti seveda,

da jo je cenil in videl v njej nekaj posebnega, zanj pomembnega. In če si delce ogledamo поблиže, na mah zapazimo, da so v njem stopile v ospredje, da bi bolj ne mogle, izrazne oblike, ki so docela nasprotne stvarno opisni impresionistični dikciji in čutno-čustvenim izlivom. Pesniške podobe, mesta skoraj že vizije — te se pojavijo v pravi širini šele kasneje v *Tragediji na oceanu* — nas prenesejo v svet druge vzročnosti in z njo zvezane alogičnosti, ko popuste vsi opisni vidiki. Nič v pesnitvi ne poteka lepo po zaporedju, ki ga določata vzrok in posledica, marveč drugače, in sicer tako, da se vse, kar vidimo, pojavlja nepričakovano in kakor mimogrede, zato pa zmedeno, nejasno, namerno protislovno, skrotovičeno. Znašli smo se v pristnem sanjskem svetu, kjer je mogoče vse in kjer nas nič ne more presenetiti. Pred nami se pojavljajo postave in obrazi, o katerih še slutimo ne, od kod so se vzeli in kaj hočejo. To pravzaprav niti niso ljudje, kvečjemu sence, ki se gibljejo pred nami, a zunaj časa in prostora in v nasprotju s pravimi zakoni težnosti in vzročnosti. In vendar niti akavzalnost niti alogičnost nista plod bolne domišljije ali da bi bili posledica golega naključja, kaj šele pesniške nagajivosti, marveč tiče za njimi posebni miselni razlogi. Ti naj bi ustvarili pred nami ozračje posebne erotične tesnobe, čustvene negotovosti in neutešenosti, čudnih duševnih stisk, ki jih ni mogoče prikazati z navadnimi izraznimi sredstvi, kaj šele z golo izpovednostjo, temveč posredno s posebnimi prispodobami in nenavadnimi, somnambulno zasnovanimi prizorišči.

Nič ne vemo, kje smo, in ne kaj pomeni, kar se plete pred nami, samo motno čutimo, da visi nad vsem tem, kar vidimo, nekaj mučnega, nedoločnega in tesnobnega, težkega, česar ni moč popisati drugače, ko pa ne moremo ničesar spremeniti ali kogarkoli rešiti iz čudne otopelosti, naj si še tako po svoje razlagamo gibe oseb, ki jih vidimo, in njihovo početje, kakor se nam prikazuje. Zdi se, kakor da bi bili za vselej pribiti na kraj, ki ga sploh ne poznamo. Večer je in dvorana pred nami »je ozaljšana z venci in vanjo je stopilo veselje«. Toda kakšno čudno veselje, ko pa se neprestano spreminja v svoje nasprotje. In tedaj se pojavi nevidni. »Popoldne je prišel,« beremo, »in nastlali so mu pot z zelenimi vejami. Prišel je in nikdar več ne odide.« Že tisoč let ga niso videli, a v hipu, ko so ga zagledali, »se je spremenil v tančico iz svile, nevidno, ki je plavala nad njimi in jih objemala.« In tudi pesnik sam se znajde na tem čudnem prizorišču. »Sedel sem ob mizi,« piše, »nem sem zrl na to veliko dvorano... in bilo mi je, da bi zajokal.« Tedaj pa se prične ples. »Jaz pa sem čakal nje,« nadaljuje, »da bi še ona videla mojo srečo, ki jo imam polno čašo svoje duše... Hodil sem med mizami, a ni je bilo.« Sploh ne more najti utehe svoji ljubezenski bolečini. V tem pa zajame plesalce še večje veselje, in prešinejo jih čudni drgeti. Od nekod se nenadoma vzame »velik, črn pianist« in začne igrati brez not, drugi pa se omotično vrte po njegovih ritmih. »Jaz sem pa stisnil obraz v dlani,« piše Kosovel, »in bilo mi je hudo.« Toda čudna eterična razvnetost okrog njega sploh ne popusti. Tedaj se pojavijo v dvorani mladi moški in »iz strun njihovih inštrumentov« se začno viti »biserne nitke« v zrak, pomešane med tobačni dim. »Sama moč je obrnila svojo dušo k njim,« beremo dalje, »in začudena poslušala moč njihove godbe; kajti ona je videla tudi v sanje.« Mladeniči so sedaj igrali poltiho in »njihovo igranje se je prelivalo v šepetanje. Oči so jim gledale skozi steklena vrata v dan, ki bo nastal.« In res se je rodil, ves siv in tesnoben. »Gore so bile rosne in

polje okrog njih je bilo jezero.« Mladenci so vstali in stopili k steni iz stekla. »Zunaj na jezeru pa je plavala oljkova vejica,« končuje avtor, »znak večne sreče in sprave.«

Ne glede na to, kakšno se nam zdi *Vstajenje* po svoji umetniški vrednosti — o njej nismo rekli nobene, ker so bili naši pogledi obrnjeni drugam — moramo priznati, da prinaša pesnitev, kakršna je, kopico novosti in razkriva poteze, ki so za nas še posebno važne, ker nam pomagajo razumeti Kosovelov nadaljnji razvoj, kakor je potekal. V tej zvezi ne kaže zamolčati, da se je avtor po prvih poskusih odrekel novi smeri, naj jo imenujemo kakorkoli že, in se vrnil k svojim prvotnim motivnim izhodiščem, vendar spremenjen. Zdaj je spoznal, da je bil na napačni poti, ko je zasnoval *Vstajenje*, saj ga je tiralo v same fantazmagorije, natlačene s prividi in domišljjskimi abstrakcijami, ali če naj bomo še bolj določni, odvleklo ga je stran od življenja, kakršno je, tistega, ki ječi od krčev, navzkrižij in notranjih zlomov. Namesto da bi mu bilo omogočalo, da bi se bil postavil po robu krivici in zlu, da bi bil poskušal do tal podreti, kakor pravi v *Pesmi o zelenem odrešenju* (41), »to stavbo, vse stavbe te strašne in frizerske civilizacije«, je boljšal v prazno.

In kaj nam kljub vsemu odkriva njegova pesnitev takega, kar moramo upoštevati, da ne zablodimo? Najprej spoznanje, da lahko živi v lirski pesmi tesno drug ob drugem več enako močnih, vsebinsko raznorodnih, če ne kar različnih motivnih jeder, ne da bi škodovala celoti in jo estetsko kvarila, le da morajo biti ubrana tako, da se med seboj ujemajo v svojih višjih vsebinskih plasteh. Zato mora biti nova pesniška stavba zgrajena po načelih polifonije, ne pa tako, kakor je to obvezno za enomotivne pesniške stavbe, ki so enotne po zasnovi in se sučejo samo okoli enega temeljnega ali osrednjega čustvenega izhodišča. Drugo, kar razberemo iz *Vstajenja*, pa se tiče razvrščanja motivov po pesmi. Sedaj ni več važno in edino obvezno načelo, ki se opira na zahtevo, da morajo biti motivi v njej razporejeni drug za drugim po teži in pomenu, se pravi nanizani po vsebinski lestvici, ki jo določata logika stvari in vzajemna zvezanost pojavov, marveč da se lahko ne glede nanjo med seboj mešajo in križajo, si celo nasprotujejo. To seveda vzbuja v umetnini navidezen nered, vendar takšnega, ki se spotoma izravna, kakor hitro se posamezni motivi razvežejo, izzvene ali kar zlijejo v celoto z drugimi, dokler se na koncu ne dvignejo v višjo vsebinsko plast. Po teh vidikih je Kosovel kasneje zgradil *Tragedijo na oceanu*, saj so ti najbolj na mestu ravno pri daljših, ciklično zasnovanih literarnih skladbah. Tretje odkritje, ki nam ga nehote ponuja *Vstajenje*, pa je naperjeno proti čustveni izpovedni liriki. Izkazalo se je, da se pesem, ki je preveč nabita s samimi emotivnimi sestavinami, premalo učinkovita in premalo živa, da se rada mimogrede v sebi zlomi, če je ne prešinjajo močni polarni miselni prebliski, antinomično priostrene ideje, ki delujejo spodbudno na lirsko izpoved, naj je še tako mehkobna in podobna gnetljivi gmoti ali magmi. Takšne učinke povzročajo v njej tudi antiteze, ko stopnjujejo njeno temeljno doživetje in ga ženejo v višek. Zato miselnih pobud pri njej ne kaže zavračati, ravno narobe, le pravilno jih je treba vpletati v celoto.

Kako se je to, kar smo nakazali teoretično, prielo Kosovela v njegovi prvi prehodni dobi, preden si je izoblikoval svoj konstruktivistični stil, razberemo najlepše iz njegovih takratnih pesmi. Najbolj nazorno iz dveh, ki smo ju odbrali izmed mnogih, da bi ugotovili, kako je preobrazba pri njem

potekala in kakšne so bile njene posledice. Prva, sestavljena iz dveh kitic, z naslovom *Noč* (ZD I² 65) je bila prvič objavljena leta 1922 v »Treh labodih«, tedaj neposredno po tem, ko se je odpovedal futuristični stvari in in z njo prelomil. Druga, *Nokturno* (ZD I² 213), je daljša, mlajša in je morala nastati konec 1924. leta, če ne v začetku naslednjega, vsekakor pred njegovimi prvimi konstrukcijami. Obedve imata za motivno ozadje noč na Krasu, a obe jo podajata bistveno drugače, vsaka pod vidikom njegove starejše ali mlajše razvojne stopnje. Tega niti ni težko izpričati, ko pa je razvidno že na prvi pogled. Pesem *Noč* je izrazito čustvena tvorba z vsemi značilnimi sestavinami, ki ga kaže avtorjev kraški cikel. Po bistvu je enovita in vanjo ne vdirajo njej tuji motivi. V prvi kitici je kratko in jedrnat naslikano kraško vaško okolje, a s posebnim poudarkom na spokojni tišini, ki jo izdihava. Vse se plete samo okoli te osrednje podobe, ki se nato povezuje z antitezo z drugim delom. Tam nam pesnik na hitro postavi pred oči mesto ob morju, obsijano od »tisočerih luči«, in v njem človeka, ki »prazen in votel« po tej »samoti ihti«.

Samo to in nič drugega. Zato pa je *Nokturno* razpet na več strani in sprepten z raznimi motivi. Začetek pesmi je navadno vihar, divje zagnan. Pesnik kot pianist razbija »z železnimi rokami« v ekstazi svoj »beli Kras«. Po obrazu je podoben Beethovnu, ki ga je Kosovel poznal po raznih upodobitvah in ga občudoval. In tudi njegove misli hočejo biti dinamične, kakor je glasba znamenitega skladatelja. In tedaj se začne pod njegovimi udarci po nevidni klaviaturi Kras lomiti in zemlja krvaveti. V drugem delu *Nokturna* pa se vzameta kdove od kod na obzorju »bela ladja«, ki hiti iz pristanišča, in na njej mornar, ki skriva svoj obraz »za žolto jadro«, zagledan v neznanu. Vse pri njej spominja od daleč na *Tragedijo na oceanu* in pesmi okoli nje, zlasti na *Jadro* in deloma *Pristan*. Toda tu se pesem nenadoma sprevrže in iz nje začne odmevati klic k upor, ali še določneje: sproži se razmišljanje o prevratu z očitnimi namigi na njegovo očiščujočo moč in vrednost. V tem so potihnili čustveno pobarvani akordi in se zapredli v umerjeno meditacijo. *Nokturno* je po vsem tem zgrajen polifono in motivi se v njem kljub navidezni neskladnosti na koncu ujamejo in sklenejo v miselno celoto, ko spoznamo, kam merijo. Pesnik ne razbija Krasa, ker bi ga sovražil, ravno narobe, ker ga ljubi in je razbolen od krivic, ki bičajo tod naše ljudi in še zato, ker bi jih rad pripravil na obračun z nasprotnikom. Po tej plati se pesem veže na sorodna besedila v drugem delu *Integralov*, le da ni izdelana konstruktivistično.

Toda *Nokturno* nas opozarja še na marsikaj drugega. Kljub navidezni zunanji razmetanosti in motivni pisanosti je v sebi ubrano zgrajen in na odločilnih mestih tudi močno podkrepljen z rimami. To pa pomeni, da Kosovel z njim še ni popolnoma zavrgel tradicije in se odrekel čustvenim zanosom, saj hoče sedaj kljub vsemu najti v pesmi ravnotežje med njimi in miselnimi sestavinami v njej, da bi bolj prišla do veljave idejna osnova njegove zamisli. Tu pa se končuje njegova prva razvojna stopnja na poti v konstruktivizem. Odslej dalje se marsikaj bistveno spremeni. Najprej se poruši ravnotežje med sestavinami v pesmi v škodo čustvenim prvinam. Sploh se zdi, kakor da bi se bil Kosovel nenadoma zavedel, kako močno je bil dotlej v njihovi oblasti in kako enostranske so, ker ovirajo mislim, da bi se izrazile do kraja. Zato začne razkrajati nekdanjo povečano podobo Krasa in jo razbijati, približevati resničnosti, hkrati pa spreminjati harmo-

nične, blage tone v pesmih v disonančne in kakofonične, včasih celo namerno raztrgane, dražeče, izmaličene. O tem nas najlepše poučijo tri pesmi, ki smo jih uvrstili v dodatek v drugi knjigi avtorjevega Zbranega dela: *Topoli pred nevihto*, *Nisem sam* in *Mehak večer*.

TOPOLI Sivo nebo.
 PRED Topoli molčijo
 NEVIHTO kot blazni zamaknjenci
 v sivi ekstazi.

Tiho.
 Ura bije.
 Pričakovanje.

Le krava se tiho
 pase po bregu.

NISEM SAM Z mano je oni,
 ki se vozi po cesti
 jesenski na biciklu.
 V moji sobi dežnik.
 Sonce sije
 na bele papirje,
 da v belem ognju gorijo
 kot jaz.

Moje srce te več ne priklič
 nazaj.
 Sonce sije na mlade mrlič,
 zapušča ta kraj,
 in vidim, vse je z menoj.
 Listje rumeno je šlo
 za teboj,
 a palo nazaj
 na Kras.

MEHAK Mehak večer leži nad Krasom.
 VEČER Excelsior Papier!
 Bela cesta.
 Vinogradi: refošk.
 Vrbina.
 Hiša na kolesih.
 Klavir na dveh nogah.
 X Y Z.
 Ruši! Zidaj!
 Bela stavba.

Naši cilji.

Joj —

Joj —

Smrt.

Smrt prihaja, da nas uteši.

Kaj delajo ptički?

X Y Z.

Vse tri pesmi, ki so pred nami, so po svoje zanimive, čeprav ne sodijo med posebno dovršene. Predvsem nas pri prvi preseneti antitetični konec, ki deluje paradokсно in nas neprijetno zadene, ker je v ostrem nasprotju z naslovom in lepimi začetnimi podobami v njej. Pred nami je zidealizirana pokrajinska slika, ki jo je Kosovel svoje dni v kraškem ciklu zelo cenil, a se mu je sedaj očitno spričo močno realistične zadnje kitice razbila na dvoje. Podobno je z drugo pesmijo, le da se je vanjo nateplo vse polno protislovnih, tudi zanjo postranskih prvin, in se je še bolj napolnila z raznorodnimi motivi, prinesenimi vanjo iz neposredne vsakdanjosti. Miselni preskoki v njej so očitni in podobe so spremešane. V tretji pa je nad preteklostjo že docela zmagalo konstruktivistično kompozicijsko načelo, ki je po bistvu atonalno, če naj si sposodimo za naše namene izraz iz moderne glasbene teorije, saj je njena zgradba razbita, neenotna, disproporcionalna in mestoma namenoma nepesniška, če naj s tem pojmom zaznamujemo odboj od čustvenih lirističnih učinkov. Verz je nalomljen, trzajoč in motivika za čuda raznovrstna, a nekatere podobe očitno sestavljene po dadaističnem zgledu. Nikjer nič več ne simetrije ne ritmične ubranosti: stavki so stisnjeni in zaprti vase, stil namenoma nevezan, razdrobljen. In ravno te poteze so se kmalu zatem uveljavile v Kosovelovi novi pesniški tehniki, le da jih je dopolnil, poglobil in stilno dogradil. Toda pri prehodu v konstruktivizem se je pri njem pojavilo še nekaj drugih stvari, takšnih, ki zaslužijo posebno obravnavo.

(Se nadaljuje)

Med romantiko in realizmom



Janko
Kos

Pojma romantika in realizem se na prvi pogled zdita zgolj historično zanimiva. Njuna raba v sodobni literarni vedi je že lep čas pretežno historična in bo takšna najbrž tudi ostala, saj s tem najbolj ustreza zmeraj očitnejši potrebi te vede po jasnosti in konkretni natančnosti pojmov, ki jih uporablja za obdelavo gradiva. Kadar govori o romantiki, misli predvsem na tisti tok evropske literature, ki se je razmahnil okoli leta 1800, nato pa z vso silo napajal njena dela vsaj do 1830, vendar se celo v največjih literarnih središčih ohranjal do leta 1850,



Anton
Ocvirk

Motivni svet Kosovelovih Integralov

3

O razkrojevalnem procesu, ki je zajel Kosovelovo impresionistično liriko na prehodu v novi stil, smo povedali bistveno v drugem delu prejšnjega poglavja, vendar ne vsega. In prav v zvezi z njim bi kazalo seči še globlje in upoštevati tudi razne druge vplivne sile — ne samo literarne — ki so ga omogočale in delovale nanj, da se je tako razmahnil, kakor se je. Najprej pa moramo zapisati, da ga ne smemo imeti za

nikakršen razpad pesniških vrednot in izraznih osnov, ki bi se sprožil sam po sebi, ali kar za usihanje ustvarjalnih moči pri avtorju *Integralov*, marveč za preusmeritev le-teh in prenovitev po drugih umetniških načelih. To, o čemer govorimo, ni v literaturi nič posebnega, kaj šele da bi bilo izjemno. V vseh dobah in pri vseh smereh naletimo na podobne premike, le da so včasih na prvi pogled manj zaznavni in manj izraziti, ker so počasnejši, zato se šele postopoma uveljavijo v vsem obsegu, ko se stilno izčistijo. Pri Kosovelu je šlo hitreje, včasih skorajda skokovito, in razkroj ni pri njem načel samo snovnih in vsebinskih sestavin njegovih pesniških organizmov, segel je hkrati še k oblikovno-stilnim in kompozicijskim ter od tod prodiral v druge predele njegovih lirskih tvorb. Toda hudo bi se motili, če bi mislili, da se je vse to dogajalo brez temeljitejših pretresov v njem samem, pravih kriz, ki so se ga polotile, ali da bi se pletlo tako rekoč zunaj njega. Nikakor ne; pri tem je sodeloval zavestno in se sam odločal za vsakršno spremembo, ne da bi se bil predajal hipnemu navdihu ali nenadnim miselnim prebliskom, ki zajamejo ustvarjalca, da sam ne ve kdaj. In ravno to je tisto, kar nas preseneča, ko vidimo, kako sta imeli pri *Integralih* — kakor dotlej nikoli — važno besedo zlasti njegova oblikujoča volja in misel. Če bi se bil Kosovel pri konstrukcijah res prepuščal samó svoji trenutni domiselnosti, bi se bila čudna rakasta bolezen, kakor bi jo lahko danes imenovali zastopniki starejših šol, še bolj razpasla in se s svojimi metastazami zajedla v vsa njegova modernistična besedila, jih okvarila, če že ne kar izničila. Vendar se to ni zgodilo, naj reče kdo, kar hoče. Zato je stvar z njegovim novim stilom drugačna, kakor bi radi tisti, ki jim je tuj, včasih prav zoprn, tudi precej bolj zapletena, ko pa sega s svojimi koreninami globoko v njegovo osebnost.

Ravno zato so bile tudi posledice zanj odločilnejše, takšne, da so njegovo pesniško tehniko od vrha do tal predružačile, začeniši z notranjimi plastmi njegovih pesniških zamisli. Šele tam na njihovem dnu, če se vtihotapimo vanj, se nam vse razpre in razjasni. To nam je po svoje pokazala že analiza treh njegovih pesmi, ki so nastale pri prehodu iz impresionizma v konstruktivizem — *Topoli pred nevihto*, *Nisem sam* in *Mehak večer* — četudi je nismo izpeljali do kraja. Kljub temu pa nam je postalo že takrat jasno, da so povzročili spremembe pri njih novi motivi, ki se jih je oprijel in so se v njem razrasli, poleg tega pa še svojevrstna uporaba le-teh. O njih tudi vemo, da se niso vzeli iz nič, ampak da so jih pri Kosovelu sprožila posebna doživetja in spoznanja, oprta na ideje, ki so ga takrat prešinjale in se jih je oklenil. Da so bile izrazito uporniške, pa nam izpričujeta obe njegovi pismi Obidovi, poleg tega pa polne odkritij, ki govorijo o tem, da Evropa propada in je zapisana smrti, da je človeštvo v svojem razvoju zašlo, pravzaprav zablodilo v slepo ulico, kjer ga bičajo krize vseh vrst, da je v nas in okoli nas nič koliko navzkrižij in protislovij, da se vse, kar smo imeli za trajno in ustaljeno, podira in da bo človek srečen šele v novi družbi, ki se bo rodila na razvalinah stare.

Ali naj po vsem tem, kar je bilo povedano o idejnih ozadjih, ki so uravnavala Kosovelov razvoj, res vidimo v razkrojevalnih silah, ki so ga zajele, samo njihovo negativno, razdiralno vnemo, ne pa tudi spodbudne, takšne, ki pomaga pesniku, da nastanejo nove verzne oblike in drugačne lirske zgradbe? Ali so bile mar res naperjene proti temeljnim zakonom, po katerih se ravna vsaka poezija, kamorkoli je že usmerjena? Če bi sklepali tako, bi sodili toho enostransko, ker ne bi upoštevali dejstev. Ta pa nam pripovedujejo, da ni bilo pri Kosovelu nič takega nikjer, kar bi opravičevalo podobno razsojanje in takšne domneve, naj je v zadnjem času tudi zavračal estetski dogmatizem in se ogreval za relativnostno načelo pri pojmovanju umetnosti in lepega. Pravzaprav so se razkrojevalne sile sukale pri njem v dveh smereh. Po eni strani so odpravljale iz njegovega stila, kar se je v njem nabralo okrepnelega, preživelega, in ni bilo več uporabno za kaj drugega kot za ustvarjanje čustvenega ozračja v pesmi, po drugi pa so pripravljale osnove za oblike, ki so se ujemale z njegovimi novimi spoznanji ali jih vsaj omogočale. Potemtakem bi storili napak, če bi jim očitali, da so se nasilno zajedale v njegove literarne zamisli in jih maličile, kjerkoli so se jih le dotaknile, raje priznajmo, da so njegovo pesniško besedo osvobajale in jo sproščale, kjer se je le dalo, a po svoje, tako da so ga same od sebe odmikale od starih vzorcev in ga usmerjale stran od okorelih slogovnih predpisov. Človeku se spločetka zdi čudno, ko vzame v roke *Integrale* in spozna, kako se je Kosovelova vnema, da prenovi svoj pesniški izraz, obrnila najprej ravno proti intimni izpovedni liriki, ki jo je dotlej cenil bolj od drugih lirskih zvrsti, a kmalu se izkaže, da je bilo naše presenečenje preuranjeno, neutemeljeno. Vse se nam namreč na mah odpre, kakor hitro se zavemo, kako hudo je bila pri njem vsaka izpoved — zlasti v impresionistični in pozno simbolistični obliki — zaprta vase, preplavljena s samimi čustvenimi pretresi, razbolena, namerno negibna, po pogledih na prihodnost črnogleda, zato tudi brez pravih ciljev zunaj sebe, močno osebno obarvana, navidez nekam ravnodušna do občečloveških stisk in družbenih razkolov, prepuščena sama sebi, zagledana v svoje notranje vesoljstvo. Ko je Kosovel to spoznal, je sklenil ukrepati hitro in nepopustljivo, udariti vseppek na levo

in desno, da bi se ujel v ravnotežju in popravil svojo preveč prečustvovano podobo sveta. Vedel je, da je življenje v resnici alogično, mrzlo stvarno, na znotraj razcepljeno, mrko in nesentimentalno. Zato ni čudno, da ga je bil včasih prisiljen odčarati, strgati z njega pretirano nežno prevleko, s katero ga je svoje dni obdajal, ga prebosti, kjer se je le dalo, z ironičnimi miselnimi prebliski, da bi ga z njimi zadel v črno, se celo zateči k jednemu posmehu, kadar je tako kazalo, a svoje verze napolnil z brezglasji in neubranostmi, šumi in ropoti, kjer je bilo na mestu, da bi jih po svoje razgibal in predramil iz čudne mehkbne otrplosti.

Ni ga vznemirjalo, da se je vse iz preteklosti v njem sesedalo kot mrtva naplavina, prav mučilo ga je in trpinčilo, ker ga je oviralo, da bi se sprostil, kakor bi se bil rad. Vsak dan je postajal bolj občutljiv in hkrati bolj brez moči, nekam otopel. In nič ni pričalo, da se bo kdaj rešil čudne mōre, ki je visela nad njim in ga mrtvičila, da ni mogel zadihati iz polnega. Vsa tista boleča občutja, ki jih je nosil s seboj že od mladih nog, so ga napolnjevala s samo grenkobo, zato si je zaželel drugih, stvarnejših, nabitih s prerajajočimi sokovi. Rad bi se bil dotaknil življenja, kakršno je plalo v širokih zamahih prek sveta, pravega, četudi z razkoli v sebi, da bi ga le mogel doumeti, ujeti v zvoku in ritmu, naj bi bila oba še tako trzajoča in zasekana, da bi bila le pristna. Čemu naj bi večno medlel sredi senc, ki se izgubljajo v neznano, od koder so kradoma prišle, in puščajo za seboj medle odtise pojavnega sveta, namesto da bi stopil na sonce, da ga prežari in prenovi, mu pokaže svet in predmete v njihovih resničnih obrisih. Zato ni bila njegova odločitev, da se odpove impresionistični opisnosti in se oprime konstruktivizma, nikakršna prazna hipna muha, pobujena zgolj od takratnih modernističnih gibanj v Evropi, ki so privlačevala mlade pri nas, saj se je prevrat v njem pripravljal že lep čas — od konca 1922. leta sèm — od takrat, ko se je poslovil od realke, kjer se ni nikoli počutil kdove kako doma, in se znašel v novem okolju na univerzi. Tu so se mu iz dneva v dan odpirala druga obzorja, svetovi, ki dotlej ni vedel zanje in ne slutil, kaj skrivajo v sebi in kod vse se razprostirajo, a privlačni, odrešujoči. Iz njih so vstajale ideje, ki so ga omamljale, ga priklepale nase in oplajale. Z njimi pa so vdiral vanj novi pogledi na umetnost, nove predstave o namenu in ciljih pesniškega ustvarjanja, o njegovih pravih osnovah. Vse so ga — vsaka po svoje — odvrčale stran od simbolističnega nauka, ki je učil, naj se pesnik potaplja v skrivne zveze med pojavi in njihovimi metafizičnimi pomeni, kakor da bi bilo to, kar videva v svetu okoli sebe, čudna mešanica samih ideogramov, praznih slepil, ki tajé navzven, kar v resnici skrivajo v sebi. To je bila nevarna igra z irealnim, nevidnim, samo domnevnim, ki človeku prikriva dejansko in ga speljuje na zmotno pot.

Vendar ni njegova notranja preobrazba potekala tako premočrtno in preprosto, kakor bi pričakovali. Marsičesa, kar se je svoje dni ujelo vanj, ni mogel izsrkati do kraja mimogrede, dokler se ni v njem ustalilo; in marsikaj drugega, kar je dognal spotoma, je moral najprej šele do dobrega podoživeti, da se ga je prijelo. Čeprav si ni tajil, kako zelo je dotlej blodil, ko se je skušal rešiti razkolov v sebi z duhovnimi pomagali in domišljajskimi zamiki, se jim vendar ni mogel takoj odreči, ker so ga umetno uspavali, reševali pred brezni, ki so se odpirala okoli njega. Krize so ga naskakovale, ko se jih je najmanj nadejal, in še takrat najraje s čudnimi pretvezami in nenavadnim videzom; postajale so bolj in bolj pretkane in nasilne. Kako naj

bi tudi ne, ko pa so prihajale iz enega in istega vira kot njegove predsmrtne slutnje in zagrobna občutja. Ni se jih mogel znebiti, naj si je še tako prizadeval. Zato bi se zelo motili, če bi razkrojevalnim silam pripisovali večjo moč, kot so jo v resnici imele, ali če bi mislili, da so ga reševale muk in nadlog, ki so vznemirjale njegov čustveni svet. Še zlepa ne, kako naj bi vendar izravnale nasprotja v njem in za vselej zaprle pot slutnjskim strahovom, ki so ga napadali, kadar se je le dalo. Nikoli se ni mogel otresti trenj v sebi, neskladij, ki so ga metala iz skrajnosti v skrajnost, in ne pobegov vase, kjer se je počutil najbolj na varnem. Temnim trenutkom, ki so ga bičali in mu slikali življenje kakor nekaj skrotovičenega in nepopustljivo usodnega, so sledili svetli, polni spokojnosti, a ne za dolgo, ko pa jih je pregnala vsaka sapica in uničilo prvo razočaranje. V uvodnem delu črtice *Anfisa*, ki je morala nastati leta 1923, kmalu za drobnim ciklom dveh sonetov z istim naslovom — objavili smo ga v prvi knjigi Zbranega dela (ZD I² 164) — razmišlja študent Krištof o sebi in življenju dokaj črnogledno in boleče. »Življenje, navidezno nesoglasje,« sodi, »pa plava za njim« — za kaosom misli — »in išče harmonije. Človek bi se rad uredil, pa se ne more; ne sme se, kajti njegova urejenost bi postala njegova smrt. Človek živi od nasprotij in le-ta so edino resnično življenje; mozaik nastaja, pisan mozaik sprtih in večno nerazdružljivih barv, slikovita melodija disonanc, ki prehaja v slučajne harmonije. Kajti življenje je neprestano vžiganje in ugašanje.«

Naj je na junakovo razmišljanje kakor koli vplival Leonid Andrejev s svojo močno intelektualistično obarvano, na pol realistično, na pol simbolično psihološko dramo, ne mogel bi zbuditi v Kosovelu vseh teh razklanih občutij, če bi jih v njem ne bilo vsaj v zametku. Tega nam ne potrjujejo le nekatere njegove pesmi, ki so nastale tik pred prelomom z impresionizmom, marveč še prav posebno zapisi v *Dnevniku* iz začetka leta 1924, ki nam planejo v oči s svojo trpkostjo, da bi bolj ne mogli. Tu beremo najprej o junaku, ki naj bi ga popisal v »ironični pravljici« z naslovom *Svoboda nad vse*, tole: »Kakor da nas zasuje pepel sredi sivega molčanja.« — »Preverjena vdanost v usodo z zavestjo mladega človeka, ki je zaprt med ostre nože in mora rasti. Mi ne vidimo, a čutimo.« — O sebi pa piše Kosovel med drugim: »Moj princip je, da stopam od poraza do poraza in preizkušam svojo moč.« — »In ves ta boj je postavljen v tisto razbito notranjost, ki bi se je bilo treba le dotakniti, da bi sprhnela do tal.« — »Moj plašč je raztrgan, raztrgan moj smeh.« (D II 2—5).

To so bili trenutki nenadne pobitosti, dvomov vase in upadov volje, ki sta jih pri njem povzročali samota in občutek utesnenosti. Resda so bili begotni, a kaj zato, ko niso bili kljub temu nič manj nevarni, ker so mrtvili njegovo ustvarjalno moč in ustavljali njegovo domišljijo v zaletu. Ni jih mogel preprečiti, ko pa je bil tako neznansko občutljiv in ranljiv kot malokdo. In kako naj bi jih tudi, ko so ga najraje napadli nepričakovano in iz zasede, ponajvečkrat takrat, kadar se jih je najmanj nadejal. Nikakor niso bili od včeraj — njihova zgodovina je segala v davne dni — zato pa so zadnje čase postajali vse bolj nasilni, kar razdiralni. In takrat — leta 1924 — še ni imel pri roki proti njim nobenega pravega orožja, da bi se jim bil lahko postavil po robu, nič takega, kar bi jih zavrlo, če ne celo onemogočilo. Tudi čustvene depresije so imele kakor nemir, ki se ga je od časa do časa polaščal, svoj izvir v njegovem negotovem položaju, zaprtosti vase in telesni šibkosti, nekakšni izmučenosti.

Toda v začetku naslednjega leta se je vse nepričakovano sprevrglo. Takrat je spregledal in se svetovnonazorsko dokončno opredelil. In prav to je vplivalo nanj spodbudno; kar prerodil se je. Sedaj ne bi mogli več trditi, da je bila kriva vseh nesreč pri njem breztalnost. To je bilo pred tem, morda le še rahli odmevi nekdanjih pobitosti in vplivi okolja, v katerem je živel. A tega se ni dalo spremeniti. Ravno narobe, kar je sedaj počel, je dobilo novo vsebino in druge, določnejše pomene. In kakor za čuda so se polagoma unesli tudi strahovi, vendar niso izginili — še zlepa ne, ko jih je neprestano čutil ob sebi — postali so le nekam lažji, nič več niso bili tako nasilno moreči, recimo raje: bili so prizanesljivejši, uvidevnejši, zato so se tudi radi umikali v ozadje. In tudi njegova črnogledost, ki se je prej ni mogel otresti, se je sedaj nekam omilila; ni izginila, a skozi reže na njenem mračnem ozadju kakor na nevidnem zaslonu so sedaj pa sedaj siknili drobni svetlobni siji, neznatni, a polni upanja. Kako naj bi tudi ne bili takšni, ko se je že zavedal vsebine in smiselnosti svojega početja, razumel svoje poslanstvo, vedel, kaj hoče in zakaj se bori. Iz mrke sedanjosti je hrepenel v novo prihodnost, ki bo izravnala neskladja v njem in zunaj njega in razvozlala vse uganke, tisto zapleteno verigo krivic, ki jim z navadnimi sredstvi ni moč priti niti blizu, kaj šele da bi jih popravili. Ni samo hrepenel po njej — verjel je vanjo. In ravno ta idejna gibala so v resnici sprožila *Integrale*.

Ne, ne samo ta, marveč še kopica drugih, ki jih je v njem ustvarilo novo razodetje, ko je sproščeno udarilo na dan. Najprej in najočitneje neukrotljiva želja po dejanju, pravo navdušenje zanj, ki ni poznalo meja. Mrzlično neučakan, kakršen je bil že od nekdaj, se je gnal, da bi izdelal čim več zasnutkov in načrtov. Teh je bilo v resnici vsak dan na kupe in vsi so bili prepojeni z njegovo osebnostjo, odločitvami, ki se jim ni mogel odpovedati, četudi je bilo jasno, da so bile po večini zgolj plod njegovih želja, zato pa je raje verjel vanje in z vsem ognjem svojega mladega življenja upal, da se bodo vendarle kdaj uresničile. O njih izvemo največ iz njegovih pisem iz tega časa prijateljem in iz njegovih dnevniških zapiskov. V tem ustvarjalnem zanosu se je rodila tudi večina konstrukcij v *Integralih* in nastali so skoraj vsi njegovi članki v »Mladini«. Po njegovem zahteva življenje celega človeka, vso njegovo pripravljenost, da se žrtvuje za pravično stvar. Beseda akcija — s tem izrazom je takrat zaznamoval svoje nagnjenje do dejanja, navdušenje za organiziranje vsega mogočega na literarnem območju — ga je prevzela in postala tisto čarobno geslo, ki mu je brez pomislov posvetil vse svoje moči. Predajal se ji je na milost in nemilost, dokler ni v njej izgorel.

Iz akcije pa drži še polno poti k drugim vodilnim težnjam, ki so takrat napolnjevale njegovo notranjost in dograjevale njegovo motiviko. Kakor hitro je spoznal, da je sodobna družba bolna do korenin, je bilo zanj nujno, da dožene vzroke neznane bolezni in ugotovi njene razpoznavne znake. To pa je pomenilo pretrgati z abstrakcijami, s prosojno čisto irednostjo in fantastiko ter se opreti na dejanskost danega, pogledati v oči dejstvu, da ne zabloudi, saj je vsakršno drugačno početje prazna izmišljava, laž in zmota. In prav to novo spoznanje je sililo Kosovela k stvarnem in predmetom, da jih zaobjame v njihovi notranji resničnosti, ne pa prenese v verze po njihovem zunanem videzu. In ravno to ga je vodilo k novi stvarnosti, ki je imela zamenjati nekdanjo impresionistično deskripcijo, neprestano podleganje vtisom, in simbolistični solipsizem. Zlepa ni v *Integralih* konstrukcije, ki bi ne bila oprta na takratno sedanjost, včasih celo na dogodke, zajete neposredno iz

življenja, pripetljaje, o katerih se je pisalo po časopisih in so občutljive duhove s svojo tragičnostjo vznemirjali ali pa jih spričo političnega slepomišnenja tistih dni navdajali z jezo in odporom. In ravno v tem tiči posebnost konstruktivistične tehnike, da ne izbira gradiva po teži in vrednosti ali bi ga podajala prečiščenega, kakršno prihaja na dan precejeno skozi aprioristična estetska cedila, temveč ga zajema neposredno takega, kakršnega odkriva v resničnosti. Po tej plati je sedaj pesem te vrste aktualistično žgoča, a obenem odvisna od ozadij, na katera je pripeta. In če so ta nerazvidna, nejasna, postane nenadoma zapletena, težko razumljiva. Zdi se nam, kakor da bi bila polna čudnih podob, ki se jih ne dá na prvi pogled prav ujeti po bistvu. In vendar nima to nič opraviti ne z zapleteno metaforiko ne z irealnimi vizijami, razen pri tistih besedilih, ki so namenoma tako sestavljena. Če jih tedaj ne razumemo takoj, je tega kriva večmotivna zgradba pesniške celote, nasičenost verzov z vsem mogočim, celo večpomenskost nekaterih besed, ne pa hoteni subjektivizem. Vendar ko že govorimo o tem, ne kaže zamolčati, da so meje med obema polarnostma — subjektivnostjo in objektivnostjo — včasih zelo zabrisane in komaj še zaznavne, zato ni čudno, če se tu in tam kakor mimogrede sprevrže dejansko v negotovo, izmišljeno, a subjektivno v edino stvarno, neosebno.

Tu pa moramo ob obeh antitetičnih pojmovnih dvojicah: aktivnost — pasivnost, objektivnost — subjektivnost, hkrati z njunimi izpeljankami, o katerih smo govorili do sedaj, upoštevati še tretjo, ki meri na besedi dinamika — statika, to pa zato, ker se veže na obe prejšnji in je v marsičem sodelovala pri izboru motivov za *Integrale*. Konstruktivizem je hotel biti dinamičen, se pravi nabit z vsemi mogočimi silami, živ, vznemirljiv. Nič takega, bi lahko rekli, ko pa so se vse moderne smeri kar kosale med seboj, kako bi vsaka po svoje dosegla isti cilj in nas prevzela s svojo učinkovitostjo. Vendar pa so med njimi zanimive razlike. Z izrazom dinamika ne zaznamuje Kosovel ritmične in zvočne ubranosti verzov ne njihove zunanje razgibanosti — če bi bilo tako, bi lahko mirne duše ostal pri impresionizmu in simbolizmu, smereh, ki sta bili prav v tem mojstrski, medtem ko so njegove konstrukcije ravno kar se tega tiče skromne, skoraj revne — zato pa namiguje z našim izrazom na vsebinske plasti v svojih pesmih, na njihovo zvezanost z družbenimi dogajanjem in pretresi v njih. Sploh se človeku zdi, ko pretehtava njegove izjave, kadar posredno ali neposredno govore o tem, kar se dotika življenja, da mu je dinamika pomenila isto kot zavestno sodelovanje pri spreminjanju družbenega reda — Kosovel uporablja za isti pojem še izraza energija in energetika — zato pa ima statiko za vztrajanje pri starem, za meščansko sredinskost, negibnost, tedaj za to, kar zaznamuje po njegovem tudi izraz letargija, ki pomeni v njegovem slovarju isto kot svetovno-nazorska neopredeljenost, dremavičnost, duhovna otrplost, miselna slepota, če prav razumemo njegovo pesem *Kdor ni živel*, ki smo jo postavili v drugi knjigi njegovega Zbranega dela med besedila v dodatku. Najlepše nam pojasnjuje njegova občutja iz tega prelomnega leta 1925 najprej njegov znani *Proračun*, kjer pravi o sebi, da ima »veselja in moči za tri«, a energije neskončno količino (D VI 1), zatem pa zasnitek za članek *Sodobno evropsko življenje in umetnost* iz istega časa v *Dnevniku*. Tu beremo med drugim naslednje: »Brez razumevanja sodobnega življenja ne bo nihče razumel sodobne umetnosti; do kogar ni zavibriralo to življenje v vsej svoji onemoglosti, grozi, trpljenju, ponižanju, ta ne bo smel soditi o njej. Kajti umetnik je sin resnice,

ki jo čuti s srcem, in ako je umetnik, ne more lagati. Njegovo življenje se bori s kraljujočo krivico, on stoji na strani ponižanih in razžaljenih, bednih in zatiranih, on se bori proti internacionalni kugi militariziranega kapitalizma in hoče človeka.« — »Življenje ni več zmožno ustvarjati trajnih, širokih podlag, kakor jih je ustvarjal pozitivizem in druge filozofije; iz pozitivizma se je rodil naturalizem. A danes tega ni več. Ne zanima nas vprašanje življenja samega, marveč, kot sem že prej dejal, njega rešitev.« — »Življenje naturalizma je prešlo v življenje impresije. Impresija in groteska bistveni. Življenje pa je postalo dinamično in prenese le *giblivo* filozofijo. A ta gibljiva filozofija se imenuje *akcija*. V vseh deželah Evrope se javlja po prevratu, po nihilistični negaciji ideja konstruktivne afirmacije življenja. Javlja se ne več kot prej revolucionarna destruktivnost, marveč revolucionarna konstruktivnost v smislu etike kot največjega postulata človeške družbe.« — »Umetnost ni več, kakor nekateri katedrski esteti mislijo, samo estetični problem, ampak estetični, etični, socialni, religiozni, revolucionarni, skratka življenjski problem. Zastoj umetnosti izvira iz umetnikov samih. Kajti le umetnik, ki je izstopil iz močvirja sodobne družbe in stopil v novo [družbo], ki jo je začutil sam, le-ta je novi duhovnik resnice, pravice, človečanstva in dobrote. Ostali bodo umrli s starim svetom vred.« »Prenovljenje. Toda ni prenovljenja brez etične revolucije. Dualizem etičnega prepričanja in dejanja je ustvaril sodobno zlo. Mi hočemo dejanja. In brez etične revolucije ni mogoče preiti k dejanju. Destruktivni revolucionarizem mora postati revolucionarni konstruktivizem, ki bo na vojno pogorišče postavljaj nove vrednote človeku in človeški družbi. Novo življenje začne pri revoluciji« (D VII 1—10).

S tem smo očrtali temeljna miselna izhodišča, ki nam razjasnjujejo novo Kosovelovo motiviko, tisto, ki se je uveljavila v njegovih konstrukcijah, hkrati pa smo nakazali gibal, ki so pri njem sprožila razkrojevalni proces in ga vodila. O njem pa vemo, da se najraje pojavlja pri pesnikih ob prehodu v novi stil. Tudi o tem govori Kosovel, a se pri tem zateče k izrazu deformacija forme, ki sem ga uporabil v klubu 23. oktobra 1925, ko sem predaval o subjektivizmu, da bi z njim podkrepil svoje misli o razdiralnih silah vsakršnega preveč subjektivnega risanja sveta, češ da takšno početje izmalichi utrjene oblikovne kalupe, v katerih se pojavlja, in načne vsako umirjeno pesniško govorico. Sploh sem bil takrat prepričan, da se vleče po Evropi od romantike sèm razdor med ustaljenimi oblikovnostilnimi in izraznimi načini, ki so jih dogradile starejše dobe, in novimi, tistimi, ki se skušajo za vsako ceno otresti zaprtih arhitektonskih kalupov. To se je po mojem mnenju pokazalo še prav posebno — skoraj usodno — pri najnovejših literarnih smereh. Kosovel je mislil drugače, zato pa je tudi dal izrazu deformacija forme posebno vsebino, takšno, ki se je ujemala z njegovimi novimi pogledi na družbo in prenovljeno umetnost. Na naš izraz naletimo najprej v njegovem *Dnevniku* iz tistega časa, ko si je zapisoval svoje misli ob mojem predavanju (D XIII 5—7), zatem pa v zasnutku za članek *Perspektive moderne umetnosti*, v katerem govori o našem domačem ekspresionizmu in piše: »Ekspresionistični umetnik je gledal vse s strani smisla življenja. Deformacija je zahtevala deformacijo forme v umetnosti, deformacijo forme zaradi religiozne sinteze.« Toda še važnejši se mi zdi z naših vidikov stavek, na katerega zadenemo v nedokončanem osnutku za članek, ki smo mu dali naslov *Ni glavno*. Glasi se: »Kakor hoče drevo iz tal k nebu, tako hoče

človek iz utesnjenih oblik v svobodo in nič ne pomaga, ko pride čas, bodo te oblike pale pred živo gibljivo močjo človeka.« Šele sedaj tudi lahko razumemo pesem z našim naslovom, ki se je ohranila v njegovi zapuščini in smo jo uvrstili med besedila v dodatku k drugi knjigi njegovega Zbranega dela. Glasi se:

DEFORMACIJA FORME

Račun brez krčmarja.

Sive ulice.

Sence, sence, sence.

Smrt?

Deformacija forme.

Vesela pesem

v somraku smrti.

Vesela. Hej.

Hej, pesem!

Deformacija forme.

Pri raziskavi Kosovelove pesniške motivike, ki je bila izdelana tako, da smo lahko ugotovili, kakšna je v *Integralih* po bistvu in naravi, smo prišli do vprašanj, ki segajo v notranje predele njegovih besednih organizmov, se pravi v tiste plasti, ki so po eni strani najbližje doživetju, a po drugi silijo v njihovo umetniško obliko. O vsem tem seveda lahko izvemo največ, če se lotimo analize posameznih pesmi samih — vsaj nekaterih — in ugotovimo njihove vsebinske zasnove in estetske učinke. Vsega ne bo moč zaseči v okviru pričujoče razprave, a dognali bomo vsaj bistveno, tisto, iz katerega izhaja vse drugo. Šele v tem območju, ki nam je hipno pri srcu, se nam utegne razkriti, kako se v konstruktivističnem besedilu motivi med seboj vežejo, koliko jih je pri posameznih pesmih, kako so po njih razporejeni, v kakšnih razmerjih se pojavljajo, kakšna navzkrižja povzročajo in kako se pravzaprav uveljavljajo. Poleg tega pa še lahko spoznamo, kako se pri njih sproščajo čustvene in miselne sile, če jih je kaj v pesmi, kako se izražajo in kakšna je njihova estetska vrednost. V tem pogledu smo si za uvod v našo obravnavo izbrali pesem z naslovom *Sivo* (156), saj je dovolj zapletena, da nam bo povedala marsikaj važnega, dovolj nabita z raznovrstnimi motivnimi jedri in tudi njena čustvena in miselna plat se med seboj kar očitno bijeta in treta. Lahko tudi zapišemo, da je pesem na oko na vse pretege razbita in zbuja vse polno vprašanj, kako naj jo razumemo, če je nismo mogli že na prvi pogled vsebinsko ujeti po bistvu. Začenja se s čustvenimi poudarki, a kmalu jih preglasijo miselni, vendar ne popolnoma. In ravno v tem tiči njena posebnost, ki nas pritegne. Pred seboj imamo izrazit izdelek konstruktivistične verzne tehnike, kakršno si je zasnoval Kosovel za svoje namene, ko se je odločil, da se oklene novega sloga. Ni šel v skrajnosti, ali da bi se popolnoma odpovedal tradiciji, ohranil je v verzih občutje in idejo, a ju skril za podobe, izdelane po novem. Pesem se nam sprva zdi nerazumljiva, odtrgana od običajnih logičnih zvez in vzročnih soodvisnosti, vendar samo toliko časa, dokler ne odkrijemo v njej nevidnih miselnih pretokov. Tedaj spoznamo, da imajo stavki, ki se med seboj na videz malo ali nič ne ujemajo, neko drugo, globljo vsebino, takšno, ki se je uveljavila tudi v njeni zunanji stavbi. Ta pa je vseskozi oprta na spoznanje, ki je bilo takrat Ko-

sovelu močno pri srcu, in sicer, da mora pokazati realnost neposredno v njeni pravi neurejenosti in zmedi. In ko se prek nje pritipamo v bistvo stvari, se nam razklene podstat celote, z njim pa doživetje, ki je pesem rodilo.

To udari na dan že kar v prvi kitici, in sicer iz sivine, pravzaprav iz sivega ozadja ljubljanske vsakdanjosti, ki je pesnika tako morila, da ni mogel več strpeti. Nič posebnega, bi morda rekli, ko pa njegovi verzi mnogokje v *Integralih* tonejo v tej mrtvi, pepelnati barvi. Vidimo jo v oblakih, v mraku, v mrtvem oknu kavarne, tihem, žvepleno motnem mestnem ozračju. Nič posebnega, bi ponovili, če se ji ne bi zdaj pridružil še občutek ujetosti v čas in prostor sredi zaslonjenih obzorij.

Da je bilo to doživetje pri Kosovelu v tem času res pereče, nam potrjuje tudi njegov cikel *Jetniki* v tretjem delu naše zbirke (251—254), saj merijo »mrtvi koraki jetnikov« v naši drugi kitici ravno nanj. Kakor hitro se zavemo, kako naše oči strmijo »skozi obupno ograjo zroč« v lepe sanje in kako korakamo »tiho z nevidnimi stražniki« ob sebi v večnem krogotoku iz dneva v dan skozi življenje, kakor beremo tam, se nam na mah vse razklene. Toda obup ni za obsojence, kakršni smo, dokončen: saj »korak ve: za sivino luč gori!«, drobcena luč, a oblublja joča. Zato se drugi del pesmi po 7. verzu, ki se glasi: »ne želi si sreče«, mahoma sprevrže v svoje nasprotje, ki kliče po dejanju, nabitem z voljo, se pravi po ustvarjanju, ki odrešuje, o čemer govori Kosovel še posebno odločno na mnogih mestih v svojih *Dnevniki*h.

Zato ni čudno, če se ta misel pokaže po svoje tudi v diagramu pri pesmi, v katerem beremo, kako premaga depresijo akcija, ko človek spozna, da so »temelji bodočnosti« oprti lahko samo na »realno delo«. To nam tudi potrdi dvakrat podčrtani predzadnji verz s trojnim enačajem na začetku, ki je v teoretični logiki znamenje za identifikacijo. Pesem pa se prav zaradi svoje prevelike navidezne poučnosti nenadoma konča s preskokom v paradoks, ki ima tudi svoje realno ozadje. »Fernando, strah Asturije«, kakor se glasi zadnji verz, ni nobena za lase privlečena oseba, ali pa plod pesniške iznajdljivosti, tudi ne zgodovinska postava, kakor bi se morda zdelo, marveč meri Kosovel z njim na igro za ljudske odre s tem naslovom in podnaslovom »ali spreobrnjenje roparja«. Delce je izšlo z nekaterimi drugimi igrkami leta 1909 v Ljubljani v desetem snopiču »Zbirke ljudskih iger« pri Katoliški bukvarni. »Fernanda« so uprizarjali po raznih slovenskih podeželskih odrih, verjetno tudi v Tomaju. Igra je bila prevedena v slovenščino iz nemškega izvirnika in jo je poslovenil Fr. Rihar. Njena snov je naivno moralizirujoča in je samo na oko lokalizirana v Španijo, v resnici pa polna tiste preproste sladkobne nravnosti, ki ne prihaja iz resničnega življenja, temveč je nasilno prilagojena tezi, ki trdi, da hudobni vedno propade, a dobri zmaga.

Podobno kakor pri pesmi *Sivo* se čustvene prvine zdrobijo pri dotiku z miselnimi tudi pri pesmi *Jesen* (276—77), le da je potek tega srečanja med obema motivnima polarnostma podan sedaj drugače, neprimerno bolj zapleteno kakor sicer. Ravnotežje med njima dobro dolgo niha sem ter tja in se nalomi šele v njenem drugem delu, vendar se kljub temu ne poruši popolnoma, ko pa izzvane zadnji verzi v njej pridušeno boleče, osebno prizadeto. Toda nespornost, ki nas vznemirja, se začne v zvezi z našo pesmijo že kar pri njenem naslovu. Pričakovali bi, da bi nam Kosovel po-

stavil pred oči jesensko pokrajinsko sliko, morda tu in tam nekoliko vegasto in neubrano, a nič zato, saj smo navajeni disimetričnih pesniških stavb. Vendar zgodi se nekaj docela drugega. Naslov nas je speljal na led. Sploh je bilo za konstruktivizem značilno, da ni imel rad vsebinsko poudarjenih naslovov, če nam razkazujejo svoja programska ozadja, zato pa da se je v nemal za nevtralne, takšne, ki merijo na več strani hkrati ali na nobeno posebej. Zato je ljubil brezoblične oznake v naslovih in vsebinsko prazne etikete, ki ne povedo kaj prida. Sploh pa smo pri naši pesmi v precepu, da nikoli tako, saj jesen ni v njej popolnoma zamolčana, samo pomaknjena je v ozadje in podana razkosana. Izgubila je svoj plastični videz, zato pa je razdrobljena na čudne raznovrstne dele, ki se med seboj niti prav ne ujemajo, kot je to značilno za predmete na platnih slikarjev kubistov. Ne moremo je več sestaviti v urejeno celoto, vendar jo kljub vsemu doživljamo po kosih, čeprav smo tu in tam v nevarnosti, da spregledamo, kam pravzaprav sodijo. Toda začeti moramo pri začetku.

Pesem ima dva dela: prvi sega do verza »perspektive ni več«, a drugi se začenja po risbi, ki jo pri nas nadomešča črta in razmejuje obe polovici ter se konča z verzom »na Krasu, skrivnostne«. Naša pesem, kakršna je, ne prikazuje več tiste trpke, melanholične jeseni, ki jo tako dobro poznamo iz prve knjige Kosovelovega Zbranega dela, polne neznane bolečine in otožja, tudi ni naslikana impresionistično, prav narobe, podana je stvarno, skoraj mrzlo neosebno in je sedaj, bi lahko rekli, samo še pretveza, da pesnik niza miselne sklepe in dognanja drugega za drugim po načelih konstruktivistične tehnike, ki ne pozna prehodov in ne zunanje stavčne logike. Zato se nam zdi, kakor da imamo pred seboj nekakšno svojevrstno »filozofsko« lepljenko, nabito z najrazličnejšimi podatki in trditvami. In ali je potem še čudno, da se v njej motivi, zajeti od vsepovsod, med seboj kar mešajo in tro: od jeseni same, ki pesem začenja in končuje, mimo brzovlaka, ki se v svoji polni podobi pojavlja v pesmih *Evakuacija duha* (118), *Kons ABC* (119) in *Prostituirana kultura* (120), »aeroplanov, ki širijo obzorja« in »kozmične zavesti« do perspektive, kakršna je, ko smo dva tisoč metrov visoko v zraku. Toda upoštevali smo samo prvi del *Jeseni*, tistega, ki je šele priprava za osrednjo besedo v njej — in ta je prostor. Saj je tudi grafično primerno poudarjena. Razumljivo je — in o tem se lahko kar mimogrede prepričamo — da imamo v obeh delih naše pesmi vseskozi opraviti s samimi antitezami, to je z nasprotnimi si trditvami, tudi podobami, ki se med seboj bijejo, to pa zato, da stopita v našo zavest kar se da močno osrednja antipoda v njej — kaos in kozmos. O prvem je Kosovel povedal največ v *Pogovoru s Trubarjem* (274), o drugem pa naj omenimo, da mu ne pomeni samo veseljstvo kot tako, marveč vsesplošno ubranost, urejenost, notranjo in zunanjo popolnost, ki nas napolnjuje z blaženostjo in občutki, da smo srečni. Tudi beseda kozmos se je hkrati s prvo uveljavila v ekspresionizmu, a po svoje, najraje v zvezi z ekstatično himniko, ki je tako dobro vidna pri Theodorju Däublerju v pesmih »Es sind die Sonnen und Planeten« in »Der Atem der Natur«. Tudi ne smemo prezreti, da je Kosovel hotel demitizirati nebesni obok nad nami. Tega pa ni storil brez primerne svetovnonazorske podlage in spoznanja, do katerega se je dokopal prav leta 1925. Če se tedaj postavimo na realna tla, odkrijemo že kar v začetku drugega dela *Jeseni* trditve, ki nam povedo, da ne moremo razvozlati nasprotij v sebi in družbi, dokler nismo šli »skozi ničišče«, tisto točko, v kateri se vse presnuje, izčisti

in prenovi. Beseda ničišče je nastala ob koncu prejšnjega stoletja in pomeni marsikaj. Kosovel se je ravnal po pojmovanju, kakršnega je zasledil v knjigi Karla Ozvalda z naslovom »Volja in dejanje« iz leta 1911. Na strani 37. beremo tole: »Vse možne — jako številne — stopnje intenzivnosti na stremljenju si lahko predočimo v obliki preme črte, ki na enem koncu imej ničišče (npr. trenutki popolne resignacije) in ki se v nasprotno smer raztezaj do skrajnosti (npr.: ko človek zahrepi po ‚brezmejnih ciljih‘). Med obema skrajnostima se dajo razporediti vse stopnje stremljenja od najslabšega do najsilnejšega.« Toda Kosovel ni v *Jeseni* povedal vsega, kar ga je težilo. To mu je uspelo šele v *Kalejdoskopu* (282), v katerem je svoje misli in podobe povezal še z motivom smrti.

Tretjo pesem — *Kons* 5 (130) — smo zato izbrali, da bi jo analizirali, ker nam marsikaj pove o konstruktivistični pesniški tehniki, in še zato, da vidimo, kako važno je pri njej doživetje z vsemi svojimi ozadji vred. Seveda so nas pri tem vodili še drugi razlogi, zlasti očitna preproščina izraznih sredstev, ki jih Kosovel uporablja, in učinki le-teh na celoten pesniški organizem. Sprva čustva niti ne zapazimo v pesmi nikjer, kakor da bi ga sploh ne bilo, v resnici pa zelo dolgo ždi v ozadju in plane šele na koncu v ospredje, a še sedaj pridušeno, brez patetičnih poudarkov na sebi, zato pa raje z ironičnimi.

Kdor bi rad поблиže spoznal konstruktivistično izrazno tehniko, mu naša pesem ponuja otipljivo jasen in zanimiv zgled. Nič v njej ni privlečeno za lase ali pa zgolj in samo plod hipnega navdiha, marveč je po svoje zajeto iz resničnosti in prineseno v pesem od drugod, a s premislekom. Seveda je imela pri tem besedo tudi pesnikova oblikujoča volja, združena z željo po izpovedi in presenečenju, kar se kaže v samosvojem razporejanju gradiva, zajetega po večini od zunaj, a postavljenega v celoto tako, da prideta kar se dá jasno na dan Kosovelova misel in njegov pogled na svet. Toda ta ni izražen z načelnimi izjavami, sorodnimi tezam — le kako naj bi bil, ko pa imamo opraviti z lirsko poezijo — podan je posredno s podobami, a posebnimi, izdelanimi drugače kot pri impresionistih in simbolistih. Ravno v tem tudi tiči njihova novost pa še svojevrstnost in nenavadnost, se pravi v tem, kako so zasnovane in sestavljene. Naj se nam takšne metafore zdijo na prvi pogled še tako sumljive, morda celo odbijajoče, malo ali nič pesniške, kar prozaične, včasih že odurne in nerazumljive, vendar nas vznemirijo in povedo svoje. Pri Kosovelu konstruktivistu so prenehale biti bolj ali manj prijetno okrasje, kaj šele da bi bile toge abstrakcije, posplošene znanilke idej. Na njihovo mesto so stopile stvari in predmeti, vzeti iz realnosti, tudi matematični in geometrični znaki, a osamljeni, brez kavzalnih logičnih zvez, zvečine tudi brez uvodnih primerjalnih veznikov, ki nas vodijo k pojasnjevalnim analogijam, najraje celo brez stranskih stavkov, ki bi jih dopolnjevali in razlagali. Če pa si jih ogledamo same zase, iztrgane iz celote, se nam zdi, kakor da nimamo pred seboj pravih podob. Takšne postanejo šele, ko jih zvežemo z vsem, kar je v pesmi zaobjeto in povedano. Tedaj šele ožive, ko doženemo njihove lastnosti, razvozlamo njihovo naravo in funkcijo v oblikovnih skladih ali konfiguracijah celotne stavbe, v katero jih je pesnik vklestil. Šele tedaj planejo v našo zavest njihovi drugi, preneseni pomeni, in to z močjo, ki bi se jim je sprva niti ne bi upali pripisati, če smo sploh vedeli zanje.

Zato nastanejo v konstruktivizmu odločilne stilne spremembe. Ker niso tu na mestu pojasnila, lahko stavke poljubno skrajšamo, včasih skrčimo kar na eno samo besedo, naj je to samostalni, glagol ali kratko in malo formula, celo interjekcija, saj se nam njihova vsebina dopolni in razklene kasneje, ko smo doumeli celoto. Lahko pa nas tudi puste na cedilu in si moramo sami pomagati z njimi, kakor vemo in znamo, da jim pridemo do jedra. In tudi v takih primerih delujejo na nas, a po svoje, včasih prav vznemirljivo, celo grozljivo. Tako, vzemimo, beseda »Žalitve!« na koncu pesmi *Žalitev bele postelje kralja Hiponeandra Hopu* (164), ali »Ti!« v *Gloria in excelsis* (204), zadnja dva verza v pesmi *Ljudje brez src* (206), ki se glasita: »Bla-znica | Evropa«, vzklík »Hej, zvezdar!« v *Zanikovalcih* (220) in zadnji trije verzi v *Deliriju* (171), ki nas zmeljejo, ko jih razvozlamo: »Čujem sinje morje, | ki bi je enakomerno | ob mojo lobanjo.«

Če je to res, da imamo pri konstruktivizmu opraviti s tehniko, ki temelji na presenečenju, mora biti pesem enkratna po svoji snovno-oblikovni zgradbi, samostojen organizem, ki ima vse zakonitosti v sebi, z drugimi besedami povedano, splet sestavin, zajetih iz konkretnega sveta, vdelenih v celoto po notranji nuji doživetja. Potem je tudi nasprotno res, da se jo dá razstaviti ali razbiti na prvine, s tem pa dognati izvir in prvotni pomen le-teh. Če pa se dogodi, da jih ni mogoče preveriti in popisati, lahko z gotovostjo domnevamo, da so bile še žive in zaznavne, ko je pesnik svoje delo ustvarjal, a da so se kasneje zameglile in zabrisale celó v zavesti njegovih sodobnikov.

Náša trditev je na videz svojevoljna, drzna, vendar v skladu z dejstvi in konstruktivistčnim pesniškim postopkom samim. Zato je mogoče njeno veljavo izpričati z dokazili v rokah. In v tem pogledu nam ponuja tehtno gradivo ravno *Kons 5*, pesem, ki marsikoga prvi hip preseneti s svojo navidezno igrivostjo in besedno kombinatoriko, a je vendar kljub vsemu resno pesniško dejanje z močnimi idejnimi poudarki na dnu, pravo nasprotje impresionistične čustvenosti in opisnosti.

Pesem je nastala zadnje dni junija 1925. Takrat je Kosovel komaj dobro prišel domov na počitnice, ko je pri svojem očetu naletel na tomajskega kmeta Jožeta Petelina—»Gabršena«, ki se je prišel posvetovat k njemu o svojih stvareh. Mimo drugega je omenil, da prebira knjigo »Gnoj je zlato«. Po pripovedovanju pesnikove sestre Anice je Srečka že ob naslovu samem spreletelo, da se je namuznil, potem pa se je še nekaj dni nasmihal, kadar se je spomnil nanj. V resnici pa je bila stvar dokaj bolj resna, kakor bi sodili, če ne bi poznali dejstev, saj si je spis Kosovel tudi ogledal, da bi videl, kaj je v stvari, ko ga je imel v bližini. Delce s tem naslovom, pravzaprav brošura majhnega žepnega formata z mehкими platnicami, niti ni kdove kaj posebnega, saj obsega komaj borih šestnajst strani. Napisal jo je agronom A. Jamnik, izšla pa je leta 1921 v Ljubljani. Toda kljub vsemu nas že naslovi poglavij pouče, da imamo opraviti s samimi koristnimi navodili, ki so namenjena poljedelcem. Tu beremo, s čim se hrani njiva, kako se napravi gnoj, kakšne vrste je lahko, kje naj bo gnojišče, kako moramo gnoj negovati, kako uporabljati in kaj pomeni za pametno gospodarstvo.

Kosovela seveda vse to ni kaj prida zanimalo, tipal je globlje in iskal vsemu pravi smisel. Da je to dognal, je moral prenesti vodilno tezo iz brošure v svoj idejni svet in prek njega v svoje umetniško vesoljstvo in, opiraje se na pozor, ki je v njem dozoreval in se utrjeval, se pravi na družbeno-mo-

ralno področje, jo domisliti do kraja, primerno preurediti in dopolniti. In ravno to je razvidno iz štirih osrednjih verzov tik pred zadnjim, ki vse priostri in prižene do viška. Po svoje nam to potrjuje tudi zapis iz tega časa v *Dnevniku*, iz junija 1925, ki ga moramo imeti za prvotno zasnovo *Kons.* 5. Glasi se: »Zlata mrzlica | Ljudje imajo zlato mrzlico. Kapitalizem | Gnoj je zlato. | Zlato je gnoj, ker ga zato uporabljajo | Kultura = dekla kapitalizma.« (D VIII 52). To, kar smo navedli, je bistveno in napolnjuje po vsebini prvi del pesmi z enačbami vred, vse drugo do zadnjega verza pa je preneseno na področje, ki je izrazito lirsko.

Naslednji dve pesmi, o katerih mislimo govoriti — prvo z naslovom *Srce v alkoholu* (138) in drugo z naslovom *Sferično zrcalo* (142) — moramo uvrstiti k pristni osebno izpovedni liriki, izdelani po konstruktivističnem vzorcu. Marsičesa, kar smo navajeni pri tej zvrsti videvati in so vneto gojile starejše šole — čustveno stopnjevanje besednega gradiva, neprestana bližina pesnikovega jaza — vsega tega tu ni več, ko pa se je varno potajilo in skrilo za stvari in predmete, ki nas obdajajo. Šele na koncu, ko smo razvozlati vse mogoče neznanke v pesmi, nas zalije čustvo, a sedaj s tako silo, da obstanemo.

Pesem *Srce v alkoholu* sodi h Kosovelovim konstruktivističnim besedilom z izrazitimi likovnimi sestavinami. Naslov je postavljen vzdolž vse pesmi na desni strani, napisan z velikimi črkami in uokvirjen. Prav tako se pojavljajo velike črke tudi med prvo in drugo kitico in na koncu besedila. To bi za tisto dobo ne bilo nič posebnega, da se od nje ne odmika po vsebini in pomenu. In tudi to ne preseneča. Kosovel se je prav v tem času seznanil z evropsko figurativno poezijo te vrste, zlasti z Apollinairovo, vendar ni šel po njeni sledi, iskal je svojih poti. O likovni liriki je marsikaj izvedel že leta 1922 iz študije o njej, ki jo je objavil v »Ljubljanskem zvonu« Anton Debeljak, še več pa iz takratne mednarodne publicistike. Poznal je tudi takšne izdelke futuristov, kubistov in dadaistov, vendar se dolgo ni mogel odločiti, da bi se je oprijel, zato pa je vestno pretehtaval njene stilne učinke. Predvsem ni hotel posnemati predmetov samih po njihovem videzu (steklenice, kozarca, drevesa). Vse to početje, ki se je uveljavilo že v antiki, a zatem v renesansi in baroku, se mu je zdelo preveč igrakasto, zato se ni mogel navdušiti tudi ne za najnovejše oblike likovnega pesniškega abstraktizma, ker so bile po njegovem vsebinsko premalo razvidne, idejno preveč plehke. Vnemal se je za samosvoje likovne zgradbe, ki nekaj povedo že na oko. Ni hotel presenečati, marveč udarjati v živo, razkrivati in vznemirjati z idejami, s perečo vsebino svojih spoznanj. Ta pa je bila po njegovem najbolj učinkovita v navidezni alogičnosti verzov, zmedenosti stavkov, zvezanih med seboj v posebne sklade tako, kot da ne bi izhajali drug iz drugega, zato pa so tembolj delovali na bralca, ko se mu je razkril njihov pravi pomen.

Pesem *Srce v alkoholu* nam že v naslovu, ki meri na večno živost prave lirske izpovedi, ponuja metaforo, ki ni brez pomena, če naj dobro razumemo celotno besedilo. Zgrajena je tako, kot so mnoge v *Integralih*, in sicer na antitezi med mračnimi občutki malodušja in potrtosti (melanholični pajčolan, črno steklo, žalost v očeh), kakor beremo v prvi kitici, in radoživo vedrostjo s hrepenenjem po sreči, ki je podana v drugi kitici (smeh, pomladna modrina, plavanje v etru). V tretjem delu se ponovi isto nasprotje v življenjskih občutjih, a sedaj z močno konkretnimi podobami o vlaku, ki se plazi po tleh kot črn polž, in o misli, ki prešine pesnika kot blisk, ter še o

negibni Triglavski steni in želji, da bi mogel prek nje, kamor ga sili čustvo, ali po njegovo »onstran« nje, kar meri po svoji ambivalentnosti hkrati na vidno in nevidno, omejeno po kraju in času, in na to, kar je čutno zaznavno, na stvarno in nadstvarno. Tu ne kaže ugibati, ko pa je Kosovel sam jasno povedal v pesmi v prozi *Tajnost*, da mu ob pogledu na hribe okoli Triglava plane v misel dežela onkraj našega pogorja, na kraje pod Italijo. Kakor pri vseh drugih konstrukcijah imamo tudi pri tej opravitvi z realnimi ozadji, s predmeti, posnetimi po resničnosti, saj nas na to opozarjajo besede špirit, snežni oblaki in seveda Triglavska stena. Kosovel je ni le slutil, ali da bi si jo predstavljal v domišljiji, marveč jo je poznal iz neposredne bližine, ko se je s skupino študentov in znancev povzpел na Triglav sredi leta 1924 in o tem izletu spregovoril tudi Obidovi v pismu, ki ji ga je poslal 21. julija tega leta.

Ker imamo znova opraviti z likovno poezijo, velja tudi za pesem *Sferično zrcalo* vse to, kar smo povedali ob pesmi *Srce v alkoholu*, vendar s pripombo, da je sedaj besedilo na oko bolj nazorno od prejšnjega, tudi preprostejše. To dokazuje celo risba na desni strani, ki kaže konkavno ukrivljeno sferično zrcalo, v katero so ujeti naši verzi, a tako, da po svoje stopnjuje njihovo vsebino. In v resnici ni *Sferično zrcalo* niti kaj prida zapleteno niti ne prehudo subjektivno obarvano, čeprav imamo opraviti s pristno izpovednostjo. Ker konkavna zrcala slike predmetov povečujejo, ko jih odbijajo, tudi razpršujejo in njihov videz stopnjujejo, ni niti čudno, da se pesniku zazdi ljubljansko okolje izkrivljeno, moreče dremotno, zagatno. O tem nam po svoje povedo že verzi, ki se nanašajo na starinarje, tedaj na trgovine z različnimi rabljenimi predmeti vzdolž Gallusovega nabrežja, ki je bilo že od nekdaj za čuda mrtvo in zaspano. Toda takšna je bila v resnici takrat vsa Ljubljana. Od tod v pesmi rahlo ironično poigravanje z zvočnimi iteracijami (cin, cin) in rimami, ki zvene porogljivo (cin, starin, klin, poznaš, laž) in zato na koncu tudi preskok iz mračne zaprtosti v pokrajinsko širino okoli Žal, kjer so leta 1923 postavili spomenik na skupno grobnico treh predstavnikov slovenske moderne: Ketteja, Murna in Cankarja, izklesan iz belega kraškega kamna. To pa še zlepa ni vse. Naši trije pesniki so pomenili Kosovelu pravo nasprotje mračnjastva in teme, se pravi simbol ustvarjalne moči, notranje svobode in polnosti, pa še bojevitosti in lepote, a dva med njimi tudi mladostne tragike, ki je je v marsikaterem pogledu bilo krivo ravno mesto ob močvirju. Kako naj bi po vsem tem spustil Kosovel vanj svoj zlati čoln, prvo pesniško zbirko, ki jo je takrat pripravljal za tisk?

Ko smo že pri izpovedni liriki, bi se kazalo ustaviti še pri stvarno-predmetni zvrsti, ker je za konstruktivizem nadvse značilna. To pa je tudi razumljivo, saj je ravno pri njem v ospredju to, kar je okoli nas vidno, tako rekoč otipljivo v svoji živi dejanskosti, zato tudi najraje podano hudo neosebno. Posebno vrednost pa dobe predmeti v konstruktivistični pesmi, ko se potajijo misli in teze, ki spremljajo pesniško besedo, in se na njihovem mestu začno prebujati čustva. Tedaj spoznamo, da niso predmeti, ki so okoli nas, mrtvi, ali da bi bili gluhe okamnine, marveč napolnjeni s čustvi. Do njih pa ne moremo z živjetjem v pesem, ker so po tej plati nedosegljivi, marveč se jim lahko približamo in jih izsrkamo šele tedaj, kadar ugotovimo, kaj so pesniku pomenili in kaj nam taje. Potemtakem je važno spoznati njihova ozadja in njihovo čustveno vrednost.

O tem nas najbolj nazorno pouči Kosovelova pesem z naslovom *Predmeti brez duše* (136). Pesem kaže jasne poteze Kosovelovega konstruktivi-

stičnega stila in odtise njegove svetovnonazorske preusmeritve. Kakor pri *Kons. 5* se avtor tudi tu opira na resnični svet okoli sebe, le da ga pesniško dviga v podobe in mu daje nove pomene. Kakor hitro se dotakne predmetov in jih vstavi v pesem ter zveže z drugimi, ki so v njej, dobijo novo osvetljava in nov pomen, ne da bi svojega prvotnega izgubili. Ravno to pa ustvarja pri konstruktivistični poeziji, če jo beremo s starimi predstavami o liriki, najprej vtis nerazumne razmetanosti in neizčiščenosti, celo improvizacije, potem pa začudenje, da ne rečemo odpor. Šele ko pridemo pesmi do bistva, se pred nami vse razveže in razjasni. Temeljno načelo novega stila pa v resnici ni begati in presenečati, marveč kazati svet in življenje v njunih stiskah in krčih in iz tega izvajati logične sklepe o njem. In prav to nam pomaga, da lahko doživljamo čustvene trzljaje v sebi.

Omara z rdečimi šipami ni po vsem tem izmišljena ali recimo plod pesnikove iznajdljivosti, marveč je resničen kos pohištva, ki ga je Kosovel od mladih nog dobro poznal, saj so ga imeli doma, kar je pomnil. To pa še ni vse. Omara, o kateri govorimo, stoji še danes v dnevni sobi v hiši Kosovelovih v Tomaju, v prostoru, ki je bil nekoč spalnica staršev. V njem je prebil Srečko zadnje dni svojega življenja in tu tudi umrl. V hišo je prinesla omaro mati, ko se je poročila, potem pa je bila leta in leta v sobi obeh bratov v šoli in sta jo uporabljala za knjižnico. In ravno s tem predmetom, trdno zasidranim v njegovem življenju, ki ga je vedno videval, kadar je prišel domov na počitnice, uprizori Kosovel v pesmi vtis negibnosti, statike, obenj pa postavi kot njegovo nasprotje simbol gibanja v prostoru — avtomobil, ki je bil takrat res senzacija, in seže od tod tja do »kozmičnega diha« v svetu idej, ki oznanja družbeni pretres, trenutek, ko se bo življenje do temeljev zamajalo in spremenilo. Vsebinsko in obliko prihajajočega prevrata pa utelesi v metafori o rdečem atomu, ki jo je namenoma grafično poudaril, ko jo je napisal z velikimi črkami, da bi z njo izpovedal svojo vodilno misel.

Toda pesem o predmetih brez duše se končuje tudi z napadom na dadaizem, literarno smer, ki se je po vojni razširila iz Švice v Francijo, Nemčijo, Združene države in še drugam ter se podtalno pritihotapila tudi v razna druga modernistična gibanja tistih let, pri nas v neofuturizmu. Kosovel je poznal dadaistični slovstveni nauk iz tuje publicistike, ki je prihajala k nam, a ga ni cenil. Imel ga je za svetovnonazorsko nazadnjaškega, celó za brezidejnega, po bistvu nasprotnega socialni revoluciji, za mučno iskanje brezglavih, presenetljivih domislic, polnega likovnih in besednih prenapetosti, tudi hotenega norčevanja iz vsega. Vedel je, da zaznamuje beseda dada v francoski otroški govorici lesenega konjička, se pravi igračko, a v prenesenem pomenu v literaturi zavestno jecljanje in hoteno posmihanje na vse strani. Zato je besedo dada poosebil v kralja in jo pisal z veliko začetnico ter jo sploh obravnaval ironično.

Na koncu se moramo za hip ustaviti še pri Kosovelovem novem pojmovanju smrti, sicer ne bo naša slika popolna. Pesmi, ki govorijo o njej v *Integralih*, se začno z *Otožjem* (280) in vrste druga za drugo vse tja do zadnje v zbirki z naslovom *Padati!* (304). Kar nas v zvezi z njo predvsem zanima, pa ni pogostnost, s katero se Kosovelu motiv vrača pod pero, marveč zunanji videz, ki ga je smrt pri njem dobila, in čustva, ki jih je v njem povzročala. Če so jo svoje čase spremljale, kjer koli se je pojavila, same sence in temne barve, se sedaj začno namesto njih uveljavljati svetle, tople. V pesmi *Veseli*,

dinamični, relativni (285), ki nam že z naslovom razodeva pesnikov spremljeni odnos do nje, se ob smrti nenadoma pojavi občutek veselja, čuden in na vse strani zanimiv. Ta se še posebno razmahne v pesmi *Ura žalosti* (303) v verzu, ki se dobesedno glasi: »Smrt je veselje«. Antiteza s posebnimi pomeni? Niti ne, ko pa je izjava očiten izraz pesnikovega doživetja in spoznanja. O tem nas tudi prepriča epiteton »bel«, ki se pojavi v prejšnji pesmi s tako zanositim naslovom in metafora, ki je zgrajena na tej podstavi in se glasi »beli čolni sanj«, kar vse skupaj meri na onstranost. Isti epiteton se obnovi z istim pomenom pri pesmi *Skozi bela vrata* (290) in potrdi naše dognanje, da bi ga mi sami bolj ne mogli. Na sorodne pojave naletimo tudi drugje v tem delu *Integralov*, še posebno v drobnem ciklu, sestavljenem iz dveh pesmi, z naslovom *Smrt* (300). Tudi tu je doživetje smrti prienačeno občutku veselja in namesto temnih barv se razlije po obeh pesmih svetloba, ne žareča, a vendar. Nanjo naletite že v pesmi *Jesenska pokrajina* (295) in *Modrih konjih* (292), le da je sedaj določnejša, tudi izrazitejša. Sploh je druga pesem v ciklu *Smrt* vsa obrnjena navzven v pokrajino, naj je tudi jesenska, ko pa je zlató »v sinjini čisto«. Prav zato je sedaj smrt na mah izgubila tisti bolni videz, ki smo ga bili pri Kosovelu pri tem motivu navajeni videti, tudi pridih tragičnosti, nesreče, ko pa se je nenadoma zlila — kot se to rado zgodi pri panteistih — v eno z naravo in človekom.

V tej zvezi pa nas zanima predvsem vrsta novih podob, ki izpričujejo prenovljeno vsebinsko dno našega motiva. V tem pogledu izvemo največ iz pesmi *Modri konji*, če si jo ogledamo поблиže.

V naši pesmi se motivu, ki govori o smrti, že kar v začetku pritakne metafora o »modrih konjih«. Jasno je, da konj modre barve ni, razen v ekspresionističnem smislu. Kosovel jih je dobil iz slikarstva, a jih obrnil po svoje. Že v študiji »Srečko Kosovel in konstruktivizem« sem se lotil poglavja o avtorju *Integralov* in upodablajoči umetnosti (87—98). Tam sem tudi omenil skupino slikarjev okoli Vasilija Kandinskega (1866—1944) v Münchnu, ki si je nadela ime »Der blaue Reiter« po knjigi njihovega ruskega kolege in usmerjevalca s tem naslovom. Pri almanahu »Modri jezdec« — prvič je izšel leta 1912, a drugič dve leti kasneje — so bili vsi članki in vse slikovno gradivo take narave, da jih moremo imeti za posebne vrste manifest o novi smeri, ki se je ogrevala za poduhovljeno umetnost in šele prek nje silila v abstraktno umetnostno obliko. O tem nas pouči tudi Kandinskega knjiga »O poduhovljenem v umetnosti« (*Über das Geistige in der Kunst*), ki je izšla istega leta kot almanah. To je dovolj zgovorno dejstvo in ne potrebuje posebne razlage ali utemeljitve. Le kako neki, ko pa pove naslov sam vse. In tudi v knjigi teče beseda predvsem o nefigurativni umetnosti.

Pri almanahu je sodeloval kot sourednik in pisec študij tudi mladi nemški slikar Franz Marc (1880—1916), doma iz Münchna, privrženec nove smeri. Kar pa je za nas še posebno важно, to je njegova slika z naslovom »Modri konji« (*Die blauen Pferde* ali *Der Turm der blauen Pferde*). Pred seboj imamo na njej skupino v zrak dvignjenih konjskih glav, tesno stisnjenih drugo k drugi, prestiliziranih in narisanih v rahli kubistični tehniki, vendar tako, da izražajo nekakšno mutasto poglobljenost vase. Njihova telesa so nejasna, ko pa se močno temne ploskve izgubljajo ob robovih slike v posebni motnjavi v neznano in postanejo edino takrat jasnejše, kadar zadenemo na svetle ploskve, saj med temnimi in svetlimi v resnici ni prehodov. Od te zunanosti, kakršno kažejo, je samo korak do poduhovljenja, saj se snovnost

v njih v veliki meri razblinja in izgublja svojo realno podlago. To pa še ni vse. Franz Marc je prispeval k drugi izdaji almanaha še uvodno besedo, v kateri je med drugim zapisal tele misli: »Vse, kar se bo nekoč uresničilo, lahko na zemlji samo zasnujemo.« Ta Däublerjev stavek — nadaljuje — »sprejmemo lahko kot oznako za vse naše ustvarjanje in hotenje. Nekoč, kadarkoli že, se bo dopolnilo, a v nekem drugem svetu, v nekem drugem življenju. Mi lahko na zemlji pripravljamo za vse to samo zasnutke.«

Ali bi kazalo temu še kaj dostaviti, da bi bila predstava o modrih konjih popolnejša? Morda samo to, da je imel Kosovel ta čudna bitja za znanilce bližajoče se smrti, ko stopajo le rahlo zaznavni »skozi meglo«, kot beremo v *Nihilomelanholiji* (293), in gredo čez polja, odeti »v plašče mesečine«, kot pravi v naši pesmi.

S svojo razpravo smo pri kraju. V njej smo se v glavnih obrisih dotaknili temeljnih pojavov v motivnem svetu *Integralov*, a nakazali tudi tiste, ki se nam zde obrobni. Nikjer nismo silili v podrobnosti, da ne bi morda nehoti razbili okvira svoje študije, zato pa smo se raje razgledali po naravi in funkciji nekaterih motivov v konstrukcijah samih, da bi razumeli njihovo zgrajenost in estetsko učinkovitost. Toda tudi tukaj smo ravnali previdno, ker smo se zavedali, da bi o vsem tem lahko govorili natančneje šele tedaj, ko bi segli še na področje Kosovelovega konstruktivističnega nominalnega stila, spregovorili o njegovi novi metaforiki in novi verzni teoriji. Vse to pa sodi v posebno obravnavo, takšno, ki bo temeljila na dognanjih, do katerih smo se dokopali v pričujoči.



Bratko
Kreft

Brecht in marksizem

V letih po drugi svetovni vojni so v središču svetovnega gledališkega dogajanja vodilni predvsem štirje dramatik: Bertolt Brecht, Jean Paul Sartre, Samuel Beckett in Eugene Ionesco. Vsak izmed njih ne zastopa le svoje pojmovanje dramatike in gledališča, marveč tudi svojo idejo, mogli bi celo reči, neko svojo ideologijo in filozofijo, to se pravi svoj svetovnonazorski pogled na sodobni svet, družbo in človeka ter na nasprotja med njima in v njih. Sartre, ki si je kot mislec ustvaril svoj sistem eksistencialistične filozofije, v kateri se prepletajo idealistične in materialistične komponente, sta dramatika in gledališče sredstvo, da z njima po dramatiziranih primerih različnih človekovih bojov in družbenih ter idejnih nasprotij današnjega sveta dokaže resničnost svojih filozofsko eksistencialističnih spoznanj in tez. Zato je njegovo dramsko delo v tem smislu značilen sodoben primer tezne dramatike, saj je v njej ves angažiran za svoj eksistencializem in njegov individualizem. Najznačilnejši primer in vrh Sartrove dramatike eksistencializma je njegova obsežna drama *Hudič in dobri Bog*.