

KOSOVELOVI KONSI: NELAHKO RAVNOTEŽJE MED SUBJEKTOM IN DRUŽBO

Alenka Jovanovski

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Obravnavo Kosovelovih konsov z vidika recepcijske estetike začenjam s tezo, ki jo H. R. Jauß razvil na podlagi Aristotelovega koncepta *katharsis*, Avguštinove kritike samoužitka v *curiositas* in Gorgiasovega nauka o vplivu afektov na prepričljivost govora (Jauß 1998: 102). Bistvo katarzičnega ugodja in same komunikativne zmožnosti estetskega izkustva tako prikaže kot »vzajemno igro samoužitka v uživanju tujega, izkustva samega sebe in izkustva drugega. Recipientu torej že od začetka pripisuje dejavno udeležnost pri konstituciji imaginarnega, ki mu ni bila priznana, dokler je bila esetska distanca v tradicionalni teoriji pojmovana le enosmiselno, kot zgolj kontemplativni in brezinteresni odnos do odaljenega predmeta« (Jauß 1998: 102). Dialektična igra ima torej dva póla: samougodje in ugodje v »drugem«. Razmerje med njima v idealnem primeru vključuje sprejemnikovo obrnjenost k »jazu« in k »drugemu«, ki je po svoje ravno tako del sprejemnika samega. Jauß opozarja tudi na možnost redukcije enega ali drugega pola, ko estetsko izkustvo »poide bodisi v brezdistančnem uživanju objekta ali v sentimentalnem samoužitku, s tem pa katarzično izkustvo podleže nevarnostim ideološkega zavzetja in porabe ter izgubi svojo pristno komunikativno funkcijo« (Jauß 1998: 102).

Tukaj bi rada dodala dvoje: prvič, skupni imenovalc dveh polov komunikativne zmožnosti estetskega izkustva je vedno spoznanje, s pomočjo katerega sprejemnik kot posameznik in kot družbeno bitje dobiva kritični vpogled vase. A ker se nikoli ni mogoče razumeti do konca, je bralnemu dejanju lastno samorazumevanje vedno *proces*, ki vključuje celo vrsto bralčevih odzivov. Afirmacija, negacija in kritična presoja so samo najpogostejši med njimi.

In drugič: o dveh polih komunikativne zmožnosti estetskega izkustva ne smemo razmišljati kot o nečem fiksnem, ne na sinhroni in ne na diahroni ravni. Pravzaprav sta bila *oba* pola v toku zgodovine podvržena številnim spremembam. Recimo: v srednjem veku, pri trubadurjih, je bil »drugi« strukturiran kot *variacija* na družbeno normo, ali pa je to bil božanski Ti (njegov predstavnik Jezus Kristus). V novem veku je »drugi« lahko mišljen kot nezavedna intimna vsebina ali kot neuzaveščeni družbeni vzorci v individuumu. Ker me zanima problem Kosovelovih konsov, ne nameravam

govoriti obširno o raznih historičnih udejanjenjih »drugega«. Moj shematični in poenostavljeni opis komunikativne razsežnosti želi zgolj ilustrirati historično ozadje oziroma kontekst, v katerem nameravam začrtati problem komunikativne zmožnosti ob Kosovelovih konsih.

Novoveški model komunikativne zmožnosti estetskega izkustva sem ob Jaušu opisala kot subjektivno zrenje intimnih vsebin in neuzaveščenih družbenih norm ter kot odziv na vse to. Obstaja pa tudi možnost ideološkega zavzetja estetskega izkustva – bodisi v primeru nekritično afirmativnega odziva na družbo bodisi v primeru odsotnosti kakršnega koli odziva (Jauš 1998: 102). S tem je seveda ogrožena osrednja pridobitev novoveške estetike, namreč avtonomija umetnosti, ki pade, kadar se razmerje med umetnostjo in družbo poruši (prim. Adorno 2002: 5).

Gadamerjeva teza o subjektivaciji estetike s Kantom in Schillerjem opozarja, da je abstraktna estetska zavest nastala z ločitvijo umetnosti od življenja. Jaušovo razumevanje bistva komunikativne zmožnosti je v soglasju s sklepom, da je umetnost varna pred ideološkim zavzetjem le, kadar sta ohranjena oba pola komunikativne zmožnosti estetskega izkustva. Moje samorazumevanje je skratka popolno le, kadar je »jaz« (kot posameznik in kot član družbe) v dinamičnem, nenehno odprtem dialogu z »drugim« (kot posameznikom in članom družbe). Če eden od elementov manjka, to ne vpliva le na dialog med dvema poloma komunikativne zmožnosti, pač pa ovira in onemogoča moje samorazumevanje. Ali samorazumevanje sploh lahko doseže polni obseg, če zanika bodisi »jaz« bodisi »drugega«?

Po Adornu je podlaga avtonomne umetnosti ravno ravnotežje med posameznikom in družbo. Toda v novem veku ta odnos ni bil vedno uravnotežen, zato bi historični pregled najverjetneje pokazal neuravnoteženost, ki do določene mere blokira potrebo po igrivi oscilaciji med »jazom« in »drugim«. Tudi tukaj ponujam le površen vpogled v problem.

Kantov model estetskega izkustva vsebuje vrsto elementov, ki podpirajo sprejemnikovo usmerjenost v družbo; takšna je zapoved, naj lepo občuegaja, naj bo čista estetska sodba subjektivno občueveljavna, za kar skrbi tudi *sensus communis*;¹ vse to pa je povezano s trditvijo, da je lepota simbol npravnega (KRM § 59.259; Kant 1999: 193). Nekatere sodobne interpretacije berejo Kantovo estetsko teorijo kot pripravo na udejanjenje njegove moralne filozofije, saj je estetski princip brezinteresnega ugodja hkrati tudi sredstvo preseganja želja in interesov (prim. Marquard 1995: 37–69).

Toda od Kanta dalje se je rahlo ravnotežje med posameznikom in družbo začelo čedalje bolj nagibati k redukciji družbenega, kar je estetsko izkustvo vodilo v nevarnost sentimentalnega samoužitka. Čeprav bistven premik v to smer nakazuje že interpretacija Kantovega modela estetskega izkustva pri poznem Schillerju, so postale posledice te interpretacije vidne šele konec 19. stoletja. Takratna pesniška produkcija je namreč omogočala odziv, v katerem je estetsko uživajoči sprejemnik konstituiral lastno subjektiviteto – predvsem da bi jo učvrstil pred pritiskom vsakdanje realnosti.

O. Marquard zato prav ob poznem Schillerju oblikuje tezo o estetiki/umetnosti kot anestetiki, ob kateri se je sprejemnik lahko čedalje bolj zapiral v slonokoščeni stolp lastne notranjosti. Takšna umetnost/estetika skrat-

ka postane uspavalo ali vsaj sredstvo za blažitev bolečin (Marquard 1995: 21–35), ki jih (post)romantični subjektiviteti povzročajo družbeno–historični horizont. Umetnost to drago plača, kajti ko prereže popkovino z družbenim okoljem, iz katerega raste, postaja vse bolj eskapistična, vse bolj postaja ne-umetnost (an-estetika), spreminja se v uspavano lepoticu, v skrajni fazi pa lahko v svojem molčečem potrjevanju nepravičnih družbenih norm do smrti uspava samo sebe. Njena avtonomija je ogrožena ali pa celo obstaja zgolj še kot videz.

Če Marquardovo tezo prenesem na komunikativno zmožnost estetskega izkustva, ugotovim, da je bila kriza umetnosti konec 19. stoletja hkrati tudi kriza komunikativne zmožnosti estetskega izkustva. Mallarméjeva želja, da bi v govorici izrekel celo neizrekljivo, je sicer pomenila izhod iz krize umetnosti, vendar pa se je umetnost tako še bolj ločila od življenja (družbe) in se je znašla v še globlji krizi komunikativnosti.² Umetniško manj prepričljivi segment pesniške produkcije *fin de siècle* se je zadovoljil z enako neuravnoteženo različico komunikativne zmožnosti estetskega izkustva, kjer sprejemnik uživa v bolešno nasladnem opazovanju lastnega svetobolja, melanholije in depresije, z eno besedo – v kvalitetah lepe duše, pahnjene v grdi svet.

Na to stanje so se kritično odzvale različne oblike evropskih literarnih avantgard, ki so izrojeni model komunikativne zmožnosti skušale uravnovešiti z maksimo o povezavi med umetnostjo in življenjem. Avantgardistična prenova komunikativne zmožnosti estetskega izkustva pa je imela vsaj dve ravni. Po eni strani ji je šlo za neposredni napad na abstraktno estetsko zavest. Vendar domet gesel o požigu muzejev in o zavrnitvi kanonizirane umetnosti in literarne tradicije skoraj nikoli ni presegal gole subverzije tradicionalnega, s konca 19. stoletja podedovanega modela komunikativne zmožnosti estetskega izkustva.³ Avantgardistični umetniki so skušali raztreščiti tako Pesnika kot tudi njegov slonokoščeni stolp, kamor se je zatekal bralec, da bi lahko kontempliral svoja, v melanholično tančico zavita čustva. Opisano težnjo, ki je najočitnejša v italijanskem futurizmu, je Kosovel odkril tudi v Micičevem zenitizmu.

Po drugi strani so si avantgardisti prizadevali, da bi sprejemnika obrnili nazaj v družbo, tudi če se je za to bilo treba odreči subjektivemu samopremisleku. Že Benjamin je opozoril na temeljno razliko med italijanskimi in ruskimi literarnimi avantgardisti.⁴ Prvim je šlo za estetizacijo družbe, za prilastitev realnega s strani imaginarnega, in to celo, ko so glasno oznanjali nujnost vojne, ki bi očistila bolni Zahod. Drugi so zdrsnili v podružbljenje umetnosti in s tem v ideološko prilastitev imaginarnega s strani realnega, kar naj bi omogočila permanentna družbena revolucija. Vse negativne in pozitivne strani takšnih prizadevanj so se v sovjetskem režimu pokazale razmeroma zgodaj. Avantgardisti so resda želeli ozdraviti ogroženo avtonomijo umetnosti, toda radikalne doze njihovega zdravila so jo ogrožale še bolj.

Oba tukaj prikazana modela povezovanja umetnosti in življenja si je treba ogledati še v luči Iserjevega razumevanja fiktivnega. Fiktivno namreč posreduje med poljem realnega in poljem imaginarnega (prim. Iser 2001 in

1993). Italijanski avantgardisti so si prizadevali, da bi iz polja imaginarnega preko polja fiktivnega vstopili v polje realnega in ga estetizirali. Ruska avantgarda pa si je po drugi strani prizadevala, da bi polje realnega razširila v imaginarno, tega pa strukturirala v skladu s principi realnega. Očitno je, da je bil polju fiktivnega v obeh primerih odvzet avtonomni status, zato ta poezija ni umetniško prepričljiva.

Zdaj si lahko ogledamo, kako je na krizo avtonomije umetnosti reagiral drugi val slovenske avantgarde. Kosovel, ki je bil njegov vodilni predstavnik (Vrečko 1986: 81), je globoko razumel splošno krizo umetnosti, njene specifično slovenske poteze, a tudi krizo komunikativne zmožnosti estetskega izkustva.⁵ V spisih *Kriza*, *Umetnost in proletarec*, *Kriza človečanstva*, *Razpad družbe in propad umetnosti* je kot bistvo te krize označil prepad med umetnostjo in življenjem/človekom (ZD 3/1: 12–21). Krizo bi bilo mogoče preseči le, če bi (slovenska) umetnost črpala iz vsakdanjega življenja, ne pa bežala v umetnost zavoljo umetnosti.⁶ Vir povezave med umetnostjo in življenjem je lahko le umetnikovo »spoznanje« (ZD 3/1: 41),⁷ torej spoznanje sebe in sveta okoli sebe. Edinole takšno spoznanje lahko udejanji abstraktno nalogo povezovanja umetnosti in življenja; edino spoznanje je tisti pravi most med umetnostjo na eni strani ter življenjem, človekom, človeštvom in resnico na drugi strani. Drugače rečeno: umetnost ni *le* »estetski«, pač pa *tudi* »življenjski problem« (ZD 3/1, Dnevnik VII/9: 650).

Rekla sem, da je italijanskim futuristom šlo predvsem za lahkotno, čeravno inventivno povezovanje umetnosti in življenja; njihova umetnost je želela rušiti predvsem tradicionalni model komunikacije s sprejemnikom, toda nič več kot to. Kosovel pa je izhod iz krize komunikativne zmožnosti in krize umetnosti videl v drugačni, v *etični*, *vsebinski*, *duhovni* revoluciji,⁸ ki bi privedla do globinske povezave med umetnostjo in življenjem.

Takšno je interpretativno ozadje, ki bo spremljalo mojo interpretacijo Kosovelovih konsov. Ob tem si zastavljam dvojje vprašanj: (1) ali konsi omogočajo uravnotežanje obeh polov komunikativne zmožnosti estetskega izkustva in (2) ali je Kosovel z njimi presegal »izgubo komunikacije v avtonomni umetnosti« (Jauß 1998: 103)?

Odgovor na ti dve vprašanji bom začela graditi s strukturno značilnostjo Kosovelovih konsov, ki jo sama imenujem ironizacija. Ironizacija je eden izmed pesniških postopkov, s katerimi skuša Kosovel onemogočiti izrojeno obliko sprejemnikovega soočanja s samim sabo in hkrati doseči bralčevo kritično oceno družbenih norm. Pravzaprav je ironizacija minusna funkcija – te pa so po Iserjevem mnenju značilne za modernistične tekste. S pomočjo minusnih funkcij strukturirani tekst ne izpolnjuje bralčevih, ob modernističnih tekstih privzgojenih pričakovanj: ne ponuja namreč nobenega ključa za konstitucijo tekstovnega smisla. Minusne funkcije so tisto, kar ostane po razveljavitvi bralčevega pričakovanja; so torej eden od vzrokov, da modernistični tekst namesto ključa za branje in konstitucijo tekstnega smisla bralcu ponuja zgolj prazno mesto. Prazna mesta pa ne spodbujajo le prenosa teksta v bralčevo zavest, ampak tudi pospešujejo bralčevo interpretativno dejavnost. Bralec mora skratka nenehno iskati interpretativni

ključ. Ker pa se vsaka interpretacija v nadaljnjem poteku branja izkaže za zmotno, lahko bralec radikalnih modernističnih tekstov vsakič doseže zgolj zasilno interpretacijo, ki jo bo že naslednji trenutek nadomestil nov interpretativni ključ.⁹

Ironizacija kot bistvena oblika minusne funkcije pri Kosovelu temelji na pojmu *lepe duše*. To pomeni, da njena funkcija ni povezana le s tehnikalijski bralnega dejanja, ampak posega prav na polje subjektivega samozavedanja. Funkcija Kosovelove ironizacije je zato hermenevtična.

Treba je poudariti, da je celotna Kosovelova lirika, ne le njegove zgodnje pesmi, zares močno zaznamovana s pojmom *lepe duše*.¹⁰ M. Kos pri Kosovelu najde dve obliki *lepe duše*: prva se pojavlja v njegovi zgodnji poeziji, in je povezana s heglovski lepo dušo oziroma z njeno postromantično izpeljavo. Nekateri dnevniški zapiski kažejo, da se je Kosovel pogosto bojeval s to obliko *lepe duše*.¹¹ Druga oblika *lepe duše* pri Kosovelu se je razvila na podlagi vrste dejavnikov: cankarjanskega etosa, travmatične izkušnje prve svetovne vojne, dodelitve slovenskega Primorja Italiji, izkušnje fašizma v Trstu in izkušnje etičnega ter umetniškega spanca ljubljanskega slovenstva. V Kosovelovih esejih dobi ta druga različica *lepe duše* obliko novega človeka/umetnika, človeka, ki je »duhovnik resnice, pravice in lepote« (ZD 3/1: 650). Še več: druga različica *lepe duše* pomeni most od postromantične, vase zasanjane *lepe duše* do Kosovelove socialne in socialistične angažiranosti.

Čeprav je Kosovel prvo obliko *lepe duše* v določenem trenutku prerasel, pa v konsih ni tematiziral njene zrelejše oblike, ampak ravno to naivno inačico. Konsi so namreč pogosto tako strukturirani, da bralca vabijo v identifikacijo z 'lepo dušo', v nekakšno »harmonijo trudne bolečine«, kakor da želijo obuditi melanholično in osamljeno razsežnost bralčeve subjektivitete. Seveda je imel Kosovel povsem določen namen: bralcu je namreč želel pokazati, kako etično zgrešeno in v modernem svetu popolnoma neuporabno je, če samega sebe dojema kot melanholično lepo subjektiviteto. Ta rez v bralčevi identifikaciji z lepo dušo konsi dosežejo ravno z ironizacijo, ki bralca prisili v distanco od *lepe duše* in od lastne naslade v njej. Če bralec udejanja takšno estetsko distanco, ima dobre možnosti za kritičen premislek o družbi in sebi v njej. Dober primer takšnega postopka sta konsa *Prostituirana kultura* in *Srce v alkoholu*.

Znamenit primer ironizacije v kombinaciji z metaforo pa najdemo v prvih treh verzih pesmi *Sferično zrcalo*.¹² Sferično zrcalo kot metafora za umetnost, ki poudarja vse napačno, tu stopa v kontrast z navadnim umetniškim zrcalom. Podoben učinek dosega *Sferično zrcalo* z montažno tehniko sopostavljanja časopisnega fragmenta, razprave o umetnosti in fragmentarnega posnetka romantičnega modela poezije o kostanjih, ki šumijo za vodo (v. 7–9). Vse to je zgolj vaba, ki je lepi duši nastavljena, da bi sprejemniku preprečili napačen tip estetske identifikacije (v. 10–11).¹³

Vendar pa je nadaljevanje pesmi bolj kot za bralca pomenljivo za Kosovela, za pesnika samega: ta namreč ironizira lastno nihilometafizično subjektiviteto, sprašuje se o lastni pesniški produkciji in o njenem učinku v družbi. V obliko sferičnega zrcala oblikovan pripis *ZAKAJ SI SPUSTIL/*

ZLATI ČOLN V MOČVIRJE se nanaša na baržunasto liriko in njej lastno obliko lepe duše, ki pa je v popolnem anahronizmu z močvirjem družbe, saj jo bo to samo nemo pogoltnilo. Pripis berem kot izjavo lepe duše, a hkrati kot kritiko šibkosti izrojenega Kantovega-Schillerjevega modela komunikativne zmožnosti estetskega izkustva, kjer sprejemnik nemo, pasivno, ne-reflektirano pristaja na družbena dejstva.¹⁴ Obenem je pripis mogoče brati tudi kot izhod iz šibkosti izrojenega modela estetskega izkustva: pesnik je preprosto moral spustiti zlati čoln svoje baržunaste lirike v močvirno (družbeno) realnost vsakdanjega življenja, zlati čoln je preprosto moral preobraziti v sferično zrcalo. S tem se je ustvarila povezava med življenjem (močvirjem) in poezijo (čolnom, ki je postal sferično zrcalo).

Toda v takšni poeziji se je izrazito okrepila spoznavna razsežnost: sferično zrcalo ni navadno zrcalo, ampak poudarjeno, se pravi izrazito ostro in karikirano odslikava močvirno realnost družbe. Medbesedilno poigravanje s Cankarjevo belo krizantemo, ki jo Kosovel obarva socialistično rdeče, pa doda še eno razsežnost te nove umetnosti. Socialistično rdeča krizantema-umetnost družbe ne šiba z neke vzvišene pozicije, ampak ostaja v družbi, šiba njene napake, vendar tudi deluje znotraj te družbe.

Kosovelovi eseji in njegov prestop v socialistično stranko kažejo, da se mu je možnost plodnega delovanja v družbi vse jasneje kazala ravno v povezavi z razrednim bojem. Samo takšna umetnost bi postala tisti družbeni in življenjski faktor, ki bi pripomogel k preobrazbi močvirne, z metafizičnim nihilizmom okužene slovenske in evropske družbe v zdravo, živo, konstruktivno družbo, kjer vsak posameznik svoje poznavanje drugega (sočloveka, družbe) usklajuje z nenehnim samopremislekom.

Toda s tem se je pesem *Sferično zrcalo* nenadoma pretvorila v razmislek o sodobni umetnosti in o pesnikovih (Kosovelovih) ustvarjalnih hotenjih. Bralec je tukaj potisnjen v precej nevhvaležen položaj; na voljo ima samo dve možnosti. Lahko zavzame vlogo nekoliko tihega, voyeurskega opazovalca pesnikove nihilistične samodestrukcije in njegovega premisleka o možnosti poezije. Kosovel se je nesmiselnosti te bralčeve vloge zavedal, saj je v svojih dnevnikih večkrat zapisal, da mora fazo nihilistične destrukcije in spusta skozi ničišče vsakdo preživeti v sebi.¹⁵ Vsakdo – zlasti pa pesnik – mora sam in osamljen čez most nihilizma, da bi s pesnimi stopil pred javnost, ji nastavljal sferično zrcalo, začel s konstruktivnim delom. Zato je konse, ki jih je morebiti celo sam imel zgolj za mimobežne rezultate lastne človeške in estetske preobrazbe – vse do jeseni 1925 pisal v strogi tajnosti (prim. Vrečko 1986: 110).

Druga možna vloga, ki jo lahko zasede bralec Kosovelovih konsov, je nekoliko pogumnejša in tvega konstitucijo smisla tam, kjer smisla ni. Bralec mora v tem primeru premagati hromečo estetsko distanco, v katero ga kons zapleta. Hkrati se mora spopadati s svojo, ob nemodernističnih tekstih privzgojeno recepcijo literarnega teksta. Svojo željo po pasivni recepciji mora nenehno presegati z dejavnostjo. Na ta način postaja njegova recepcija pesmi poudarjeno aktivna, konstitucija tekstnega smisla pa vse bolj zavestna. Pesem skratka sili bralca, naj privzame vlogo, ki jo je zanj v 19. stoletju opravljal literarna kritika.

V naporu konstitucije tekstnega smisla pa se skriva še neka druga naloga. Ta naloga je konstitucija bralčeve subjektivitete in je pomembnejša od prve, hkrati pa je tipično modernistična. Za konstitucijo subjektivitete v modernističnem tekstu je značilno protislovje: na eni strani imamo željo po subjektiviteti, ki naj bo celovita in urejena, toda na drugi strani imamo svet-tekst, ki je razlomljen, kaotičen, oropan referenčnega okvira. Zato je želja po celoviti subjektiviteti tu kar naprej frustrirana. Konkretizacija takšnega teksta je možna le, če se branje sproti preobraža v interpretacijo. Bralec ob konsih izgrajuje subjektiviteto, ki ne doseže celovitosti, pač pa ostaja zgolj interpretacija – na moč nestalna, krhka, zavezana edinole razumevanju kot neskončnemu (osebnemu in zgodovinskemu) projektu. Subjektiviteta kot interpretacija je skratka zavezana razumevanju kot večjezikovnemu projektu. (Pri tem zadnjem možnem primeru konstitucije tekstnega smisla je prav gotovo na delu naša, postmoderna recepcija Kosovela, ki v konstituiranem smislu/subjektiviteti vidi zgolj eno izmed mnogoterih možnih subjektivitet/interpretacij.) Subjektiviteta kot (zgolj) interpretacija, ki jo bralec konstituira v recepciji Kosovelovih konsov, potemtakem temelji na estetski distanci. Natančneje: estetska distanca je tista, ki med branjem nenehno rahlja konstituirani smisel/subjektiviteto in ji spodmika tla pod nogami!

Zdi se, da je Kosovel v fazi, ko je poezija konstruktivnosti začela prevladovati nad konstruktivistično poezijo, to tudi zaznal – in v dnevnik zapisal: »Pišete s srcem? Ne | s peresom. A kar ne pride iz duše ne gre do duše in nima cene. Forma« (ZD 3/1, Dnevnik XII/16: 735). Kar sprva diši po anti-modernizmu, je v bistvu znova zelo moderno. Pisati s »peresom« namreč vodi v redukcijo človeka na razum in s tem na popolnoma ne-estetski in nečloveški mehanizem. Pisati iz »srca« zato ne pomeni le, da nekaj, kar je nezavedno že vseskozi »tu«, prinašamo na površino; pomeni tudi etično kvaliteto in željo, da bi to kvaliteto predali bralcu. Je interpretabilnost modernistične subjektivitete pri Kosovelu našla svojo fluidno trdnost natanko v »srcu«? Čeprav to zagotovo presega domet konsov, se vendarle zdi, da si je Kosovel začel prizadevati za prav takšno rešitev, kakor hitro se je njegova raznolika pesniška dejavnost začela osredotočati na poezijo konstruktivnosti.

V pesmi *Sferično zrcalo* je premoč estetske distance posledica različnih postopkov, ki sprejemnika ovirajo pri tem, da bi konstituiral in v sebi tudi učvrstil lepo dušo kot napačni tip subjektivitete. Toda hkrati se ponesreči tudi sprejemnikov zaobrat v družbo: tudi ta v konsih ostaja na ravni distancirane refleksije, na ravni interpretacije. Pisanje s peresom tako ostaja na ravni očitavanja forme in ker je ta redukcija življenja, je seveda ni moč prenesti nazaj v življenje. Premoč estetske distance postane vzrok za izgubo komunikativnosti. Za povezavo umetnosti in življenja se tako kot nujna znova izkaže estetska identifikacija. Na podoben problem je ob estetski distanci naletel tudi B. Brecht (Jauß 1998: 113).

Če torej nekateri konsi še kar uspešno uravnotežajo oba pola komunikativne zmožnosti estetskega izkustva in s tem povezujejo umetnost z življenjem, pomeni *Sferično zrcalo* kritično zamejitev te težnje. Sprejemnik se morda celo ukvarja s kritičnim pretresom vloge sodobne umetnosti v

družbi, vendar se ob tem izgublja v poudarjenem miselnem in teoretskem naporu – v interpretaciji in samointerpretaciji, ki sta takorekoč vprogramirani v besedilo pesmi in ju bralno dejanje udejanja vsaj do neke mere. V poudarjeni samorefleksivnosti smemo videti samo nekoliko finejšo, čeravno samokritično obliko sprejemnikove nasladne samozazrtosti. Na ravni razmišljanja o ravnotežju med obema poloma komunikativne zmožnosti estetskega izkustva to znova pomeni, da tudi konsom kljub svobodni refleksiji, v katero silijo bralca, ne uspeva dejanska povezava z družbo.

Kosovel je do takšnega sklepa prišel tudi na zavestni ravni, ko je po nastopu Zenita v Ljubljani aprila ali maja 1925 spoznal, da preobrazba, kakršno so propagirali zenitisti, ne more biti zgolj esteticistično in formalistično – prazno igračkanje. Preobrazba umetnosti ne more biti zgolj onemogočanje določenih tipičnih estetskih odzivov, temveč mora postati prav vsebinska preobrazba. S tem je mislil na notranjo prenavo posameznika in nato družbe, vzrok in obenem posledica takšne preobrazbe pa bi bila ravno nova umetnost.¹⁶ To spoznanje ga je po vključitvi v socialistično stranko poleti 1925 že jeseni istega leta spodbudilo, da se je središče njegovih sicer zelo raznolikih ustvarjalnih hotenj od pisanja konsov počasi začelo premikati k poeziji konstruktivnosti in k načrtom za prozo.

Bistvo tega prehoda bom skušala opisati s principom gibljivosti. Toda kaj pomeni ta gibljivost? Tukaj nimam v mislih hitrosti gibanja, nad katero so se navduševali italijanski futuristi, Kosovel pa je imel ambivalenten odnos do nje.¹⁷ Ravno tako v mislih nimam montaž kot strukturnega principa gradnje pesniškega teksta.

Montaže od bralca zahtevajo neverjetno asociativno hitrost; silijo ga v preskakovanje iz enega semantičnega polja v drugo, v lepljenje enega fragmenta z drugim. Silijo ga celo v modernistični kolaž različnih modelov poezije in bralec je zaradi vsega tega prisiljen v poudarjeno dejavnost. Lastno subjektiviteto mora pripoznati kot nekaj dinamičnega, fluidnega, interpretabilnega – kot nekaj, kar je v dobi nestabilnosti postalo radikalno nestabilno. S tem pa mora priznati popoln neuspeh prizadevanja sodobnega človeka, da bi iz kaotičnega sveta oblikoval neko urejeno celoto. Bralec lahko to spoznanje sprejme, v njem igrivo uživa, morda ludistično žonglira z njim – toda enako legitimno je, če ga zavrže in si reče »ne, moja subjektiviteta je lepa in celovita, le svet okoli nje je tisti, ki jo subvertira in pripravlja njen tragični konec«.

V zadnji izmed naštetih možnosti za recepcije Kosovelovih konsov smemo videti enega izmed osnovnih vzrokov, zakaj slovenski prostor vse do 70-ih let 20. stoletja ni mogel sprejeti avantgardistične oziroma modernistične umetnosti (tudi Kosovelove). Bralec, čigar estetska vzgoja je temeljila na izrojeni Kantovi-Schillerjevi shemi, je v konsih preprosto moral videti 'slabo poezijo'. Nenazadnje so te drobne eksplozivne pesmi radikalno rušile njegov horizont pričakovanja. V jedru zavrnitve Kosovelovih konsov pa je v resnici šlo zgolj za to, da je bila subverzija predstave o subjektiviteti kot absolutni ali že kar monolitni celovitosti (subverzija predstave o postromantični lepi duši) za večino nekdanjih bralcev popolnoma nesprejemljiva.

Ko torej izključimo obe navedeni razlagi principa gibljivosti, nam ostane le še tretja. Princip gibljivosti je lahko samo tisti princip, s pomočjo katerega je Kosovel svojo poezijo želel zares konstruktivno odpreti v družbo. Tukaj nikakor ne gre za gibanje, ki ga lahko opišem s prisposodbo premice in je značilno za prej opisana principa gibljivosti. Princip gibljivosti, o katerem govorim, je bolj vektor – je usmerjeno gibanje, ki stremi k določeni cilju in hoče doseči nek *učinek* v bralcu samem in v družbi. Prav takšen tip gibanja je možno povezati s pojmom »gibljiva filozofija«, ki Kosovelu pomeni akcijo, delovanje v družbi.¹⁸ Kosovelova pesniška dejavnost se je začela neposredno vgrajevati v družbo ravno z recitacijskimi večeri, predavanji, z načrtovanjem različnih krožkov in z načrti za založbo Strelci (gl. Vrečko 1986: 168–214, 218–229). Pesniško ustvarjanje se je tu začelo preobraziti v ustvarjanje znotraj družbe, ki naj bi posredovalo med posamezniki kot različnimi deli družbe, družbo preobrazilo in jo povežalo v dinamično celoto. S tem se je Kosovel začel bližati tisti vlogi, ki jo je *poiesis* imela pri Grkih pred Platonom. Pesniška *poiesis* je zanj postala *poiesis* družbe. Ne estetizacija politike in ne politizacija umetnosti.

Če to drži, potem bi to bila najučinkovitejša možna rešitev zmanjšane komunikativnosti moderne umetnosti. Dejavni obrat v družbo, v življenje in v resnico, ki ga je Kosovel želel doseči v poeziji, je iskanje ravnotežja med obema poloma komunikativne zmožnosti estetskega izkustva postavilo pred nove izzive in nove nevarnosti. Slednjim je sčasoma podleglo pesniško delo nekaterih ruskih avantgardistov, kjer je opaziti (1) redukcijo sprejemnikovega soočanja s samim sabo, (2) manipuliran »premislek« o družbenih normah in (3) spodbudo, da bi se ideološko nadzorovani »premislek« neposredno vgradil v družbo.

Kosovel bi se tej nevarnosti najbrž izmaknil, tudi če leta 1926 ne bi umrl. V njegovih spisih namreč vse pre pogosto beremo, kako resnična umetnost raste iz umetnikovega spoznanja, ki je njegovo osebno, notranje spoznanje, spoznanje iz časa samotne hoje čez most nihilizma. Nuja po vitalnem obračanju vase je dobro zagotovilo za to, da bi tudi v svoji konstruktivni poeziji bralca zmogel zvabiti v samokritično refleksijo.

To hipotezo bi bilo po drugi strani treba preveriti še z analizo Kosovelove etične drže, podlaga katere bi bila najbrž kar neka posebna oblika religioznosti, ki se hkrati izmika ideologiji. Prav v slednji pa bi lahko prepoznali žlahtni ostanek tistega zunajestetskega polja, h kateremu se je estetsko izkustvo obračalo še pred novim vekom, medtem ko se pri Kosovelu udejanji skozi poudarjeni etos ali ob izrazih *človek*, *človečanstvo*.¹⁹ Nelahko ravnotežje med obema poloma komunikativne zmožnosti estetskega izkustva bi v Kosovelovi socialistično-revolucionarni poeziji verjetno zagotavljalo ravno vztrajanje na kritičnem sprejemnikovem samopremisleku kot sredstvu, ki blokira podivjano dejavnost stranke ali totalitarnega režima kot nadsubjekta.

BIBLIOGRAFIJA

- ADORNO, Th. (2002): *Aesthetic Theory*, prev. Robert Hullot-Kentor, London – New York: Continuum [Athlone Contemporary European Thinkers].
- BENJAMIN, W. (2000): »Art in the Age of Mechanical Reproduction«, prev. Harry Zohn, v: *The Continental Aesthetics Reader*, ur. Clive Cazeaux, London – New York: Routledge.
- GADAMER, H.G. (2001): *Resnica in metoda*, prev. Tomo Virk, Ljubljana: LUD Literatura.
- GRISI, Fr., ur. (1994): *I futuristi*, Milano: Newton (Grandi tascabili economici; 260).
- ISER, W. (2001): *Bralno dejanje*, prev. Alfred Leskovec, Ljubljana: Studia humanitatis.
- ISER, W. (1993): *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Baltimore: Johns Hopkins UP.
- JAUB, H.R. (1998): *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*, prev. Tomo Virk, Ljubljana: LUD Literatura.
- KANT, I. (1999): *Kritika razsodne moči*, prev. Rado Riha, Ljubljana: ZRC Sazu.
- KERMAUNER, T. (1993): *Poezija slovenskega zahoda*, 3. del, Maribor: Obzorja.
- KOS, J. (1995): *Na poti v postmoderno*, Ljubljana: LUD Literatura.
- KOS, J. (2001): *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KOS, M. (1997): »Kako brati Kosovela?«, v: *Srečko Kosovel, Izbrane pesmi*, Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 129–165.
- KOSOVELOV, S. (1977): *Zbrano delo III*, drugi del (ZD). Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KOSOVELOV, S. (2003): *Integrali 26'*, ur. A. Ocvirk, Ljubljana: Cankarjeva založba (faksimile izdaje iz l. 1967, Ljubljana: ČZP Ljudska pravica [Bela krizantema]).
- MARQUARD, O. (1994): *Estetica e anestetica*, Milano: Il Mulino.
- SCHILLER, Fr. (2003): *O estetski vzgoji človeka*, prev. Štefan Vevar, sprem. bes. Bojan Žalec, Ljubljana: Študentska založba (Claritas; 29).
- VREČKO, J. (1986): *Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem*, Maribor: Obzorja.
- VREČKO, J. (1996): »Kosovelovo razmerje do moderne tehnike«, v: *Kras*, letn. 3, št. 14 (27.V.1996), str. 8–11.

OPOMBE

¹ KRM § 20, 64 isl. (Kant 1999: 78), § 21,65 (Kant 1999: 79), § 40,158 (Kant 1999: 134).

² »V istem času se je umetnost odzvala z doktrino *l'art pour l'art*, se pravi, s teologijo umetnosti. Tako je prišlo do vznika nekakšne negativne teologije v obliki ideje 'čiste' umetnosti, ki ni le zanikala kakršno koli družbeno funkcijo umetnosti. (V poeziji je bil Mallarmé prvi, ki je privzel takšno stališče)« (Benjamin 2000: 326).

³ Gl. *Manifesto del futurismo* (I futuristi 1990: 29 isl.). Benjamin govori o šoku kot glavnemu namenu dadaistične umetnosti (Benjamin 2000: 335).

⁴ »*Fiat ars – pereat mundus*«, trdi fašizem in, kot priznava Marinetti, pričakuje, da bo vojna omogočila umetniško zadoščenje zmognosti zaznavanja, ki jo je

tehnologija spremenila. Takšna je očitno poraba *l'art pour l'arta*. Človeštvo, ki je v Homerjevem času bilo objekt kontemplacije olimpskih bogov, je zdaj samo svoj objekt. Njegova samo-odtujitev je šla tako daleč, da mu izkustvo lastnega uničenja ponuja prvorazredno estetsko ugodje. Tako je namreč s politiko, ki jo fašizem estetizira. Komunistem odgovarja s politiziranjem umetnosti« (Benjamin 2000: 337).

⁵ ZD 3/1, Dnevnik VII (1925): 656,28: »Da je umetnost gibalo življenja ne pa uspavalno sredstvo za uživanje, marveč sredstvo za duševno gibanje, ki se bo nadaljevalo v življenju.«

⁶ ZD 3/1, 35 (Razpad družbe in umetnosti): »Ta namišljeni pogovor je verna slika našega duševnega življenja. Izmikanje realnosti, bojazen pred trdo in brezobzirno palico vsakdanjosti in kot nujna posledica popolna desorientacija v vseh še tako neobhodnih in važnih življenjskih vprašanjih.« ZD 3/1: 37: »da postane njemu samemu [umetniku] ideal življenja brezdelje in uživanje, izgubi ono agresivno silo, ki izvira le iz trdega kontakta z vsakdanjimi življenjskimi borbami. S tem, da postane njegov edini cilj samoizpopolnjevanje, izgubi moč za reševanje vsakdanjih vprašanj, izgubi stik s celotnim življenjem.«

⁷ Pismo F. Obidovi z dne 27. 8. 1925 (ZD 3/1: 401), kjer spoznanje ni stvar prazne didaktike: »Literatura mora v ljudeh buditi spoznanje! Stopnjevatí mora življenjsko silo.«

⁸ ZD 3/1, Dnevnik VII/10: 651 in Dnevnik VII/35, 37, 38: 658 isl.

⁹ »Neizpolnitev tako temeljnih pričakovanj je prazno mesto, ki ga je tradicionalni roman vedno zapolnil« (Iser 2001: 310). To Iserjevo ugotovitev je zlahka mogoče prenesti na Kosovelove konse. Za prazno mesto gl. predvsem Iser 2001: 303–304. Za »minusno funkcijo« gl. mdr. »bolj ko je besedilo 'moderno', bolj izpolnjuje svoje minusne funkcije« (Iser 2001: 310–311).

¹⁰ M. Kos opozarja na številne »baržunaste« besede v konsih, »kot so na primer duša, trpljenje, bolečina, lepota, sanje, srce, samota, boleost, trudnost« (M. Kos 1997: 163. Gl. tudi str. 145–152 in 154–160).

¹¹ Za ilustracijo tega občutja gl. pismo F. Obidovi z dne 25. 8. 1923 (ZD 3/1: 381): »Danes je jesen, ki ropa Lepoto, da odgrinja Resnico [Smrt, op.p.], ki je brezmejna groza. Ali mislite kdaj – na lepoto jeseni – na tisto brezmejno žalost, v kateri je človek sam in se vda v naročje žalosti kakor otrok materi, ko je človek harmonija trudne bolečine in bi rad legel in zaspal.«

¹² »Ali je krivo zrcalo, / če imaš kljukast nos. / Slava Heineju. / Poglej se v sferično zrcalo, / da se spoznaš! / Nacionalizem je laž. / Kostanji za vodo šumijo, / k starinarjem je prišla jesen. / Njih trgovine so polne starin. / Cin, cin. / Obesi se na klin. / Rdeča krizantema. / Jesenski grob... / Beli grob. / Ivan Cankar. // ZAKAJ SI SPUSTIL/ ZLATI ČOLN V MOČVIRJE?«

¹³ Sferično zrcalo, v. 10–11: »Cin, cin / Obesi se na klin.«

¹⁴ Gl. ZD 3/1, Dnevnik VII/9: 650 (iz leta 1925): »[...] 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.«

¹⁵ ZD 3/1: 398 in 400 (pismi F. Obidovi z dne 12. 7. in z dne 27. 7. 1925).

¹⁶ »Revolucija je vsebinski ne formalen pojem. [...] Revolucija forme je preplitka in prekratkotrajna, revolucija, ki jo oznanjamo, je revolucija vsebine evropskega človeka, revolucija življenja sploh, kajti brez te ne more nastati nova umetnost« (ZD 3/1, Dnevnik VII/37: 658).

¹⁷ Gl. manifest *Mehanikom!* Gl. tudi Vrečko 1996.

¹⁸ ZD 3/1, Dnevnik VII/7: 650; gl. še Vrečko 1986: 105–110.

¹⁹ O tem piše Kermauner 1993.

■ POVZETEK

UDK 821.163.6.09-1 Kosovel S.

Ključne besede: slovenska poezija / Kosovel, Srečko / recepcijska estetika / estetsko izkustvo

Obravnava Kosovelovih pesmi se osredotoča na komunikativno zmožnost estetskega izkustva kot razmerje med sprejemnikovo obrnjenostjo »vase« in k »drugemu«. Kriza Kantove-Schillerjeve sheme estetskega izkustva je avantgardiste vodila k poskusu, da bi porušeno ravnotežje med dvema poloma komunikativne zmožnosti uravnovežili s povezavo umetnosti in življenja. Podoben poskus zaznamo ob Kosovelovih konsih, kjer ironizacija »lepe duše« bralcu onemogoča nasladno zazrtost vase, ga sili v estetsko distanco od sebe in slednjič v kritični premislek o sebi ter o družbenih normah. Nekateri konsi omogočajo uravnoveženje obeh polov komunikativne zmožnosti estetskega izkustva, v pesmi *Sferično zrcalo* pa samo branje pesmi zahteva sprotno interpretacijo. Zaradi tega ne more priti do ravnotežja med obema poloma komunikativne zmožnosti. Ker je nasledek poudarjene sprejemnikove refleksivne dejavnosti zgolj (subjektiviteta kot) interpretacija, se sprejemnik ne razpre dovolj v družbo. Izhod iz takega stanja je Kosovel videl v socialističnem delovanju in v integralih, kjer naj bi se umetnost končno povezala z življenjem. Bistven del ravnotežja komunikativne zmožnosti pa v tem primeru ostaja sprejemnikov samopremislek.