

V I Z U A L I
P O E Z I J E
K O N S T R U K
D I A L O G
I N O B L I
N A
A N A L I Z E
I N T E G R A

Z A C I J A
S K O Z I
T I V N I
U R E D N I K A
K O V A L C A
P O D L A G I
P R I M E R A
L I ' 2 6

Uvod

Jože Brumen (1930–2000) je bil arhitekt, kipar, pedagog, predvsem pa eden najvplivnejših pionirjev slovenskega grafičnega oblikovanja. Njegov obsežni ustvarjalni opus vsebuje dela od zgodnjih petdesetih let do prve polovice devetdesetih let 20. stoletja. Uvršča se med vodilne slovenske oblikovalce, saj se je v povojnem obdobju uveljavil na področju oblikovanja knjig in drugih publikacij (predvsem s področja literature in umetnosti), pa tudi plakatov in celostnih grafičnih podob. Pri oblikovanju knjig nedvomno izstopajo izvirni *Integrali*¹ Srečka Kosovela, ki so izšli leta 1967. *Integrali* so na področju literarne zgodovine dobro raziskani, zaradi izrazito vizualnega obravnavanja tega pesniškega opusa pa jih v tem prispevku obravnavam s stališča vizualizacije besede in oblikovanja.

Potek in počasnost izdaje

Preden se lotimo analiziranja knjige, si oglejmo nekaj kontekstualnega ozadja, ki je pripeljalo do tega presežka na področju založništva in oblikovanja. Brumna je k projektu povabil Anton Ocvirk, slovenski literarni zgodovinar, kritik, literarni teoretik, esejist in utemeljitelj slovenske primerjalne književnosti. Po študiju filozofije na Dunaju in diplomi na Filozofski fakulteti v Ljubljani se je že v tridesetih letih 20. stoletja izpopolnjeval na področju primerjalne književnosti v Parizu in Londonu,² nato pa deloval kot predavatelj na Filozofski fakulteti³ in kot urednik mnogih zbirk in revij. Številne med njimi je oblikoval prav Jože Brumen.

Ena od pogostih tem, ki se pojavlja v zvezi z *Integrali*, je problematiziranje diskrepance med datumom njihovega nastanka (sredina dvajsetih let 20. stoletja) in prve objave v celoti (1967). Antonu Ocvirku se pogosto očita,⁴ da je *Integrale* zadrževal pred objavo in zato negativno vplival na razvoj

1 Zaradi lažjega branja bom uporabljala skrajšano ime *Integrali*, razen kadar gre za direktno citiranje.

2 Smolej, *Anton Ocvirk*, str. 37.

3 Med študenti, na katere je vplival s svojim intelektualnim in kozmopolitanskim pristopom, najdemo Cirila Zlobca, Toneta Pavčka, Jožeta Stabeja, Kajetana Koviča, skratka, mnoga imena iz Brumnovega kroga gimnazijskih sošolcev in prijateljev iz pesniških vrst.

4 Za širši kontekst projekta in več podrobnosti glede diskrepance v času nastanka in pri izdaji pesmi glej Černe Oven, *Jože Brumen, modernistični oblikovalec in umetniški erudit* (2024).

slovenske literature.⁵ Ocvirk se je s Kosovelom ukvarjal pravzaprav vse svoje življenje. Že leta 1931 je uredil in napisal uvodno študijo v *Izbrane pesmi* Srečka Kosovela, ki so izšle pri Tiskovni zadrugi, a material *Integralov* tam ni bil vključen.⁶ Marijan Rupert, skrbnik Rokopisne zbirke (NUK), meni, da je eden od razlogov za pozno objavo veliko bolj človeški: Ocvirka je dejansko zaviralo predvsem njegovo zdravstveno stanje, ki je povzročalo konstantne prevrate v časovnicah pri projektih.⁷ Temu v prid govori tudi televizijska oddaja ob izdaji *Integralov*, kjer sta v studiu – ob tem izredno pomembnem založniškem dogodku – razpravljala Ciril Zlobec in Anton Ocvirk.⁸ Slednji je povedal, da je bila knjiga uredniško pripravljena že leta 1952, a se je natis zavlekel zaradi različnih razlogov, med katerimi navede finančne in tudi osebne – bolezni. Ocvirk tudi razloži, da so naslednjega leta (1953) knjigo imeli pripravljeno za tisk, a se mu ni zdela »v stilu dobe«. Hotel je, da bi bilo delo bolj konstruktivistično, in je zato želel za oblikovanje dobiti inženirja in arhitekta ter je k projektu povabil Brumna.

Ocvirku se ni zdelo, da je zamuda tragična. Kosovel je eksperimentiral s pesniškimi oblikami, vendar so bili *Integrali* popolnoma drugačni od njegovih prejšnjih del. V njih je šlo za pesmi mladega pesnika s Krasa, ki je bil ekspresionist, dadaist, ki je uporabljal avantgardne konstruktivistične pesniške oblike. Tako kot druge avantgarde je tudi Kosovel postal priljubljen v šestdesetih, ko so *Integrali* dosegli velik vpliv. Ugodno okolje za to so ponudili neoavantgarde z eksperimentalnimi pristopi k besedi, vizualizaciji in vokalizaciji (npr. umetniška skupina OHO) ter ponoven vzpon vizualne poezije, predstavljene v delih drugih umetnikov. Za take pesmi in za tako oblikovano knjigo je bil dejansko primeren čas v šestdesetih letih prejšnjega stoletja: »Povojni Kosovel je lahko privzel oblasti všečen obraz revolucionarnega socialista in simpatizerja delavstva. V dobi, ko so se pri nas razmahnile umetniške (neo)avantgarde, pa se je izkazalo, da je Kosovel pravzaprav izjemno moderen pesnik in avantgardist.«⁹

Brumen v intervjujih pogosto opisuje svoje prvo srečanje z materialom, vezanim na *Integrale*, in kako se je navdušil nad njim.¹⁰ Ko je videl, da gre za gradivo enega najpomembnejših pesniških opusov, ki je 41 let čakal na objavo, je bila odločitev jasna. Projekt je bil naslovljen *Integrali* '26. Brumen se je seveda že zaradi Ocvirkovega izhodišča zgledoval po avantgardi, vemo pa tudi, da je Ocvirku nesel na vpogled knjigo Ela Lissitzkega, ker

5 Na Ocvirkovo posredovanje je Državna založba Slovenije za zbirko Kulturna in politična zgodovina Slovencev že takoj po drugi svetovni vojni odkupila rokopisno zapuščino Srečka Kosovela, ki naj bi prvi prišel na vrsto za objavo, a je ostajala neobdelana. Smolej, *Anton Ocvirk*, str. 123.

6 Po Ocvirkovem pripovedovanju mu je Tiskovna zadruga v to izdajo prepovedala vključiti določene pesmi, med drugimi tudi nekatere pesmi iz *Integralov*, ker so bile preveč revolucionarne.

7 Pričevanje Marijan Rupert.

8 Arhiv RTV SLO: *Kulturna panorama*.

9 Dovič, *Slovenski pisatelj*, str. 192.

10 Brumen, *Intervju št. 1*, str. 27.

je vedel, da piše Ocvirk uvodno študijo o evropskem konstruktivizmu. Po Brumnovem pripovedovanju naj bi Ocvirk knjigo »do potankosti predelal«. ¹¹

Poleg povezave z deli Ela Lissitzkega se pri *Integralih* v praksi izriše tudi Brumnovo široko poznavanje nacionalnih zgodovinskih dogajanj: zagotovo sta mu bili znani hrvaška revija *Zenit*¹² in slovenska konstruktivistično-dadaistična revija *Tank*.¹³ Pri njej je sodeloval tudi prej omenjeni Avgust Černigoj, Kosovelov prijatelj. Vse te zgodovinske fenomene je Brumen poznal (ne nazadnje tudi zaradi Ocvirkovih študij in diskusij z njim) ter iz njih črpal pri svojem delu. Začelo se je dolgo leto pogajanj in pogovorov glede pristopov k vizualizaciji, pa tudi razprav o jeziku, poeziji, Kosovelu in tipografiji; list za listom, verz za verzom, vejica za vejico, pika za piko. Brumnmu je sodelovanje z Ocvirkom pomenilo izredno intelektualno napetost.¹⁴ Zanimivo je tudi Brumnovo mnenje, ko pravi, da se Ocvirk »ni čutil doraslega tej poeziji. On je bil človek osemnajstega stoletja. Zato je vedel, da mora v to stoletje prinesiti nekaj ekstravagantnega, če ga hoče idejno preživeti. Našel je mene in verjel, da bom to poezijo razumel. Pogovarjala sva se ure in ure, na začetku me je bilo strah, potem pa sem užival.«¹⁵ Seveda pa pri tem ni šlo zgolj za razumevanje poezije, čeprav je to seveda neizpodbitna osnova za nadgradnjo. Ocvirk je v Brumnmu nedvomno videl tudi kandidata, ki bo videl potencial te poezije, in bo poleg tega tudi znal prek vizualizacije besede doseči nekaj novega. Slednje kot integralni del oblikovanja ubesedi Barbara Predan, »predstavljanje sprememb in možnosti je vedno bilo (in še vedno je) sestavni del oblikovanja. Njegov namen ostaja enak že od prvega preoblikovanega kamna: gre za proces zamišljanja in spreminjanja obstoječega v zeleno.«¹⁶ Kot razlaga Tomo Stanič v svojem eseju, je koncept »zasidran v praznini, praznina pa predstavlja *potencialnost* (to je neznano, nepredstavljivo ali neizpolnjeno), ki na različne načine poganja željo.«¹⁷ Prav ta potencialnost, ki jo je bilo treba udejanjiti skozi akt vizualizacije, je bila Brumnova glavna naloga: kako prevesti rokopis pesnika v tiskano tipografijo, kako se spoprijeti s poezijo, ki izhaja iz nekega drugega zgodovinskega obdobja, ter jo predstaviti sodobnemu občinstvu?

11 Prav tam.

12 Revija *Zenit* je izhajala med 1921 in 1924 v Zagrebu, pozneje, do leta 1926, pa v Beogradu.

13 Revija *Tank* je pod taktirko Ferda Delaka izšla leta 1927.

14 Brumen, Intervju št. 1, str. 27.

15 Brumen, *Moj podpis je kvadrat*, str. 18.

16 Predan, *Design for life*, str. 158.

17 Stanič, *Robovi ideje in mesto koncepta*, str. 64.

Pogled na knjigo in njena zunanja podoba

Z današnjega stališča celotna knjiga na prvi pogled ne deluje revolucionarno. Naš svet je preplavljen s podobami vseh preteklih obdobij, včasih pa so bile informacije težje dostopne, originali dragi, potovanja v tujino skrbno načrtovana in ekonomizirana. Zato je treba projekt ocenjevati s perspektive tedanjega časa. Šele ko pogledamo izvornike in jih primerjamo s tiskano publikacijo – in ko se zavedamo tehnološkega procesa – lahko projekt ovrednotimo objektivno.

Na začetku torej ne gre pozabiti, da je bil Brumnov čas zelo »materialen« – v smislu taktilnosti in tudi produkcije. Pri oblikovanju knjige je bilo treba izdelati številne makete, tehnične specifikacije, potrebno je bilo veliko komunikacije z vsemi vpletenimi v produkcijo, začeni s ocenami možnosti za realizacijo, nato pa tudi korektur, popravkov in sprememb. Tako obsežen projekt je bil velik zalogaj tudi za tiskarno. Nekdanji stavec v tiskarni Ljudske pravice Boris Gerbec potrjuje, da se je taka publikacija v tiskarni zagotovo delala eno leto.¹⁸

Prvi stik s knjigo je njena zunanja podoba. Že tu je Brumen posegel daleč stran od ustaljenih norm takratnega založništva, saj si je zamislil embalažo, ki je poudarjala vsebino in hkrati povzročala suspenz s svojo enigmatičnostjo. Srečamo se namreč s šestimi ploskvami, ki sicer jasno podajajo informacijo, da gre za Srečka Kosovela (s podpisom in z njegovim natančno kadriranim portretom, obdelanim s povečanim tiskarskim rastrom), a istočasno embalaža ne zapade v nobene marketinške klišeje in ne prinaša nobenih opisnih informacij o vsebini, kot smo jih vajeni pri knjigah danes.¹⁹

Prva izdaja knjige iz leta 1967²⁰ ima trde srebrne platnice. Na naslovni strani je Kosovelov rokopis pesmi *Kons. 5*, ob levi strani pa je na nevsiljiv, discipliniran način tschicholdovsko umeščeno besedilo z imenom avtorja in naslovom knjige v enodebelinski linearni črkovni vrsti. Knjiga ima popolnoma raven odprt hrbet, vezan v črno blago, na njem pa je vodoravno postavljen naslov knjige – spet v malih črkah brez velikih začetnic in tiskan v srebrni barvi. Na zadnji strani platnice, ki je prav tako srebrne barve, je predstavljena pesem *Ura žalosti*, ki je v knjigi umeščena kot predzadnja.

18 V povprečju je šla vsaka publikacija skozi pet ciklov korektur: dve sta bili opravljeni v tiskarni (stavec preveri svoje delo), dve sta bili avtorski (in jih je opravil avtor ali naročnik), potem pa je vse preverjal še glavni in odgovorni mojster. Pričevanje Boris Gerbec.

19 Alfonz Gspan se nad ovitkom, ki ni podal jasne informacije, ni navdušil. Zdel se mu je zavajajoč, še posebej napis *Integrali '67*, ki se je razlikoval od naslova v notranjosti knjige, ki je bila *Integrali '26*. Gspan, *Neznani Srečko Kosovel*, str. 99.

20 Druga izdaja je izšla leta 1984, faksimilarna izdaja pa leta 2003, obe pri Cankarjevi založbi.



Srečko Kosovel, *Integrali '26*, knjiga, zunanja embalaža in naslovnica, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, zbirka Muzeja za arhitekturo in oblikovanje. Foto: A. Rosa.



Srečko Kosovel, *Integrali '26*, zadnja stran ovitka knjige, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, zbirka Muzeja za arhitekturo in oblikovanje. Foto: A. Rosa.

Zanimiva je predvsem zaradi vizualizacije: iz senc razberemo, da so črke tridimenzionalne, kot da bi gledali tiskarski stavek kovinskih črk, samo da to ni, saj bi moral v tem primeru biti zrcalen.²¹ S to izbiro vizualizacije pesmi se kot bralci že na zadnji platnici srečamo z močnim vizualnim sporočilom, ki ga tvorita nekakšna »vsakodnevnost« z enigmatičnim zasukom logike in trpka vsebina pesmi, ki govori o smrti. Pesem je zaradi vizualizacije nekako slabo čitljiva, kar mehko sovпада z njeno berljivostjo: k njej se nočemo, a se moramo večkrat vračati.

Pogled v knjigo: fenomen kvadrata in grafičnih elementov

Pri *Integralih* takoj opazimo, da je knjiga v proporciju kvadrata. Ta spada med značilne Brumnove pristope pri oblikovanju knjig, a s popularizacijo tega projekta kvadrat dodatno postane njegov zaščitni znak. Tega se je dobro zavedal in ga je tudi razlagal:

»[...] če imaš figuro v kvadratu, je popolnoma enakovredno, ali figura leži ali stoji. Če na kvadratu gradim kompozicijo, se bojujem proti kvadratu, ki je nasilen in ne dopušča vertikale. DIN format pa te sili k podolgovatosti [...], figurice podležejo avtomatizmu DIN formata. Renesansčne figure, recimo, so čokate, so avtoriteta, ki se ne podleže okviru, ne okolju, ne vertikali. Sam zelo zavestno gojim kvadrat [...].«²²

Za Brumna je bila izbira kvadrata aktivno bojevanje s prostorom, izogibanje centralnemu položaju in pravzaprav skoraj njegov osebni manifest:

»Kvadrat je moje bojno polje in kvadrat je moj podpis.«²³ V razmišljanju o nevtralnosti kvadrata Brumen ni osamljen. Kandinski je že leta 1926 v svoji knjigi *Punkt und Linie zu Fläche* kvadrat imenoval »najbolj objektivna oblika shematične temeljne ploskve«, pri kateri »oba para mejnih črt premoreta enako moč zvoka«, hladnost in toplost – se pravi kontrast – pa sta relativno izravnani.²⁴ Tako Brumen s svojim odnosom do kvadrata izkazuje bližino umetniškemu razmišljanju temeljnih teoretikov sodobne umetnosti, ali pa poglobljeno poznavanje likovnoteoretskih osnov, o katerih so pisali.

Pogled v notranjost, ki je sestavljena iz več delov, razkrije še več zanimivosti. Na začetku je čez sto strani dolga Ocvirkova uvodna študija. Ta se na prvi pogled zdi oblikovana relativno klasično, dokler ne opazimo kombiniranja serifne črkovne vrste z izstopajočo enodebelinsko linearno

21 Vizualizacija, ki jo je naredil Brumen (zadnja platnica knjige in str. 305 v knjigi, kjer je uporabljena izrazito velika rastrska pika), sicer ni bila tehnično zahtevna, bila pa je izredno estetsko učinkovita. Fotografijo narobe stavljenih črk so namreč še enkrat fotografirali z reprokamaro – čez podložen raster poljubne oblike ali velikosti – nato pa naredili kliše za odtis.

22 Brumen, Intervju št. 1, str. 28.

23 Brumen, *Moj podpis je kvadrat*, str. 19.

24 Kandinski, *Od točke do slike*, str. 188.

črkovno vrsto geometrijskega reza, ki po velikosti ni prilagojena velikosti serifne pisave in zato zelo izstopa. Že to besedilo je, čeprav je stavljeno na blok, relativno raznovrstno oblikovano in s tem poskuša bralca privabiti v poglobljeno tematiko Ocvirkove analize ter mu pomagati tako z navigacijo kot s poudarki. Da je bil prispevek ne samo znanstveno, temveč tudi didaktično ambiciozen, se vidi tudi iz vizualno popolnoma drugačne obravnave posameznih delov, kot je časovni trak »Literarne in umetnostne smeri v Evropi 1890–1926«, ki ga je Brumen zaradi lažjega branja položil vodoravno čez strani 72–73, tako da postavitve tvori nekakšen letak. V tem delu že izpostavi sklope besedila z velikimi številkami, ki so stavljene v črkovni vrsti Blok, ki jo v nadaljevanju knjige občasno uporablja tudi ob pesmih.

Uvodnemu delu sledijo rokopis Kosovelovega besedila *Mehanikom!* in trije njegovi originalni kolaži (*Prostor*, *Zrcala* in *Bomba*). Ti so reproducirani v omejeni barvni paleti, kar je bilo verjetno tehnično-finančna odločitev. Zaradi kvalitete natisa je Brumen tu določil drugačno vrsto papirja – med navaden »matt« papir vstavi polo²⁵ »sijajnega« papirja, na katerih se zvrstijo kolaži, fotografije in vmesne naslovnice. Ta del ni paginiran, temveč je označen z rimskimi številkami, s tem se paginacija knjige prekine in med strani 112 in 113 je vstavljena omenjena dodatna pola.



Srečko Kosovel, *Integrali '26*, notranja naslovnica s portreti, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, zbirka Muzeja za arhitekturo in oblikovanje. Foto: A. Rosa.

25 Ena pola je 16 strani.

26 Portret iz leta 1926 je Černigojev.

Ob koncu teh vstavljenih strani se praktično ponovi notranja naslovnica knjige, ki pa tokrat izpostavi avtorja pesmi: na levi strani odprte strani se srečamo s štirimi reprodukcijami portretov Srečka Kosovela (datiranimi 1920, 1919, 1926²⁶ in 1925), postavljenimi v zaporedje ne glede na letnico nastanka, temveč glede na izraz portretiranca (od mlajšega k starejšim). Na desni strani je pozicionirana beseda »integrali«, pod njo pa stojita opuščaj in številka »26«. S tem je Brumen nakazal začetek poezije v knjigi, istočasno pa s ponavljanjem (v velikosti, v izboru črk) pravzaprav naredil iz naslova knjige znak, ki ga je nato dosledno uporabljal tudi na vseh preostalih podpoglavjih, kot tudi na vseh tiskanih materialih, povezanih s promocijo knjige.

Preden se začne glavni del knjige, 163 Kosovelovih pesmi, ki so razporejene v štiri poglavja ali sklope, nas pred začetkom s svojo velikostjo preseneti še en Kosovelov portret (1924), postavljen čez celo stran. Vse nadaljnje sklope pa napovedujejo že omenjeni znak »Integrali« in velike rdeče številke od 1 do 4 v racionalnem rezu Helveticice. V knjigi je drugače uporabljenih veliko različnih črkovnih vrst. V tem pogledu oblikovanje skoraj izstopa iz modernističnega kanona univerzalnosti, nevtralnosti in minimalizma, saj Brumen uporablja črko kot osnovni element likovnega jezika v najboljšem pomenu besede. Poleg črke in povečanih ločil Brumen niza tudi druge grafične elemente (ravna črta, kvadrat, pravokotnik), polnilno gradivo²⁷ in druge tipografske znake (ločila, matematične znake, linije, puščice, pike itd.).

Prav ti elementi, ki so sicer do neke mere prisotni že v originalnih rokopisih avtorja, pa so prek Brumnove intervencije dodatno izpostavljeni. O njih sta pozneje v televizijski oddaji razpravljala tudi Zlobec in Ocvirk, ko prvi preizprašuje misel, ali potencialno ti novi grafični elementi lahko zavedejo bralca v razmišljanje, da je Kosovel zapustil svojo izpovedno intenziteto in da se je odločil za zunanje učinke poezije. V pogovoru zagovarjata stališče, da s tem Kosovel ni bil niti negiran niti demantiran in da mu ta zbirka ne more zmanjševati ugleda niti pri tistih bralcih, ki so vezani na njegovo prejšnjo liriko. Ocvirk poudari, da je ta oblika »veliko bolj elementarna, manj sladka, kar je on [Kosovel] občutil in je tudi v pismih svojim znancem povedal, da hoče borbena poezijo«. ²⁸ Ocvirk doda, da se je avtor že sam zatekel k tem »grafičnim pomagalom«, ki niso »sama sebi namen, ampak nekaj povedo«, in je pesnik z njimi tako lažje poudaril revolucionarnost pesmi.

27 To so kosi lesa ali kovine, ki se uporabljajo za postavitev vrste v lesenem okvirju, kjer so potrebni prazni prostori v vrstici. So lahko različnih dolžin in velikosti. Pri nekaterih se v končanem tiskanem izdelku vidi, kje so bili spojeni iz manjših delov.

28 Arhiv RTV SLO: *Kulturna panorama*.

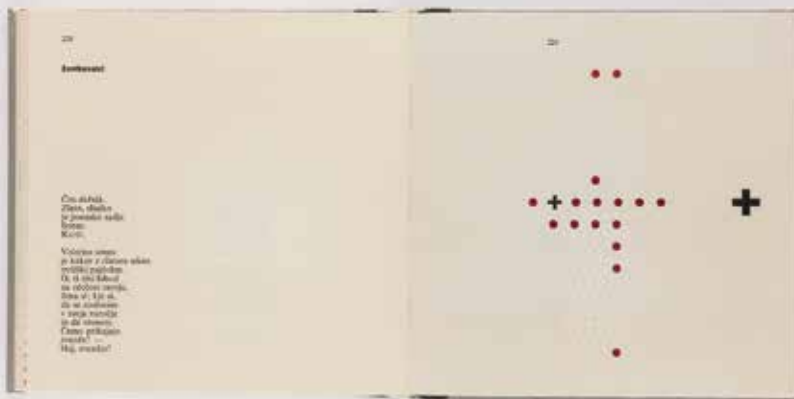
Rastrska pika in avtorske vizualizacije

Naslednji močan grafični element v knjigi so rastrske fotografije Kosovelovih portretov, ki s kadriranjem prinašajo drugačne poglede in se zaradi likovnega elementa pike zlijejo z drugimi elementi v knjigi. Brumen jih postavi na začetek vsakega od štirih sklopov in z usmerjanjem pogleda dosega zanimivo optično izkušnjo. Pri tem v kadriranju portretov ni linearen, temveč spreminja tako kader (samo oko, obe očesi, polovica obraza) kot tudi velikost rastrske pike. Tudi tu lahko vidimo povezavo z avantgardisti, saj so, med njimi Lissitzky, intenzivno eksperimentirali s fotografskim rastrom. Njegovi oglasi in plakati za podjetje Pelikan kažejo izvirne povečave rastrske pike, ki so uporabljene s popolnoma estetskim namenom, in ne zaradi tehnologije ali funkcionalnosti.²⁹ Brumen s tem pokaže razumevanje Kosovelovega časa in uporablja konstruktivistične principe, da se približa pesnikovemu izrazu.

Dodatne strani v knjigi dopolnjuje še sedem Brumnovih avtorskih ilustracij, narejenih posebej za knjigo. Vsaka od vizualizacij ima naslov, ki ga najdemo v kazalu: *Ozon*, *AAA*, *Pravokotni integral*, *Shema pesmi*, *Smerni integral*, *Total*, *Neskončno*. Delujejo kot cezúre, ločnice, a se navezujejo na pesmi v knjigi, kjer stojijo. Zaradi grobosti tipografskega materiala (predpostavljamo lahko, da so bili določeni črkovni znaki povečani in iz njih narejeni klišeji) delujejo organsko. Tudi risba z rotringom (*Neskončno*) kljub svoji natančnosti, saj je narejena ob ravnilu, v ozadju kaže človeško potezo.

Kakovost tiska je vrhunska, kar še posebej opazimo na straneh, ki so v celoti tiskane z enotno barvo. Taka je na primer stran 141, kjer se na rdeči podlagi pojavi samo pet besed »živeti, živeti je smisel človeka« kot odzven prejšnje strani s pesmijo *Kabinetni ljudje*. Ta rdeča barva, žametna v nanosu, težka in polna v škrlatnordečem tonu, nas spremlja skozi vso knjigo in impozantno deluje tudi na površini velikih črk drugih tovrstnih ilustrativnih strani.

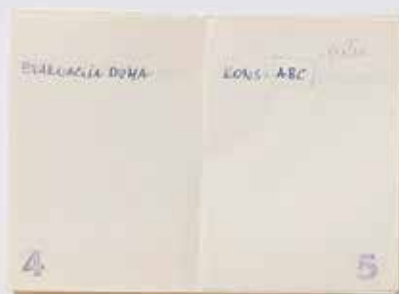
²⁹ Na primer njegov fotogram za črnilo Pelikan, 1924. Drugi avtorji, ki so eksperimentirali na tem področju, so na primer Hannah Höch, Jan Tschichold, Alexander Rodchenko, Piet Zwart, Kurt Schwitters in Theo van Doesburg.



Srečko Kosovel, *Integrali '26, Pravokotni integral*, str. 221; Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, zbirka Muzeja za arhitekturo in oblikovanje. Foto: A. Rosa.

Faze oblikovanja in vizualizacija pesmi

Brumen v intervjujih omenja številne faze oblikovanja in kot vemo, sta šla z Ocvirkom čez knjigo »od besede do besede« in tesno sodelovala pri njenem nastajanju več kot eno leto. Čeprav se tega ne da razbrati iz končnega tiskanega izdelka, pa se proces lahko delno rekonstruira iz ohranjenih Brumnovih arhivov – ohranjenega je namreč kar nekaj delovnega gradiva. Hitro opazimo, da je šlo za res zelo natančno načrtovanje. Obstajajo kar tri različne makete celotnega nabora pesmi, iz česar lahko sklepamo, da se je Brumen bodisi zavedal pomembnosti projekta bodisi pa sta se z Ocvirkom v diskusijah selila od ene do druge in nazaj na prejšnjo varianto in je zaradi tega ves čas ohranjal vse materiale. Veliko specifikacij za stavce v tiskarni je narisanih s svinčnikom in opisanih v značilni Brumnovi pisavi. Nekatere opombe so podpisane. Od teh treh verzij je najbližja tiskani različici knjige verzija, ki jo je Brumen označil kot »Mariborska verzija«.





Srečko Kosovel, *Integrali '26*, tri makete procesa, zasebna last. Foto: A. Rosa.

Najboljši način za vpogled v Brumnove vizualizacije je vzporedna analiza Kosovelovih rokopisov pesmi in pogled na tiskano stran z vsemi tipografskimi detajli. Glavni Brumnov argument je, da so konstruktivistično poezijo oblikovali ali vizualizirali že pesniki. Vizualne lastnosti črk so za pesnika zanimive kot orodje, saj z njimi lahko priključijo dodatni pomen in obogati ali celo spremenijo verbalni del vsebine. Zakaj? Vse od začetka uporabe tiska v evropskem kulturnem prostoru v 15. stoletju je tiskarski ceh razvijal tipografska pravila in konvencije tudi o tem, kako obravnavati specifična besedila. S tem so vzpostavljali red in razumevanje ter skrbeli za standard kakovosti. Pa vendar ves čas skozi zgodovino tiska najdemo tudi primere, ko so ljudje preizpraševali smiselnost in vrednost teh pravil. Najočitnejše primere preizpraševanja vzpostavijo avtorji prav v času avantgardnih gibanj. Kljub tehnološkim omejitvam kovinskih črk, vrstičnika in lesenih okvirjev, ki so zaradi fizičnih zakonov težnosti zahtevali, da je tipografski stavek stabilen ter prilagojen za vertikalno in horizontalno os, so avtorji, kot je bil futurist Filippo Tommaso Emilio Marinetti, začeli – v popolnem nasprotju z vsemi pravili – spreminjati vizualizacijo z namenom vpliva na artikulacijo tiskane besede. Kosovel je poznal dogajanje na področju evropskih avantgard in je iz tega črpal vedenje za vzpostavljanje svojega avtonomnega razmišljanja na tem področju.

Kršenje standardov tipografskih pravil se v avantgardah ni dogajalo samo na ravni makrotipografije, temveč tudi mikrotipografije. Kot primer lahko navedemo vprašanje velikih in malih črk. Že Walter Porstmann, nemški matematik in inženir, aktiven na področju definiranja norm v začetku 20. stoletja, se je spraševal, zakaj obstajata dva pisna znaka za en govorni znak? Z idejo se je spopadel tudi tipograf in oblikovalec Herbert Bayer, profesor za tipografijo na Bauhausu, ter v nasprotju s slovničnimi pravili in tipografskimi konvencijami oblikoval svojo črkovno vrsto *Universal type*, ki je vsebovala samo male črke. Vse to je imelo praktično v celotnem 20. stoletju vpliv na modernistično oblikovanje in prav ta povezava med tipografijo in jezikom je bila pomembna tudi za Brumna. *Integrali* ne bi mogli biti oblikovani na način, kot so, če Brumna komponenta jezika ne bi zanimala – ritem, poudarki, semantika besed, zvok, onomatopoiija, vse to je v vizualizaciji upoštevano in izkoriščeno. Določeni motivi so oblikovani na način, da postanejo pomembnejši, druge je postavil v ozadje, nekje je dodana intenzivnost, drugje spet odvzeta.

V celotni knjigi tipografija vizualno prevaja pesmi. Njihova pojavnost – se pravi, kako je poezija oblikovana – ključno vpliva na razumevanje vsebine. To nam potrjuje konkretna poezija, kaligrami in tipogrami, ki so jih pesniki razvijali v preteklosti. Lahko predstavljajo vizualno podobo vsebine ali pa vizualno dodajajo pomene verbalni vsebini. Vizualizacija daje pesmim poudarke, pospeši razumevanje, doda pomen in intenzivnost sporočila. Prostor in vsi drugi elementi (črte, kvadrati, pike, krogi ...) so premišljeno uporabljeni za interpretacijo. Vidi se, da umetnikov (oblikovalčev) smisel za

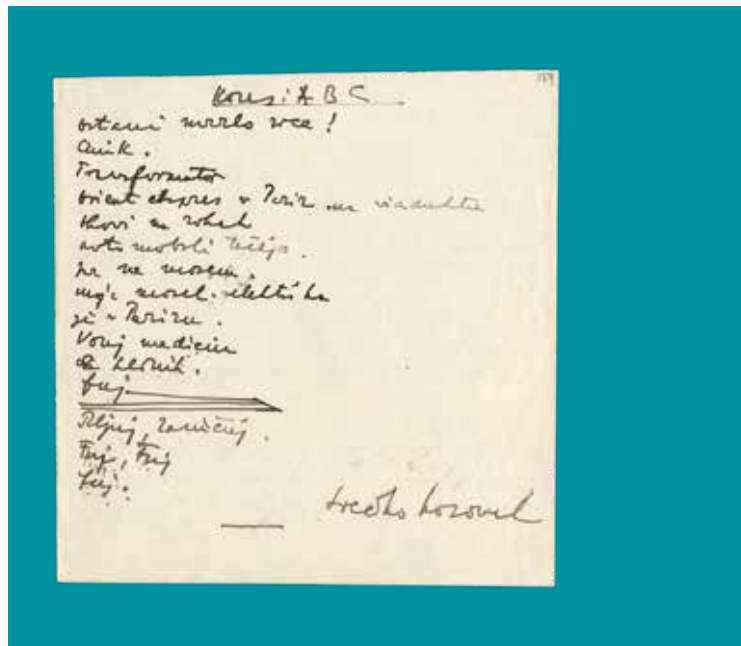
sporočanje lahko preseže vse teoretične študije in je najbolj žlahten, ko da prosto pot ustvarjalnosti. Sedma točka manifesta *Die Neue Typographie*, ki je bil eden ključnih dokumentov za razvoj modernizma in ga je Jan Tschichold napisal leta 1925, se glasi: »Tipografija v smislu novega oblikovanja je gradnja z najprimernejšimi materiali v najpreprostejši obliki z minimalnimi sredstvi.«³⁰ Svežina, ki veje iz Brumnove vizualne interpretacije *Integralov*, je zagotovo rezultat takega razmišljanja.

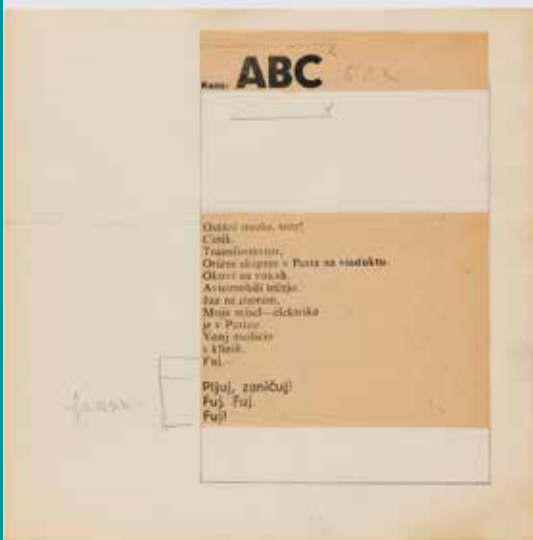
A kako priti do najpreprostejše oblike z minimalnimi sredstvi? Brumen je uporabil raznovrstna tipografska in likovna orodja, da bi dal glas pesmim: uporablja različne črkovne vrste, različne reze in velikosti črkovnih vrst, pozicioniranje besedila na strani, vključuje pa tudi dele rokopisa in grafične elemente in pesmi predstavi na oba načina.

Kot je bilo že povedano, Kosovelovi rokopisi razkrivajo, da je avtor že sam uporabljal številne dodatne vizualne elemente. Posamezne besede oziroma verze je na primer poudarjal s podčrtovanjem – enojnim, dvojnimi ali celo več. Brumen to (na primer v pesmi *Sivo*) prevede v tipografski zapis z dvema različnima velikostma črk in z uporabo samih velikih črk (MRTVI KORAKI JETNIKOV ...). Kosovelov ročno narisani diagram pa Brumen reši s tipografskimi elementi. Iz številnih anotacij na maketi je razvidno, da je bilo stavljenje pesmi velik tehničen izziv.

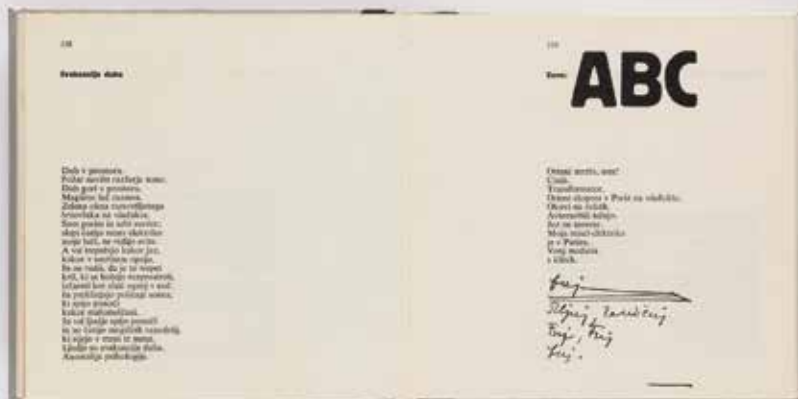
V pesmi *Kons: ABC* Kosovelovo podčrtavo (ali grafični element), ki sledi izrazu *Fuj!*, najprej prevede v maketi v prazen prostor in jo poudari z velikostjo črk, v končni tiskani verziji pa se premisli in določi, da bo uporabil kar del rokopisa.

Srečko Kosovel, rokopis, *Kons: ABC*, Narodna in univerzitetna knjižnica, Rokopisna zbirka.
Foto: Digitalna knjižnica NUK (dLib).





Jože Brumen, maketa Kons: ABC, zasebna last. Foto: A. Rosa.



Srečko Kosovel, *Integrali '26*, Kons: ABC, str. 119, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, zbirka Muzeja za arhitekturo in oblikovanje. Foto: A. Rosa.

Strani iz različnih verzij maket ali poskusnih odtisov so polne Brumnovih pripomb in korektur, največkrat v svinčniku. Kot vidimo na primer pri maketi pri pesmi *Lord Radič*, je treba dodati linijo, spet drugje označi, da je treba spremeniti razmik med črkami v besedi. O pomembnosti detajlov nam veliko pove opomba glede horizontalnih poravnav med besedami v Tu, tu, tu. / Lu, lu, lu. Brumnove anotacije so natančne, včasih sledi ali se v opombi nanaša na rokopisni original, drugje rokopis uporabi samo kot referenco in se odloči za drugačno rešitev.

Repeticije, ki jih uporablja Kosovel, so včasih v tipografski različici dodatno poudarjene z velikostjo in vrsto črk (človek / človek / človek), čeprav jih Kosovel v rokopisu ni poudaril, in z naraščajočim ritmom prispevajo k stopnjevanju pomembnosti.

Pri pesmi *Predmeti brez duše* lahko rekonstruiramo celo tri faze nastajanja tiskane verzije, ki pričajo o mnogih razmislekih in spremembah. Na maketi vidimo opombe o poziciji besede »atom«, ki naj bo manjša, besedici »hi, hi« bi morali biti večji, »dada« pa naj se stavi z velikimi tiskanimi črkami. V drugi fazi na poskusnem odtisu je to vse popravljeno, vendar so bile v tretji, končni različici narejene še nadaljnje spremembe: spremenjene so velike začetnice pri besedah »hi, hi«, za besedo »atom« je uporabljena druga črkovna vrsta, njen rez pa se spremeni iz krepke v normalno črko. Ta rešitev nam kaže, da je oblikovalec včasih posegal v vizualizacijo celo drugače kot pesnik.

Vsebinsko pesem *Predmeti brez duše* postavlja vprašanje o vlogi, ki jo imata pesnik in poezija, in kaže na obe možnosti: pasivno in angažirano. Kot razlaga Marjeta Šušteršič v *Slavistični reviji*, je iz rokopisa razvidno,

»da pravzaprav ne gre za alternativo, ampak da se je Kosovel že odločil, katera pot je njegova. Pomembnost prve se mu je zdela tolikšna, da jo je izpisal s samimi velikimi tiskanimi črkami kot ATOM in ATOM^[31]. Brumen ni upošteval Kosovelovih navodil za grafično izvedbo pesmi. Kosovelova ključna beseda je atom (družbeno angažirana pesem), Brumnu pa se je tak zdel tudi velelni medmet Hi, hi, s katerim dadaist priganja svojega lesenega konjička v samouničenje, in ga je zato vidno poudaril z grafiko črk.«³²

Kot še razlaga Šušteršič, je Brumen s tem morda sledil pravilom likovne dinamike, značilnim za avantgardne zapise pesmi, istočasno pa je »razvrednotil Kosovelovo prav s tiskom nakazano odločitev za aktivirajočo pesem. Skratka, Brumnova oblika poudarjeno nakazuje tudi alternativo med konstruktivistično in dadaistično pesniško usmeritvijo, Kosovelova

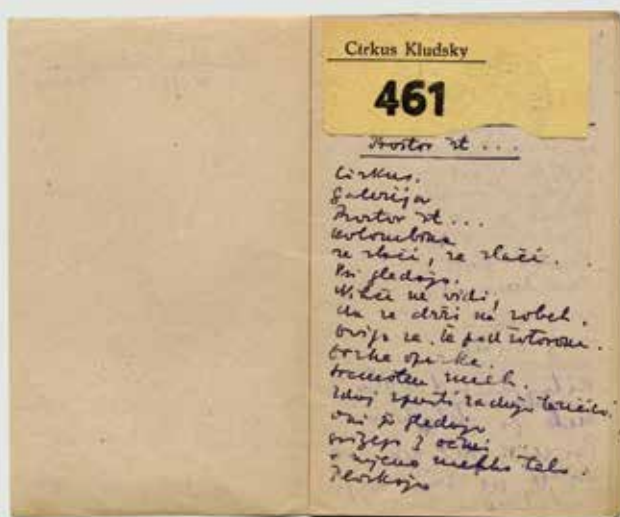
31 Besedi sta v rokopisu različnih velikosti.

32 Šušteršič, *Likovnost Integralov*, str. 64.

grafična podoba pa že izraža njegovo preusmeritev v človeško angažirano pesništvo.«³³

Ustavimo se še ob eni pesmi, *Na postaji*, v kateri sta Brumen in Ocvirk prav tako močno posegla v interpretacijo. Vsebina pesmi govori o odhodu od doma, zapuščanju narave in vstopu v hermetični svet tehnike, ki ni po meri človeka, in mu preti smrt.³⁴ V rokopisu je besedilo »v kvadratu vrat človek« poudarjeno samo s podčrtavo, a Brumen to besedilo preprosto dobesečno postavi, tako rekoč zapre, v kvadrat in s tem poveča dramo situacije in sporočilnost pesmi. Kvadrat je stabilen, nepremagljiv in debelina njegove mejne linije je usklajena z debelino velikih črk, v katerih je stavljeno besedilo.

Pri nekaterih pesmih je Kosovel vključeval v pesmi tudi druge materiale. Tak primer je pesem *Cirkus Kludsky – Prostor št. 461*, ki je v izvirniku pravzaprav kolaž z rumeno obarvano vstopnico na vrhu in vsebuje torej vernakularne elemente – kot likovni citat – v kombinaciji s poezijo. Brumnova interpretacija številke vstopa tako neposredno iz te vstopnice, saj uporabi črkovno vrsto, ki je zelo podobna izvirniku in jo tudi sicer pogosto uporablja za naslove drugih pesmi v izredno poudarjeni velikosti 96 pt (23,29 mm). V besedilu te izrazito vertikalne pesmi Brumen subtilno,



Srečko Kosovel, rokopis, *Cirkus Kludsky – Prostor št. 461*, Narodna in univerzitetna knjižnica, Rokopisna zbirka. Foto: Digitalna knjižnica NUK (dLib).

33 Prav tam.

34 Šušteršič, *Likovnost Integralov*, str. 71.

skoraj nevidno spreminja velikost črk: spodnji del pesmi je stavljen v 10 pt veliki stabilni črkovni vrsti Times New Roman, ki se proti vrhu zmanjšuje. Na vrhu (oz. na začetku pesmi, ko jo beremo) so 8 pt velike drobne enodebelinske linearne črke. Pesem nam tako vizualno govori o cirkuški deklici kolombini, ki se vzpenja na vrh cirkuškega šotora pred očmi podivjanih, živalskih gledalcev, ki se naslanjajo nad njenim telesom, in na svojstven način kritizira sprijeno civilizacijo grobe anonimne množice.

Kot naslednje orodje, ki ga je Brumen izkoristil, lahko omenimo še ilustrativno postavitve besedila pesmi *Kons – Premalo gibanja je v meni*. Gre za ljubezensko pesem, v kateri med drugim najdemo sintagmo »zvončasti cvet«. Brumen je v izvorniku dolžine vrstic prepoznal kot primerne za to, da jih je brez spreminjanja vsebine postavil s centralnim naslonilom in s tem povzročil, da tvorijo obliko rože. Edina dodatna intervencija je medvrstična razdalja, ki je zelo zgoščena, manjša kot sicer v tekočih besedilih. To daje tekstovni površini gostoto, ki je omogočila, da celoto pesmi dejansko prepoznamo kot cvet. To je tudi ena redkih pesmi, ki je stavljena centralno, kljub izvorniku, ki je pisan z levim naslonilom. Slednje kaže na veliko svobodo, ki sta si jo vzela Brumen in Ocvirk³⁵ pri interpretaciji rokopisa. Literarni zgodovinar in teoretik Marijan Dovič, ki v svoji knjigi diskutira vlogo in pozicijo avtorja, pride do zaključka, da je v odsotnosti



Srečko Kosovel, *Integrali '26, Cirkus Kludsky – Prostor št. 461, str. 148, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, zbirka Muzeja za arhitekturo in oblikovanje. Foto: A. Rosa.*

35 Nemogoče je definirati, kaj je bil Ocvirkov in kaj Brumnov razmislek. Vemo, da sta veliko diskutirala, a na materialih ni nikjer nikakršnih Ocvirkovih zapiskov ali opomb.

avtorja neizbežno, da na njegovo mesto stopi »neki drug delovalnik v literarnem sistemu: drug avtor, urednik, kritik. Vsak opravi svoje avtorsko delo, postane sodelavec, soavtor Kosovelu: Ocvirk s Kosovelom, Gspan s Kosovelom, celo (opremljevalec) Brumen s Kosovelom ...« In nato nadaljuje, da je pomen dejstva, da je Kosovel kot avtor na neki način odsoten, nedostopen, »pravzaprav težko oceniti. A nikakor ga ne smemo zanemariti, sicer vsako razpravljanje o njegovi poeziji, [...] izgublja kredibilnost.«³⁶

Literarni zgodovinar in teoretik Janez Vrečko pa je še nekoliko bolj direkten, saj pravi, da »bi imel Kosovel gotovo številne pripombe na samovoljne grafične rešitve, ki sta jih uveljavila Ocvirk in Brumen v *Integralih* '26, ki povrh vsega s Kosovelovo 'zamisljivo' Integralov nimajo nikakršne zveze«. ³⁷ Na istem mestu predlaga celo, da bi bilo najboljšo, če bi konse natisnili kot rokopise ali pa če bi avtor sam nadzoroval natis.

Z izbranimi pesmimi smo izpostavili le nekatere primere uporabe tipografije in drugih grafičnih elementov pri interpretaciji Kosovelovih pesmi. Dejstvo je, da je bilo po fazi razmisleka in številnih diskusij o interpretaciji pesmi potrebno še veliko truda, da je oblikovalec v sodelovanju s stavci dejansko prišel do izvedljive rešitve za tisk. Nekatere pesmi so zanimive tudi iz povsem tehničnega vidika, saj so bile zaradi stavljenja v številnih različnih pisavah (in so vključevale na primer matematične znake) zelo zapletene za izvedbo. To se zdi s sedanjimi tehnologijami digitalnega stavljenja popolnoma enostavno, a v Brumnovem času je bilo za vsako izvedbo treba narediti veliko korakov, preden so prišli do zadovoljivega rezultata. Tudi o tem nam govorijo mnogi Brumnovi popravki ter napotki za stavce, napisani na robovih maket in poskusnih odtisov.

Brumen je bil »nedvomno tisti, ki je izhajal iz možnosti in estetsko oblikovnih načel tiskarskih tehnik, kajpada ne tistih možnosti in načel, ki so jih ponujale tiskarne, temveč onih, ki jih je sam odkrival, razvijal ali s svojo razgledanostjo prinašal v naš grafični vizualni svet«. ³⁸ Izjemen primer opisanega se je zagotovo pokazal na primeru *Integralov*. Ob tem je treba poudariti, da kljub vsem zgoraj naštetim uporabljenim likovnim (in grafičnim) elementom ter različnim vizualnim interpretacijam pesmi celotna knjiga še vedno deluje kot likovno skladna celota, in to je še eden od dosežkov *Integralov*.

Kaj so bili dodatni vizualni impulzi, na katerih je Brumen gradil svoj vizualni argument? V intervjujih omenja dela Ela Lissitzkega in konstruktivistični manifest, težje pa je predpostavljati, da je podrobno poznal njegovo oblikovanje knjige *Za glas (Dlia Golosa)* ruskega pesnika Vladimirja

36 Dovič, *Slovenski pisatelji*, str. 189.

37 Vrečko, *Ut pictura poesis*, str. 98.

38 Murko, *Oblikovalec Jože Brumen*, str. 617.

Mayakovskega. Gre za izbor njegovih pesmi v knjigi, ki je izšla v Berlinu leta 1923 in jo je Lissitzky oblikoval zelo avantgardno. Vsaka pesem je pravzaprav svoja ilustracija, na zunanji strani margine pa so strani prirezane, da delujejo kot nekakšen indeks z naslovi, ki bralcu pomaga najti želeni verz, saj so bile pesmi mišljene za branje na glas. Lissitzki je pesmi ilustriral s pisavami različnih velikosti, ki so natisnjene v rdeči in črni barvi. Skratka, med *Integrali* in knjigo Mayakovskega lahko potegnemo kar nekaj vzporednic. V vsakem primeru pa nam ob analiziranju procesa nastajanja *Integralov* mora biti jasno, da je Brumen ob sodelovanju z Ocvirkom prišel do poglobljenega lastnega sistema vizualizacije Kosovelovega opusa.³⁹

Negativna kritika in splošni odziv na projekt

Ne glede na splošno priznanje, status in ikoničnost obravnavanih *Integralov* pa je prav, da omenimo tudi najmočnejšo negativno kritiko izdaje. Slednjo je izrazil bibliotekar, literarni zgodovinar, urednik in prevajalec Alfonz Gspan. Že leta 1927 je uredil prvo izdajo pretežno tradicionalnih Kosovelovih pesmi in je ves čas veljal za pomembno avtoriteto na področju. Gspan je bil že od vsega začetka zelo kritičen do Ocvirkovega obravnavanja Kosovela. V svojem kritičnem odzivu *Neznani Srečko Kosovel: neobjavljeno gradivo iz pesnikove zapuščine ter kritične pripombe h Kosovelovemu Zbranemu delu in Integralom* pod točko »X, 9.« direktno in brezkompromisno izrazi svoje nestrinjanje z obliko *Integralov*: »Če je komu zaradi modernosti in lepote kar zaprla sapo, je meni ni. Nekam toga kvadratna oblika s faksimilom rokopisa Kons. 5 na srebrni podlagi spredaj, zadaj fotografija tiskarskega stavka pesmi Ura žalosti, vmes pa turbobno črn hrbet iz grobega platna vsaj zame ni prikupna.«⁴⁰ Gspan sicer pohvali ščitni ovitek kot *zanimivejši*, potem pa nadaljuje: »Notranja oprema, ki naj bi se skladala s konstruktivistično vsebino, pa se mi naravnost upira. Motijo me črtne in točkovne kompozicije v obliki geometričnih likov, posebno pa povečave in izrezi

39 Ena od prvih in najbolj vplivnih knjig v oblikovalskih krogih, ki je natančno obravnavala modernistično in avantgardno tipografijo in s tem tudi eksperimente ruskih konstruktivistov in modernističnega Bauhausa, je bila knjiga Herberta Spencerja, *Pioneers of modern typography*, Lund Humphries, London 1969. Ta v času, ko je Brumen oblikoval *Integrale*, še ni bila izdana in se je torej o delu Lissitzkega moral podučiti iz drugih virov.

40 Gspan, *Neznani Srečko Kosovel*, str. 110.

iz ene Kosovelovih fotografij z različnim, včasih pregrabim sitom«. Ob raznovrstnost nabora črkovnih vrst se obregne, češ da je »zelo zgrešena«, prav tako mu ni smiselna uporaba različnih »velikosti črk od petita do kdove katerega cicera«.41

Subtilno kombinacijo rokopisa in tipografskega stavka na strani 119 v *Integralih* obsodi kot »nemogočo«, nato pa se celo direktno (in pravzaprav nestrokovno) obregne ob avtorja: »Ali je vse to le domislek ilustratorja Jožeta Brumna?«42 Sprašuje se o primernosti in upravičenosti interpretacije s takim naborom raznovrstnih črkovnih vrst in velikosti.

Ob analiziranju *Integralov* lahko začutimo tudi, da sta Ocvirk in Brumen s svojim sodelovalnim projektom in nabojem, ki so ga tako vizualizirane pesmi nosile, nekako presenetila strokovno javnost primerjalne književnosti. *Integrali* so tako postali nekako dvojni kanon, tudi oblikovalski, saj so – kot se je izrazil Tomaž Brejc, »[t]i *Integrali* so bolj kot Kosovel ... so bolj Brumen, bolj oblikovalčevi«.43 Zaradi tega nekako lahko to knjigo – zaradi avtorske interpretacije – celo pozicioniramo že v postmodernistični opus slovenskega oblikovanja, saj je Brumen nezavedno »anticipiral enega temeljnih postmodernističnih principov ustvarjalnega vračanja k izviru ponovno ovrednotene preteklosti«.44

Tudi če zanemarimo Gspanovo grenkobo in nezadovoljstvo, ki vejeta iz izrazito negativne kritike, in tudi če ju ne povežemo z javno znanimi nasprotovanji, ki jih je imel do Ocvirka, je zanimivo, da v istem besedilu Gspan govori o Kosovelovem razumevanju konstruktivizma in o povezavi s Černigojevim slikarstvom. »Na Černigojevi razstavi je pesnik že 1924 videl, [...] kako je slikar podprl svoje bizarne like z različnimi udarnimi napisi – danes bi rekli parolami, transparenti. Ta revolucionarni umetnostni način izražanja je Kosovel obrnil,« pravi Gspan, »kot pesniku mu je bila izhodišče beseda, poezija, dodal pa ji je iz upodabljalno umetnosti izposojene elemente (črte, okvire in razno drugo tipografsko gradivo)«.45 S tem delom je na neki način priznal Kosovelu izkoriščanje tipografskega materiala, ki ga pozneje Brumen in Ocvirk eksponirata, a tega Gspan ne odobrava več.46

41 Prav tam.

42 Prav tam. Izjavo bi lahko pravzaprav označili kot žalitev, saj je bil Brumen takrat že zdavnaj priznan oblikovalec in arhitekt ter prejemnik najvišje nacionalne nagrade – nagrade Prešernovega sklada – za svoje delo na področju grafičnega oblikovanja.

43 Brejc, *Umetnost in teorija* leta '68.

44 Bernik, Jože Brumen 1930–2000, str. 5.

45 Gspan, *Neznani Srečko Kosovel*, str. 105.

46 Zanimivo je tudi, da v želji po vzpostavitvi argumenta dobrih praks s tega področja Gspan v isti sapi, ko izraža svoje nestrinjanje z izdajo leta 1967, izrazito pohvali italijansko izdajo Kosovela. Ta je z naslovom *Poesie di veluto e Integrali* v Trstu izšla pri založbi L' Asterisco leta 1972 in je v notranjosti »konservativna« v najslabšem možnem pomenu besede in ne nosi nikakršnega sporočila konstruktivističnega naboja vsebine pesmi.

Kljub tej Gspanovi negativni kritiki⁴⁷ pa sta se vedenje o izdaji in navdušenje nad novo interpretacijo Kosovela že razširila. K temu sta zagotovo prispevala Ocvirkovo razumevanje kvalitete izdelka⁴⁸ in prodajna strategija založbe.

Niko Grafenauer pravi, da jezik

»simbolno označuje svet, je torej živa, gibka, zgodovinsko se spreminjajoča materija. S takšnim gradivom ima opraviti le pesniška umetnost. In če je jezik takšno živo zrcalo sveta, potem je v njem shranjena tudi celotna neizmerna človeška skušnja. Ko pesnik torej postavlja besede v nova, semantično še nepreverjena razmerja, s tem oblikuje jezikovne tvorbe, ki so informativne, saj jih pred tem ni bilo; takšne pa so, ker govorijo z novimi pomeni in medpomeni, kakršnih v običajnem jeziku ne poznamo.«⁴⁹

Podobno bi lahko rekli za oblikovanje *Integralov*: Brumen je sicer za podoben namen uporabil vizualni jezik, a je ravno tako dodal *Integralom* nove poudarke in novo interpretacijo. Prek projekta pa je nekako pridobil tudi novo izkušnjo ustvarjalca:

»Doživetje enega leta s to knjigo je bilo res neverjetno, ne pametnikovanje, temveč žongliranje s temo. O eni vejici smo se pogovarjali ure in ure. Ko je knjiga izšla, je bila popoln boom in dogodek. In funkcionira še danes skozi sporočilo, ne – tako se dela, temveč – tako se razmišlja. S to knjigo sem osvojil logiko, da ima oblika svojo zakonitost, da je zaključena celota, ni tam samo zato, da je centralna in lepa, temveč jo moraš obvladati, boriti se moraš z njo.«⁵⁰

Zaključek

Integrali so bili dejansko takoj ob izidu razglašeni za dogodek leta, če ne kar dogodek desetletja,⁵¹ in tudi Brumen je bil z izidom projekta zelo zadovoljen: »Po izidu *Integralov* sem bil na razstavi Ela Lissitskega in tam sem si čestital, da sem o obliki razmišljal podobno kot on.«⁵² Njegov stanovski kolega Grega Košak je projekt *Integralov* imenoval »izčiščenje iskanj«, »nekaka visoka pesem Brumnovega dela«.⁵³

47 Na Gspanovo brutalno kritiko se je Ocvirk odzval in mu ni dal zadnje besede. V *Sodobnosti* je leta 1974 objavil dolgo analizo Gspanove kritike, v kateri med drugim posega daleč nazaj v zgodovino in zgodbe, povezane s Kosovelovo zapuščino, njeno hrambo v Nuku, ko je bil Gspan vodja rokopišne zbirke in podobno. Glej: Ocvirk, *Lažno strokovnjaštvo*, str. 489–504.

48 Brumen sam pove, da je Ocvirk zahteval »popoln izdelek – tip-top!«. Brumen, *Intervju št. 1*, str. 27.

49 Hofman, *Pogovori*, str. 45.

50 Brumen, *Moj podpis je kvadrat*, str. 18.

51 Arhiv RTV SLO: *Kulturna panorama*.

52 Brumen, *Moj podpis je kvadrat*, str. 18.

53 Arhiv UL ALUO: *Zapuščina Staneta Bernika*.

Vsekakor lahko zatrdimo, da so *Integrali* primer inteligentnega sodelovanja med urednikom, oblikovalcem in tiskarji, pesmi pa bi zagotovo brali drugače, če ne bi bile dostopne v Brumnovi obliki. Govorimo lahko o briljantnem oblikovanju in drznem založniškem podvigu v šestdesetih letih 20. stoletja, ki je oblikovalcu prinesel tudi dokončno potrditev in utrdil njegov položaj kot enega od najpomembnejših slovenskih modernističnih oblikovalcev.

Arhivski viri

- Arhiv RTV SLO: Kulturna panorama, *Integrali Srečka Kosovela*, video posnetek, 9. 1. 1968.
- Arhiv UL ALUO: Zapuščina Staneta Bernika, Grega Košak, poslovlilni govor na pogrebu Jožeta Brumna, Ljubljanske Žale, 12. 12. 2000.

Periodični tisk

- Bernik, Stane. Jože Brumen 1930–2000. *Delo*, 42, 2000, št. 296 (21. 12.), str. 5.
- Brumen, Jože. Moj podpis je kvadrat: z Jožetom Brumnom, arhitektom in grafičnim oblikovalcem, se je pogovarjala Bojana Leskovar. *Maska*, 6, 1996, št. 4/6, str. [14]–19 = Ekran, 33, 1996, št. 7/10, str. [14]–19.
- Murko, Matija. Oblikovalec Jože Brumen v Moderni galeriji. *Naši razgledi*, 9. 12. 1977, str. 617.
- Ocvirk, Anton. Lažno strokovnjaštvo in Kosovelove pesmi. *Sodobnost* (1963), 22, 1974, št. 6, str. 489–504.
- Predan, Barbara. Design for life: the struggle for utopia?. *Filozofski vestnik*, 38, 2017, št. 3, str. 155–169.
- Šušteršič, Marjeta. Likovnost Integralov Srečka Kosovela. *Slavistična revija*, 36, 1988, št. 1, str. 61–79.
- Vrečko, Janez. Ut pictura poesis in konsi. Pesem kot slika, pesem kot prostor – nesporazumi. *Ars & humanitas: revija za umetnost in humanistiko*, 5, 2011, št. 1, str. 93–106.

Literatura

- Brumen, Jože. Intervju št. 1. V: Teržan, Vesna (ur.). *Sodobno slovensko grafično oblikovanje: katalog 1988–1996*. Ljubljana: Interdisciplinarno društvo za kulturo sodobnega urbanega človeka Formart, 1997, str. 26–28.
- Burke, Christopher. *Active literature: Jan Tschichold and new typography*. London: Hyphen Press, 2007.
- Černe Oven, Petra. *Jože Brumen, modernistični oblikovalec in umetniški erudit*. Ljubljana: MAO, Fundacija Brumen, Društvo Pekinpah, 2023.
- Dovič, Marijan. *Slovenski pisatelj: razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2007.
- Gspan, Alfonz. *Neznani Srečko Kosovel: neobjavljeno gradivo iz pesnikove zapuščine ter kritične pripombe h Kosovelovemu Zbranemu delu in Integralom*, separat. Ljubljana: [s. n.], 1974.
- Hofman, Branko. *Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1978.
- Kandinski, Vasilij. *Od točke do slike: zbrani likovnoteoretski spisi*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1985.
- Kosovel, Srečko. *Poesie di veluto e Integrali*. Trst: L' Asterisco, [1972].
- Kosovel, Srečko. *Integrali '26*. Ljubljana. Trst: Cankarjeva založba, Založništvo tržaškega tiska, 1967.
- Kosovel, Srečko. *Integrali '26*. Faksimilirana izdaja. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2003.
- Smolej, Tone, Stanovnik, Majda. *Anton Ocvirk*. Ljubljana: Nova revija, 2007.

Spencer, Herbert. *Pioneers of modern typography*. London: Lund Humphries, 1969.

Stanič, Tomo. Robovi ideje in mesto koncepta. V: Predan, Barbara (ur.). *Robovi, stičišča in utopije prijateljstva: spregledane kulturne izmenjave v senci politike*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, 2022, str. 59–75.

Ustna vira

Pričevanje Marijan Rupert, Ljubljana, 16. 7. 2021 (prepis hrani avtorica).

Pričevanje Boris Gerbec, Ljubljana, 23. 11. 2019 (prepis hrani avtorica).

Video vsebine

Brejc, Tomaž. *Umetnost in teorija leta '68. Spomini in dokumenti, 19. april 2018, Muzej sodobne umetnosti Metelkova*, <http://www.mg-lj.si/si/dogodki/2300/tomaz-brejc-68/>, pridobljeno 3. 5. 2021.