



Jože Pogačnik

IDEJNO-ESTETSKA IZHODIŠČA V KOCBEKOVI PESNIŠKI ZBIRKI GROZA

Ko je leta 1963 izšla Kocbekova pesniška zbirka *Groza*, je bilo pred kritiko in literarno zgodovino takoj postavljeno vprašanje o razsežnostih, ki so sestavljale njeno notranjo genezo. Literarno občinstvo je lahko izračunalo, da se je zbirka pojavila trideset let po *Zemlji* (1934), večina pa se je tudi zavedala, da je z izidom knjige razpršen misterij o pesnikovem delu v obdobju politično zapovedanega molka. Danes vemo, da je šlo v tistih treh desetletjih, ko je Kocbekova muza molčala, tudi za nemoč pesniškega izrekanja, saj že v dnevniškem zapisu z dne 21. septembra 1940 srečamo misel o »molku moje pesmi« in o lastnem obrazu, ki da je »oblikovan z besedami«, katere niso bile izrečene. Ustrezne besede je spet našel nekako ob začetku leta 1942. Takrat se je sprostila inspiracija, o katere intenzivnosti govori odlomek iz *Tovarišije*: »Bivam sam iz sebe kakor še nikoli... Neizčrpna energija dviga iz mene nove milijarde utripov srca in čudežnih kali uma. Misel se prepleta s čustvom, spomin s slutnjo, sanje z računom. Toda vse, kar koli počenjam, je enovito. Vse je izraz sproščanja in osvobajanja. Vedno bolj sem isto sam s seboj«.¹

Vprašanje, ki se ob tem postavlja, je vprašanje, kakšni sta narava in vsebina te istosti s samim sabo. Kocbek pravi, da mu gre za »bistvo dogodkov in trpečega ali zmagujočega človeka«, to bistvo pa »prevzame vse bitje in ga bitno preobrazi. Spoznal sem, kakor vedno: sem in nisem, nekaj mojega se je použilo, pridružilo pa se mu je nekaj tujega in skrivnostnega«. V takšnem inspirativnem položaju želi »zajeti resničnost v fizični in nadfizični razsežnosti«, zato je pesniška beseda, ki izvira iz tega hotenja, »vizionarna resnica, in kaj drugega je vizionarstvo, kakor zaneseno gledanje na resnico«. Medtem ko je *Zemlja* napisana kot »izraz mladostne in življenjske igrivosti«, je nova poezija postavljena v luč osebne smrti, kar je spremenilo nekdanjo osnovo in nekdanja medsebojna razmerja: »Doslej so me razne bolj ali manj trdnejše niti vezale na moj življenjski prostor, me vklepale v kategorije časa in prostora, tradicije, generacije, stila, kroga prijateljev in teženj, zdaj pa se mi je vse potrgalo in izginilo kot smešne nepotrebosti, kot napota. Zdaj vem, da je moje književno ustvarjanje ena sama gola, strašna, neizogibna in bolečinska usoda.«

Kocbek se je torej znašel v nekakšni vmesni situaciji, za katero je značilno, da starega več ni, novo se pa še ni določno izoblikovalo. V takšni situaciji se je ujel, ker se je iz idealnih pobud pridružil »tovarišiji«. Trenutek pridružitve je bil za pesnika vznesen dogodek, saj je zgodovinsko resničnost postavil v oklepaj, videl pa samo

¹ Vsi navedki so iz opomb k *Zbranemu delu 2* (Ljubljana 1993); pripravil jih je A. Inkret, objavljene pa so na straneh 374–532.

»okoliščine človeškega odprtja«. Zunanje tragično doživljanje ga je pritiskalo le kratko, potem pa se je začel obrat, o katerem pravi naslednje: »Kaj hitro pa smo spoznali, da se nam začena zgodovinski položaj ponujati kot prilika, ki smo včasih o njej sanjali. Tiste dneve smo se ovedali, da je pred nami nekaj, kar so pričakovali rodovi. Prilika nam je noč in dan govorila: zdaj lahko vsi skupaj začnemo novo življenje, zdaj ga lahko začnemo od samega začetka, mi, ki pripadamo temu rodu in ki je od nas odvisna prihodnost Slovencev. Napočila je ura obiskanja in mi smo jo razumeli... Vedel sem, da tvegam usodno igro. Vedel sem, da je razlika med nami, spontanimi uporniki, in med njimi, profesionalnimi revolucionarji, prevelika... Skoraj dva mesca je trajal v meni nevidni boj med mojo osvobodilno ekstazo in med treznim pogledom v prihodnost. Toda najsi sem se še tako treznil v svojih mislih, življenje okrog mene je drlo vedno hitreje. Na koncu je v meni zmagalo spoznanje, da se je treba tako razgibane zgodovine udeležiti tam, kjer je najbolj vroča in odločujoča, najbolj preoblikujoča se in neposredna.«

Z vstopom v »tovarišijo« se je Kocbek izenačil z doživljanjem svojih sonarodnjakov, ki so bili prepričani v upor kot pravično stvar in so v tem prepričanju živeli v največji sreči. Splošni nemir, ki je bil označba časa, je bil obvezujoč; nobena instanca ni mogla reči ne, pač pa je, če je želela ostati v stiku z narodno identiteto, celo morala krepiti željo, da si pri procesih, ki so nastajali organsko in bliskovito, zraven. Pesnikov intimni vzgib je torej simpatija, udeležba, kar pomeni, življenje z drugimi, od katerih bo mnoge doletela smrt, kljub temu pa je biti zraven izvir ekstatičnega doživetja sreče. Za Kocbeka je slovenski odpor očitno čudežen dogodek, ki potrjuje moč in modrost njegovega naroda. Ta dogodek je v svoji prvinski nesvobodnosti primerljiv z naravnim pojavom, ki poteka po svojih notranjih zakonih, hkrati pa v posamezniku zbujajo občutek skrajne svobode. Človek, ki je udeleženec takega procesa, je odvrigel breme vsakdanjih skrbi in tegob. Nastopil je čas, v katerem gre za življenje ali smrt, v takem položaju pa ne štejejo več drobni pomisleki, kateri sicer utesnjujejo življenje, in se tudi ne pojavljajo oziri na podrejene koristi. Etnična skupnost in vsak človeški posameznik si z vsemi silami prizadevajo za en sam cilj – za zmago, ki pomeni obstoj; v takem vzdušju pa se zdi življenjska resničnost tako preprosta in pregledna, da se ne more pojaviti kakršen koli dvom, ki bi lahko ali prizadel ali oslabil dogajanje. Kocbek je torej v tem času spoznal, da je za pridobitev novega življenja v usodni zgodovinski prelomnici življenje treba postaviti na kocko in tvegati.²

Pesnikova usmerjenost v prihodnost je zgrajena na upanju. Upanje je torej, kakor bi rekel E. Bloch, princip življenja. Kocbek iz sebe ni izgnal preteklosti, ki ostaja v njem intenzivno navzoča, zanika pa sedanost, ker je ves prevzet z misljo na prihodnost. Prihodnost pa je apriorno nepredvidljiva; v njej ni nujno, da se bo uresničilo ravno tisto, kar bi bilo dobro ali najbolj zaželeno. Psihologi zato, hkrati ko premišlujejo o pojmu prihodnosti, obravnavajo upanje, skrb in strah. A. Trstenjak je to misel oblikoval v tezi, da človek ob pogledu na prihodnost doživlja predvsem strah; takšen strah je zlasti značilen za sodobnega človeka, pri katerem je, po Kierkegaardu, mogoče govoriti o eksistenčnem strahu ali celo o eksistenčni nevrozi.³ S tem pa se že lotevamo vprašanja, ki se tiče naslova Kocbekove zbirke (*Groza*), se pravi, vprašanja, ki ga tudi sočasna kritika, najbolj intenzivno pa J. Snoj, ni mogla doumeti. Ta kritika je vsebino pojma iz naslova očitno razumela

² Za temi izvajanji stoji vsebina *Tovarišije* in *Listine*, še bolj eksplicitno pa seveda vsi doslej objavljeni dnevniki.

³ Prim. *Človek – bitje prihodnosti*. Ljubljana 1985, str. 109–111.

drugače kot pesnik, katerega je nerazumevanje zelo prizadelo. Kočbek je svojo novelistično zbirko *Strah in pogum* naslovil z dvema pojmom, ki si nasprotujeta, sta pa očitno, in to potrjuje veznik *in*, na doživljajski ravni enakopravna. Črta razmisleka gre torej od upanja k pogumu, negotovost uresničitve pa istočasno zbuja toliko količino strahu (skrbi), da se oba pojma izenačita po intenzivnosti. Če se v doživljanju pojavita istočasno, je rezultat enak ničli (ali ničū), v drugih primerih pa je posledica ustrežna moči enega od obeh delov.

Navedki iz Kočbekove publicistike razodevajo, da je pesnik svojo ustvarjalnost povezoval s smrtjo. Odrptost v prihodnost, ki jo imanentno spremlja doživetje negotovosti, je v tem primeru poglobljena z izrazitim strahom pred koncem ali smrtjo. To pa pomeni, da se avtor opredeljuje do usodnih in večnih vprašanj, do vprašanj torej, ki zadevajo tako človekovo bit kot konkretno bitje. Iz povedanega je verjetno že jasno, da Kočbek z enako poglobljenostjo obravnava eksistenčno in zgodovinsko razsežnost človeka, obe pa sta v sklopu zelo pomembnega vprašanja, ki muči zlasti razumnike v XX. stoletju.

Kočbek na nekem mestu govori o tem, kakšen je bil njegov status v »tovarišiji«; ta status je označen kot vloga medija: »Osvobodilna fronta je v svojem Izvršnem odboru najbrž res potrebovala človeka take sorte, razmišljujočega, nezadovoljnega, skoraj nergaškega, obenem pa pohlepnega po resnici in navdušenju. Vedno sem moral in mogel izreči tovarišiji tisto, kar je bilo najbolj nevarno, sumljivo, negotovo, obenem pa pozabljeno in brezpogojno... Komunisti so potrebovali mene, jaz pa sem potreboval njih.« Gre za protislovje, da se hkrati *mora in ne sme* služiti; ob želji po vključitvi v celoto se pojavlja hotenje, da se vzdrži kot delček (posameznik), ki se samostojno odloča. Kočbek torej istočasno želi spoznavati samega sebe, kar je etični imperativ, in ne biti v kakršni koli službi. Kočbek je tudi v »tovarišiji« samotar, ki se je od nje vse bolj odmikal in na koncu iz nje odšel.⁴ Gre torej za tipičen položaj intelektualca XX. stoletja; ta je osveščen, prav zato pa tudi osamljen.

Kočbekova groza je predvsem paskalovska, kar pomeni, da pristaja na stališče o človeku, ki da je nič v primerjavi z neskončnostjo, hkrati pa tudi vse v primerjavi z ničem. Ta človek ne more dojeti nobene od skrajnosti, zato se mora zadovoljevati z videzom, ki je med ničem in neskončnostjo. Položaj torej, ki dejansko lahko pobudi ne le grozo doživljanja, temveč prave nevrotične motnje. Ta položaj je tudi v središču Kierkegaardove misli; človekova zavest o samem sebi je pri njem določena ravno kot odnos med obema skrajnostma. Posameznik si znotraj tega izbere neko usmeritev, ta usmeritev pa potrebuje, da se v nečem utemelji. Človek, »obupan nad lastnim jazom, še vedno hoče biti jaz«, utemeljitev za to pa, kar sledi iz vsega povedanega, lahko najde od nekoga ali nečesa tretjega. Za Kočbeka bi bilo, in sicer za čas »tovarišije«, mogoče reči, da se njegov jaz izgubi, da bi se ponovno našel, hkrati pa se noče izgubiti, ker želi biti sam svoj. Pesnik se je odločil za dejanje, ki je dejansko izviral iz bistva njegove notranjosti; z njim je menil preoblikovati celoto stvarstva, v njenem okviru pa si ustvariti tudi jaz po svoji predstavi. Temu tveganju se celo po tem, ko ga je ta celota že izločila, ne želi odpovedati, ker v omenjenem dejanju vidi načelo svoje samobitnosti in opravičilo za svoje videnje morale.

Ko govorimo o Kočbekovih miselnih in čustvenih dispozicijah, ki so privedle do pesniške zbirke *Groza*, seveda ni mogoče mimo njegovega odnosa do krščanstva. Že njegov spor ob vprašanih španske državljanske vojne je razkril, da krščanstvo

⁴ Prim. gradivo iz opombe pod številko 1.

zanj ni nekaj avtoritativnega; spoznal je njegovo fragmentarno zasnovano in na tej podlagi želel uveljaviti na tem področju pluralizem. Čim bolj se je poglobljaj v to vprašanje, tem bolj je uvideval, da se posamezne razsežnosti smisla izmikajo ubeseditvi, zato se je in se bo še treba s tem vedno znova spoprijemati.

Najbolj usodno vprašanje v tem sklopu je bilo vprašanje zla. Že biblijska *Jobova knjiga* razodeva težino te teme, ki jo religiologija ni poskušala pojasniti, poskušala pa je ljudi naučiti, kako naj bi z njo živeli. Z vprašanjem se je ukvarjala tudi filozofija; po njenem učenju naj bi bilo zlo zato, da obstaja dobro, se pravi, da gre za nekakšen veliki načrt, ki da obstaja v stvarstvu. Tolmačenja ni bilo mogoče dokazati, zato je še dandanašnji narava zla drugačna. Današnjega človeka najbrž manj zanima, odkod zlo prihaja, zanima ga pa, kako njegovo moč zmanjšati. Tu pa z vso silo vstopa problem zla tudi v Kocbekovo besedno ustvarjalno dejavnost: v njej funkcionira, kar ni presenetljivo, kot etično in politično vprašanje. Človeku torej ni mogoče zla racionalizirati, preostaja mu zgolj življenje med sejmom zla in razkošjem trenutkov, ki jih spoznava kot dar usode. Kocbek verjame, da je religija sposobna dati človeku razumevanje lastnega jaza, s tem pa mu omogoči tudi, da se vključi na področju etike in politike. S to vključitvijo posameznik zaživi z drugimi, deluje v ustanovah in ustvarja kulturo, umetnost ter znanost. V nasprotju s Kuranom, ki želi prežemati pravo, Kocbek delovanje biblije vidi izključno v celovitosti moralnih norm in kulture. Zato sprejema tudi evangelijsko pobudo, ki je izrečena s podobo o kvasu, ki je dodan testu. Iz tega izvira dejstvo, da se na vrhuncu svoje misli ne zanima več za učinkovitost besede, njeno razprostranjenost in sprejemanje. Že A. Capuder je v tem smislu zelo dobro označil povojno Kocbekovo poezijo kot zgolj »poročilo o jazu«. ⁵

Pesnik *Groze* zato tudi ne loči versko od političnega, razlikuje pa pojav vere od pojava oblasti. Praktično to pomeni, da ima, če postavimo za zgled, pravičnost religijsko izhodišče, postala pa je institucija, ki jo ima človek v svojih rokah: ljudje izrekajo pravdorek nad ljudmi. Kocbek v krščanstvu išče in najdeva univerzalen smisel, po katerem naj bi človek, preko njega pa tudi nadrejene celote, razvijal predvsem motivacijo sodelovanja, izganjal pa motivacijo interesa. To pa je seveda proces, ki teče od začetka zgodovine, v kateri je dediščina različnih vrst. Za Slovence je takšna dediščina, ob enako pomembni razsvetljevski in romantični, seveda tudi krščanstvo. Kocbek tudi v njem vidi moralno podporo civizmu, v katerem naj bi bilo, če parafraziramo P. Ricoeura, namesto laičnosti nesodelovanja čim več laičnosti z določenimi pedagoškimi sporočili. ⁶

Opisana izhodišča, do katerih je mogoče priti že samo na podlagi biografskih dejstev in avtorjevih lastnih izpovedi, bi bilo treba preizkusiti na konkretnih besedilih iz *Groze*. Hiter preizkus kar brž razkrije, da je oboje v popolnem soglasju. Pesnik govori o stalnih premenah, sporoča, da se pod njegovimi stopinjami udira »globočina brezumne zgodovine«, ve, da nobena bitka nikoli ni do kraja dobljena, hkrati pa mu je jasno, da »nazaj ni več poti« (*Uspavanka za dnevno rabo*). Frekvenčni slovar bi tudi pokazal, da so besede groza (strah, temina in podobno) med najbolj pogostimi besedami, ki v sintagmah ali sintaktičnih zvezah sestavljajo enopomensko mrežo čustvenih in miselnih sestavin.

Za Kocbekovo pesništvo, ki je v pravem pomenu besede zares ontološko, pa je značilna tudi drugačna postavitev problema ubesedovanja. Samo na enem mestu, in sicer v besedilu *Velika noč 1943*, želi, da bi bila pesem nevarna in divja, razburila naj

⁵ Prim. *Romanski eseji*, Trst 1987, str. 163.

⁶ Treba je vzeti v roke njegovo delo *Simbolika zla*.

bi kri in povzdignila nuje, povsod drugod pa je ostala zvesta pesnikovi izjavi: »Moja narava ni bila nikoli enostranska ali dnevno tendenčna, zato nisem mogel napisati niti ene pesmi, ki bi bila aktivistično uporabna, ki bi poučevala, ropotala, grozila, pozivala k maščevanju ali uporabljala parole politične vrste.« V nasprotju s tem Kočbek trdi, da v njegovi pesmi poje vesoljna groza, njegova ubeseditiv je »prvinski glas«, ki se javlja skozi njega, ki je medij, kot »del prvine«. Vsebinski razpon je določen s podobo:

In ko se mi vse to zjedri
v navzočnost burno zbrane biti,
v slovesni biser, ki ga ni
več moči s silo razdrobiti,
sem ves, utelešen tu in tam,
v temi in luči, v sli in zrenju,
povzet v občestvu, večno sam,
podarjen smrti in življenju. (*Pred bojem*)

Vprašanje ubeseditvenega dejanja je prav tako intenzivno navzoče v Kočbekovem pesništvu. V njem se pojavlja domotožje »po eni besedi«, po besedi, ki je nihče ne bi ponovil, po besedi, katera bi imela čarovno moč. Njegovo ubeseditvanje se mu zdi kot jecljanje, zato ni presenetljivo, da je v pesmi *Meglička* zapisal tudi naslednjo kitico:

Pesem ne more več dalje,
prišla je na rob sveta
in onemela nad prepadi.
Prvi pilot je zgrnil
zemljevid na kolenih,
polet v neizrekljivo.⁷

Že od prej vemo, da je pesnik upesnjeval »zbrano bit«, v tem hotenju pa je prišel do roba sveta; na tem mestu pa je besedilo onemelo in se začelna »polet v neizrekljivo«. Kočbek torej pesniško govorico uporablja kot samostojen način raziskovanja in odkrivanja, katerega predmet ni le bistveno nova senzibilnost, temveč tudi spreminjanje pesniškega izraza. V središče njegovega oblikovanja je stopila predvsem metafora, ki je bila vedno najmočnejši umetnostni instrument, konkretno pa je postala izključno instrument odkrivanja. To je razlog tudi za druge spremembe, med katerimi je prva zamenjava metrične kompaktnosti z načelom o semantični kompaktnosti. Pojav svobodnega stiha, ki je značilen vsaj za tretjino zbirke, je pokazal, da semantična organizacija stiha lahko v celoti nadomesti nekdanjo metrično ali ritmično; tako se je zgodilo, da je metaforična ali simbolna mnogoznačnost dobila v poeziji osrednje mesto. To je potegnilo za sabo še nekaj stvari. Sodobni pesniški tekst postavlja pred raziskovalca problem, da ugotovi razmerje med tistim, kar neko besedilo izrecno govori, in tistim, kar je v njem implicitno. Razmerje je na strani implikacije, to pa je privedlo do tega, da je Kočbekova pesem za povprečnega bralca že »težja« v primeri z razumljivostjo tradicionalnega pesništva.

Opisana poglavitna lastnost Kočbekove poezije je po svoji vsebini takšna, da lahko pomeni samo hkrati konec in začetek nekega razvoja. Tudi ta slovenski pesnik

⁷ Besedila so navedena po objavi v Inkretovi prireditvi zbranih del.

se vse bolj odreka svojemu izročilu (tradiciji). Vprašanje je mogoče izreči, če parafraziramo R. Jakobsona, s tezo o prelomu med načelom skladnosti po selekciji in načelom skladnosti po kombinaciji. Teza tega ameriškega teofetika je sicer mišljena kot označba za ustvarjalni postopek, v Kocbekovem primeru pa jo je mogoče uporabiti kot ustrezno določnico tudi za ontološko situacijo, iz katere pesnik piše svojo poezijo. Ta situacija pa je situacija modernega humanističnega intelektualca v zahodnoevropski civilizaciji in kulturi, katere neodtujljivi del je tudi ta slovenski pesnik.