

veškega duha in duše sveta, dvomljivca in vernika, od misleca, svetovljana, ki mu naša majhnost ni bila breme, a prednost; ki si v dialogu s seboj in časom v zatišju pred viharjem kakor v bliskavici skoz temo videl pota napredka slovenstva in človeštva ter povzdignil svoj glas zoper poniglavost in laž in nasilje sveta izkoriščanja in se udejanil kot borec v Tovarišiji upornikov; ki si nenehno, ves svoj vek vodil zavzet trd dialog, nekakšno napeto razmerje do družbe, celo spor, ki ni bil, kot si dejal, ne površen in ne nestvariteljski, marveč je izhajal iz globoke in celostne človeške prizadetosti, prizadetosti, ki je prizadevala in bila sama na dnu ranljiva, in se je napajala iz podobnega vrelca kot tvoja poezija — iz neukrotljive človekove težnje po vedno popolnejši svobodi in vedno novi resnici. Iz te in take pozicije, ki te je mučila in namučila, si lahko živel s pesmijo in z njo svet povelečeval in osmišljal, premagoval z njo samoto in osebne usodnosti in iskal stik s človekom, da bi mu govoril razumljivo govorico, ki pretresa, vznemirja, prebuja in naravnava v svobodo. Pri tem si, poln nemira, ki se ni mogel ustaviti, sejal nemir okrog sebe, ki je vodil v odkrivanje in razodevanje, a tudi k sili, kot gibanje, ki nas postavlja vedno pred novo tujstvo.

Poslavljam se od tebe, od glasu, ki je neponovljiv in nezamenljiv in ki ga je bilo slišati na Slovenskem domala pol stoletja. Glas, ki je zgovoren tudi kot molk, celo v tišini te tvoje smrti, saj ni manj resničen, kot je resnična tvoja smrt. Ta tvoj glas lovim v tem mokrem motnem jutru, ko se ne moremo več zazreti drug v drugega, ko zremo v praznost izgubljenega in ti govorimo besedo zadoščenja in slovesa; in zdi se, da je od nekod, iz neke davne tvoje mladosti, od zgodnjih pesmi zavelo: Na tihe orglice igram. In ko bom najtišje zaigral, se bom razdal in razdejal. Glejte, moj srčni dar. Ne pozabite me nikdar.

Tone Pavček

Predavanje o Kocbeku, FSPN, 8. 11. 1981

Današnje predavanje sem si zamislil kot sociološki komentar k nekaterim (izbranim) literarnim izjavam pravkar umrlega slovenskega pesnika in kulturnega delavca Edvarda Kocbeka. V glavnem bom govoril o Kocbekovi novelistični zbirki *Strah in pogum*, ki je izšla pred tridesetimi leti, deset let po začetku revolucije, in ki je takrat sprožila številne estetske, ideološke in politične ugovore. Zanima me, kako lahko omenjeno delo berem po tej relativno veliki časovni distanci, kaj mi govori danes, in kako si ga lahko razlagam v kontekstu slovenske revolucionarne miselnosti: posebej me zanimajo tisti prizori in problemi v *Strahu in pogumu*, ki se jih lahko lotim s sociološko aparaturo. Upam, da bom s tem svojim (res fragmentarnim in bolj ali manj priložnostnim) komentarjem identificiral nekatere značilne sestavine slovenske kulturne preteklosti in pojasnil nekatera umetnostno-sociološka razmerja, ki tako ali tako spadajo v naš program. Čeprav je iztočnica za to govorjenje počastitvene in spominske narave, moj namen ni povsem pieteten in priložnosten: s Kocbekovo pomočjo se bom poskušal odzvati nekaterim vprašanjem, ki smo jih v teh naših študijskih srečanjih že načeli, ali pa, ki nas čakajo v najbližji prihodnosti.

Kocbekove novele v SIP so v določenem pogledu uresničitev tiste načelne opredelitve, ki jo je Kocbek zapisal denimo v *Listini*:

»Ko smo govorili o umetniškem prijemu, ki najbolj ustreza socializmu, se je izkazalo, da nobeden ni poznal močne diskusije, ki so jo tik pred vojno imeli nekateri revolucionarni pisci in kritiki. Po spominu sem obnovil nekatere misli, ki jih je nemška pisateljica Ana Seghersova izrazila znanemu marksističnemu literarnemu esejistu Lukácsu: Sovjetski realizem je svetu odvzel ves čar; nujno je iskanje novega sloga in novih vsebinskih prijemov; književnik naj se loteva vse človeške izkušnje in naj je ne omejuje le na resničnost, ki je družbeno otipljiva in jo je mogoče politično izkoristiti; poskušanje je neogibno potrebno, kajti umetniško ni veljavna le ena sama resnica, posebno ne, kadar hoče biti predvsem propagandno razumljiva; v socializmu kritik ne more biti nezmotljiv, kajti objektivnega presojanja umetnosti ni; marksizma-leninizma ni mogoče izvajati v umetnosti...« (1967, 225)

Ali na nekem drugem mestu:

»Resnica pa v človekovem življenju in v zgodovini nikoli ne živi niti čista niti dokončna. Resnica je prav tako revna kakor človek sam. Resnica se nam odkriva vedno le z ene strani; kadar se nam razodene ena stran, se nujno zatemni druga, ko pa se obrnemo k drugi, se skrije prva. Nobene resnice ne uzremo v njeni hkratnosti in celotnosti, najmanj pa uzremo v vsem obsegu in pomenu tisto, ki naj bi razložila zakonitost, po kateri se človekovo spoznavanje razvija dialektično. Zdi se, da moremo posamezno zgodovinsko priliko uresničiti le, kadar vzamemo v zakup njeno relativnost, človek ne more biti v nobeni fazi zgodovine posestnik celotnega in hkratnega spoznanja o svojem razvoju. Vsaka resnica je pomešana s prvinami zmote, in vsaka zmota je spojena z drobci resnice. Kdor torej zgodovinsko resnico postavlja kot izključno resnico in ne priznava njene kompleksnosti, nujno žene svojo ekskluzivnost tako daleč, da ne priznava nobene druge resnice več...« (prav tam, 211)

Kocbek potemtakem govori o razliki med ideološko (ali pa zgodovinsko, družbeno, politično, propagandno — nujno) resnico in umetniško resnico. Ta druga je po njegovem mnenju kompleksnejša od prve. In še nekaj drugega: Kocbek se zavzema za koeksistenco več resnic, ki se med seboj dopolnjujejo: je zoper »izključno resnico«.

Za nas se ob tem postavljata dve vprašanji:

1. če obstaja denimo sociološka resnica o svetu, kaj je z umetniško resnico? Je ta podvržena prvi? Ali sociologija na umetniškem gradivu le kontrolira svojo resnico? Je umetniška resnica le umetniška uresničitev resnice, ki je sicer dostopna sociologiji? Si tidve resnici konkurirata, se med seboj razveljavljata?

2. Sociologe zanimajo vsa področja družbenega življenja, torej tudi umetnost. Ali si sociologija s preučevanjem umetniške (pa filozofske, psihološke, religiozne itn.) resnice razširja svoje obzorje in ugotavlja raznolikost

družbenih teženj, predstav, vrednot... ji je torej umetnost nekakšen vir informacij o drugačnih težnjah, predstavah, vrednotah... ali skuša »za« umetniško resnico ugotavljati nekaj, kar je skupno sociologiji in umetnosti?

Iz sociološkega izročila vemo, da je sociologija večkrat razveljavljala umetniško resničnost, kot da bi jo skušala razumevati v njeni specifičnosti. Takšno razmerje sociologije do umetnosti je *ideološko*. Treba je reči, da je mnogo uspešnejša sociologija, ki skuša razumevati svet umetnosti kot poseben svet, in ki pojasnjuje zakonitosti, ki so zanj značilne: ki se torej skuša živeti vanj, ne da bi ga sproti reducirala na znane formule. Poskusimo po tej poti.

V *Strahu in pogumu* so objavljene štiri novele. Prva, z naslovom *Temna stran mesca* opisuje (v prvi osebi) skrito življenje preobčutljivega izobraženca med vojno. Opredelil se je za revolucijo, vendar obenem ugotavlja, da je »strahopetec«. Začetek novele opisuje tesnobna stanja, občutke groze, ki jih je njen junak občutil skozi vse svoje življenje. Zdaj je skrit v bunkerju in opravlja nekakšna industrijska in tehnična opravila za gibanje. V bunker prihajajo različni aktivisti in njihovo bivanje pod zemljo je le začasno: naš junak jim bolj ali manj prisluškuje: zadošča mu, bi lahko rekli, ta posredni stik z življenjem in bojem. Njegov angažma v boju za stvar je nekako opazovalen in pasiven. Seveda mu ta položaj dela težave in ga razdvaja. Zato pravi, da je eden tistih, ki so »sami sebi odtujeni«. Onstran njega so »poenoteni«, celostni ljudje: bral je bil, da »so se dozdej najbolj zaokrožili in poenotili posamezniki, ki so izvršili revolucionarna junaštva«. Kljub tej veliki dilemi in težavi, pravi, da je rad odšel v bunker: »kajti od prve ure okupacije me je vleklo iz nemirnih ulic v zaklonjen prostor, kjer bi mogel nemoteno delati kakor Arhimed«.

Iz tira ga vrže obisk aktivistov Devina in Barke, ki se pripravljata na akcijo. Vdreti hočeta v neko sovražno ljubljansko hišo in od tam odnesti važne dokumente. Med temi pripravami pride do številnih nasprotovanj. Pravi aktivist Barka očita našemu junaku, da njega in podobne mučijo »same drobnjakarske reči«. Opredeljuje se za civilizacijo in zoper kulturo (»bunker je kultura, ne pa civilizacija. Pred leti sem videl pravi bunker, špansko altamirsko votlino z bizoni, narisanimi na steni. To je ena najstarejših risb na svetu. Tisto je bunker, ne pa to. Takšnih zveri ne nariše noben naš slikar, morda samo še kak blaznež...«). Barka pravi, da mora iz bunkerja v akcijo, »izpostaviti se moram čistemu vetru, stopiti moram na čistino zgodovine«. Barka nato kmalu odide v akcijo, ki se konča z njegovo smrtjo. Na koncu zgodbe naš junak premaga svojo dvojnost in odtujenost, premoti in pobije stražarja in odide na zrak, očitno revolucionarno akcijo.

Ta njegova akcija pa vsebuje še množico vprašajev in oklepajev. Oglejmo si jih: Barka je pravzaprav junakov drugi jaz, saj je tudi on obremenjen z bunkersko izkušnjo. Še več, njegova akcija je izhod iz njegove krize. Brž ko se je začel izmikati jasnemu in otipljivemu sovražniku, čim ni bil v spopadu z realnimi silami, se mu je začelo rušiti razmerje med resnico in lažjo, začel je misliti takole:

»Ljubezen je hkrati sovraštvo, življenje je hkrati smrt, svoboda je hkrati sužnost, ustvarjanje je hkrati rušenje.« (1951, 22)

Akcija je beg iz takšnih kompleksnih in ambivalentnih situacij. Ljudje si po Kocbekovem mnenju želijo akcije, da bi se rešili tesnobe, ki jo Barka

izpoveduje s podobo nasprotnika, ki »se je pretvoril in pošastno razširil, zakrinkal se je in vtihotapil v vse koticke življenja«. Premišljevanje in z njim status izobraženca je stanje tesnobe, groze; akcija je rešitev iz tega stanja.

Kocbek opisuje dva tipa ljudi: razdvojene in odtujene intelektualce, ki resnico pojmujejo kompleksno in živijo tesnobno, in *poenotene* ljudi akcije. Zanje je med drugim problem tudi umetnost. O tem zgovorno pripovedujeta Barka in Atom: v odlomku o Altamiri in v zgodbi o duhovniku, in Atom v zgodbi o igralski skupini v mestecu Hajduka Veljka:

»Poslušalcem so se simpatije do odrskih junakov začele spreminjati v tiho jezo in občudovanje. Živa igra jih je prestavila v resničen svet, da niso znali več razlikovati med namišljenostjo in stvarnostjo. Igralce je ljudska neposrednost sprva osrečevala. Draženje primitivnih čustev jih je omamljalo in še bolj navduševalo, tako da so zaigrali še intenzivneje. V nekem prizoru sredi igre pa so začutili, da se silovita pristnost ljudskega srda in ljubezni razvija nekam sumljivo in da se bo prej ali slej z neustavljivim izbruhom pridružila dramatičnim dogodkom na odru. Toda takrat je bilo že prepozno, toka napete igre ni bilo mogoče več ustaviti. Sredi odločilnega spopada na odru se je v dvorani dvignil prvi moški grozeči glas, ki je zapretil Turkom in na mah zaustavil hlipanje ženskega sveta. Igralce je streslo, kajti temu glasu se je takoj pridružil drugi, za njim pa se je utrgal plaz ostrega, burnega ugovora. Dvignili so pištole in začeli vpiti: 'Vrni mu hčer, pri priči mu vrnite hčer!' ...« (28).

Kocbekova junakinja Meta na to pripoved reagira tako, da zavzdihne: »Srečen človek, ki vse zares pojmi in scela ravna.«

Enovit in celosten človek ne pozna strahu (»Strah je izraz dvojnosti in relativizma« reče Atom, kateremu pripovedovalec pravi, da mu je kot rodni brat. Kaže tedaj, da se pripovedovalec v *Temni strani mesca* na koncu odloči pogumno (brez strahu) pogledati svetu v oči. No, to ni povsem Kocbekovo stališče. Morda odkrijemo še dodatno problematizacijo v že omenjeni zgodbi o lažnem duhovniku v Španiji: Barko je nekdo v šali imenoval duhovnika, ko pa nekdo umira in se želi pred smrtjo spovedati, se šala spremeni v grozo. Barka ne želi povedati resnice, da bi tovarišu olajšal smrt: ravnal je *enovito*, enoresnično. Šaljiva resničnost in vsakdanja, »dejanjska« resničnost sta v takšni enoviti percepciji eno in isto. To Kocbekovo stališče biti ne more. Zato tudi beremo v sklepu *Temne strani mesca*, ki je sicer na videz naravnan v pogumno dejanje (»Spoznal sem, da vse življenje živim v bunkerju, da živim nepristno, izumetničeno življenje.«), da je pogumni človek enak strahopetnežu: »obema je nevarnost edina resničnost. Prvi se je boji, drugi jo išče. Strah in pogum sta tečaja iste pretiranosti, strah pretirava nevarnost, pogum pa varnost. Ah, že vidim,« sklepa Kocbekov pripovedovalec svojo pripoved, potem ko je odšel iz bunkerja in se že spet skriva oziroma pripravlja na novo akcijo, »resnica se mi bo znova izmaknila.«

Kako je tedaj mogoče povzeti Kocbekovo prvo novelo? Kot po eni strani problematizira stanje »čiste« refleksije, prav tako postavlja pod vprašaj »čisto« akcijo. Življenje z eno samo, edino resničnostjo, naj bo strahopetna ali pogumna, *ni* »resnično«.

Kot je mogoče sklepati, opisana Kocbekova relativizacija aktivističnega poguma (čeprav nastopa skupaj z relativizacijo intelektualističnega strahu),

ni naletela na ugoden odmev pri nekaterih vplivnih bralcih leta 1951. Njihova predstava je bila slej ko prej *enovita*.

Še nazorneje se problema enovite resničnosti Kocbek loti v drugi noveli, v *Blaženi krivdi*. V tej je glavni aktar partizan, sicer izobraženec (medicinec) Damjan. V partizanski enoti velja očitno za nekoliko plašnega (strah), zato mu naložijo preprosto in nedvoumno nalogo (pogum), da likvidira izdajalca Štefana, ki je kriv partizanskih težav in človeških žrtev (o tem obvesti vodstvo čete terenska obveščevalna služba). Damjan ima s svojo nalogo neizmerne težave. Na poti, ki je polna samospraševanja in omahovanja pa tudi spomina na komandantovo ostro naročilo (»... vse osebne pomisleke smo žrtvovali skupnemu blagru!«), oz. na komisarjev nasvet (»Zdaj se boš rešil le z odločnim dejanjem...«), se z izdajalcem poveže v »neločljivo« razmerje. Izdajalec Štefan je kriv njegovega zločina: »Moj zločin je tvoj zločin. Jaz bom ubil tvoje telo, ti pa moja dušo...«. Damjan ugotavlja, da vseskozi ostaja »dvojniki«, s svojo žrtvijo je vkopan v isto verigo. Med pripravljanjem na likvidacijo Damjan doživlja najrazličnejša tesnoba in problematična stanja, med drugim se zgodi, da »zapusti mehanični čas in stopi v brezbrežno morje»: naloga zanj nikakor ni nekaj enosmernega ali tehničnega, ampak predstavlja tako rekoč nepremostljiv problem. Kocbek nam opisuje dolgotrajen proces premagovanja ovir na poti iz strahu k pogumu, iz dvojnosti k enovitosti, od sveta mnogoterih resničnosti v svet ene same. Damjan je — kot enovit človek — naredil »napako«, da se je skušal vživeti v svet svoje žrtve, v vprašanje izdaje in v psiho izdajalca. Zanj poleg »smrtnega lova« in »odgovornosti« obstaja še množica drugih svetov, med katerimi je denimo svet omamne narave, svet otroških spominov, svet civilnega življenja s svojimi pravnimi normami, svet kulturnega spomina itn. Damjanova pot je tedaj po eni strani polna najrazličnejših doživetij in impulzov, po drugi pa prepolna moralnih dilem. Kocbek pravi: »Bil je žrtev besov, ki čakajo zadaj za prožnim časom in zakrivljenim prostorom in le tu pa tam vdoro v naše medlo bivanje.«

Damjan med drugim pomisli na samomor, vendar na koncu zmaga »nekaj prvotnega v njem«. Strelja na Štefana, nato odtava in zaspri moreče spanje. Ko se zbudi, zagleda kako in po nekakšnem izzivanju ga piči. Ranjen odhiti proti naseljenemu kraju, kjer v kmečki hiši naleti na Štefana, ki ga je bil le ranil. Zdaj pride trenutek obojestranske izpovedi: Damjan pripoveduje o svojem strahu, Štefan o svojem izdajstvu, do katerega je prišlo zaradi izsiljevanja (Nemci so mu zagrozili, da mu ubijejo nosečo ženo). Kocbek razmišlja o zlu v človeku, o tem, kako se vse spreobrača (»kdor z največjimi žrtvami doseže svobodo, v njej žalosten odkrije nasilje in sužnost«) in sklepa: »Človekov svet je svet izdaje.«

Na koncu *Blažene krivde* sta rabelj in žrtev nekako združena: v rablju prevlada empatija do izdajalca, v žrtvi kesanje, ker je bil »izbiral... med žrtvami«. Damjanu se zazdi, da v Štefanu »vidi svojega brata«. Svet izdaje je mišljen kot človeška večplastnost in mnogoresničnost. Za Kocbekove junake je značilno, da vidijo tudi »drugo stran medalje«. Tudi to »razumevanje« izdaje ni moglo biti po volji Kocbekovih bralcev leta 1951: očitno v tistem času ni bilo prostora za več resnic kot za eno, ki je bila operativna in politična.

S podobnim problemom se ukvarja tudi tretja novela, *Ogenj*. V njej nastopajo tri glavne osebe: župnik stare šole Amon, siloviti in radikalni



kaplan Žgur in italijanski ujetnik, partizanski zaupnik Tone. V italijansko ujetništvo ga je spravil belogardistični Žgur, ki pa se v trenutku soočenja nekako zamaje v svoji trdnosti (ki je tudi »enovitega« izvora; kaplan recimo govori, da »si danes mlad človek tem strastneje želi enotnosti vsega, kar obstaja«), tako da na koncu naredi celo samomor. Zamaje se celo enovitost italijanskega oficirja: v kritičnem trenutku noči župniku Amonu govori o svojih grehih: »Govorim iz svoje popolne samote, iz brezobzirnega ničā. Do nikogar in do ničesar nimam več razmerja. Nobene vere nimam več, nobene prepričanja, nobenih trdnih spoznanj...«. Iz spolnih kompleksov je pristopil k fašistom, nato je ugrabil in pomagal ubiti »režimu neprijetnega človeka«, zapeljal hčer nekega sindikalista, v Abesiniji je izvršil »likvidacijo nedolžne vasi«. Zdaj je prazen, »živ mrtvec«, kot sam pravi. »Vzorni ljudje so obsojeni na smrt, podli na življenje.«

Vsaka Kocbekovih oseb ima svojo zgodovino, svoj karakter, svojo resnico. Pisatelj se je dolžan ukvarjati s sleherno od njih. Dolžan se je ukvarjati z drobnimi duševnimi premiki, ki jih doživljajo, dolžan je opazovati prehode med eno in drugo resničnostjo: nobena mu ni a priori zaprta ali prepovedana. Za pisatelja sta izdaja in junaštvo, strah in pogum enakovredna.

V prid mnogovrstnosti resnic konec koncev govori tudi župnikov zapis v kroniko: »Začenja se razkol med resničnostjo in resnico. Čimbolj se človek isti z zgodovinsko stvarnostjo, tembolj se oddaljuje od resnice...«. Ta zapis je komentar k ideološki radikalnosti kaplana Žgurja: ta je vse stavil na eno resnico, vse je podredil eni resničnosti: pozabil je na svojo duhovniško službo, na Boga, in vse svoje delovanje uravnaval v smislu »ecclesia(e) militans«. Kocbek je s tem pokazal na mnogovrstnost usmeritev in prepričanj tudi znotraj verskega tabora. Najboljši primer za koeksistenco različnih tolmačenj biblije oz. različnih pojmovanj krščanstva je pogovor med župnikom in kaplanom na str. 116. Tam kaplan citira evangeljske besede: »Prišel sem, da ogenj vržem na zemljo... Nisem prišel, da prinesem mir, ampak meč...«, medtem ko mu župnik ugovarja: »Spomnite se raje njegovih besed: »Spravi meč na njegovo mesto, zakaj vsi, kateri primejo za meč, bodo z mečem pokončani.«

Zgodba se konča s partizanskim napadom na italijansko postojanko in na cerkev. Italijani ubijejo Toneta, župnika pokoplje zidovje, ki se zruši pod topovskim strelom.

Kamorkoli pogledamo, nam pisatelj prikazuje kompleksnost družbenih odnosov. Ne zadovoljuje se s preprosto mejo med junaki in sovražniki, ampak brska globlje, v psihologijo, v ekstatična in tesnobna stanja, opozarja na različna tolmačenja »iste« resnice: venomer skuša odstirati površinske oznake in kategorije, sestopiti hoče iz enotnega, vse združujočega stališča. Vsako stališče se mu zdi vredno obravnave, nobena resnica mu ni sprejemljiva sama po sebi: vsaki opredelitvi kmalu sledi deziluzija.

Najbolj blasfemična od vseh štirih novel je vsekakor zadnja, *Črna orhideja*. V njej so vojaki in poveljniki, ideologi in junaki razgaljeni v svojih najintimnejših interesih ali čustvih. Na patroli Gregor zagleda mlad par: nemškega oficirja in čudovito črnelaso lepotico. Gledata zemljevid in kažeta v smeri partizanskega taborišča. Gregor naredi sklep: domačinka je pripeljala Nemca na partizansko sled. Gregor ustrelj Nemca in ujame lepotico, ki je res domačega rodu. Ni dvoma: izdajalka je in doleteti jo mora pravična,

čeprav neusmiljena smrtna kazen. Toda nenadoma se vsi vojaki zaljubijo v čedno žensko, ki se nenadoma zdi poosebljena nedolžnost. Na zaslišanju noče pojasnjevati svojih dejanj, pripravljena je umreti, le zadnjo željo ima: da bi še enkrat obiskala bližnjo domačo vas in se za smrt oblekla v nevestino obleko. Za likvidatorja je določen Gregor.

Odpravita se na pot, polno čustvene napetosti. Že spet imamo opraviti z razmerjem med rabljem in žrtvijo, ki je obtežena z vsemogočimi pomisleki in nenavadno intimnostjo. Gregor se mora na tej poti večkrat prisiliti k naloženi vlogi, sicer mu misli uhajajo na vse strani. Vprašuje se, »kje je meja med pravilnim in nepravilnim, kaj je krivda in kaj je nedolžnost«. Enovitost se začenja raztapljati, resnica vojaškega poslanstva se začne umikati ljubezenski strasti. Kaj se zgodi? Kocbek pravi, da je Gregor Katarino »naenkrat... zagledal brez vseh primesi, ki so jih ustvarile silovite okoliščine. Drug za drugega sta tisti hip spoznala, da se poslej ne bosta mogla ubraniti tihega človeškega razmerja, ki je začelo utripati v obeh...«. Nenadoma ves svet obvlada ljubezenska zamaknjenost, nova in drugačna resničnost. Čez nekaj časa se vrneta nazaj v »neusmiljeno stvarnost«.

Kako Gregor opisuje to doživetje?

»Ko sem doživel to neposredno srečo bivanja, sem spoznal, da sem se vrnil. Postal sem del stvarstva, zemlje in neba, širine in globine. Vse, kar biva, se mi je približalo. Nisem vedel nič drugega kakor to, da bivam...«. In kasneje: »Naenkrat sem spoznal, da svojega ravnanja ne morem na nič več nasloniti. Moj boj in pogum nista več čutila opore, na katero bi se postavila...«

Na tem mestu Kocbek nekoliko premakne svojo definicijo »enovitosti«: da bi lahko človek bil enovit, mora prej doživeti razklanost, bojevati se mora »na obeh frontah, zoper zunanjo določenost in zoper notranjo razpoložljivost... Moje partizanstvo se nadaljuje na višji ravni, postajam enovit upornik«. Enovitost, ki je tu dobila pomen človeške zrelosti (ne zagnanosti in radikalnosti kot v prejšnjih novelah), je zgrajena na poprejšnjem doživetju razklanosti: njena podlaga je refleksija izkustva. Tudi v *Črni orhideji* je sovražnik človeku kakor »brat«. »V vsakem mrtvecu vidim brata,« pravi Bolte, Katarina pa svojemu ubijalcu tik pred smrtjo reče: »Mojemu bratu si podoben.« Vsak partizan se je začutil Katarinega ženina: to je še posebej poudarjeno s tem, da Katarina odide na »zadnjo« pot v beli obleki s poročnim pajčolanom. Njena smrt je obredna, njena žrtev je odrešitev za vse. Usmrtitev potemtakem ni več maščevanje, ni tehnična likvidacija, odstranitev sovražnika, ampak žrtvovanje za notranjo trdnost, svečana prisega zvestobe.

S Katarinino smrtjo dobiva partizanski boj intimno razsežnost: na površini gre res za obračunavanje, za ideološke razlike, strani in stranke, toda na drugi, važnejši ravni, je to izguba ljubezni, ljubezenska tragedija, bratomor, bratova smrt, smrt v družini. Smrt se prepleta z ljubeznijo in malo manjka, da Gregor in Katarina ne postaneta ljubimca. Toda prava ljubezen je neu-resničena ljubezen, pravi Gregor, »pravi moški le smrtno ljubi. Spoznal je, da bo moral ljubezen končati s smrtjo, smrt pa z ljubeznijo«.

Strah in pogum je, kot smo videli, daleč od tega, da bi poenostavljal človeške in družbene odnose. Ti se ne kažejo v preprostih oblikah: podrejeni — nadrejeni, junak — strahopetec, partizan — sovražnik, rabelj — žrtev... ampak med njimi nastaja celo množica kratkih stikov, od empatije in razum-

skega pojasnjevanja do bratovske navezanosti in ljubezni. To so seveda stanja in položaji, ki jih ni mogoče razumeti z vojaško ali politično logiko: in Kocbek si je, po vsem videzu, prizadeval, da bi tej logiki, ki je bila glede NOB dolgo prevladujoča, dodal še neko drugo, v bistvu bolj človeško in resničnejšo.

Sociologi moramo te Kocbekove »dodatke« k vladajoči logiki skrbno preučiti in jih pritegniti v svojo obravnavo: revolucije, problematike intelektualcev in literature oz. umetnosti. Umetnost je »izkrivljeno« zrcalo v tem smislu, da ne pristaja na uveljavljene predstave. V letu 1951 je skušala v obliki SIP svojo — morebiti manjšinsko, nestratesko- ne-preudarno, nepolitično — predstavo dodati k tistim, ki so jih ustvarjali naši ideologi. Ti so pozdravljali le ilustracije svoje ideologije: socrealistično, glorifikatorsko, lakirano, in propagandno učinkovito prikazovanje partizansčine. Kocbek je trdil, da je poleg te (vladajoče) resničnosti še kakšna druga. To je seveda povsem načelno stališče, ki ga je zgodovina opravičila. Danes nam je relativno lahko govoriti o *Strahu in pogumu*, saj res smrt doživljamo predvsem kot smrt in kot konec vsega in nam je vsako življenje dragoceno do zadnje minute. V časih, ki so bili blizu vojne, so smrt — vsaj ponekod, ne pri Kocbeku — imeli za nujno zlo, kot sredstvo, kot davek za svobodo, zmago itn. Smrt je bila takrat nekaj abstraktnega: pri Kocbeku pa je — tam, kjer je nabolj prepričljiv in pretresljiv, nekaj individualnega in konkretnega, nekaj do temeljev rušilnega in nekaj, prek česar ni mogoče iti.

Dimitrij Rupel

Več Kocbeka!

Edvard Kocbek je mrtev. Mrtvo telo največjega slovenskega pesnika po Prešernu. Utrnila se je osrednja oseba današnje slovenske kulture.

S to smrtjo se končuje ena slovenska epoha; prihodnost jo bo poimenovala: od Prešerna do Kocbeka. Pred njo je bil čas napovedi slovenstva: od Trubarja do Linharta. Kaj bo od danes naprej? Kako se bo obrnila doba, ki se je začela bleščeče osvojevalno s Šalamunom, je danes v prehodni krizi, a se bo morala še razcveteti in notranje presnovati?

Nemalo je dobrih pesnikov na Slovenskem; pa je kdo razen Prešerna pravi klasik: Župančiča preveč vzdiguje navdih, zapeljuje dar jezika, slepi vitalnost ekspanzionista; Aškercu preveč priklepa ob tla muka volje, veže strast ideologije; Gregorčiča preveč olajšuje zanos retorike; Vodušek, čeprav je zgledno urejen v obliki, pada pod cinično nevero, ne zmore je odsuniti: Kosovel je en sam vulkanski izbruh in obet, čeprav največjega; Zajca zaklepa arhaična strast, ki razsekuje svet v bodeže krikov; Strniša, med njimi najkompletnejši, zadnji veliki te epohe, oži kozmos v moralni poduk. Kocbek pa skladno družji visoko, zapleteno arhitekturo pesniške forme in intelektualne prefinjenosti z milino lirične narodne pesmi, dialektiko življenja, ki ve za zlo in nevarne nenadne obrate iz sanj v zločin, z nežno vero v božjo absolutnost in človeško izpolnjenost, lepoto sveta z lepoto čustva, trpljenje prevaranega z zvitostjo neprevarljivega, tvegani izziv neznanemu