



Franc
Zadavec

Kocbekova prednovelistična proza

Kocbekova proza do novelistične knjige *Strah in pogum* (1951) je vrsta besedil, ki so zmes pripovedi in esejizirane izpovedi, časovno pa tečejo od revije Križ na gori leta 1926 do »dnevniških zapiskov« *Tovarišija* (1949) in čez. Nedeniški sta prozi *Luči na severu* (1932) in *Krogi navznoter* (1934), dnevniški zapiski si sledijo od leta 1938 naprej in so kronikalno beleženje miselnih in predmetnih »vtisov«, so kvintesenca tega, kar se je pisatelju vtisnilo v čute in duha »v nekem trenutku«, pa tudi tega, kar je načrtoval za svojo kulturno in politično dejavnost.

Naj gre za bolj umetniško prozo ali za kronikalno pisanje, v obeh je avtor navzoč kot pripovedovalec in kot epski subjekt, v obeh gre za avtobiografsko razpršeno zgodbo, avtor sam je nosilec miselnih zagotov in vzponov svoje pripovedi, tako tedaj, kadar segmente naslavlja kakor tedaj, kadar jih datumsko razrezuje. Kocbekova prednovelistična proza je prvenstveno dokument o samem sebi in dokazuje, kakšna vprašanja so tega pisatelja vznemirjala in kako jih je umel oblikovati.

I.

V besedilih *Križa na gori* in *Stražnjih ognjev* je Kocbek nihal med pravo epsko prozo in med esejistično prozo. Primer za takšno hibridno tvorbo je na primer *Roža trpljenka*.¹ Ta opozarja na pripovednika, ki hoče po najkrajši poti vdreti v človekov problem in ga tudi opisati čim krajše. Prvoosebni pripovedovalec zagleda v krčmi točajko, znanko iz vasi, ki je odšla v svet za srečo. Brž se odloči za pogovor z znancem delavcem, ugotovi njegovo simpatijo do dekleta, in že je zgodba pri obratni točki, pri sklepu, da bosta dekleta rešila za novo življenje:

»Ali ji boš ponudil roko?«

Tedaj je dvignil svoje težke, mučeniške roke.

»Moram. Pa sem preslab za to. V meni je premalo srca.«

Pa je vseeno govorila silna ljubezen brata do sestre. Prijel me je nenadoma za roko in jo vroče stisnil.

»Ne obsojajva je. Veš, dobra je. Zato mi boš pomagal.«

V meni je zaplala kri. Ko ne bi bilo nikogar v sobi, bi se razleknil, razpel roke in udaril s pestmi po mizi, kakor silno kladivo:

»Da, na vekov veke, amen!«

Pripovedovalec in ljubimec sta torej odrešitelja moralno ogroženega bitja. Pripovedovalec se obnaša po modi tedanje sočustvujoče socialne proletarske povesti, njegova pripoved vsebuje vzgojno poanto.

¹ *Stražnji ognji*. Srednješolska priloga *Križa na gori*, 1926/27.

Dekle je samo povod za moralni heroizem moškega in zato tudi le predmet pogovora med moškima osebama, ne pa predmet epske zgodbe ali dejavni subjekt v dogodku. Poudarek o pripravljenosti na žrtev, s katero bližnjika rešiš pogube, je pripovedovalcu pomembnejši kot noveliziranje dekletove življenjske tragike. Ker se pripovedovalcu mudi čimprej sporočiti odločitev za heroično dejanje, tudi fantovega srčnega bogastva ne more udejaniti drugače kot s skopo povzemajočo povedjo: »Pa je vseeno govorila silna ljubezen brata do sestre.«

Da, Kocbeku pripovedovalcu se mudi: problem na hitro postavi, ga premisli in sklene s poanto, nima pa volje niti moči, da bi o njem pripovedoval obširneje. Žene ga sla po miselnem nadzorovanju in vrednotenju tega, kar se dogaja, sla po presoji, ki trajno ustvarja sentence, odmika pa od široke, objektivne epike ter individuacije epskih oseb. Ta sla mu je od vsega začetka narekovala tudi izrekanje nepreklicnih spoznanj in že po njegovi zgodnji prozi sejala izreke, kakršen je na primer tudi v tekstu *Danes in jutri*²: »Komunizem je samo eden: Kristusov. Vse drugo je kruta prevara.«

Poleg volje do nepreklicnih spoznavnih izrekov je Kocbek iz dvajsetih let nesel v kasnejšo prozo še eno lastnost, namreč zavest o človekovi ritmični vpetosti med predmete in vesolje, v tako imenovano »veliko enoto«. V eseju *Ritem*³ je zapisal: »Naša duševnost pozna henološki princip, naše telo teženje po ritmu: Človek po harmoniji.« In še: »Vsa ta ogromna usmeritev enega samega bitja v harmonično rast in v zavest celote je ritem. Ta akt se izvrši med somernimi skladnimi liki narave . . . Slišim utrip vesolja.«

Pojme, kot so »del celote«, »zavest celote«, »somernost, skladnost likov narave«, »skrivnostnost«, je poslej ponavljal in dopolnjeval kot temelj svoje vesoljske zavesti oziroma nazora, ki človekovo obstajanje sredi menda površnih videzov usmerja v henološki princip, »se pravi v enoto, usmerjeno v končni smisel in cilj«.⁴

Kocbekovo henološko misel je moč povezovati tudi s Tagorejevo literaturo, saj ni dvoma, da je ta indijski mislec in pesnik tedaj pomagal, da sta slovenska ekspresionistična lirika in proza nehali pesniti o nepomirljivi napetosti med dušo in telesom in se usmerili k sintezi obeh. Da pa je Kocbekov »jaz« že od eseja *Ritem* naprej v pesmi, prozi in antropološki refleksiji utripal s skrivnostnim vesoljem, da je bivanjska spona jaz — narava — skrivnost postala trajnica njegove pesmi in proze, pa je povezovati vendarle predvsem z njegovim popolnim soglasjem s filozofsko sliko sveta, kakor jo je postavil Tomaž Akvinski. Več o tem v nadaljevanju.

II.

Zgodbi *Luči na severu*⁵ in *Krogi navznoter*⁶ sta si po temeljni tematiki sorodni, tudi pripoveduje ju prva oseba. V prvem besedilu

² Križ na gori, 1926/1927.

³ Križ na gori, 1926/1927.

⁴ Anton Trstenjak, *Človek kot bitje prihodnosti*, 318. Ljubljana, 1985.

⁵ *Dom in svet*, 1932.

pripoveduje o svojem popotovanju po srednjeevropski pokrajini in o soočenju z velemestno pokrajino, v drugem o počitniških doživetjih ob morju. Avtor je obakrat sodobni Odisej, ki si v dotiku s predmeti, naravnimi močmi, z ljudmi in civilizacijo odgovarja na vprašanja: kaj je človek in kaj snov, kakšno je razmerje med človekom in predmetnim svetom, kaj pomeni zemlja in kaj mesto, kaj domovina in kaj tujina, in podobno. Pripovedovalčeva iskateljska avantura je v obeh besedilih čutna, a nič manj filozofsko antropološka, kar naprej si zapisuje kvintesenca občutene predmetnosti ter spoznanj o sebi v prostoru in času, pred bralcem potekata razpršeni zgodbi intelektualca, ki mu življenje »diši po morju in usodi«, zgodbi intelektualca, ki veruje v človekov mistični izvor.

Oba teksta razodevata idealistično vesoljsko zavest: pripovedovalec je prepričan, da v vesolju vlada red, da je uravnano po zakonu smotrnosti, le mestna civilizacija je nered, je tvorba človeka kot nepopolnega, razdvojenega, tragičnega bitja. V prvem tekstu opozarja na »mirnost sinjega gričevja in zelenih polj«, »domačnost in tujost jesenskih gozdov«, kako »na vasi hodita z roko v roki spokojnost zemlje in blažena osenčenost predmetov«, predvsem pa, kako povsod vlada »skladnost prostora«. V drugem tekstu stopnjuje poudarke na domačnosti in redu: »tu je doma vsedomačnost«, »domača zemskost (je) tajni red«, »vse je tako skladno uravnoteženo«, »radostna skladnost« je »prav tako pustolovska, kakor je pustolovski grozljivi red divjajoče narave« na morju, skratka, »vse, kar zaznava(m) s čuti, se (mi) mu razodeva kot red«. Najbolj si želi biti sprejet v tajnost vesoljskega reda: »Čim bolj mi je življenje naloženo, tem bolj si želim biti sprejet v občestvo silnega in tajnega reda.« Vesoljski red kajpada ni popoln že sam po sebi, popoln je šele zaradi »svetosti«, »milosti«, skrivnosti: »Ne, ne verujem v popolnost tega sveta, pač pa verujem v njegovo izpolnjenje... Vse se ureja v vedno višjih krogih, vedno več stvari razumem, mnogo je svetosti.«

Ko je vesoljni tajni red moč povzemati z besedami: mirnost, blažena osenčenost, vsedomačnost, radostna skladnost, občestvo velikega reda in še z besedo svetost, so mesto, civilizacija, motorska hitrost kaos, nered, zlo, nesreča, katastrofa. Mestna predmetnost se pripovedovalcu razkrije kot strašna »praznosta«, mesto poškoduje človeka socialno, odtuji ga od njegovega bistva, saj ukinja njegovo henološko vesoljsko vključenost. Posebno v *Lučeh na severu* izkoplje Kocbek globok prepad med vesoljem (naravo) in mestom: bukev občuduje kot simbol rasti, ki njenega skrivnostnega dogajanja ne more ujeti v pesem, mesto pa postavi kot kričečo negibnost, kot katastrofični nemir: »Za okni slutim težko pohištvo... Ljudje so ujeti v rodovnik, sorodstvo, prestiž, službo, odlikovanja, liaisons dangereuses, delnice. Tuji, nesrečni svet.« V naravi spaja človeka »nevidna veličastnost z vesoljnim bitjem«, v njej je ubrani, dozoreli plod velike celote, v mestu pa je raztrgan, razdvojen, zbezan, se mu le še mudi, kakor da ni več sposoben »obstati v svoji celosti«.

⁶ Dom in svet, 1934.

Zbegani mestni človek se odmika od henološkega principa, Kocbek pa odločno stoji za tem principom, za osebno spojenostjo z »vesoljnimi bitjem«. Po tem načelu zapiše tudi izrek: »Človek je samotna marmorna žara sredi gozdov.« Ta izrek razkriva tudi, da je človek obredno, svečano, skrivnostno bitje. V duhu tega izreka oblikuje Kocbek svoje prve »objektivne« epske osebe. Te osebe so poduhovljene, njihovi gibi slovesni, so obredni gibi baletnikov, duhovnikov, blagohotnih ribičev. Plesalka Pia govori omamno kot svečenica »iz neomejenega prostora«. Tudi kmetška žena iz okolice Vidma ob Ščavnici je kakor svečenica: »Bila je duh zemlje, primer mučenice, ki nikdar ne izumrejo, ampak se prostovoljno dopolnjujejo.« Pisateljevo dekle naj bi bila »zamaknjenka . . . posrednica med menoj in veličastvom. Naj bo nevednost, ki pravilno živi sama iz sebe . . . naj bo deviška žrtev groznil sil, ki vladajo nad nami . . . naj živi na vekomaj prestrašena kakor tujka na Mesecu . . .« Na pokopališču, ki s križi, angeli, ženami učinkuje kot »prastara in pozabljena mitologija«, se človek še zlasti obnaša obredno: duhovnik opravlja pokopni obred, ob njem pa negibni »godci v črnem« igrajo žalostno melodijo. Skratka, zlasti v *Lučeh na severu* se vrstijo obredna, skoraj polmitična človeška bitja. Pripovedovalec le enkrat zapoje hvalnico tudi »preprostim veseljakom«, ker so menda zaslužnejši za človekov obrat k dobremu, k dobri volji, kakor pa misleci in »družbeni rušilci«.

Človekovo bivanjsko obrednost pa Kocbek povečuje še z mitizacijo predmetov in pojavov.

Dele človeškega telesa in predmete postavlja kot osebnotna bitja. Ti »subjekti« so zunaj pripovedovalčeve oblasti, zmožni so samostojnih dejanj: uho posluša, oko gleda, roka preži, roka zagleda, »predmeti v sobi me spremljajo s pogledi«, kladivo je ustvarjeno »za veselje rok in strast prstov«. Na predmetih lepi nekaj skrivnostnega, ritualnega, in prav nič ni čudnega, če jih pripovedovalec prisposodablja tudi s svečano obrednikovo obleko: »Vijoličaste hiše se vzdigujejo v večerno nebo kakor človek s širokimi rokavi pred oltarjem.« Osebnost odkriva tudi v abstraktnih močeh in pojavih: jasnost ozračja popušča, zvestoba seda na trepalnice, pokojnost leži nad pokrajino, napetost jasnosti popušča. O svoji vključenosti med predmete in pojave pripoveduje takole:

Zdaj šele spoznavam, kar nam je dano v tolažbo. Okno, zavesa, ležišče, kozarec, pero, žlica, ključ, miza in vrata. Gledam mizo in ne morem odtrgati pogleda od nje. Poslušam zvesto uro in njene grozljive zvoke, zastrnim se v pero in ne morem verjeti njegovi žalosti. Sunt lacrimae rerum. Ta spoznanja so moja skrivnost, moja ljubezen, moj mir. Med predmeti hočem bivati, biti njihov prijatelj in z njimi iti v raj.

In še:

Od daleč, od tako daleč, da sem komaj slišal, je zazvonilo zdravarijo. Pretresen od simbola sem se naslonil na kamniti zid in se preماغan od kozmičnih sil zbiral na novi, višji ravnini, zemejska ozvočja so drhtela v meni, med darovi življenja sem zakoprnel po najtišjem.

Pripovedovalec doživlja tudi »neposredno zrenje resnice«, je »bistvogleden« ter spet in spet kopicí končna spoznanja o bistvu človeka,

predmetov in pojavov, izreka jih kot magični jasnovidec: »Morje je najstarejša prvinskost sveta, zato je nerazumljiva«, »neresničnost je skrita podoba minljivosti«, »v odsotnosti je več poezije kakor v navzočnosti«, trije ljudje so »ali plitvost ali strastnost«, »bitnost živi kot pametna žival«. Le včasih se mu pripeti, da stvari ne zna dokončno upomeniti, pojavi in slike se mu kopičijo nadrealistično, fantastično, ne more dozreti njihovega bistva in njihove medsebojne povezanosti. Na nekem prehodu se mu zvrstijo »sublimirane podobe«:

Mandljevo drevo se baha v cvetju. Mlad ptič se poigrava z vetrom. Ribiči daljnega plemena nesejo srebrno ribo. Črnozлата krinka se guga pod stropom. Slikarju je prvič zapljal ogenj na platnu. Prijatelj mi šepetava v uho: Pazi na meč v svojem srcu. Ta čebela je priletela iz Avstralije.

Kocbekova antropološka avantura je v obeh prozah kaj malo optimistična, ker naj je človek še tako bistvogleden, njegova vesoljska zavest še tako jasna, je njegova bitnost vendarle tragična:

Povsod smo domači, nikjer doma. Tujina in domovina, kako pijana pojma! Zemlja je povsod naša, mi pa smo njeni. Ne, narobe: mi pripadamo zemlji, zemlja pa je del skrivnostne snovi. Njena lepota je težka od skrivnosti človeka neznanca. Čim bolj spoznavamo neznan tuji svet, tem bolj smo sami sebi uganka. Pogled se mi zaokroži. Z njim se vrnem tja, kjer sem začel. Krog, vrtinec, brezizhodnost, ujetost.

Toda krog vendarle ni popolnoma zaprt, ujetost ni popolna, tragika kristjana je praznična, človek ostaja veličastna žara sredi narave. Pripovedovalec je v *Krogih navznoter* »premagan od kozmičnih sil«, zemeljska sozvočja drhtijo v njem, »kozmične sile so odrešne«. Človek se dogaja skupaj z vesoljem, skupaj z njim gre proti svojemu bistvu, »se gradi in zida navzgor, premaguje samega sebe, prihaja do čistega bistva, do samobitnosti, svetlobe in svobode in razsvetljene teme...«

Te Kocbekove misli niso izvirne, ampak so oprte na njegovo filozofsko izobrazbo. Prispodoba o človekovem prihajanju do lastnega bistva je najprej sorodna Pascalovemu iskanju človeka v prihodnosti. Med Pascalovo antropološko sentenco »človek neskončno presega človeka« in Kocbekovo razprtejšo mislijo: »Sleherni trenutek stojim pred neizbežnim izbiranjem, ali obstajam na doseženem ali se odločim za novo, višjo pozicijo. Človek je neskončno več od tega, kar dosega. Človek je že po svoji biti revolucionarno bitje, nikoli ne bo nehal preoblikovati svet, družbo in sebe«, med tema mislima ni prav nobenega vsebinskega razločka. Obe sta formalno tudi dialektični. Imata pa še to skupno lastnost, da se ujemata z antropološko miselnostjo Tomaža Akvinskega, z njegovo sliko sveta, kot je nanjo oprta tudi predmetna etika Nicolaja Hartmanna.

Da je Kocbek svojo vesoljsko zavest in svojo dialektiko izvedel tudi in predvsem iz Tomaža Akvinskega, potrjuje tudi formalno dejstvo, da pripovedovalčev prijatelj, njegov alter ego, v *Krogih navznoter* prebira Tomažev »Traktat o čutilih«. Tomaž je učil, da ima narava sicer svoje zakone, toda nad njimi je »milost«, razodetje, da njeni zakoni

izhajajo iz večnega zakona, iz *lex aeterna*, iz razuma, ki biva v Bogu kot *summa ratio*. Splošna smotrnost v naravi ali njen razumni red je božje razodetje.⁷ Če dodamo še dva odlomka o Tomaževi filozofiji, kot jo je opisal Karl Vorländer,⁸ se še določneje približamo filozofskemu izhodišču in središču Kocbekove slike človeka in sveta:

Narava je predhodnica (*praeambula*) milosti. Toda milost ne izpodbija narave, marveč jo izpolnjuje. Od spodaj vzpenjajoči se um in od zgoraj se spuščajoče razodetje se združita v harmonično celoto. Zato lahko Tomaž prizna in v svoj sistem vzida ves svetovni življenjski krog, kolikor ga je mogoče prilagoditi krščanstvu kot stopnjo pred razodetjem.

Zaporedje bistva stvari, ne njihov izkustveni realni sklop v prostoru in času je predmet njegove filozofije. Priznava pa določno samostojnost naravnega dogajanja in človeka, kolikor je božja dobrotta podelila naravnim stvarjem samodejno vzročnost, po kateri so naravni potek, naključje in svobodna volja združljivi z božjo oblastjo nad svetom.

Kocbekov izrek: »Mi pripadamo zemlji, zemlja pa je del skrivnostne snovi«, ta skrivnost pa tako obsežna, da ostaja človekov um nemočen pred njo, je potemtakem odvod Tomaževe filozofije. Enako tudi misel, da je človek del »svetosti«, »milosti«. Ta odvod je Kocbek lahko dopolnjeval še z drugim podobnim »filozofskim« gradivom, kakršno je npr. Rimbaudovo spoznanje: »La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde«.

In pripovedna tehnika v Lučeh na severu in v Krogih navznoter?

Čeprav spisa nista datumsko razrezana, nakazujeta tehniko dnevnih zapiskov; prvega členijo tematični naslovi, drugega pa sestavljajo daljši, motivno zaokroženi pripovedni odseki, v katerih se pogovarjajo pripovedovalčevi prijatelji in obmorski ribiči. Oba teksta vsebujeta stavke, ki še posebej opozarjajo, da je Kocbek najraje pisal tako, da si je hlastno zabeležil zdaj miselni motiv, drugič metaforo, spet kakšen izrek, in da je bil skoraj zmerom pripravljen na neposredne zapise, ki jih je potem dograjeval in motive domišljjal. Nekaj primerov:

Sedem in si nekaj zapišem. Ne, ne, prezgodaj je, sem si dejal in se oblečen ulegel na pospravljen ležišče... Spomnim se pesniške metafore in si jo hočem pri prči zapisati... Počepnem na rob steze, potegnem izza srajce zvezčič in začnem pisati... Tedaj se je tudi meni približala tista prava resničnost in se mi hotela nasnovati v pesem, pa nisem imel pri sebi niti papirja niti pisala. Izgubila se mi bo in vendar nisem žalosten, vrnila se bo, če je vredna.

Neposrednemu zapisu je sledilo dograjevanje ali slogovna obdelava pokrajinskega in miselnega motiva. Slogovni obdelavi je videti pripovedovalčev užitek nad obvladovano besedo, ki se z drugimi ureja v logične sklope, ti pa se povezujejo v vsebinsko logično napolnjene stavke. Tako je nastal intelektualski pripovedni slog, v katerem besede podpirajo druga drugo, potem ko jih prečisti miselni napor ter združi v skladno stavbo, ki ima težišče na antropološki resničnosti in resnici.

⁷ Evgen Spektorski, *Zgodovina socialne filozofije*, I/109. Ljubljana, 1933.

⁸ Karl Vorländer, *Zgodovina filozofije*, I/244. Ljubljana, 1968.

Intelektualskemu slogu pa daje posebno barvo pripovedovalčev ton, ki ga je čutiti kot odvod obrednega, ritualnega patosa, slovesnega razpoloženja, himničnega razpoloženja. Zasnovo ritualnega sloga je najbrž iskati tudi v Kocbekovih ministrantskih letih, ki se jih je v Lučeh na severu spomnil takole:

Pod visokimi oboki odmeva slovesna latinska maša. Himnična širokost se združuje s človeško skrušenostjo, radost se mi trga iz prsi, spomini me davijo. To imam iz tistih let, ko med vriskajočim zborovskim petjem in med grmenjem orgel nisem mogel moliti, ampak sem kakor čarovnik izgovarjal sakralne latinske besede in se nedolžno igral z nerazumljivostjo. Zdaj stojim naslonjen na močni steber in vztrajno gledam med sveče, oleandre in skoraj gledališko igrane obredne vložke.

V ritualnem trenutku morje ni samo velikanska prostornina »slane vode, ampak misterij«, pogovori med ribiči pa so slovesni. Ritualna slogovna mesta imajo v obeh prozah tudi spoznavno nalogo, menda se »nepojmljivemu smislu človek bliža le z obredom«. Zato tudi pripovedovalčev nepreklicni predlog: »Glavno je, da ostanemo zvesti ritualom.« Samo v perspektivi rituala so tudi človekovi poduhovljeni gibi »telesni izraz najbolj neizrekljive vednosti« in prav na tej črti se človek dotika meje mistične transcendence.

V takšnem življenjskem in pripovednem slogu lahko domuje tudi množica abstraktnih besed na izglasje -ost, kot so: nevidna veličastnost, zemskost, geometrična ugodnost kota, ženskost, »poznam samoto, ki ni odsotnost, ampak komentirana navzočnost«, domuje družina duhovno abstraktnih izrazov s skrivnostnim nabojem, ki jo je namnožil nazor, da svetu vlada summa ratio, skrivnost, svetost, milost.

Po duhovnih razponih in mestoma obrednem stilu spadata Kocbekovi besedili iz prve polovice tridesetih let v sklop idealistične nove stvarnosti, ki je bila s sociološkega stališča umetniški in predvsem ideološki kompromis z meščanstvom. Kocbek je v mestnem življenju sicer slutil »zlo«, »nesrečo«, vendar manj zaradi njegovega napetega individualističnega materializma kot zato, ker se je meščan odtujil »domačiji«, veselju, henološkemu principu.

III.

Drugi val Kocbekove proze so »dnevniški zapiski«, največkrat datumsko razčlenjeni, včasih pa združeni v mesečne sklope.

V uvodnem delu dnevnika iz leta 1938 se nadaljuje tema o človeku kot bitju henološkega principa, ki pa se temu principu odtuja, ker se zmerom hitreje motorizira in hoče z »mistiko hitrosti« premagati čas in prostor.⁹ Medtem ko vaški človek zvesto spremlja zemeljsko rast in z njo dozoreva v skladno osebnost, motoriziranec ureja svet okrog sebe razumsko, vzdigniti se hoče nad poteke v naravi, predvsem pa se boji trpljenja ter »bistvenosti« pa se tudi zato poplitvuje.

⁹ Edvard Kocbek, *Pred viharjem*. Ljubljana, 1980.

¹⁰ *Dom in svet*, 1937.

Kocbek pa leta 1938 ni več razmišljal le o človekovi odtrganosti od narave in nevarnostih, ki sledijo iz nje, kajti Evropejcu so smrtno grozili fašizem, nacizem in stalinizem. Ogroženosti se je uprl že s člankom *Premišljevanje o Španiji*¹⁰ in svojo vesoljsko zavest radikaliziral še z zgodovinsko zavestjo. Ko pa je obsodil ravnanje Cerkve v španski državljanski vojni, se je zgrozil tudi nad nebogljenostjo precejšnjega dela slovenskega razumništva: pokazalo se mu je namreč nesvobodno, ta in oni posameznik brez osebne moči in zaviti v fraze, ko bi moral gospodariti z vsebinsko bogato in odgovorno besedo. Zlasti slovenski kristjan se mu je zazdel razumsko bohoten in le še filozofski idealist, ki je dejavno ljubezen spremenil v načelo, krščanstvo pa v oblast nad človekom. V dnevnik 1938 si je tudi zapisal, da vodniki zaslepljajo evropske množice z lažnimi ideologijami, da so množice ponekod že podivjale in se pripravile na nasilje. Naval zgodovinskih moči je doživljal skoraj baladno in dnevnik iz leta 1938 sklenil z besedami:

Med nami ni niti svetnika niti junaka, nikjer ni odrešilnih dogodkov, niti v cerkvah niti v družinah, niti v delavnicah niti na javnih zborih. Živimo v času, ki je strašnejši od vojne in od sužnosti. Živimo v času, ki je eno samo tiho in nesmiselno propadanje.

Dnevnik iz leta 1940 se začne s počitniškim julijem, profesor iz Prlekije si beleži svoje domačijske vtise v prostoru, o katerem pravi, da ga je »dobil vase in ga ne bo(m) nikoli pozabil.« Iz odstavkov, ki govorijo o vsakdanjih srečanjih in stvareh, veje domačijski ton, nekaj nostalgичnega, nemara nomadskega. Toda že avgustovski zapiski so spet miselno zahtevni, napeti oziroma taki, kot pove opomba: »Jaz bom pa odprl bele strani svojih zapiskov in sestavljal in gradil čisto strukturo časa.« »Struktura časa« je bila triada: človek — Slovenec — kruti čas (zgodovinska tesnoba), poslej si je trajno ostril vprašanja in odgovore o tej triadni strukturi.

Slovenska narodna in splošna evropska kriza sta ga vračali k vprašanju, ali v človeku še živi revolucionarna volja, da bi bil svoboden, predvsem pa, ali je sredi »starih demokracij«, »ekstatičnih marksistov« in »fašističnih imperializmov« v človeku »dovolj pogonskih sil za razvijanje nove zgodovinske dobe«. Posameznikovo življenje je strogo ločeval od ideologij in si avgusta 1940 zapisal, »da je življenje v glavnem iracionalno nastajanje in potekanje«, da vsakdo izraža svojo »subjektivno podobo resničnosti« in da življenja zato nikakor ni mogoče »racionalno objektivno določiti in usmeriti«. Mar je iracionalnost življenja in relativizem vsakršnega usmerjanja življenja potreboval tudi zato, da bi kristjana odvrnil od klerikalizma, ga postavil čimbolj v lastno osebnost ter prebudil njegovo osebno odgovornost?

Zanikujoč stare demokracije, ekstatične marksiste in napadalni fašizem, je priznal narod kot »naravno občestveno obliko, ki lahko razvije pravilno pojmovanje duha in človeka«. Pri tem je poudarjal načelo Jaquesa Maritaina, da je resnično človeška ideja naroda etično zgodovinska, rasna mitologija ali psevdobiologija naroda, ki je povzročala silovite »zgodovinske učinke«, pa je izrazito protičloveška. Kocbekova želja iz septembra 1941, naj bi slovenski narod čimprej obsedla

»strastna težnja po moči in oblasti«, zveni sicer tudi biološko-narodno, vendar ne gre pozabiti, da jo je zapisal v času, ko je šlo za biti ali ne več biti v čisto fizičnem smislu, in ko je sam že jasno potrdil načelo, da je povezati »svoje vsakdanje življenje z zgodovinsko tragiko, ohranjajoč ga z revolucionarnostjo«, edino vredno človeškega duha.

Ker je zgodovinski razvoj umeval tudi kot gibanje nepredvidenega, iracionalnega — »zgodovinski proces upošteva predvsem svojo lastno iracionalno dialektiko« —, se je znašel tudi v šokantnem paradoksu, prizadel, ali kot sam pravi, »elektriziral« ga je Spenglerjev spis *Jahre der Entscheidung*, kjer nemški nihilist povzdiguje nagonsko nad razum, zgodovino pa oznanja kot dialektiko iracionalnega. Kocbek se je pred germanskim iracionalizmom reševal z zaupanjem v dialektiko nastopajočega slovanstva, ki da je — četudi ne upošteva človekovega bistva — naloženo s socialnimi vrednotami, z družbeno pravičnostjo, politično enakostjo, duhovno svobodo.

Dnevnik iz leta 1940 je napolnil zlasti z mislijo, kako oblikovati tako politično silo, ki bi na Slovenskem premagala Katoliško akcijo, odrinila pa tudi »marksizem, leninizem«, ki da si je zaslužil temeljito kritiko. Kocbek je bil prepričan, da bosta desna in leva smer v medsebojnem spopadu propadli: »Na nas je, da smo takrat pripravljene«. Vodja nove politične smeri bi hotel biti Kocbek sam, zanjo pa bi rad pridobil tudi Aleša Stanovnika, Jožeta Zemljaka, Mira Jeršiča in druge intelektualce.

V istem dnevniku se vrstijo jasne razmejitve do fašizma in marksizma kot dveh nevarnih »totalnih gibanj«, ki se nista postavili »na bazo evropskega kulturnega bistva«, ki je po Kocbekovem mnenju »v dvomu in boju«. Gibanji je imel za tembolj nevarni, ker »marksizem pomeni duhovno dekadenco, fašizem pa socialno«, in še zato, ker zajemata »vsega človeka in prebujata vse njegove energije«, v nobenem pa se ne oglasi »želja po svetosti, po temeljni in eni najbolj naravnih oblik usode«. V komunizmu (»komunizmu predvsem«) je videl večjo nevarnost kot v fašizmu, soočenje z njim je imel za neodložljivo nalogo, še posebej z njegovimi slovenskimi nosilci, ker so se zmaličili v »diktat utesnjenega duha«, kot je oznako zanje povzel po Jušu Kozaku.

Nadaljnji dnevniški zapiski o marksizmu nekoliko presenečajo. Kocbek je spoznal, da bo moral sodelovati »z marksističnim družbenim redom«, ali z marksističnim socializmom. Z njim bi sodeloval zato, ker je socializem »označba za pravičnejšo družbeno strukturo, ... za svobodnejšo in polnejšo obliko človekovega duha«, dalje zato, ker se »slovenski narod more življenjsko in duhovno rešiti le v socializmu«, pa še zato, ker ima — kot je zapisal v dnevniku iz leta 1941 — komunizem poleg ideološke vendarle tudi moralno moč. Ko pa je bilo sodelovanje z marksističnim socializmom neizbežno, je bila odgovornost Kocbekove ideološke skupine toliko večja: morala bi ga namreč »spreminjati in dopolnjevati v splošni človeški socialistični red«: »Praktično bomo ta svoj koncept ustvarili ob kritiki marksizma oziroma dialektičnega materializma.«

Dnevniški zapiski potrjujejo, da je imel Kocbek marksizem in dialektični materializem za odločno pomanjkljiva v stvareh človeka. Marksizem se po njegovem omejuje na to, da človekovo bistvo in

usodo razlaga z delom, dialektični materializem pa ne pove o človeku ničesar, saj se omejuje le na družbena in politična vprašanja. Kocbek je vztrajal, da so razdvojenost, strastnost, bolečina človekova »naj-intimnejša resničnost« ter pozival k iracionalnemu fideizmu, češ »zapajmo življenju, ker ima v lasti čudovito skrivnost, da smo odsotni iz sveta«. Ta svoj krščanski antropološki nazor je 14. novembra 1941 vgradil tudi v svoj politično programski esej *Temelji osvobodilnega sodelovanja*, v deklaracijo tako imenovane tretje smeri med Katoliško akcijo in marksizmom. Tudi tukaj je namreč trdil, da je človekov smisel in namen v razodetju, njegov končni cilj pa »svoboda božjega otroštva«:

Krščansko razodetje nam torej nikakor ne brani uporabljati dielektiko kot metodo, kajti dialektika kot metoda vztrajno odpira in razvojno rešuje medčloveška vprašanja. Brani pa nam sprejeti dialektični materializem v obliki svetovnega nazora, kot filozofsko koncepcijo, ki si lasti dokončne, skoraj absolutne odgovore o človekovem smislu in namenu.

Ob zanikanju dialektičnega materializma kot nazora pa je pozabil, da si je s svojo krščansko antropologijo tudi sam lastil dokončne, absolutne odgovore o človekovem smislu in namenu.

V dnevniku iz leta 1941 in predpartizanskem iz leta 1942 je tudi nekaj miselnih motivov, ki ne prepričajo, nekatere pa je najbrž postavil šele po vojni. Ne prepriča na primer heroična narodna drža pred fašističnim intelektualcem, ali pa skoraj preroška presoja povojne evropske politične stvarnosti. Način, kako pripovedovalec avgusta 1941 ugovarja fašistu Salviniju, niti vsebinsko niti po posmehljivi kretnji v resničnosti ni mogel biti takšen, kakršnega je Kocbek vpisal v dnevnik. Tudi delitev Evrope na vzhodni in zahodni vplivni pas v septembrskem dnevniku iz leta 1941 ne dokazuje tedanje pisateljeve politične jasnovidnosti, ampak je postskriptum. Sicer pa so umske in moralne zmage ali nadleti v pogovorih z drugimi razumniki vse do Borisa Kidriča ter navidezni preroški prebliski močno opazna stalnica teh in kasnejših Kocbekovih dnevniških zapiskov.

Tovarišija je organsko nadaljevanje dnevnikov iz leta 1941, prinaša pa tudi novo kakovost. V času pozgodovinenja pripovedovalčeve zavesti in v predpartizanskih dnevnikih se je iz njegove proze prehodno skoraj popolnoma umaknila henološka problematika in le izjemoma si je pripovedovalec privoščil tudi pogled na »dišeči cvet predmetnosti, ki se brez napora ponuja našim očem v dar«. Večina zapiskov je pripadla »strukturi časa«, napornemu vpraševanju in odgovorom na črti človek — Slovenec — kruti čas. Razpršena osebna zgodba *Tovarišije* pa se razvija spet sredi narave, na ozemlju od kočevskega Roga do Polhograjskih Dolomitov, vanjo je spet vključena vesoljska zavest ter impresionistična odprtost za pokrajinsko predmetnost. V duhu henološkega principa spremlja pripovedovalec svoj zgodovinski in svoj vesoljski utrip, vključenost v čas in prostor ter hkratno »odsotnost iz sveta«.

Predvsem pa se *Tovarišija* loči od prejšnjih dnevnikov po tem, da se pisec v njej tolikokrat vrne k članom Izvršnega odbora OF in Glavne štaba osvobodilne vojske, da so mu iz razpršenega portretiranja

nazadnje nastali zaokroženi duševni obrazi Borisa Kidriča, Josipa Vidmarja, Edvarda Kardelja, Toneta Fajfarja, Marjana Breclja, Franca Lubeja, Jožeta Rusa in drugih. Tu je zapisal kaj iz razgovora s posamezniki, druge je kritično zadržal pri njihovih govori, tretjič zapisal kaj iz njihovega vsakdanjega vedenja, skratka, nanizal je vrsto življenjskih in mišljenjskih drobcev, ki se zaokrožajo v celotne epske osebnosti, v njihovo miselno in zgodovinsko-akcijsko podobo. Osrednji obraz med njimi je kajpada avtor sam, ta je vsepovezujoči obraz. Omeniti velja, da je Kocbek s tehniko obraza začel že leta 1932, vendar sta Pia in Pino Mlakar v *Lučeh na severu* še slovesno obredna, bolj splošni bitji brez izrazitih osebnih obrazov, v *Tovarišiji*, v tej »kruti strukturi časa« pa sta duhovni obraz in gib postala individualna, naravna, neskrivnostna. Prav nič ni skrivnosten tudi avtorjev avtoportret. Kocbek je strnjeno svoj lastni obraz izrisal v trenutku, ko se je prvič smrtno soočil s sovražnikom v roški ofenzivi:

In zdaj sem tu. Stojim ob drevesu sredi Roga in sredi avgusta tisočdevetstodvainštiridesetega leta ter čakam na resničnega sovražnika. Resnični sovražnik pa čaka name. Šele ta spomin me je popolnoma spojil z dogodki, ki prihajajo. Sele zdaj sta se nagon in razum spojila in umirila v spoznanju, da moram svojo usodo vzeti nase do konca. Moja narava ni vojaška, vendar že dolgo ve, kaj se pravi bítí se. Moje srce je ustvarjeno za mirno delo, vendar v stiski ne dezertira. Moj razvoj me je pripeljal naravnost na to mesto sredi Roga. Pisal sem ostrá pisma in bojevité članke, naskakoval sem posameznike in cele zборе. Imeli so me za razbijača organizacij, za heretika, za anarhista, za vžigalno vrstico komunizma, za človeka, ki mu je treba čim prej zaviti vrat. In vse to ne zaradi kake moje vojaške narave, temveč zaradi svete nepomirljivosti na tem svetu, ki bom nekoč o njej moral še nekaj razodeti.

V *Tovarišiji* je tudi več epskih prizorov kot v prejšnjih dnevnikih, a tudi tukaj se kaj hitro končajo in prevesijo v premišljevanje. Opis članov Izvršnega odbora in Glavnega štaba v roški ofenzivi avgusta 1942 pa bi mogel stati v vsakem dobrem vojnem romanu. Pripovedovalec sam sebi ne verjame, da bi mogel obnoviti doživetja v pošastni noči, kakor se je zgrnila nanj in na skupino, in pravi, da je bila ogromnost doživetij tolikšna, da bi od te noči mogel živeti »vse svoje dni«. Njegova naloga je opisati resničnost in fantastičnost, »zajeti silne doživljaje«, pretresljive, zmrazljive, fantastične, dramatične in komične. Pripovedovalec je del zbegane skupnosti, zapleten z nočjo, prostorom in sovražnikom, poleg svoje popisuje grozo vseh, vso živčnost bojne skupine pa še glasovje živali. S pripovedjo se mu nikamor ne mudi, opisuje kar največ podrobnosti, zapisuje veliko tega, kar je to noč čutil, videl, slišal, tudi dovtipe, obešenjaški humor, pa sferične napetosti od daveče tišine do rezkih glasov. Ne pozabi npr. značilnih drobnarij: »kako nam srca glasno bijejo«, kako ljudje in živali »požrešno pijejo vodo in se odrivajo«, kako »zahrza konj tako silovito, kakor da bi kriknil od obupa«, kako »strelí padajo v noč«, ne pozabi tudi na človeško lomastenje, zapletanje in padanje po neznanih poteh planine. Med neposredne opise vgradi tudi odnose iz duhovne folklore in literature pa tudi ustrezní motiv iz mladosti. Staro ljudsko rečenico »Tema je kakor v rogu« je neki kljukec obrnil v položaju primerno

novo vsebino, ji dal zgodovinsko piko: »Tema je kakor v Rogu.« Objektivni dogodek se popolnoma prekriva tudi z Werflovim romanesknim opisom armenske tragedije v romanu *Deset dni na Muza Dhagu*, na svojski način pa tudi z davno deško romantiko pri Vidmu ob Ščavnici, kjer sta Kocbek in Bratko Kreft vodila vsak svoj nesprotni »vojaški« oddelek.

Razmeroma dolgi pripovedni odsek je pričevanje o resničnem času in prostoru, o spopadu dejanskih moči in je ekstaza, je splet resničnosti in fantastičnosti, ki je nanjo pripeta; resničnost in fantastičnost sta v čistem, »naravnem« razmerju, pripovedovalec ju ne moti s svojim nazorskim pogledom na svet. Mestoma se pripoved napolni tudi z reflektivnimi vložki o človeku in večnosti, o partizanstvu, o subjektivnem jazu in življenju kot takem, o estetski vrednosti zvokov v naravi, o estetski vrednosti fantastičnega. Bližina smrti napne življenjsko zavest in občutje ter pripovedovalčevo in vsakogaršnjo vpetost v naravo in zgodovino. Skratka, gre za duhovno, razpoložensko in stilno zahteven primer partizanske proze.

Kratek razgled po Kocbekovi prednovelistični prozi je moč skleniti takole:

Snov Kocbekove proze so razmerja med človekom in vesoljem ter človekom in zgodovino. O teh razmerjih pripoveduje krščansko antropološko usmerjeni razumniki, ki bitnost človeka in stvari umeva in razlaga kot nekaj stvarnega in hkrati kot nekaj skrivnostnega, svetega. Njegova proza je skoraj dnevniški seštevek ali adicija čutnih in duhovnih motivov, ki so ga izraziteje nagovorili in jih je moral premisliti ter zapisati. Zato je njegova proza bolj lirsko izpovedna, kot epsko opisna. Že objave iz dvajsetih let kažejo, da je laže zapisoval verz in izpovedni govor kot epski prizor. Prevladujoči dnevniški zapiski pa dokazujejo, s kakšno težavo se je prebijal do novelistike, do pravega romana pa se sploh ni mogel prebiti. Gotovo tudi zaradi trajne antropološke drže, ki mu je narekovala in določala predvsem takšne zapise, s katerimi je poskušal razložiti človekovo bitnost. Prav zaradi antropološke sle si največkrat ni vzel časa in prostora za epsko obdelavo snovi, ampak je od mentalnega doživetja in zapisa tega doživetja (»Tri zanimive stavke sem danes nehote zbral na istem papirju . . .«) pohitel k razmišljanju, kaj npr. pomenijo v sklopu antropološke zavesti, katere jedro je vera v henološki princip, predal se je torej miselnemu naporu ter hitel v logično skladno kratko stvaritev. Sla po presoji miselnega vzorca, osebe, doživljaja in težnja po uvrstitvi presoje v logično skladno stavbo ga je držala tostran širših pripovednih zamahov, pa tudi bolj pri osebni gradivi, kakor pa ga sproščala za oblikovanje drugih, »objektivnih« oseb. Odtod tudi oblika proze, ki je bolj »prvoosebna« ali Kocbekova osebna »poslanica« o človeku, o bitnosti, manj pa z opisanimi dejanji potrjeni dokument o njem.

V svoji prednovelistični — in kajpada tudi novelistični — prozi Kocbek ni niti za las odstopil od prepričanja, da je »slovenstvo po svojem bistvu prepojeno s krščansko humanistično substanco«. ¹¹ Zato so njegove objektivne epske osebe do partizanskih dnevnikov bolj

¹¹ Dnevnik, 21. marec 1952. Nova revija, 1985/326.

sakralna bitja in človekoslovne fikcije, v dnevnikih zaživijo s svojimi razločevalnimi, individualnimi značilnostmi, v novelah pa se mu spodrivata obe vrsti. To velja tudi za pripovedni dialog: tam je ritualen, v partizanskih dnevnikih stvaren, v novelah pa obojen.

Ker so podlaga te proze poleg utripov predmetne/vesoljske in čutne/čustvene stvarnosti tudi umska »teles«, »zanimivi stavki«, »resnice«, je njena fabulativna črta kar naprej potrjana. Dnevniški in pripovedni valovi učinkujejo kot miselne, mestoma tudi kot razpoloženske impresije, zaradi česar je z estetskega stališča moč govoriti o Kocbekovi intelektualistično-impresionistični prozi. Zahtevne misli so stilno kultivirane, vsa ta proza pa je umetniško vendarle povprečna, saj je predvsem stilno kultivirana antropologija in politična ideologija, manj pa oblikovanje življenjske resničnosti. Zato velja tudi zanjo Kocbekova kritična samorefleksija v Dnevniku iz 12. dec. 1951: »Čimbolj se bližam petdesetim letom, tem bolj me muči moja dosedanja nedozorelost, pravzaprav moje nejasno umovanje in slabo stvariteljsko snovanje.«¹²

Njegovo umovanje pa nikakor ni toliko »nejasno«, kolikor je problematično na dveh ravneh. Problematično zato, ker je o bistvu slovenstva umoval enako kot del katoliške inteligence pred njim, da je namreč prepojeno le s krščansko humanistično substanco, da je zmes realizma in mistike, kar med drugim tudi pomeni, da brez krščanske duhovne substance ni več slovenstva oziroma je nadaljnji obstoj Slovencev pogojen z religioznoetičnim sistemom. Hkrati pa je problematično, ker je marksizem in dialektični materializem presojal enako ozko kot vsi idealisti: da zanemarjata pravo človekovo bistvo, njegovo osebno eksistenco, ki da ni tudi zgodovinska, ampak zgolj skrivnostna, »sveta«, nagnjena v onkraj, zgodovina pa jo le tragično obremenjuje.

IV.

Neučakani pripovedovalec ali intelektualski impresionist, ki hoče čim prej razložiti ali vsaj premisliti razmerja med človekom in svetom, človekom in zgodovino, dognati človekovo bitnost, njegov namen in njegovo tragičnost, mislec, ki priznava iracionalizem življenja in zgodovine, kar naprej druží vidno s skrivnostnim, racionalno z iracionalnim, objektivno resničnost in fantastično resničnost —, takšen umnik ne vodi le Kocbekovih pripovedi od *Luči na severu* prek partizanskih in drugih dnevnikov do novelistične knjige *Strah in pogum*, ampak ima kritje tudi v svoji teoretični estetiki ali v filozofiji pripovedne proze, zlasti še v filozofiji romana.

Kocbek si je v dnevnikih zapisal številne opombe o novejši slovenski pripovedni prozi, zlasti še o romanu, še prav posebej pa se je vpraševal, kako ravna umetniška proza z resničnostjo in fantastičnostjo.

V *Tovarišiji* se je večkrat ustavil pri pomenu fantastike v slovstvu. Navedel je Vidmarjevo misel, da je Miško Kranjec »pobožen« umetnik, »to se pravi naraven, nagnjen v fantastičnost, absolutno predan gra-

¹² Nova revija, 1984/2252.

divu, tako da mu celo njegov lastni duhovni svet postane del celotnega stvariteljskega gradiva«, in še njegovo odločitev, da bo kdaj napisal »esej o tem pozabljenem elementu v slovstvu«. Tudi sam je bil prepričan, da šele resničnost in fantastika skupaj dajeta dobro pripovedno prozo, Gogolja in Dickensa je imel za velika pripovednika ravno zato, ker obvladujeta življenjsko in fantastično resničnost. Ker kaj je fantastika? To je veliko več kot spretnost človeške zavesti, mnogo več od domišljije same:

To je temeljna poteza veselja in življenja. To je tista zakrita resnica življenja, ki jo more razodeti le umetnik in ki neznansko vpliva na človeka. Literarno delo, ki nima vsaj nekaj fantastičnosti, ne more biti prava umetnina. (9. avgust, 1942, str. 106).

Spomin mi je poln Gogoljevih podob iz Ukrajinskih povesti. Resničnost in fantastičnost življenja tečeta neprenehoma vzporedno. Tečeta, presenečata, šumita neskončno, neizčrpno bogato, da opajata vse človekove čute in jih napolnjujeta z zakladi življenja. (2. april 1943, str. 395).

... prebiram Dickensovo »Dorritovo najmlajšo«. To je izredna umetnina. Zgodba romana je življenjska, človeška, njegove osebe so privlačno orisane, atmosfera njegovega romana resnična kakor v najbolj aktualnem sodobnem romanu, in vendar čudovito prividna kakor v sanjskem svetu. Vse je enako blizu in daleč, vse je pretehtano in vendar neizčrpno, v ozadju utriplje vesoljna dobrota, ... Sleherni oseba ima na sebi nekaj skoraj čudaškega in vendar verjetnega, vsako napolnjuje strah pred življenjem in zlim. (4. april 1943, str. 397)

Kocbekov estetiški aksiom za dobro pripovedno prozo torej pravi, da skladje med življenjsko in fantastično resničnostjo v prvi vrsti odloča o estetski vrednosti novele in romana ter da brez fantastike ni pomembne umetniške proze. Iz navedkov je tudi videti, da je fantastično imel za »zakrito resnico življenja«, za tisto, kar je »daleč«, slutenjsko, in še za nekakšno »vesoljno dobroto«. Takšna presoja fantastičnega se ne ujema z Vidmarjevo zamisljivo »pobožnega« pripovedovalca in fantastike, pokriva pa se s Kocbekovo antropološko miselnostjo nasploh, in še s Slodnjakovo opombo, »da je slovenska narava svojevrsten spoj realizma in fantastike«. Čeprav ta opomba ni izvirna — Slodnjak jo je izpeljal iz Cankarjeve misli v eseju *Dragotin Kette*, da je Slovenec spoj romantičnega naziranja in čustvovanja, saj njegova polnočna fantazija vidi in verjame nemogoče, hkrati pa ima čudovit smisel za preprostost in naravnost, za jasen izraz stvarnosti, kar da je najbolje razvidno iz Trdinovih *Bajk in povesti o Gorjancih* —, je tolikanj ustrezala Kocbekovi antropološki naravnosti, da jo je zapisal še kot trditev, da bodo Slovenci v osvobodilnem boju in po njem našli »pravilno sintezo med učinkom in pričevanjem, ki jo zahteva mistično-realistična slovenska narava«. Svoj estetiški aksiom je potemtakem podzidal tudi »slovensko naravo«, kakor je z njo lahko podkrepil svoj antropološki nazor o visenju človeka v onkrajnost, v mistično transcendenco.

Tega aksioma niso uresničili pripovedniki, kakršni so Miško Kranjec, Anton Ingolič, Janez Jalen in France Bevk, manjka jim »prave človečnosti«, anemični so »za celotno stvarnost in resničnost«, njihovi romani so preprosti in nerodni dokumenti o človeku, še zdaleč pa ne

poslanice o človeku, roman pa »mora biti ognjevita poslanica o človeku«. Njihovi prozi je ugovarjal tudi zato, ker je preveč »podoživljanje« in »zgolj reproduciranje«, ne pa spopad ali korajžno, neposredno razmerje do snovi. Iz vsega pa še sklepal, da čas pravega »intimnega spoja slovenske besede z resničnostjo« šele prihaja.

Teh domiselnih presoj kajpada ne moremo analitično preverjati, opozarjajo pa na Kocbekovo estetsko usmerjenost in na njeno antropološko zaledje. Pomenijo pa tudi, da v osrčju njegove proze, bodi dnevniške bodi pripovedne, snuje zdaj bolj drugič manj zakrita težnja po ognjevitem poslaništvu, težnja, da bi bila njegova literatura tudi vplivna, učinkovita moč, ne pa zgolj pričevanje in izraz estetskih potreb. To pa hkrati pomeni, da je Kocbekova proza tudi izraz ideološke volje.