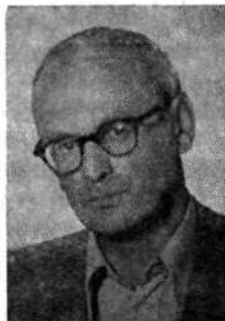


ko so bili nosilci skupine krščanskih socialistov možje z drugimi imeni (zvečine pa šli pozneje tudi v komunistično partijo). Prav tako vodstvo OF ni Edvardu Kocbeku nikoli priznavalo vodstva v skupini krščanskih socialistov. In še je zanimivo, da se E. Kocbek tudi za to vodstvo ni potegoval; pač pa je bil užaljen, da ga partija ni pustila v vodstvo obnovljene Mohorjeve družbe.

Ta Kocbekova razdalja do krščanskih socialistov pa dobiva poleg doslej navedenih dejstev svoje potrdilo tudi v razhodu s Tonetom Krošlom, ki je bil vendarle prej dolga leta ožji sopotnik (v semenišču in bogoslovju) in sodelavec (Velika nedelja), kakor priča npr. tudi pismo, ki mi ga je o tem sporu takrat pisal. Tone Krošl, ki je bil moj sošolec vse do mature, eno leto tudi v mariborskem bogoslovju (kjer je bil eno leto pred nami tudi Edi Kocbek), je kot urednik Ognja (krščansko socialističnega lista) odstopil in se razšel »javno« s Kocbekom in se miselno oddaljil; razhod je bil dejansko globlji. Med okupacijo so ga zaprli in odpeljali v nemško koncentracijsko taborišče (Dachau?), toda tragično je preminil z mnogimi drugimi Slovenci, ko je ladja, na katero so jih po osvoboditvi vkrcali, naletela na mino.

Če naj svoje misli povzamem, moram reči da je bil Edvard Kocbek res izredno bogata pesniška osebnost s prodorno filozofsko miselnostjo in bistrino vidca, ki je doživljal človeka in svet, zgodovino in sedanost v ekstatični razdalji z nenehnim obnovitvenim naporom in odporom; zato pa je bil zmeraj manj razumevan in vedno bolj osamljen; doživljal je pač usodo izrednih premočrtnih osebnosti, ki pa jih vsakokratni čas nujno potrebuje kot katalizatorje družbe.



Janko
Kos

Edvard Kocbek in D. H. Lawrence

Primerjalni pogled, ki ga ta prispevek pre-skuša na Kocbekovi noveli *Črna orhideja* iz zbirke *Strah in pogum* (1951), je mogoče s pridom uporabiti še na drugih pripovedih te knjige, navsezadnje na Kocbekovi pripovedni prozi v celoti. Seveda je težava z odločitvijo, katera besedila sodijo v ta okvir. Kje je pri Kocbeku meja med pravim pripovedništvom, kot ga predstavljajo povojne štiri novele, in dnevniškima knjigama *Tovarišija* (1949) in *Listina* (1967), ki hočeta biti »pričevanjsko« delo o resnični zgodovini? Na splošno se nagibljemo k mnenju, da sta predvojni prozi *Luči na severu* (1932) in *Krog navznoter* (1934) pravi pripovedi, čeprav vemo, da je prva dnevnik iz Berlina, druga pa vrsta zapiskov z dalmatinskega letovanja, in da je Kocbek oboje po vojni vključil v knjigo s pariškimi dnevniki. Ali je razlog samo ta, da so resnični dogodki, osebe in položaji v predvojnih dnevnikih zabrisani ali poetično prestilizirani, v vojnem dnevniku pa hote stvarni, dobesedni in torej avtentični? Toda

z druge strani bi se dalo z upoštevanjem modernejših pogledov na naravo pripovedne umetnosti zagovarjati nasprotno mnenje, da bi tudi *Tovarišijo* in *Listino* smeli šteti v pripovedno prozo v pravem pomenu besede, saj vsebujeta vse tisto, kar je potrebno za dober roman — zaokroženo dogajanje z izrazitim notranjim stopnjevanjem, obilje slikovitih dogodkov in junakov, glavnega junaka z njegovo posebno problematiko, pomembne zgodovinske, moralne, človeške teme itd.

Če pa se vendarle omejimo na ožje območje Kocbekovega pripovedništva, v katero naj bi poleg predvojnih proz *Luči na severu* in *Krogí navznoter* spadale predvsem novele *Strahu in poguma*, se izkaže, da je razvoj, različnost in pomen tega pripovedništva mogoče razumeti zlasti skozi primerjavo z evropskimi vzorci, ki so v njem pustili sled ali so mu vsaj vzporedni. S tega stališča se dá razložiti precejšnja razlika med predvojnima prozama in povojnimi novelami, razlika, ki je sicer opazna na prvi pogled. *Luči na severu* in *Krogí navznoter* so napisani v obliki dnevniških ali mesečnih zapiskov, kjer se prepletajo sporočila o dogodkih s poetičnimi orisi, refleksijo, notranjimi samogovori. Vse to navezuje Kocbekovo mladostno prozo na Rilkejev roman *Zapiski Malteja Lauridsa Briggeja* (1910). Rilke, ki je v *Lučeh na severu* neposredno omenjen, je imel velik vpliv tudi na Kocbekovo poezijo; enako ali še bolj odločilen je bil za nastanek zgodnje proze, predvsem s formo, stilom, tehniko dnevniškega romana, deloma tudi z motivi in temami, saj se na primer Rilkejeva tema smrti pojavi tudi v *Lučeh na severu* na odločilnem mestu v podobni spominski perspektivi; prav tako odmeva pri mladem Kocbeku Rilkejeva antiteza modernega življenja v odtujenem, brezbožnem svetu vele mesta in prvotnega »doma«, bližjega naravi in tradiciji. V *Krogih navznoter* sta od sodobnih pisateljev omenjena že Lawrence in Malraux, vendar njun zgled še ni aktualen, Kocbekova mladostna proza ostaja vsa v obzorju Rilkejevega romana. Zato je njen pomen odvisen tudi od položaja, ki ga sodobna literarna veda pripisuje *Zapiskom Malteja Lauridsa Briggeja*; če že ni mogoče sprejeti teze, da je roman v celoti na ravni modernizma, pa je gotovo vsaj to, da se sredi tipično simbolističnih in novoromantičnih zasnov kažejo jasna mesta, kjer se pojavlja tok zavesti v obliki, bližji modernizmu. Takšnih mest je nekaj tudi pri Kocbeku, tako da bi besedili iz let 1932 in 1934 lahko veljali za enega od zametkov slovenske modernistične proze in s tem za nasprotno utež prav takrat prodirajočemu socialnemu realizmu. Vendar bi jima takšno mesto lahko priznali samo napol, kajti v primerjavi z Rilkejevim romanom gre vendarle za dvoje manjših tekstov s tematiko, ki po tehtnosti ne dosega Rilkejeve. Pač pa je treba priznati, da je Kocbek to obliko povzdignil na enakovredno raven s *Tovarišijo* in *Listino*, kjer ji je našel v zgodovinskem dogajanju NOB snovno podlago, vredno visoke umetniške literature. Ker je veliko stvarnejša in konkretnjša od Rilkejeve, je seveda razumljivo, da se je ravno tu Kocbek najbolj oddaljil od prvotne oblike Rilkejevega romana in se navidez popolnoma oprl na običajno, bolj ali manj samó dokumentarno formo pravega dnevnika. Kljub temu bi pozorno oko tudi zdaj odkrilo to ali ono sestavino iz Rilkejevega zgleda, kar bi bilo zadosten razlog za tezo, da bi brez *Zapiskov Malteja Lauridsa Briggeja* ne bilo Kocbekovega velikega vojnega teksta.

Čisto drugačno podobo kažejo Kocbekove novele v knjigi *Strah in pogum*. Sledove dnevniško-zapisne oblike iz Rilkejevega romana bi našli samo še v prvi noveli, *Temna stran mesca*, vendar že preoblikovane z drugačnimi vzorci. Kljub temu se prav ta novela razlikuje od drugih treh, kot da je po svojem temeljnem vzorcu drugačna ali celo starejša. Na splošno je pa videti, da se Kocbekova povojna novelistika ravna po novih pripovednih zgledih, ki z Rilkejem in sploh z zgodnjo tradicijo modernistične proze nimajo prave zveze, pač pa segajo v drugačno pripovedništvo dvajsetih in tridesetih let. Med evropskimi avtorji, ki so bili Kocbeku zgled in spodbuda za snovanje novelske proze o motivih NOB, so vsaj tile: Vercors, Malraux, Saint-Exupéry, Plisnier in Sartre. Nekateri teh vplivov so bili v literarni vedi že natančno obravnavani, tako da lahko veljajo za nesporne. To velja zlasti za zgled Vercorsovih novel v knjigi *Oči in svetloba*, za katere je Kocbek priznal, da so mu dale temeljno pripovedno spodbudo. To velja zlasti za oblikovanje slikovitih, fabulativno napetih, dramatično učinkovitih zgodb v novelah *Blažena krivda*, *Ogenj* in *Črna orhideja*, deloma pa že v prvi noveli, kjer se ta oblika družijo z rilkejevskimi obrzci dnevniške izpovedi. Nič manj ni gotov Malrauxov vpliv. Kocbek ga je omenil že v *Krogih navznoter*, češ da bere roman *Človekova usoda*; ko na začetku *Temne strani mesca* skoz junakova usta ugotavlja, kako da je »spoznal iz nekaterih modernih romanov, da so se dozdaj najbolj zaokrožili in poenotili posamezniki, ki so izvršili revolucionarna junastva«, misli nedvomno na Malrauxa. Enemu junakov te novele je ime iz Malrauxovega romana *Upanje*; v tej in še bolj v drugih novelah so liki partizanskih razumnikov, revolucionarjev in aktivistov oblikovani na način, ki ga je izumil Malraux, vključno z njihovimi pogovori, dialogi in debatami o ključnih eksistencialnih temah revolucije, svobode ali smrti. Samo da so ti postopki pri Kocbeku poetizirani in vključeni v fabulistiko, ki je bližja Vercorsu kot Malrauxu. Da je v *Strahu in pogumu* opazen vpliv Plisnierove novele *Igor*, je razumljivo, saj jo je Kocbek prevajal za Dejanje; podobno velja za Saint-Exupéryja. Za Sartrovo novelo *Zid* se je potrdilo, da je bila v Kocbekovem krogu znana že tik pred vojno; s tem je dobila oporo primerjava te novele s Kocbekovo *Blaženo krivdo*, pa tudi z *Ognjem*. Končno bi tem vplivom lahko dodali še druge, med drugim vzorec iz Hemingwayevega romana *Komu zvoni*, ki je izšel v slovenščini — podobno kot Vercorsove novele — malo pred nastankom Kocbekovega *Strahu in poguma*. Ko primerjamo konec tega romana s sklepom Kocbekove zadnje novele *Črna orhideja*, sprevidimo, da gre za isti motiv — v obeh se junak po opravljenem dejanju pripravi, da bo z orožjem v roki pričakal prihajajoče sovražnike fašiste.

Vendar prav *Črna orhideja* — novela, ki je ob izidu *Strahu in poguma* zbudila največ ideološkega, etičnega in tudi estetskega odpora in je v zbirki verjetno še danes najbolj nenavadna — daje priložnost za primerjavo s pisateljem, ki v zvezi s Kocbekom doslej ni bil upoštevan, a je njegov vpliv v tej noveli posebno otipljiv, pa tudi pomemben za razumevanje ne samo Kocbekove odvisnosti od evropskih zgledov, ampak tudi njegove posebne originalnosti v obdelavi podobnih motivov in tem. Ta pisatelj je D. H. Lawrence, za katerega vemo, da

ga je Kocbek že v tridesetih letih dobro poznal, saj v prozi *Krogi navznoter* leta 1934 kot nekaj samoumevnega beleži, da bere njegov prijatelj roman o ljubimcu lady Chatterley. Da je moral Lawrence s svojo panseksualno mislijo vplivati na Kocbekovo pojmovanje občega pomena erotike, je opazno v povojnem predavanju *Eros in seksus* (1970). Težavneje je vedeti, katera druga Lawrenceova dela je poznal, toda upravičeno bomo sklepali, da so bila med njimi sredi tridesetih let zlasti tista, ki jih je pozorno obravnavala takratna slovenska literarna kritika in publicistika. Ko je Miran Jarc leta 1934 — v letu, ko je Kocbek objavil *Kroge navznoter* — dal v Ljubljanskem zvonu natisniti svoj esej o Lawrenceu, je v njem s posebno pozornostjo, z navedbo vsebine in s citatom predstavil poleg drugega Lawrenceovo novelo *Ženska, ki je odjezdila* (*The woman who rode away*). Besedilo je bilo na Slovenskem znano vsaj že od leta 1928, ko je izšlo na uvodnem mestu v nemščino prestavljenega izbora Lawrenceovih novel pod skupnim naslovom *Die Frau, die davon ritt*. Zdi se, da jo je moral Kocbek brati vsaj že na začetku tridesetih let. V noveli *Črna orhideja* seveda Lawrence ni neposredno omenjen, vendar je tudi tu — podobno kot za Malrauxa v *Temni strani mesca* — mesto, ki morda kaže nanj. Ko se v tretjem poglavju novele partizani pogovarjajo o bližajoči se smrti lepe Katarine, ujete nemške sodelavke, se mlad partizan spomni takole: »Ali veste, da so v starih časih lepo žensko samo zato v stiski žrtvovali, da so se z nedolžno žrtvijo odkupili višjim silam?« Pripovedovalec pa nato komentira učinek te misli na poslušajoče s tole razlago: »Prastari običaj žrtvovanja nedolžnega in lepega človeka, da poravna grehe občestva, jih je vznemiril in očaral hkrati.« Na tem mestu resda ni jasno, ali je imel Kocbek s svojo razlago v mislih kaka določna mitična ali zgodovinska sporočila o žrtvovanju, za katero mu gre; niti ne, katere vrste sporočila naj bi to bila — zgodovinska, tradicijska ali literarna. Pač pa je gotovo vsaj to, da se citirani pasus lahko nanaša na Lawrenceovo novelo *Ženska, ki je odjezdila*, saj sta motiv in tema te novele natančno tisto, kar se pri Kocbeku imenuje »prastari običaj žrtvovanja«, samo da ima oboje nekoliko drugačen smisel, kot ga takšnemu arhaičnemu obredju pripiše avtor *Črne orhideje*.

Da bi bili posebna podobnost in različnost Kocbekove novele v primerjavi z Lawrenceovo zares razvidni, je potrebno v izhodišču upoštevati razliko med *Črno orhidejo* in tisto drugo Kocbekovo novelo, *Blažena krivda*, v kateri se prav tako opisuje likvidacija narodnega izdajalca. V *Blaženi krivdi* dobi partizan Damjan od svojega komandirja naročilo, naj na skrivaj likvidira partizanskega tovariša Štefana; za tega naj bi bilo dokazano, da so ga poslali Nemci med partizanske borce, da bi obveščal in izdajal; Damjan sprejme nalogo s »strahom in trepetom«, kot bi dejal Kierkegaard, muči ga vest, zoper likvidacijo ima tisoč pomislov, nazadnje jo izvrši; toda na koncu se izkaže, da je bil Štefan samo obstreljen in da ni izdajalec v pravem pomenu besede, likvidator in njegova žrtev se najdeta drug ob drugem, prekušena, očiščena in odrešena zla, s katerim sta se morala bojevati — položaj je torej zares podoben Abrahamovemu, kot ga je razložil Kierkegaard v svojem znanem spisu. Čisto drugače se podobna zadeva dogaja v *Črni orhideji*. Komandant Gregor visoko v gorovju izsledi

nemškega oglednika in njegovo vodnico, lepo Katarino, njega ubije in njo »živo in zdravo« uлови; ko jo pripelje v partizansko četo, se ne le vsi čudijo njeni lepoti, ampak so tudi takoj prepričani, da mora biti ta »čarobna žrtev« kaznovana in ubita; o dokazanosti njene krivde — ki je sicer nejasna — se nihče ne sprašuje, komandant Gregor, ki je glavni junak novele, s tem v zvezi ne čuti nobenih pomislekov pa tudi ne očitkov vesti; v primerjavi z Damjanom se likvidaciji niti najmanj ne izmika, pravzaprav si jo želi, zato jo od komisarja vnaprej sprejme; preden strelja na Katarino, oblečeno v belo poročno obleko, ga prevzame »brezumna slast, pomešana z zadnjo grozo«, kar je jasno znamenje spolne sle, in v tem znamenju se Katarinina smrt tudi konča.

Motiv likvidacije izdajalcev je v obeh novelah dobil nedvomno čisto različno podobo, čeprav gre — z realnozgodovinskega stališča — za bolj ali manj enake elemente. Različnost prihaja nedvomno iz dejstva, da ga je Črna orhideja prenesla v erotično in spolno sfero. V Črni orhideji se izdajalstvo postavlja kot odnos med moškim in žensko, v Blaženi krivdi kot razmerje moškega do moškega. To razmerje po Kocbeku očitno ne more biti erotično, prav zato je lahko zgolj stvar etičnega doživljanja, izbire in presoje; nasprotno se razmerje moškega in ženske v območju kazni za izdajalstvo ne samo ohranja, ampak celo stopnjuje do izjemne erotičnosti, najvišje spolne sle, ekstaze in orgiastičnosti. Različnost obojnega razmerja je jasna že po svoji zunanji plati. Da bi v Blaženi krivdi ne bilo nobenega dvoma o pravem smislu razmerja med likvidatorjem in obsojencem, je temu podeljena fizično neugledna in nepriljubljena podoba — Štefan ima »ptičjo glavo«. Nasprotno sta komandant Gregor in Katarina predstavljena z vsemi atributi moške in ženske spolne moči. Gregor je posebljenje čiste moškosti; ko zasleduje izdajalko, je »fant, ki lovi deklet«, lastno moško bistvo se mu v spominih na preteklost prikazuje v podobi: »Kolikokrat sem lovil dekleta, nobeno mi ni ušlo, niti v igri niti zares.« Izdajalka Katarina je posebljena ženskost: »Bila je eno tistih redkih, lepih ženskih bitij, ki ohranja zlahtnost, ponos in prirodnost združene v slehernem položaju. Duša in telo sta ji bila skladna in sproščena. Vplivala je omamljivo in zdravo, dražeče in čisto. Karkoli je storila, je bilo izraz očarljive samostojnosti in gibke prilagodljivosti hkrati. Karkoli je storila, vse je bilo pravilno in lepo.« Po vsem tem se zdi naravno, da moramo prizor, v katerem Gregor strelja z brzostrelko na svojo »čarobno žrtev«, razumeti kot prisposodbo za spolni akt, to pa na najvišji duhovno-telesni ravni.

Kocbekovega prenosa motiva likvidacije v območje erosa in seksusa, in to s pomočjo motiva »prastarega običaja žrtvovanja«, si ni mogoče zamisliti brez zgleda v Lawrenceovi noveli o »ženski, ki je odjezdila«. Kar je Kocbek zasnoval v obliki zgodbe o lepem dekletu, ki po volji vojne sreče — ali pa morda celo hote? — zaide v visoko pogorje, da bi postala ujetnica partizanskega občestva, nato pa po zakonih tega občestva sprejela nase kazen, ki je hkrati obredna žrtev, je najti že pri Lawrenceu. Tu je glavna junakinja »bela ženska«, ki se naveličana svojega moža, tipičnega ameriškega kapitalista, iz dolgočasnega doma sredi mehiških planot odpravi čisto sama v visoko pogorje, da bi jo tu zajeli poganski Indijanci, potomci nekdanjih

Aztekov, jo pripeljali v svoja skrivna bivališča, nato pa ob prazniku vračajoče se pomladi žrtvovali bogu sonca; obred, ki ga izvršijo goli svečeniki s svojimi bleščečimi noži, je očitna prisposoba spolnega akta. Kot je v Kocbekovi noveli namenjeno komandantu Gregorju, najbolj moškemu članu partizanskega občestva, da ulovi lepo Katarino in jo z dolgimi pogovori pripravlja na smrt, tako je pri Lawrenceu določeno mlademu Indijancu, ki bo postal naslednik nekdanjih kraljev, da bdi nad »belo žensko« in ji razlaga smisel njenega konca; ta je toliko kot prostovoljni pristanek na smrt, v kateri naj se izniči ne le posamezna ženska, ampak ženskost kot taka.

Iz primerjave obeh zgodb je na prvi pogled mogoče ugotoviti njuno podobnost, seveda predvsem na ravni, kjer se Kocbekova novela izkaže predvsem kot transpozicija motivike, ki jo je Lawrence obdelal v okviru bolj ali manj fiktivnega mehiško-indijanskega sveta, v čisto drugačen zgodovinski horizont slovenskega partizanstva oziroma NOB. Vendar se že iz takšne primerjave kažejo tudi razlike, ki so zanimivejše, saj pričujejo o Kocbekovi posebnosti. Ta se ob naslonitvi na Lawrencea ni prav nič zmanjšala, ampak je prav s tem močneje stopila v ospredje. Prva teh razlik je erotična ali že kar seksualna v pravem pomenu besede. Kaže se ne le v sami zgodbi, ampak tudi v pripovedni perspektivi. Lawrenceov pripovedovalec prikazuje dogajanje zgolj skozi položaj in zavest junakinje. Način, kako se pojavlja svet, je določen zgolj z njenega stališča, zato moški v tem svetu ne more biti subjekt, ampak je predvsem objekt njenega pogleda. Skrivnostni, molčeči, mišičasti, napol ali čisto goli Indijanci so posebljenje moškega, moške moči, ki naj se ji ženska do kraja izroči, podvrže in iz nje pretrpi lastno izničenje. Iz drugih Lawrenceovih del vemo, kakšno vlogo je v njegovem erotičnem svetu igral moški avtoerotizem, segaje včasih do zametkov homoseksualnosti. Česa takega v *Ženski, ki je odjezdila* sicer ni neposredno videti, vendar se Lawrenceovo spolno stališče tudi tu ne giblje v mejah normalne heteroseksualnosti, ampak v okviru, ki je biseksualen. Moški tudi tu ni preprosto naravnani na svoj objekt v ženski, ampak prav toliko tudi nase; svojo ogroženost, krhkost ali že kar nemoč poskuša izravnati z avtoerotizmom, zato se kot objekt postavlja pred žensko, da bi se v njenem pogledu začutil nosilca prave, »falične« moči in s tem postal resnični subjekt.

Pripovedna perspektiva Kocbekove *Črne orhideje* je bistveno drugačna, s tem pa tudi njeno spolno stališče. Imenovati ga je mogoče stališče normalne, zdrave, morda celo patriarhalne heteroseksualnosti, v kateri si je moški še čisto neproblematičen, tako da je lahko v celoti samo spolni subjekt, ženska pa zgolj njegov objekt. Zato je pripovedna perspektiva v noveli zgolj in samo moška. Pripovedovalec se od začetka do konca postavlja na stališče svojega glavnega junaka, partizana Gregorja, ki se v svetu, kot ga dojema, pojavlja kot neproblematični moški, v vlogi »fanta, ki lovi dekle«; ki mu je to nekaj naravnega, nujnega in tudi smiselnega. Medtem ko se pri Lawrenceu pojavlja moški v pogledu ženske, je v Kocbekovi noveli ravno narobe — edini objekt, ki se prikazuje v pogledu ne le glavnega junaka, ampak tudi njegovih partizanskih tovarišev, ki sestavljajo eno samo moško družino, je ženska kot ženska. Moški v tem svetu ne more biti objekt,

kajti moškega se čuti samo od znotraj, ne tudi od zunaj, kar pomeni, da je še docela na varnem pred pastmi avtoerotizma. Njegova pozicija še ni problematizirana, normirajo jo zakoni patriarhalnega razmerja med moškimi in žensko, ki določajo, da je moški »lovec« in »gospodar«. Zato se lahko lepa Katarina navsezadnje komandantu Gregorju pokaže v tejle podobi: »Tedad je vedel, kar je slutil temno in preplašeno ves čas, odkar jo je spoznal, da je plemenita žival, ki brez odloga odgovori na najmanjši vzgib vajeti.«

Vendar razlika med Lawrenceovo in Kocbekovo novelo ni samo v tipu pripovedovalca in njegove spolnosti, ampak prav toliko ali še bolj v njuni témi. Smisel, zaradi katerega naj bo ženska žrtvovana, je pri Kocbeku drugače postavljen. Lawrenceova junakinja — zrela ženska, vendar precej mlajša od svojega moža — beži iz sveta »bele«, tj. krščansko-ateistične civilizacije, ker v njem ne najde prave moške moči. Želi si v svet prvotne, poganske in barbarske moči, ki je onstran dobrega in zlega, tj. nekrščanska in predkrščanska. Našla jo bo v svetu prvotnih Indijancev, vendar samo za ceno lastne žrtve; indijanski svet je svojo moč izgubil, ko so mu jo odvzeli belci, bog sonca je zdaj na strani belega sveta, toda vrnil se bo k Indijancem in z njim tudi njihova moč, ko mu bodo žrtvovali belo žensko z njenim prostovoljnim pristankom. Smisel žrtve je torej v Lawrenceovi noveli enostaven in prav nič problematičen, ravno v nasprotju z njeno problematično večsmiselnostjo na spolni ravni. Bistvo sveta, ki ga je treba odrešiti z žrtvijo, je zgolj moč ali nemoč; ker je onstran krščanskih pojmov dobrega in zlega, se v njem ne more več postavljati vprašanje žrtve, ki je zadoščenje za krivdo, greh in kazen.

Prav to pa je raven, na kateri se v *Črni orhideji* konstituira smisel, ki naj ga dobi od Lawrencea prevzeti motiv žrtvovane ženske. Kot je povedano v stavkih, ki jih v noveli govori mlad partizan, komentira pa jih pripovedovalec, naj bi šlo pri »prastarem običaju« žrtvovanja lepe ženske za to, da se »z žrtvovanjem nedolžnega in lepega človeka« poravnajo »grehi občestva«. Na prvi pogled je očitno, da je Kocbekova misel podelila motivu, ki ga Lawrence razume kot novopogansko obnovo prvotne poganske daritve, smisel, ki prihaja iz krščanske tradicije z njenimi pojmi greha, kazni in krivde. Hkrati pa takšno pojmovanje odpira vrsto zapletenih, nejasnih in morda negotovih vprašanj o tem, kaj naj ti pojmi pomenijo za konkretno dogajanje v noveli. Lepa Katarina, ki je verjetno sodelavka nemških okupatorjev in zato kriva, naj bi bila po tem pojmovanju pravzaprav tudi nedolžna, ali vsaj hkrati nedolžna in kriva. Nasprotno naj bi bili partizanski bojovníki, ki bodo nad Katarino izvršili pravično justifikacijo, kot občestvo krivi za greh, ki ga morajo s sebe sprati prav z umorom nedolžne žrtve; in ki so torej če že ne popolnoma krivi, pa vsaj sočasno nedolžni in krivi.

Zdi se, da v okviru novele, z gradivom, ki ga pripovedovalec ponuja na voljo, na ta vprašanja ni mogoče odgovoriti. Naj bodo posamezni elementi še tako nazorni, ostaja celota v marsičem nejasna, to pa predvsem zato, ker v noveli posamezni vidiki krivde in nedolžnosti, ki sestavljajo osrednjo temo, niso vsi enako ali vsaj zadovoljivo tematizirani; marsikaj je navrženo samo kot namig, misel ali refleksija,

ne pa da bi se preskusilo v samem dogajanju in s tem izpričalo svojo pravo veljavo. Pojmi krivde, greha, nedolžnosti in kazni se v tekstu pojavljajo ves čas, vendar v različnih povezavah, pa tudi z zmeraj drugačnimi pomeni, tako da zveze med njimi ne morejo biti razvidne. Seveda gre precejšen del nejasnosti na rovaš dejstva, da se v Kocbekovi noveli krščanski pojmi nanašajo na motiviko žrtvovanja, ki je očitno poganska in ji je prav zato lahko Lawrence v svoji pripovedi podelil zgolj in samo novopoganski pomen, kar je v skladu s tem, da je iz svojega panseksualnega vitalizma izločil vse krščanske sestavine. V tem pogledu je Kocbekov svet v *Črni orhideji* precej bolj heterogen, zato pa tudi nejasen ali celo protisloven. Poleg tega je potrebno misliti na to, da imajo pojmi krivde, greha in nedolžnosti po naravi same stvari v *Črni orhideji* vsaj dva različna pomena. Prvi je praven, ko gre za prestopke zoper zapoved in prepoved v okviru normiranega političnega, socialnega in moralnega, navsezadnje tudi metafizičnega in teološkega reda. Drugi je spolen, ko pojem nedolžnosti meri na spolno nedolžnost, izkušnjo in preskušnjo. Seveda je znano, da se oba pojma mešata že na začetku Biblije, kjer se človekov padec v grešnost razlaga kot prestopke zoper božjo prepoved, hkrati pa tudi kot prehod iz spolne nedolžnosti v grešno izkušnjo, ker sta pač Adam in Eva po svojem dejanju spoznala, da sta »naga«. V *Črni orhideji* seveda ne gre več za takšno prvotno enotnost različnih pomenov krivde in nedolžnosti, pač pa za veliko bolj prefinjeno mešanico njunega pravnega in spolnega pomena. To se dogaja vsekakor tako, da je smisel greha, nedolžnosti in krivde v dogajanju bolj ali manj dvoumen, kar pa je skoraj nujno, saj se prvotni krščansko-židovski pojmi gibljejo v noveli ves čas skoz izrazito erotično ozračje, kjer se njihov smisel neulovljivo preliva v gosto čutno čustveno plazmo.

Ta dvoumnost krivde in nedolžnosti je očitna predvsem na junakinji Katarini. O njeni krivdi in nekrivdi se govori v različnih pomenih, ki se včasih skladajo, še pogosteje pa so med sabo brez zveze. Najprej jo seveda dojemamo v vlogi izdajalke. Na tej ravni je za junaka Gregorja in njegove partizanske tovariše nedvomno kriva; gre za krivdo v pravnem pomenu besede kot prekršek zoper jasno postavljeno družbeno-moralno normo. Vendar Katarinina krivda v tem pogledu ni preveč konkretno pokazana. Kolikor se zdi drugim samoumevna, pa zanjo samo kot da ni pomembna. Ali je ta krivda resnična ali navidezna, utemeljena v sami stvari ali bolj posledica naključja? Pač pa se zdi Katarina drugim in sebi kriva na erotični ravni. Gregor ji v pogovoru poočita z besedami: »Mnogo si ljubila in vendar nikogar«, česar junakinja ne zanika. Gregorjeve besede so morda samo ponovitev besed, ki jih v Lukovem evangeliju reče Kristus o »javni grešnici« Mariji Magdaleni: »Odpuščeni so njeni mnogi grehi, ker je mnogo ljubila...« Toda ob takšni krivdi je Katarina tudi nedolžna, saj je samo taka primerna za žrtev, ki naj »poravna grehe občestva«. Iz besedila se ne ponuja kaka trdnejša razlaga njene nedolžnosti, še najverjetnejša je ta, da je nedolžna v primerjavi z moškim, ker je ženska in je s tem na prav poseben način nedolžna. Ko Gregor razmišlja o nji, se mu odpre tale premislek: »Moški je tragično razdeljen na svet resnice in svet zmote, ženske so mnogo enotnejše, stvarnejše, preprostejše, naiv-

nejše in nikoli preveč razdeljene na zlo in dobro.« To bi pomenilo, da je ženska v primerjavi z moškimi še v prvotnem stanju nedolžnosti, pred prvim spoznanjem dobrega in zlega. Lahko pa bi to misel še podaljšali do sklepa, da je v primerjavi z moškimi nedolžna kot objekt, izročen subjektu spolne akcije, ki je s tem že sam na sebi kriv. In to velja predvsem za lepo in ljubečo žensko, ki je »mного ljubila« in je podobna »plemeniti živali«. Ali ni torej prav s tem primerna za žrtev, ki naj odrešuje posameznika in celo srenjo njune grešnosti? Skratka, dvoumnost krivde in nedolžnosti je v junakinji posledica tega, da ji je v pripovedi podeljena vrsta vlog, ki med sabo niso docela usklajene: vloga izdajalke, vloga Marije Magdalene in nazadnje odrešeniška vloga, ki daje junakinji nekaj potez Jezusa Kristusa ali vsaj tistega, čemur se v simbolični verski govorici pravi »jagnje božje, ki odjemlje grehe sveta«. Vse te vloge pa so nanese v zelo zapleteni in najbrž ne docela koherentni obliki na motiv poganskega žrtvovanja, prevzet iz Lawrenceove novele o »ženski, ki je odjezdila«.

V primerjavi s krivdo in nekrivdo junakinje se zdi krivda njenih moških soigralcev v *Črni orhideji* preprostejša ali vsaj razvidnejša, kar velja zlasti za komandanta Gregorja, ki je glasnik partizanske in moške tovarišije. Na nekem mestu je rečeno, da se bo s sodbo nad Katarino zgodilo nekaj, kar bo »neznansko povečalo dosedanji spor njegove nedolžnosti s krivdo.« Drugje je o njem in o komisarju Janezu, ki sta oba mlada partizanska razumnika, povedano tole: »Postala sta ustvarjalca zgodovine v dobrem in zlem smislu. To izkustvo jima je povzročilo stalno napeto notranje stanje, ki je bilo pol opoj pol skrb.« Oba navedka sta v očitni notranji zvezi, ki si jo lahko razlagamo v tem smislu, da moški kot subjekt akcije — v nasprotju z žensko — odhaja v zgodovino, tj. v revolucijo, zato, da bi v nji ohranjal pa tudi izgubljal svojo nedolžnost in si s tem nakopaval krivdo, iz katere hrepeni nazaj v prvotno čistost. S tem nastaja v njem nasprotje, ki slabi njegovo moč; zato je hrepenenje po čistosti pravzaprav težnja k prvotni moči. Da utegne biti ta razlaga po Kocbeku zagledane krivde in nedolžnosti pravilna, potrjuje druga Gregorjeva izjava, ki pa hkrati odpira še druge vidike moške krivde v svetu. Ko govori o Katarini, pravi: »Ko sem se je z roko dotaknil, je prebudila mojo nemirno slo po nedolžnosti, ne samo po tisti, ki sem jo zapravil v naravi, temveč tudi po tisti, ki sem jo izgubil v zgodovini.« Izguba nedolžnosti v zgodovini je jasna, manj razvidna je krivda, ki si jo moški nakoplje v »naravi«. Je s tem mišljena zgolj spolna narava moškega kot aktivnega subjekta, ki si podreja in prilagaja žensko? Ker je v *Črni orhideji* tako močno na več mestih poudarjena ne le spolna, ampak že kar bivanjska različnost moškega in ženske, bi utegnili pomisliti na to, da se moški s svojo razumsko aktivnostjo trga iz narave, greši zoper njo in s tem izgublja prvotno nedolžnost bivanja — vsaj dosti bolj od ženske. Od tod v njem želja po obnovi nekdanje nedolžnosti oziroma spor med krivdo in takšno željo.

Naj bo s krivdo in nekrivdo Kocbekovih junakov tako ali drugače, je ob pogledu na Lawrenceovo novelo jasno vsaj to, da je krščanska problematika grešnosti tista temeljna razlika, ki oddaljuje *Črno orhidejo* od zgodbe o »ženski, ki je odjezdila«. Poganski motiv orgiastičnega

žrtvovanja ženske je pri Kocbeku cepljen na krščansko-židovsko izročilo, ki ga Lawrence izrecno zavrača in mu išče zdravilo v novi religiji telesa, erosa in seksualnosti. Ta za Kocbeka ne pride v poštev, pa ne le zaradi krščanskega miselnega okvira, ampak predvsem zato, ker se mu erotičnost kaže še znotraj patriarhalno normiranih okvirov heteroseksualnosti.

Kljub temu se ravno v presečišču obeh pojmovanj, kjer se Lawrenceova in Kocbekova novela postavljata na dvoje različnih ravni, pokaže tudi njuna skupna točka. To je skoraj nujno, saj bi sicer ne moglo priti med njima do ustvarjalnega stika. Ta skupna točka je pojem moči kot bistva življenja, človeka in posameznika. V Lawrenceovi noveli je središče, okoli katerega kroži misel »bele ženske« in kjer stoji podoba prvobitne indijanske moškosti, moč kot bistvo vsega bivajočega in s tem kot najvišje bivajoče, poosebljeno v bogu sonca. To, kar si poslednji potomci Aztekov želijo ohraniti, povrniti in obnoviti, je moč. Zato je prav na koncu novele o očeh starega nagega svečenika, ki bo z žrtvenim nožem izvršil nad »belo žensko« sveti obred, rečeno takole: »In v njihovi črni, prazni zbranosti je bila moč (power), neskončno oddaljena in oddaljena moč, toda globoka, globoka do srca zemlje, in do srca sonca.« Ko bo svečenik zamahnil z nožem, bo zatorej »dopolnil žrtvovanje in dosegel moč« (accomplish the sacrifice and achieve the power).

Toda moč je prav tako bistveni cilj, h kateremu težijo Kocbekovi junaki v *Črni orhideji*. Nedorazumljivost, ki si jo želijo povrniti z žrtvovanjem Katarine, za moškega ni nič drugega kot obnova prvotne moči, ko je bil še cel, nerazdeljen in čist. Zato se bistvene besede komandanta Gregorja o Katarinini žrtvi glasijo: »Njena smrt je naša moč in naša rešitev. Prišla je, da nas odreši. Vse nas, tudi tebe, mene še posebej.« Smisel te rešitve je povrnitev nedolžnosti ljudem, ki so jo zgubili v naravi in zgodovini. Vrnitev k takšni čistosti je predvsem vrnitev k moči. Zato končuje junak svojo misel s spoznanjem: »Čutim, kako mi odjemlje breme in me vrača samemu sebi. Čutim svojo moč, srčnost ostaja moja prva dolžnost.«

Tam, kjer je moč edina in najvišja vrednota, ne da bi jo bilo mogoče utemeljiti s transcendentno metafiziko, se začenja metafizični nihilizem. Lawrence in Kocbek poskušata vsak po svoje to moč utemeljiti z bolj ali manj razvidno metafiziko ali vsaj z metafizično poezijo — Kocbek s transcendentno krščansko-židovskega izročila, Lawrence z neopoganstvom panteističnega panseksualizma. Vprašanje je samo, ali je obojna transcendenca v njunih tekstih nekaj dejanskega ali pa je samo znotrajliterarna fikcija. S tem se odpira širše vprašanje o tem, v kakšnem razmerju sta Lawrence in Kocbek do metafizičnega nihilizma, ki ga očitno želita premagati s prikazovanjem vračanja ljudi k božanski moči kot nečemu transcendentnemu; koliko ga zares premagujeta in s čim ostajata v njegovi oblasti.