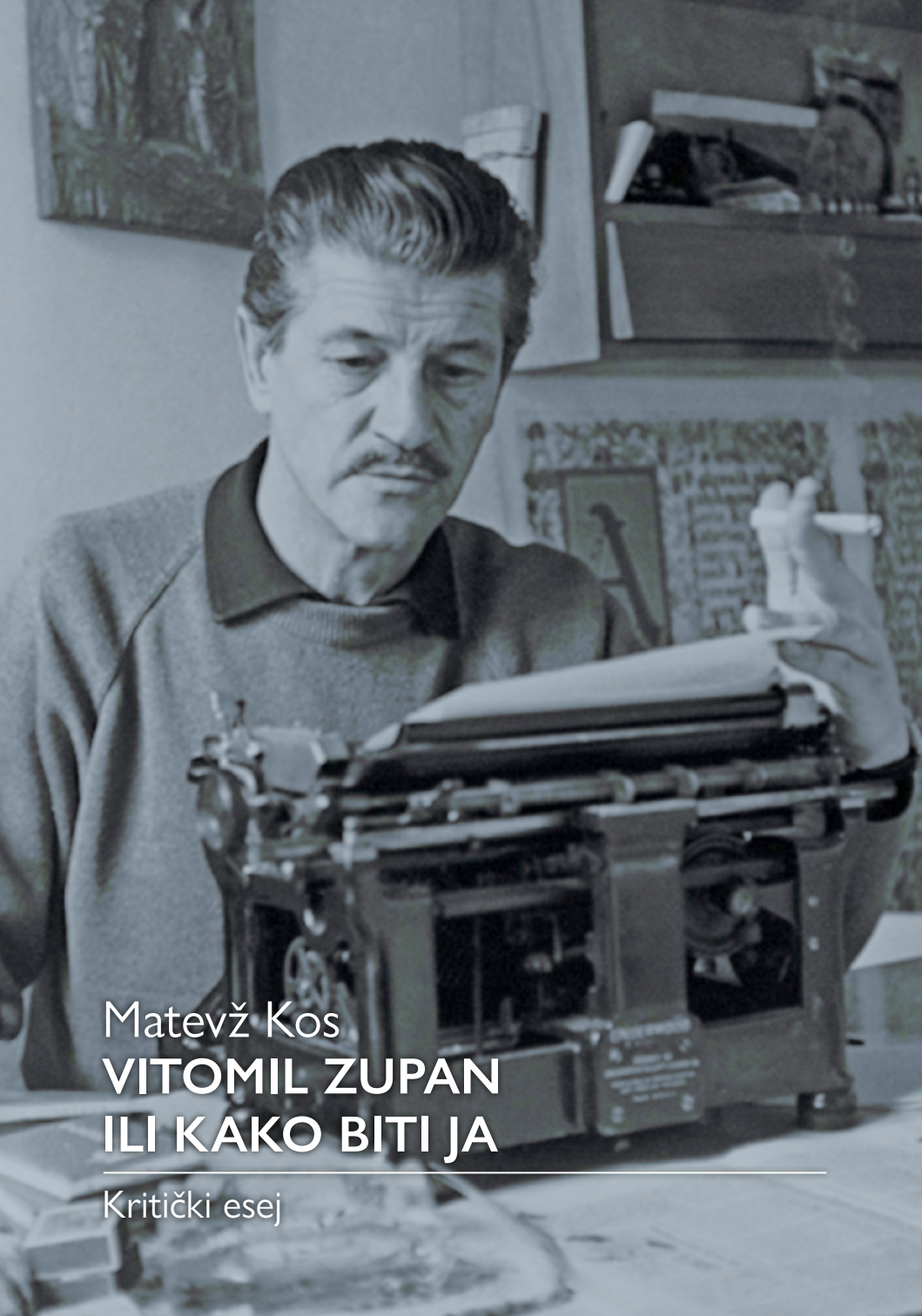




Matevž Kos
**VITOMIL ZUPAN
ILI KAKO BITI JA**

Kritički esej

Matevž Kos

VITOMIL ZUPAN
ILI KAKO BITI JA
Kritički esej

Naslov izvornika

Matevž Kos: *Vitomil Zupan ali kako biti jaz. Kritični esej*

Nakladnici

Vlastita naklada, Ksenija Premur, Zagreb, Hrvatska

Založba Univerze v Ljubljani;

Znanstvena založba Filozofske fakultete

(za izdavača: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani;

Mojca Schlamberger Brezar, dekanica Filozofske fakultete),

Ljubljana, Slovenija



Recenzenti

prof. dr. Marijan Dović

dr. Alenka Koron

Urednik: Teo Čavar

Naslovna fotografija:

Vitomil Zupan godine 1967. (autor fotografije: Joco Žnidaršič)

Dizajn korica, prijelom i priprema teksta: Aleš Cimprič

Tisak Monogram, Zagreb

ISBN: 978-953-8455-30-8

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu

Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001277193.

Tisak završen u rujnu 2025.

Knjiga je objavljena zahvaljujući potpori Javne agencije za znanstveno istraživačku i inovacijsku djelatnost Republike Slovenije.



Matevž Kos

VITOMIL ZUPAN
ILI KAKO BITI JA
Kritički esej

Prijevod
Ksenija Premur

Zagreb, 2025

Ženji

Sadržaj

Predgovor	7
-----------------	---

Prvi dio

Čovjek koji se odrekao društva	15
Žalobna predstava na Gregorčičevoj ulici	17
Legenda o nedostojnom čovjeku	22
Trijumf smrti	25
Rat među spolovima	27
Nemoralna osoba	29
Filozofija života	32
Ljudske žabe u močvari	37
Prilično čudni romani za to vrijeme	39
Vrlo rado bih bio Tajsi	41
Bio sam poprilično lud	44
Labirint nepoznatog	47
Krdo pojedinaca u štali sustava	50
Život doista nije jednoličan	55
Je li rat prirodna pojava?	57

Drugi dio

Zupan, Kino Bežigrad i ja	65
Ideja velikog teksta i još neprobavljena prošlost	69
Govorimo iznova o slovenskom romanu	72
Distancirani pogled	75
Kada sve mine, svi će pisati knjige o tim događajima	77
Nečemu moram pripadati ako ne želim poludjeti	78
Nijedan pozitivni program nemam	80
Strašna disonancija	83

Sumorni partizan s napadima građanskog snoba	85
Izloženost smrti	87
Drugovi po oružju: povezanost i predanost	88
Ekspedicija u prašumu	91
Iznova nesnosni ljudski čopor	94
Doviđenja do idućeg rata	95
Trenuci rijetke sreće: rat kao doživljaj elementarnog	97

Treći dio

Moram je izostaviti iz pripovijesti, u suprotnom će mi se prelomiti stil pripovijedanja	103
Ispovijed o nemogućem	106
I jedni i drugi smo obilježeni	109
Bijesno ludilo čistog razuma	111
Živa, potisnuta sila koja vrije u meni	115
Antipolitički politički zatvorenik	118
Prizori iz bračnog života	124
Moj bože, kako sam sit samoga sebe	128
Dosta jadikovanja!	129
Roman o pisanju romana	135
Drvo ili tijelo spoznaje?	139
Prvi put u životu doista sam umro i iznova se rodio	141
Tvar sam i kolekcionar	142
Problem svršetka	145
Pred tobom ništavilo?	148
<i>Dva zapisa o knjizi</i>	155
<i>Literatura</i>	159
<i>Kazalo imena</i>	165
<i>Summary</i>	169

Predgovor

Svoja je predavanja o Aristotelu Martin Heidegger rado započinjao s ovom zgusnuto rječitom biografskom opaskom: „Aristotel se rodio, živio i umro“. Njemačka studentarija bila je gotovo zapanjena radikalnom mišljenju serioznog profesora, koji čistoću svoje misli nije htio smještati u opasnu blizinu života, njegovih dramatičnih obrata, anegdoticnih prigoda i poroka svakidašnjosti o kojima inače rado izvješćuju debele biografije. Ali odmah valja priznati da spomenuta uvodna lucidnost predavanja profesora Heideggera govori o tome da je autor *Bitka i vremena* bio duhovit svojom posebnom sortom – skriven iza maske ozbiljnosti, koji razmišlja o ontološkoj diferenciji, do bogatstva konkretnog života, događanja u prizemlju kuće bitka i u garaži prema njoj kao da bi bio indiferentan.

Ovo nije knjiga o Heideggeru i još manje o Aristotelu, već o slovenskom piscu Vitomilu Zupanu (1914 – 1987). Dakako: i on se rodio, živio i umro. Podjednako tako kao učitelj iz Njemačke, i Zupan je bio šaljivdija: u njegovom najopsežnijem romanu, približno na sredini, na nekoliko stotina gusto ispisanih stranica (većinom autobiografskih, dakako) kao munja iz vedrog neba javlja se usamljeni izriječ: „Rodio se, živi i umrijet će“. Ni prvo ni zadnje – nije odabrao, a ono između toga glavna je građa iz koje je nastajala Zupanova književnost. To zvuči razumno, ali ne suviše: naposljetku, iz čega drugog bi nastajala književnost (i sve beskonačno ostalo) ako ne iz života? „Književnost koja nastaje iz književnosti“ – tako smo nekoć umovali o postmodernim tekstovima, posebice o J. L. Borgesu, između ostaloga autoru glasovite „autocitatne“ pripovijetke „Pierre Menard, autor Kihota“. Na „život“ između pomalo smo zaboravili, ali smo se ubrzo – umorni od „samo književnosti“? – hoćeš-nećeš vratili u njegov vrući zagrljaj. Istina je da je u Zupanovom primjeru (i još

pokojem, dakako) moguć i obrnut pogled: kao da bi na životnim dogodovštinama, kako ih je pisao pisac (ustrajan kroničar i pratitelj samoga sebe) i neki njegovi suvremenici, prijateljski i u manjoj mjeri prijateljski, bilo i mnogo *književnog*. Da je Zupan bio glavni junak svoje književnosti, više ili manje je jasno. Pritom kao pribijeno stoji da je bio i glavni junak svojeg života – kako to pak vrijedi za svakoga.

Knjiga *Vitomil Zupan ili kako biti ja* nastoji sažeti, rasplesti i ponekad pomalo zaplesti crvenu nit piščevog nastojanja i, ne na posljednjem mjestu, njegov česti što i kako, kako ga možemo pratiti od autorovih predratnih (nekoliko dugih desetljeća neobjavljenih) romana sve do posljednjih djela napisanih osamdesetih godina 20. stoljeća. Ali odmah moram upozoriti da nije riječ o književno povijesnoj monografiji o Zupanu, koja bi nastojala izmjeriti njegov cjeloviti opus i povrh toga i zamršene recepcijske vijuge koje su i dio te pripovijesti. Zapravo se moje zanimanje za Zupana prilikom ponovnog čitanja njegovih – većinom proznih – tekstova tijekom čitanja mijenjalo. Pritom sam si, sto deset godina nakon piščevog rođenja i gotovo četiri desetljeća nakon njegove smrti, priuštio da ga čitam s onu stranu uobičajenih književno povijesnih dilema – je li bio (post)romantičar, (para)modernist, egzistencijalist ili ondje negdje između nabrojanih među kojima je još uvijek bio zatočenik tradicije, posebice dekadentne ... i slično. Sve to mogu biti zanimljiva pitanja, koja nisam posve ignorirao, ali me to pojmovno mlinsko kamenje ostavlja nekako ravnodušnim. Zanimljivijim mi se čini zamršeno pitanje o odnosu između Zupanove „biografije“ i „bibliografije“. Pa niti ne jer je u njegovim romanima sve doista biografsko, što nije posve prožeto i što je potpuno ništavilo, ali prije svega gdje, kako i zašto je samoga sebe stilizirao, izumljivao iznova, što je autoprojekcija, automitologija, „autofikcija“ (kako se rado – nerijetko unekoliko glupo učenjački – govori dandanas), gdje je prešutio i gdje je previše razgovarao. Previše razgovarao kako ne bi ništa rekao.

Ali te dimenzije nije moguće doista izmjeriti. Po svoj ih prilici ne bi mogao ni sam autor. To vrijedi za svakog od nas ako bismo svoja srca htjeli otvoriti i na ukrašenom pladnju pružiti sebi i znatiželjnom čitateljstvu na naklapanje. Nešto malo o sebi već znam, to zasigurno stoji, ali mnogo štošta moram i izmišljati, samome sebi pripisivati – da sam drugim i naposljetku samome sebi dopadljiviji, zanimljiv, tajnovit i tako dalje. Ako se sebi ne sviđam, da se u većoj mjeri mrzim.

Na ovom ću se mjestu vratiti dilemi o kojoj sam već progovorio. Što bi, naime, bilo drugačije kada bi o Zupanovoj biografiji znali „sve“ i ako bi – što je podjednako tako nemoguće – njegovi romani bili vjerna, nekrivotvorena slika te biografije? Bi li to promijenilo naše čitanje? Niti ne jer bismo pred sobom imali pripovijest jednog života. I stvarnog junaka stvarne pripovijesti, čije bi kretanje svijetom motrili podjednako kao putove bilo kojeg izmišljenog književnog junaka. Nakon dugih desetljeća, otkako su Zupanovi romani nastali, odnosno bili objavljeni, sve je to manje značajna dilema. Pravo je pitanje ono o autentičnosti i punokrvnosti protagonista, pa neka i njihove sudbine razabiremo u književno pretočenom obliku ili samo živjeti svaku pojedinačnu dramu ili komediju, u prozi života ili u poeziji srca.

Rado bih upozorio na još jedan recepcijski problem. U većoj mjeri nego problem, riječ je zapravo o razmjerno jednostavnoj stvari: da su, naime, čitatelji koji dandanas broje časnih toliko i toliko godina i koji su objavljivanje Zupanovih romana od 1968 godine nadalje, kada su objavljena *Vrata maglovitog grada*, pratili gotovo uživo (pripovijest njegovog života i ranije, dakako), prema piscu su imali unekoliko drugačiji odnos nego, primjerice, mlađe generacije koje ga poznaju samo iz udžbenika. Moja malenkost je negdje u sredini među oboma: dovoljno sam star da sam pokoju od Zupanovih knjiga pročitao još za njegovog života i, kako kazuje moje maglovito sjećanje, vidio i slušao na pokojem javnom nastupu. Ali istodobno sam premlad da bih ga, kako priliči znatiželjnom književnom povjesničaru ili uredniku,

upoznao uživo. Premlad i da bih izbliza pratio njegove životne peripetije i nimalo manje peripetije oko njega. I ujedno, dijete jugoslavenskog socijalizma u njegovoj dekadentnoj dobi i iznova prestar da bi piščeva sudbina za mene bila nešto puko antikvarno.

Iz svojeg posljednjeg čitateljskog razdoblja, uz Zupana se sjećam i u to vrijeme knjiga i pamfleta Jože Javorška s velikim odjekom, nekoć Zupanovog prijatelja, partizanskog druga i potom zajedno osuđenog na poratnom političkom procesu, a kasnije i jednog od njegovih najvećih neprijatelja. I po svoj prilici upravo Javoršek, svojevremeno autor neobičnih i, to valja priznati, nerijetko u priličnoj mjeri vješto ispisanih knjiga – od, primjerice, *Kako je moguće* (1969.) pa sve do na francuskom napisanih sjećanja *La mémoire dangereuse* (1987.) – najviše zasluga ima za demonizaciju Zupana, njegovog prijatelja Dušana Pirjevca, pa Edvarda Kocbeka i još pokojeg. U pisanju ove knjige Javorškova sam djela, u kojima je Zupan jedna od glavnih osoba (iz Javorškove perspektive čovjek sa mračne strane mjeseca), još jednom uzeo u ruke. Ali veselje da bih im se podrobnije posvetio uskoro je minulo. Moram priznati da bih, potaknut i kakvom ekscesom ili čime još gorim, što je o Zupanu i oko njega nanizao Javoršek (očito kompleksna osoba s dobro razvijenom maštom i pomalo tajnovitom biografijom), u velikoj mjeri radije pročitao kakav roman o dvojcu Zupan-Javoršek ili, i to bi bilo zanimljivo, trojici Zupan-Pirjevec-Javoršek.

Kada bi Slovenci imali svojeg Juliana Barnesa, autora – između ostaloga – sjajnog romana *Tutnjava vremena* (*The Noise of Time*, 2016.), posvećenog ruskom skladatelju Dimitriju Šostakoviču, takvu bi knjigu, čiji bi glavni junak bio Vitomil Zupan (ili Pirjevec, ili Kocbek, ili Angela Vode ili, što da ne, Josip Vidmar ili Izidor Cankar) zasigurno već pročitali. Roman o junaku Zupanovog kova ne bi, dakako, smio biti tradicionalni biografski roman (na isti način na koji zasigurno ni Barnesov o Šostakoviču), već bi morao sezati dalje i

dublje, bliže, jednostavno po Aristotelu, bliže vjerojatnom i nužnom nego dokumentarizmu.

Bilo bi zaista lijepo kada bi životne priče spomenutih ličnosti nadahnule i potaknule snalažljivog i znatiželjnog suvremenog pisca ili spisateljicu. I ako su unekoliko zasićeni i dandanas prevladavajućim neointimističkim bavljenjima uznemiravajućim privatnostima i stvaranja pod krutom diktaturom političke korektnosti. Teme su, koje se pružaju, jasne kao na dlanu: individualna sudbina ovog ili onog izvanserijskog pojedinca u dugom 20. stoljeću, strah i hrabrost, dom i svijet, sloboda i nužnost, ideologija i povijest, zločin i kazna, osobne ambicije i surova realnost, oportunizam i disidentstvo, odanost i izdajstvo, vjera i nevjera, stvaralački zamah i opasni odnosi, eros i seksus. Ako se u tom kontekstu vratim Zupanu: uobičajen biografski roman o piscu, koji je većinom pisao autobiografske romane, bio bi zadatak koji je već na svojem ishodištu osuđen na neuspjeh.

Ideja da napišem knjigu o Zupanu, pratila me je duže vrijeme. Doista me je spopala prije nekoliko godina, kada sam se intenzivno bavio Lojze Kovačičem i potom o njemu napisao i knjigu. Kovačič, kako sam to tvrdio već u to vrijeme, sa Zupanom ima mnogo štošta zajedničko. Na kraju krajeva, i dandanas obojica slove kao klasici moderne slovenske književnosti. Potom je došao poziv naklade Beletrina da novom objavljivanju *Menueta za gitaru* (2023.) napišem predgovor. I kada sam se Zupana tom prigodom ozbiljnije latio, pisanje se odvijalo samo od sebe. Veći dio spomenutog predgovora – unekoliko ili u priličnoj mjeri preinačenog – uvrstio sam u ovu knjigu.

Knjiga je podijeljena na tri dijela. U prvom se dijelu, ukratko rečeno, laćam „ranog Zupana“, posebice njegovih romana, koji su nastali drugom polovinom tridesetih godina 20. stoljeća, odnosno do njegovog odlaska u partizane ujesen 1943. Posebnu pozornost posvećujem *Putovanju na kraj proljeća*, strogo književno-estetski gledano možda čak najvećem postignuću Zupanovog spisateljavanja. Drugi se dio vrti prvenstveno oko *Menueta za gitaru*, koji opravdano vrijedi kao

jedan od najboljih slovenskih ratnih, odnosno partizanskih romana. U središtu trećeg dijela stoje Zupanov zatvorenički roman *Levitani* i *Komedija čovjekovog tkiva*, njegova najopsežnija prozna knjiga.

U knjizi razmatram i kakav drugi Zupanov – i dramski – tekst i u svoju pripovijest u sva tri dijela s vremena na vrijeme uvršćujem i nekolicinu drugih pisaca, slovenskih ili stranih. Primjerice Nietzschea, D'Annunzia, Gida, H. Millera, Koestlera i još pokojeg. Ponekad stupim korak naprijed, usput ili paralelno još koji korak unazad, lijevo i desno. I to ne zbog posebne improvizatorske strasti, teorije utjecaja ili poredbenog paralelizma pod svaku cijenu, već zato da bih – svojim skromnim snagama – barem malo slijedio Zupanovu logiku koja je nerijetko logika koncentričnih krugova. Barem za njegov autobiografski romaneskni ciklus to zasigurno vrijedi. Drugim riječima: kruženje oko središta, koje je u pravilu sam autor, istodobno približavanje i udaljavanje, tekst i kontekst, biografija i bibliografija.

Jedno je od glavnih pitanja, koje postavlja Zupan, pitanje vlastitog ja: kako biti ja, kako postati ja, a ponekad i kako ne biti ja, odnosno kako biti netko drugi. Naslov knjige cilja upravo na to. Podnaslov *Kritički esej* porodio se tijekom iščitavanja njegovog opusa. Moje je čitanje ponekad bilo oduševljeno, ponekad distancirano, jednom zgodom veselo, drugom zgodom ravnodušno ili čak pomalo ljutito. I to se nije niti htjelo niti moglo prešutjeti. O tome koliko mi je stvarno pošlo za rukom približiti se Zupanu – ili se od njega odmaknuti da bi se udaljenom pogledu nešto ukazalo поближе – ne mogu, dakako, sam prosuditi. Bez svake sumnje, ideja da i sam krenem na putovanje na kraj proljeća, zasviram menuet za gitaru ili odglumim jednu od još nenapisanih uloga u čovječjoj komediji, nije posve strana. Samo u apokalipsi svakidašnjice ne bih želio nastupiti niti kao statist.

Na Silbi, kraj rujna 2024.

Prvi dio

Čovjek koji se odrekao društva

Godine 1933. u svojim devetnaestim godinama, u reviji *Mladika* Vitomil Zupan objavio je kratku prozu *Crni šahovski konj*. To je bio njegov prvi objavljeni tekst. Uvodni odlomak glasi:

Poput pošasti plovi brodovlje u noćni ocean. Čovjek bi stajao cijelu dugu noć na palubi i gledao u valove koji se tajanstveno svjetlucaju. Nalik ogromnom zmajevom tijelu buči i pršti brod. Izdaleka zaškili svjetlost na obali; kormilar okrene kormilo ustranu: svjetionik mu ukazuje hrid. (*Sunčane pjege*, 5)

Dikcija u trećem licu patetično je sudbinska. Kao da bi plovidba broda noćnim oceanom već nagovijestala veliku dramu pojedinca. Ona je i okružena morem, ali njime ne pršti, već, zaboravljen od svijeta, skrbi za svjetionik:

U svjetioniku je biće – izgnanik, čovjek koji se odrekao društva, odbacio ono što je svima urođeno i otišao u samoću. Tko ga poznaje? Duge dane, mjesece, godine bdije nad brodovljem. Zaboravio je na svijet i svijet je zaboravio na njega. (5)

Svjetioničar nije dobrodušan čovječuljak. Pripovijedatelj, naime, odmah nadodaje da ga podsjeća na Mojsija: „visok i snažan, prepun sile, sijeda brada mu viori u vjetru, sredinom žuta od kaka. U očima mu živi sjaj koji nisu utrnule samotne ure.“

Pripovijest je u nastavku poduprta slično snažnim vokabularom: „nedogledne morske daljine“, „između neba i mora“, „strašna tišina oceana“ koju osluškuje stari svjetioničar. Potom se dramaturgija teksta, koji sačinjavaju svega tri stranice, iznenada prelomi. Pripovjedač oživljava svoj – inače ničim objašnjeni – posjet svjetioničaru i njihov dijalog. Zapravo monolog jer je funkcija pripovjedača u tom slučaju da predstavlja uho za svjetioničareve usne. One se, nenavikle na govor, otključavaju zato što ih posjetitelj svjetioničara podsjeća na njegovog sina kojeg su, kako to odmah pojašnjava, nekoć ubili tijekom tučnjave.

Slijedi zgusnuta životna ispovijest, zapravo ekspresna skica u kojoj su individualne peripetije pojašnjene uz nekolicinu univerzalija. I na obzorju čovjekove sudbine kao nešto dramatično, a prije svega nepoznato:

„Vidiš, tako čovjek bježi pred svijetom, pred sobom – pred nečim velikim, neznanim pobjeći ne može.“ (7)

Ali smrt nije samo jedna. Sinovljeva je zapravo ponavljanje prve: svjetioničar je nekoć – kao mladi mornar vruće krvi – počinio ubojstvo:

„Znaš. Po pristaništima smo se tukli, pa znaš za to; jednom sam ubio čovjeka. U početku nisam ni pomišljao na to, a kasnije mi je tek teško leglo na prsa.“ (6)

Objema smrtime, koje se neposredno odnose na sjedobrada svjetioničara, potom ih se u njegovoj ispovijesti, kako je obnavlja posjetitelj, pridružuje još nešto. Sada više nije riječ o svjedočenju (neposrednog) počinitelja ili (posredne) žrtve, u oba slučaja, dako, svjetioničara – različite mrtve samo uzgred spominje. Uvodnom konstatacijom: „O, koliko smrti sam vidio!“ To su bili mornari koji su se utopili u brodolomu ili oni koji su se objesili u kotlovnici. Različite, ali u svojoj elementarnosti *iste* smrti prouzrokuju zaoštreno samopropitivanje: „Kakav smisao uopće ima život, pitao sam se.“ Taj se monolog dramatično stupnjuje sve dok se, poduprt sudbinskom retorikom, ne preobrazi u nihilističku konstataciju o (bez)smislu čovjekovog postojanja:

„Čovjek je sužanj samoga sebe. I iako zna da nije ništa, još uvijek se nada da je ipak nešto. Ja znam da nije ništa i nimalo se ne nadam.“ (7)

Tako, dakle, mladi Zupan u crtici, koju je nakon nekoliko desetljeća svrstao na početak svojeg knjižnog izbora kratke proze *Sunčeve pjege* (1969.) Ali te dimenzije – propitivanje o životu u svjetlosti konkretnih smrti i smrtonosnosti života uopće – bilo bi dobro osvijetliti i događajem iz piščeve biografije jer se vremenski gledano gotovo

podudara s njegovom prvom revijalnom objavom. Netom prije toga, naime, u proljeće 1932., Zupan je, u to vrijeme osamnaestogodišnji učenik, na smrt ustrijelio svojeg prijatelja.

Žalobna predstava na Gregorčičevoj ulici

Policijska je istraga ustanovila da je do nesreće došlo pištoljem, odnosno neopreznim ravanjem oružjem, drugim riječima, o ubojstvu iz nehata. Stručni vještak je po svoj prilici mislio drugačije, ali ostalo je na prvobitnoj presudi. O događaju su se neposredno nakon njega raspisali i tadašnji časnici, Ljubljanci, kako o tome izvješćuje međugeneracijsko obiteljsko sjećanje o ovome i onome, i nezaustavljivo govorili. To sjećanje ubrzo postaje nepouzđano, ponekad se odvija posve po svome. Da okrenemo i ovako i onako, ono što se stvarno dogodilo, vidjeli su i znali samo trojica: umrli, počinitelj i mlada učiteljica. Časopisna – dandanas bismo rekli medijska – istina o mladalačkom mamurluku, koji je postao strašna nesreća, krenula je svojim putem. *Jutro* i *Slovenac* su 10. svibnja objavili bilješku s istim naslovom: „Smrtna nesreća sa revolverom“. *Slovenčeva*, koja je bila opsežnija, glasila je ovako:

Noćas se u Gregorčičevoj ulici dogodila strašna nesreća koja je stajala života mladog učenika. Svojem prijatelju u Gregorčičevoj ulici 5 prišao je 22godišnji akademik Fedor Senekovič, sin pokojnog dvorskog savjetnika Senekoviča s prebivalištem u Gradišću 5. Prijatelji su neko vrijeme svirali glasovir, a potom su razgledali revolver. Obojica su bila čvrsto uvjerena da je revolver prazan. Drug je položio Fedoru revolver na lijevu sljepoočnicu i rekao u mladalačkoj šali: „Sada ću te ustrijeliti!“ I doista je ispružio revolver, ali na njegov užas uistinu je pucao i kugla, koja je još ostala u revolveru, zarila se Senkoviču u glavu. Ustrijeljeni mladić je kolabirao, iz rane mu je curio tanak mlaz krvi. Bilo je to u 18:45. Stanari su, nadajući se da bi se mladiću još moglo pomoći, odmah telefonom pozvali hitnu pomoć koja je stigla na licu mjesta. Ali spasioci su vidjeli da je nesretni Senekovič već mrtav, te su

truplo morali ostaviti gdje je bilo. O strašnoj nesreći bila je obaviještena i policija koja je onamo poslala svoju komisiju. Strašna nesreća pogodila je sve koji su poznavali pokojnog mladića. Pokojnik je bio marljivi učenik i predano je studirao. U najvećoj je mjeri, nesreća, dakako, pogodila njegovu majku, gospođu Olgu Senekovič, udovicu po dvorskom savjetniku. (*Slovenec*, 10.5.1932.)

Jutro je idućeg dana objavilo izvješće „Istraga o sudbonosnoj pučnjavi u Simon Gregorčičevoj“ s podnaslovnim retkom „Saslušanje gimnazijalca Vitomila Zupana na policiji – Što govore ostali svjedoci – Obdukcija i pogreb Fedora Senekoviča“. Novinarski izvijestitelj događaj je sažeto izrazio sljedećim riječima:

Na policiji Vitomil Zupan se ponašao krajnje hladnokrvno. Tijekom saslušanja uredniku je čak želio citirati dugu pjesmu koju su pjevali na posjetu kod Horvatovih. Općenito uzevši, barem se naizgled činilo da ga žalosni događaj nije pogodio. I tako sada žele i moraju riješiti zagonetku: je li doista riječ samo o sudbinskoj nesreći ili ta učenička drama ima drugu pozadinu. Svi svjedoci bit će ponovno saslušani. (*Jutro*, 11.5.1932.)

Liberalno *Jutro* bilo je, dakle, među recima prema Zupanu u priličnoj mjeri sumnjičavo (pisac je taj slučaj kasnije pojašnjavao u tom smislu da su liberali željeli naštetiti njegovom poočimu Adolfu Robidi koji je slovio kao klerikalac). Katolički *Slovenac*, koji je toga dana (11. svibnja 1932.) najviše pozornosti posvetio pobjedi ljevice na parlamentarnim izborima u Francuskoj i elektrifikaciji Dravske banovine, događanje – pod naslovom „Vitomil Zupan u zatvoru“ i uz bilješku o „silnoj oluji nad Domžalama“ – prokomentirao u prilično većoj mjeri pouzdano, s empatijom prema obojici „nesretnih učenika“, žrtve i počinitelja:

O žalobnoj predstavi u Gregorčičevoj ulici u kojoj je nesretnim slučajem ustrijeljen učenik Fedor Senekovič, izvješćivali smo već jučer. Učenik, koji je ustrijelio smrtnim pogotkom u sljepoočnicu, 18-godišnji je gimnazijalac Vitomil Zupan. Kada je na lice mjesta žalosnog događaja

prispjela policijska komisija, Zupan je bio uhićen kako bi ga policija saslušala. Zupana je saslušao policijski službenik Karabajič. U svojoj ispovjedi Zupan sve vrijeme svjedoči da je riječ isključivo o nesreći, a podjednako tako ispovijedaju i svi svjedoci koji su dosada bili saslušani u tom slučaju. Zupan je svjedočio da se sa Senekovićem poznao već duže vrijeme i da su tijekom tog vremena bili iskreni prijatelji. Prije približno tri tjedna šetali su na promenadi i ondje ugledali učiteljicu Vandu H. Seneković se upoznao s njome i predstavio joj i Zupana. Uvečer su obojica bila pozvana k njoj u stan na Gregorićevoj ulici. Zupan se već odmah na prvom susretu zaljubio u lijepu djevojku, dok o Senekoviću tvrdi da za djevojku nije imao posebno zanimanje, stoga na njih nije bio nimalo ljubomoran. Zupan je spjevao Vandu u čast cijelu pjesmu, te joj nakon četiri dana uručio. Zupan je dobio revolver u podne od svojeg prijatelja učenika O., s kojim se dugo poznao. Rekao mu je da se boji osвете nekih ljudi s kojima je prije nekoliko dana imao nekakav spor. Zupan je već i ranije imao taj revolver u rukama i znao je kako funkcionira. Kada su poslijepodne bili u gostima kod Vande, ona je svirala glasovir, pa je i Zupan zasvirao. Razgovor se odnosio na revolver i Zupan ga je stao pokazivati. Cijeli se događaj potom odigrao tako kako smo izvješćivali jučer. Saslušan je bio i učenik O. Rekao je da je svojem prijatelju Zupanu već ranije objasnio i još jučer iznova ponovno pojasnio funkcioniranje revolvera. Zupan je priznao da je znao kako revolver s jedne strane funkcionira i da su u revolveru još tri metka, a mislio je da se s druge strane naboja, koji je bio prazan, ne može ispucati. Prigodom prvog pokušaja, kada je Zupan sam položio revolver na sljepoočnice, doista nije funkcionirao, već je bio ispucan kada ga je Zupan položio Senekoviću na sljepoočnice. Najvjerojatnije se u tom trenutku neočekivano otvorio drugi dio revolvera. Unatoč izvjesnoj nejasnosti u Zupanovoj ispovjedi sigurno je da je u cijelom slučaju riječ o nesreći, a ne čemu drugome. I policija je uvjerena da je riječ o nesreći, iako će još podrobno saslušati Zupana i tek na osnovi njegove ponovne ispovijesti odrediti da li da se vrši obdukcija Senekovićevog trupla ili ne. Jučer poslijepodne bila je zakazana obdukcija, koje nije bilo, ali će možda biti sutra. Zupan je već u zatvoru i policija će odlučiti o njegovoj sudbini. Iako nije riječ

o ubojstvu, mladića zasigurno ipak čekaju činjenice o nedopuštenom nošenju i neopreznom postupanju s oružjem. Dojam o događaju u Ljubljani je iznimno dubok. Posebnu sućut općinstvo gaji prema obiteljima oba nesretna učenika, Senekovića i Zupana, koji su obojica jedinci i obojica dobri učenici. (*Slovenec*, 11.5.1932.)

Odmah idućeg dana, u članku pod naslovom „Vitomil Zupan pušten“ *Slovenec* je završio slučaj, a pritom, polemično prema izvješćivanju konkurentnog časopisa, počinitelju Zupanu eksplicitno stao u obranu:

Slučaj sa smrtnom nesrećom učenika Fedora Senekovića sada je objašnjen. Nakon iscrpnog saslušanja učenika Vitomila Zupana i svih svjedoka policija je ustanovila da je riječ isključivo samo o nesreći, a ne o kakvoj drugoj kombinaciji. Danas poslijepodne Vitomil Zupan je pušten iz zatvora. Policija ga je pak naputila sudu pred kojim će se morati braniti zbog neopreznog postupanja s oružjem.

I pri ponovnom je saslušanju Vitomil Zupan na policiji bio posve potresen i lio je suze pred kriminalističkim nadzornikom Matkom Močnikom koji ga je saslušavao. Smrt njegovog prijatelja Fedora Senekovića silno ga je potresla. Zupan, dakle, nikako nije bio ciničan u svojim odgovorima, kako to izvješćuje današnje „Jutro“. Općenito uzevši, o događaju „Jutro“ izvješćuje kao o kakvoj zagonetki. Svi, koji poznaju Vitomila Zupana, ogorčeni su na ton tog izvješća, te su nam zbog toga poslali i primjereno pojašnjenje. Oba glavna svjedoka, i gospodica Vanda H. i učenik J. O. svjedočili su ovim riječima: Ni slučaj Vitomila Zupana za nas nije nikakva zagonetka! Oboje su potvrdili da Seneković i Zupan nisu međusobno imali nikakvih sporova. Pokojni Fedor poznao je gospođicu Vandu već približno tri godine i prema njoj je gajio samo prijateljstvo jer je među njegovim drugovima bilo poznato da je snažne osjećaje gajio za neku drugu djevojku. Zupana je sam predstavio gospođici Vandi. I odnos između gospođice Vande i Zupana nije bilo takvo da bi zbog toga između njih i Senekovića mogli nastati kakvi sporovi. Zupan je uopće poznao gospođicu Vandu jedva kakva tri tjedna. Nesretni prijateljski posjet gospođici Vandi bio je prvi i ne ponovni, kako to izvješćuje „Jutro“. (*Slovenec*, 12.5.1932.)

Bilo kako bilo: istraga se za Zupana povoljno okončala. Za nemarno postupanje s oružjem dosuđeno mu je trideset dana zatvora i neposredno prije polaganja mature na godinu dana bio je isključen iz gimnazije, tako da je maturirao tek iduće godine. Uslijedilo je razmjerno pustolovno razdoblje, koje nije moguće detaljnije dokumentirati: glavni je izvor za njega sam pisac, odnosno ono što je o svojim dogodovštinama pripovijedao drugima. Nerijetko pomalo tajanstveno – kao da se iza pripovijedanim skriva bitno više, ali mora ostati neizgovoreno. Razlog više da se uzburka mašta znatizeljne publike. I kasnije ponekog povjesničara književnosti kada, na sigurnom smješten u zavjetrini svojeg kabineta ispisuje najizazovnije stranice biografije pustolovnog pisca. Ponekad s blagom zavisti, a drugom zgodom zadovoljan što je ostao kod kuće među knjigama o znanosti o književnosti.

Andrej Inkret, primjerice, o Zupanovim predratnim godinama u *Slovenskom biografskom leksikonu* na osnovi različitih izvora sažeto je tvrdio sljedeće: „Nakon mature i do početka rata puno je putovao i zarađivao za život povremenim radom: 1932-33 radnik na brodu u engleskoj mornarici, 1934. skijaški učitelj u Bosni, 1935. putovao (Sredozemlje, Bliski Istok, sjeverna Afrika), bio je boksač, radio u kotlovnica na brodovima, slikar u Francuskoj, instalater gromobrana itd.“

„Slučaj Seneković“ (zasigurno je bio važniji od epizode s instaliranjem gromobrana) biograf Inkret prešućuje. Zupan, koji je u kasnijim autobiografskim romanima opisao gotovo sve važnije epizode svojeg života, sasvim ukratko, u jednoj rečenici u *Levitaniu* („Prije svega u osamnaestoj godini života ustrijelio kolegu, što je istraga kvalificirala kao ‘neoprezno postupanje s oružjem’, što je zaista tako i bilo“), i potom i u posljednjoj, posthumnoj knjizi *Apokalipsa svaki-danijice* (1988.) – a ne u opsežnoj *Komediji čovječjeg tkiva* (1980.) posvećenoj upravo ranijem životnom razdoblju. Napomena u *Apokalipsi* odvija se u tom smjeru da je riječ bila o nesreći; da je Fedor bio „prilično usamljen dečko“, „vrlo zgodan“, „boemski nadahnut“,

„izvanredan talent za pisanje“ i da su vjerovali „jedno u drugoga“. „Potom sam ga ustrijelio“, odmah nakon toga lapidarno dodaje Zupan. I strjelicu iznova okreće u znatiželjno čitateljstvo i novinare kojima je nesretna smrt mladog učenika začinila monotoniju izvjestiteljske svakidašnjice:

Građani, malograđani, dosadnjakovići, biste li htjeli saznati – kako? (*Apokalipsa svakidašnjice*, 100)

U nekoliko crta u nastavku ponavlja svoju istinu o Senekovićevoj smrti kao nesreći. To je bila „smrt sposobnog, talentiranog čovjeka, u sebe zatočenog usamljenika, izvana prouzrokovana“.

Legenda o nedostojnom čovjeku

Uz *Apokalipsu svakidašnjice*, kao i drugoj smrti u koju je Zupan bio upleten, dakle 1945. godine, neposredno prije kraja rata, još ću se vratiti. Zasada neka bude dovoljan sud o tome da je odnos između Zupanovog „života“ i „djela“ enigmatičan; nije ga moguće razložiti jednoznačno, bez zagonetnog ostatka u kojem je svaka interpretacija prekratka. Zapravo, i tu nije potrebno pretjerano teoretiziranje, to vrijedi za *svaki* „život i djelo“, pa neka autorovo djelo pojašnjavamo iz njegovog života ili, zašto da ne, autorov život iz njegovog djela. To ne može izbjeći ni čitanje drugih Zupanovih (ili bilo čijih) književnih tekstova. Za početak onih, koji su nastali u ranom razdoblju njegovog stvaralaštva: od kasnih tridesetih godina i potom do odlaska u partizane 1943. godine. Pozornost zaslužuju prije svega romani: inače nisu tako prepoznatljivo autobiografski kao kasniji, ali je za sve redom karakteristična polemika s postojećim svijetom, a prvenstveno s njegovim vrijednostima i „samorazumljivostima“ od spoznajnih do moralnih. Pritom su rječita spisateljeva kasnija, drugim riječima retrospektivna obilježja za svakog od njih, sačuvana u ostavštini i dandanas najlakše dostupne u zborniku *Interpretacije* (1993.), inače i

prvoj cjelovitijoj analizi Zupanovog opusa. Ako uvažim kronologiju nastanka i zaustavim se samo na najznačajnijim: *Tah*, koji je kasnije objavljen pod naslovom *Progonitelj samoga sebe* (1975.) po Zupanovim je riječima „Legenda o nedostojnom čovjeku“, „traganje za putem“ i prvenstveno „psihološka analiza osjećaja krivice bez osnove realne krivice“, *Klement* (1974.) znači „sлом ideal. filozofije koja je nekoć bila progres“, *Tajsi*, „ironičan roman“ koji danas poznajemo pod naslovom *Putovanje na kraj proljeća* (1972.), pa ismijavanje građanske estetike i morala“. Zgusnuto rečeno: rani spisateljevi romani odvijaju se uokrug pitanja krivice, estetike i morala. U mjeri u kojoj polemiziraju s posljednjim, pitanjem krivice – sada iznova upućujem na smrtonosni biografski događaj – posredno relativiziraju.

Zupanovo je predratno pisanje, žanrovski gledano, izrazito hibridno. *Progonitelj samoga sebe*, njegovo prvo napisano romaneskno djelo, romantična je pustolovna štorija, pisana u trećem licu, o mladom nihilistu Tahu, koji isprva živi u Parizu i po lokalima prodaje razglednice s mračnim motivima. Slično kao i u drugim spisateljevim romanima, nastalim u drugoj polovini tridesetih i početkom četrdesetih godina, nailazimo na nekoliko autobiografskih naglasaka (Tahov otac je – kao i Zupanov – poginuo u ratu „negdje daleko na Istoku“, a tu je spomenuta i „šuma u Besarabiji“). Ali važnije je da Tah osjeća odvratnost prema društvu, mrzi i njega kao samoga sebe, bogate i siromašne. Uzgred ubije starca Ezekielu, tu „neugodnu slabost“ jer mu ide na živce – po uzoru na Dostojevskog, odnosno Raskoljnikova iz *Zločina i kazne*. Ali tako da razglabanje mladog nihiliste Zupan još i zaoštrava:

Otresao se: zašto ne ubije Ezekielu? Da, zašto da ga ne ubije? Ubit će ga! Oslobodio se tereta koji je ležao na njemu. Udobnije je sjeo, nagnuo glavu unazad, pritrvorio oči i uživao u tome koliko je opak. Osjećao je kako je snažan. Osvetit će se za sve, ne, zapravo će Ezekielu odgurnuti s puta kako se otrese neugodna slabost. Posve uzgred ga eliminira. (*Progonitelj samoga sebe*, 7-8)

Na ovom mjestu nije suvišno upozorenje na Zupanov kasni roman *Igra sa đavoljim repom* (1978.) U tom (auto)biografski zasnovanom tekstu, po sentenci da „je život neumoljiva bitka“, pripovjedač između ostaloga, naime, pogled usmjerava nazad „po ludilima svojeg minulog života“ i traži „leglo zla, leglo nasilja koje potajice preživljava“ u njemu:

Mislim da sam bio u posljednjem godištu gimnazije, kada me je školski prijatelj Tomše natjerao na čitanje *Zločina i kazne* Dostojevskog. Pročitao sam ga i sa čuđenjem usporedio Raskolnikovsa sa sobom: prije svega, ja ne bih mogao ubiti starice jer me odvratnost prema tom činu odvraća od toga; ako bih pak počinio zločin, ne bih pao pred ljudima na koljena i bespotrebno se ispovijedao sebi na štetu, a njima na veselje. (*Igra sa đavoljim repom*, 187)

Taj fragment – i u svjetlu navedenog časopisnog izvješća o Zupanovom vladanju tijekom istrage – dovoljno je rečiti i nije mu potreban poseban komentar. Upravo u posljednjem godištu gimnazije, koje spominje pisac, dogodila se nesreća s pištoljem, raskolnikovska scena pronašla je svoje mjesto u prvom autorovom romanu koji je počeo pisati nakon nekoliko godina.

Ako se vratim Tahu: nakon ubojstva Ezekiela očaran je svojom moći. Ne osjeća nimalo krivnje, „užasa nije bilo, ni neugodno mu nije bilo.“ U romanu se inače nagomilava nekoliko bajkovitih slučajnosti: od brodoloma do svjetionika (kojeg poznajemo već iz Zupanove kratke proze *Crni šahovski konj*) i potom svjetioničareve nećakinje Palise za koju se ispostavlja da je kćer starca kojeg je Tah ubio; sličnih zapleta i raspleta, a među njima i poneki *deus ex machina*, u štatorii je još nekolicina. Ono, što prati Tahovo putovanje kroz vrijeme i različite prostore, konstantan je „osjećaj praznine i besmislenosti svojeg činjenja“. Zapravo i ne samo svojeg: učitelji, novinari, politika i tako dalje – sve je lažno. Ali i unatoč toj laži kao principu društvenog općenja, preostaje mu vjera u *život* („kako se život pretakao u njemu“). U završnom prizoru Tah stoji na rubu provalije i odmahuje između kraja starog i početka novog života:

Otpuzao je cijelim tijelom do ruba i podigao se na koljena. Život. Zurio je u predjel i nije ga mogao dohvatiti pogledom. Rukom je otro oči: nešto vlažno. Je li to vlaga u očima? Nešto se u prsima trga i bol popušta. Svijet je svjetliji no što je bio. I ondje je put. Put u život. (*Progonitelj samoga sebe*, 182)

Trijumf smrti

U takvom rezoniranju pruža se nekoliko usporedbi s tekstovima europske književnosti s prijelaza iz 19. u 20. stoljeće, potaknutih u to vrijeme popularnom filozofijom života. Jedan je od takvih, i ujedno i vremenski najranijih, roman *Trijumf smrti* (*Trionfo della morte*, 1894.) Gabriela D'Annunzia, koji je u tom razdoblju bio jedan od najviđenijih talijanskih ničejanaca. Nietzscheov koncept nadčovjeka je pojednostavio i prisvojio ga putem postupka književne stilizacije, i to preko glavne osobe romana, mladog aristokrata Giorgia koji se zabavlja sa svojom djevojkom Ippolito, a još radije sam sa sobom. Nekakav je umjetnik ili filozof, krajnje osjetljiv, jednom istaknuto samosvjestan, a drugi put na rubu sloma. Jedna je od riječi, koja se u romanu često pojavljuje „sumanutost“, odnosno „ludilo“. I naposljetku: Giorgiu se čini da je on sam sve vrijeme na rubu ludila. I ono, što mu se razotkriva u tim iznimnim stanjima izvjesna je viša istina, dakako, u opoziciji prema prevladavajućoj koja je glas takozvane moralne veličine.

Od posebnog je značaja za razumijevanje romana piščev programski predgovor. Na Nietzschea nailazimo već u motu uz roman – to je citat iz knjige *S onu stranu dobra i zla*, njime D'Annunzio, kojem neskromnost nije bila strana (isto vrijedi za Nietzschea – i ništa manje za Zupana), upozorava da je njegova knjiga namijenjena *moćnim i smjelim*. Oni, koji su takvi, nakon čitanja njegovog romana bit će još moćniji i smjeliji, dok će na slabe *Trijumf smrti* djelovati raspadajuće. Slabi zapravo ništa drugo niti ne zaslužuju – po svoj bi prilici dodao autor. U predgovoru upozorava i na neke posebnosti svojeg pisanja.

Sam se uvršćuje među moderne pisce; između ostaloga tvrdi da „idealna knjiga moderne proze“ – takva je knjiga, dakako, njegov roman – ne smije biti ograničena fabulativnošću. Ukratko: moderna proza mora biti „oslobođena svih ograničenja koja donosi pripovijest“ i to zato da bi mogla progovoriti o životu „čovjekovog bića, smještenog u središte svemirskog života“. Tome primjereno, D’Annunzijeva ambicija nije „lijepo sastavljena pripovijest, već život pojedinca u određenom vremenskom razdoblju“ u kojem se zgušnjavaju sva bitna pitanja njegove egzistencije. Drugim riječima: života i smrti. U tom je smislu dovoljno rječit već sam naslov romana: *Trijumf smrti*. Smrti kao ekstaze koja je drugo lice, druga priroda života.

Na kraju predgovora D’Annunzio se iznova patetično obraća Nietzscheu: svoj pripovjedni glas shvaća kao glas Zaratusstre, a svoje djelo kao pripremu za nadolazak nadčovjeka. Referenci na Nietzschea, neposrednih ili posrednih, potom je u romanu nekolicina: od spominjanja Dionizija, odnosno dionizičnosti, pa sve do kraćih ili dužih citata iz knjige *Tako je govorio Zaratustra* ili iz *Rođenja tragedije iz duha glazbe*. Jednom je riječ o neposrednim citatima, a drugom prigodom o parafrazama. D’Annunzio se poziva na Zaratustru prije svega onda kada želi čim drastičnije uspostaviti kontrast između dva svijeta: ničejskim i kršćanskim; Zaratustra je učitelj nadčovjeka i protivnik onoga što pisac naziva „bijednom mlitavošću stare europske duše“ ili, odmah nakon toga, „kršćanskom kugom“. To su mjesta na kojima je zapravo riječ o reprodukciji refleksija glavnog junaka u trećem licu, čovjeka koji sam sebe, kako to često tvrdi, smješta s onu stranu dobra i zla. Pritom nije samo kakav obznanitelj Nietzscheovih istina, već se sve vrijeme koleba između različitih stanja: od ekstatičnog oduševljenja do samoubilačkog ludila, od estetskih vizija do depresivnog gnušanja. Posebnu ulogu u romanu pripadaju slike iz prirode – to nisu samo esteticistični prizori, već je radije riječ o nekim projekcijama glavnog junaka, o senzualnim opisima njegove senzibilitnosti, koji su nerijetko drastično zaoštreni u smjeru estetike ružnoga,

kao i općeg životnog gnušanja. Vrhunac doživljava u šestom poglavlju četvrte knjige – u slici hodočasnika usred talijanske provincije. Tom se hodočašću kao promatrači pridružuju Giorgio i Ippolita, a ono, na što zajedno s njima nailazi čitatelj, nije slika uobraženih vjernika usred idiličnog talijanskog predjela, već orgijastično divljanje raspuštenog mnoštva, prikazano što je moguće više senzualno i prilično drastično. D’Annunzio tako smješta jedan naspram drugog dva svijeta. Jedan je manifestacija banalne prosječnosti, neartikuliranog mnoštva, a drugi protagonistovih iznimnosti. On vrlo jasno osjeća svoju drugotnost i istodobno je već reflektira. Otuda i njegovo propitivanje kada – neposredno nakon povratka sa hodočasničkog izleta – ustanovljuje kako je drugačiji on sam. Gnjusnost, koju osjeća uz podivljale hodočasnike govori o tome da se sam oslobodio svoje vlastite vjere. Istodobno je riječ o izvjesnoj obznani elitističko-aristokratskog individualizma. Zasigurno ga je potaknula Nietzscheova kritika kršćanstva, i ništa manje koncepcija nadčovjeka kao suprotnosti svih prosječnih i slabih, te, naposljetku, svakog kolektivističkog mišljenja. Protagonist Giorgio, a posredstvom njega D’Annunzio, obznanitelj je takvih ničejskih istina. Mnogo koja od njih odražava se i u Zupanovom pisanju, ali najvjerojatnije ne pod neposrednim D’Annunziovim utjecajem, nego u većoj mjeri na način „osmoze“, drugim riječima, sažimanja i nepreglednog miješanja, odnosno združivanja različitih ideja, porođenih krajem 19. stoljeća – te potom posredovanih kroz sito zainteresiranog čitanja tekstova brojnih autora koji su u svoje vrijeme na ovaj ili onaj način bili prevratnički, odnosno moderni.

Rat među spolovima

Glede glavnog junaka D’Annunziovog romana – i to vrijedi za doslovno sve Zupanove junake – valja istaknuti još nešto, naime, da je riječ o *muškarcu*. D’Annunzio heroizira nadčovjeka muškog

spola, a ujedno stilizira protagonistkinju koja je većinom zahvalna slušateljica muškog pametovanja i objekt seksualne požude – pritom nije beznačajno da se većina misli i činova muškog subjekta zapravo vrti oko nje. Suprotnost između muškarca i žene kao izraz napora za moći i istodobno sublimirane seksualne želje bila je inače jedna od modernih tema na prijelomu stoljeća. Ta suprotnost – već kao *rat među spolovima* – jedna je i od glavnih tema *Trijumfa smrti*. O tome eksplicitno svjedoče brojna mjesta u romanu – kao poticaj patrijarhalnim zadrtoštim i kao izazov feminističkoj kritici. Ippolita, primjerice, osjeća „kako se uzdiže iz svojeg jednostavnog bića uz pomoć duhovnosti kojom ju je obavio ljubavnik“, a on je svjestan da bi se ona odmah, kada bi se provukla od njegovog utjecaja „vratila svojoj prirodi, iznova bi postala žena, instrument niskih strasti“. Za tu besramnu spolnu diskriminaciju D’Annunzio alias Giorgio dandanas bi zaslužio javno bičevanje na stadionu ravnopravnosti i političke korektnosti. Odani čitatelj i u još većoj mjeri odana čitateljica kojoj ništa mizoginističkog nije strano, takve bi izjave mogli razumjeti gotovo humoristički. Bilo kako bilo: poanta je pripovijesti da je Giorgiov odnos prema Ippoliti dvojan i s tom dvojboj ne može izaći na kraj. Ippolita je objekt njegove žudnje kojoj se ne može oduprijeti, ali u njoj u isti mah – i upravo zato – prepoznaje svoju plebejsku neprijateljicu. Otuda dijalektika tog zamršenog odnosa koji može završiti samo tragično – zajedničkom smrću. Giorgio, naime, odvuče Ippolitu do spilje i potom zajedno s njom skoči u provaliju. Roman završava ovim prizorom:

Bila je kratka i divlja borba kao među neumoljivim neprijateljima, koji su sve do tog sata u dubini svojih duša jedno prema drugom osjećala najveću mržnju.

I to strmoglavljivanje jedno je od manifestacija životne snage, odnosno, drugim riječima rečeno, njezino drugo lice. „Imam strašnu volju za životom,“ tvrdi Giorgio. I odmah u istom odjeljku priznaje:

„Zaista me smrt privlači“. Ali unatoč privlačnosti smrti – ili upravo zbog nje – glavna je nit vodilja tog života želja za razvijanjem svih njegovih snaga. To je „gigantska želja“, kako čitamo na drugom mjestu „za životom ispunjenim gotovo divljom radošću, za jednostavnom i sirovom ljubavi, za velikoj iskonskoj slobodi.“ Tako i Zupanov Tah na kraju romana *Progonitelj samoga sebe* stoji na rubu ponora i tek mu se uslijed pogleda u smrtonosnu dubinu otvara „put u život“.

Nemoralna osoba

Jedan od autora, koji je iskusio različite postaje na tom putu, bio je zasigurno i André Gide. U *Komediji čovječjeg tkiva*, primjerice, Zupan se poziva na njega, odnosno navodi moto iz psalama Svetog pisma koji je Gide smjestio na čelo svojeg *Imoralista* (*L'immoraliste*, 1902.). Taj roman pruža izvjesnu vivisekciju amoralizma, a nastao je nešto manje od desetljeća nakon D'Annunzиеvog *Trijumfa* i nekoliko desetljeća prije Zupanovog *Progonitelja*. Michel, glavna osoba Gideovog romana i istodobno pripovjedač svoje životne pripovijesti, na sebi i na drugima propituje taj društveni egoizam, filozofiju jedinstvenog, odnosno individualizam na kvadrat. Michelov – gotovo – kredo glasi:

Činilo mi se, dakle, da sam rođen za nepoznatu vrstu otkrića; i sa čudnom strašću pohrlio sam u svoje mračno istraživanje u kojem tragatelj mora, to znam, napustiti i odbaciti od sebe kulturu, dostojanstvenost i moral. (Gide, 362)

Gidov je tekst, strogo književno gledano, na prilično višoj razini negoli Zupanov (i D'Annunzиеv) – pa neka je riječ o koherentnosti pripovijedanja, dramaturgije pripovijesti bez nepotrebnih zastranjivanja, psihologiji likova i, ne na posljednjem mjestu, stilskoj pročišćenosti. Ono što združuje sve troje, zasigurno je apoteoza života kao takvog. Život je jedna od ključnih riječi *Nemoralne osobe*: govori o „sretnoj vrućici koja nije bila ništa drugo nego život“. Sve što spazi,

tragateljja i samoispitivatelja dostojanstva Michela prožima „čudešnim žarom života“. U opoziciji prema kulturi, dostojanstvu, moralu i drugim oblicima društvenosti. I upravo je to (samo)uvjerenje ono što ga odvaja i razlikuje od drugih, ogrezlih u svakidašnjost, građansku slatkorječivost i manire. Ali ne samo to. Kako upozorava Michelov sugovornik Menalk, poezija i filozofija postale su mrtvo slovo upravo u trenutku kada su se „odvojili od života“.

Kao da su Menalk, Michel i – zašto da ne – Gide, stariji D’Annunzio i mlađi Zupan bili školski drugovi koji su zajedno pohađali školu kod Nietzschea. Upravo Nietzsche, naime, govori o tom – po njegovom uvjerenju nekada davno u povijesti sudbonosnom – „odvajanju od života“. I to prvenstveno zato, kako je poznato, što odbacuje veći dio filozofske tradicije sve od Sokrata i Platona nadalje. „Pravi su *grčki filozofi* oni prije Sokrata“ zapisao je u jednom od fragmenata iz ostavštine. Takav je sud bio moguć tek na osnovi radikalnog proturječja koje mu se očitovalo između *filozofije* s jedne i *života* s druge strane. Povijest filozofije Nietzsche stoga i određuje kao „*skrovito divljanje* protiv pretpostavki života“. Ili, još više plastično, kao „veliku školu klevetanja“ koja se uznijela protiv života.

Slučajno ili ne: ničejanac je bio i mladi Anton Ocvirk, Zupanov znanac i kasnije utemeljitelj komparativne književnosti u Sloveniji i u prvoj polovini tridesetih godina između ostaloga i prevoditelj Gideovih *Vatikanskih tamnica* – Ocvirk je s njime u Parizu imao intervju, te ga 1933. godine smjestio na prvo mjesto u svojoj knjizi *Razgovori*. Nietzschea nije teško prepoznati u Ocvirkovim vlastitim kritičko-esajističkim i nerijetko poetički orijentiranim razmišljanjima iz druge polovine dvadesetih godina. Posebice „Razgovori sa samim sobom“, koji su objavljeni 1929. godine u *Ljubljanskom zvonu*, nerijetko su usuglašeni prepoznatljivo „zaratustrovski“. Najizrazitiji je fragment pod naslovom *Jutro* koji završava hvalospjevom životu – i pod kojeg bi po svojoj prilici bili spremni potpisati Nietzsche, D’Annunzio, Gide, kao i mladi Zupan.

Jutro. Razbudio sam se iz sna i kročio u jutro i – kao da mi je teška sumračnost pala na otvorene oči – zurio sam ponad duge ljepote i vidio zemlju svu u raskoši i veličanstvu. U zraku je mirisalo po moći, orkanskoj sili, život je pjevao skladnu pjesmu boja, svjetlosti, ritma, glasova i zrenja. Osjetio sam u sebi moć i radost koja je u meni samom zapjevala savršenstvo života. – Tada sam životu zapjevao prvi psalam. (*Ljubljani zvon*, 1929, br. 9, str. 521)

Pritom nije suvišna napomena da je slične hvalospjeve životu već sredinom dvadesetih godina u riječi pretočio Josip Vidmar, u to vrijeme jedan od u najvećoj mjeri prepoznatljivih slovenskih ničejanaca, a prije svega vodeće književno-kritičko ime između oba rata. O Vidmaru sam podrobnije pisao u knjizi *Pokušaji s Nietzscheom*, stoga na ovom mjestu upozoravam samo na to da je jedna od tema, kojima se u više navrata vraćao, pitanje odnosa između umjetnika i kritičara, odnosno između umjetnosti i kritike. Ono što ih povezuje, po Vidmaru je „životna moć“. U blizinu Vidmara, Zupan smješta uvjerenje o čovjekovoj prirodi kao „zakonu“, koji je (neizgovoriv) „višak smisla“ i kojeg valja slijediti bez obzira na moralne, političke, društvene posljedice tog uvijek prisutnog *moram*. U najtješnjoj je vezi s time i „etos umjetnosti“: umjetnost je za Vidmara, naime, kako je 1925. godine tvrdio u reviji *Kritika*, „odsaj života“, te upravo zbog toga ne poznaje tradicionalno dobro i zlo. Pravi se umjetnik, kako je krajem dvadesetih godina zapisao u eseju *Umjetnost i svjetonazor*, uživljava u „najrazličitije živote od svetačkog do zločinačkog, može se usprotiviti svakom moralu i religiji, amoralan je, nečovječan i tako dalje. Sve nadolazi iz „neznanog, velikog i vječnog izvora“. Sloboda je drugo ime za takav umjetnički stav. Prema sebi i prema drugima.

Vidmar, koji nerijetko parafrazira Nietzschea, pritom formulira i takozvano „stajalište čovječnosti“: to je s onu stranu dobrog i zla, a njegov je imperativ slijediti svoju imanentnu prirodu, i to bez obzira na posljedice. Tako tvrdi u *Zapažanjima uz našu kritiku*, a to bismo stajalište bez posebnih poteškoća mogli prepoznati i u Zupana kada

je, dvije generacije mlađi od Vidmara, sredinom tridesetih godina stao kročiti u književni svijet:

I jedini je moralni zakon čovjekov – biti ono što jesi i to u punoj mjeri, biti sluga dane ti prirode, a ne biti „dobar“, dakle, nešto što možda po prirodi nisi. (*Kritika*, 1925, br. 8, str. 138)

Pritom nije slučajno da su u umjetničkim djelima za Vidmara najzanimljivija upravo uprizorenja snažnih ličnosti. U takvim se ličnostima priroda ponajbolje elementarno „izražava“. Takav je Raskolnikov u Dostojevskog ili Cankarev Kantor. I, mogli bismo dodati, mnogo koji od Zupanovih junaka u njegovim romanima napisanim prije 1943. godine. Zapravo i za njih u većoj ili manjoj mjeri vrijedi analiza koju je Vidmar razvio u Cankarevom *Kralju na Betajnovi*. Kantor je „bez krivnje“, a to stoga što se „podređuje mračnom sudbinskom glasu najdublje svoje prirode koja mu određuje put“. Jednom riječju: njegova je priroda „demonška“. Otuda potom i zaključak koji nadilazi sferu samo umjetnosti:

Svatko neka slijedi onoga tko mu je po prirodi bliži. Čovjekova je dužnost samo jedna, ne možda biti „dobar“, već spoznati svoju prirodu i u životu je s naporom svih svojih snaga ostvarivati, pa bilo to „dobro“ ili „zlo“. Glavno je biti izrazita i snažna ličnost. (*Kritika*, 1926-1927, br. 1, str. 9)

Riječ je, dakle, o etosu volje (prema moći) koja je ujedno etos umjetnosti. U pozadini je očito bila vizija života, ali ne kao kolektivni projekt, već kao stvar pojedinca i njegovog neprestanog samonadilaženja. To je prvenstveno priča o Nietzscheu i njegovim – i slovenskim – učenicima.

Filozofija života

Najopćenitije, školski uvriježeno obilježje za Nietzscheovo mišljenje je *Lebensphilosophie*. Ali i ne samo za njega: općenito obilježava značajan dio filozofije druge polovine 19. stoljeća, odnosno ono

mišljenje koje u svoje središte smješta (samo)refleksiju egzistencije. „Bitak – o tome nemamo nikakve druge predodžbe doli ‘život’,“ ističe Nietzsche u jednom od fragmenata iz ostavštine. Riječ je, dakle, o filozofskom raspravljanju koje se opire racionalizmu, sistematici i klasificiranju svega bivstvujućeg. U mjeri u kojoj se usredotočuje na život kao takav, istodobno nastoji na izvjesnom oslobođenju filozofije. To je oslobođenje moguće samo tako da raskinemo s akademskim načinom filozofiranja. U pogledu Nietzschea, to itekako vrijedi jer je crvena nit njegovog mišljenja upravo problematizacija onoga što bismo i dandanas nazvali sveučilišnim diskursom. Drugim riječima: *velika škola klevetanja*. U jednom od najpoznatijih izrijeza iz *Sumraka bogova*, u polemici s velikom baštinom njemačke klasične filozofije, između ostaloga Nietzsche eksplicitno tvrdi da je filozofski sustav „pomanjkanje poštenja“.

Naposljetku je i – ili prije svega – Nietzscheovom zaslugom riječ „život“ na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće zadobila novi sadržaj: polemički prema tradiciji, enigmatički i upravo zato i toliko uzbuđujući. Trijumfalno razdoblje filozofije života trajalo je približno četvrt stoljeća, od 1890. godine do 1914. godine, to jest do početka Prvog svjetskog rata, kada se filozofski vitalizam zaoštrio u smjeru vojne ekstaze, te se većinom brzo preobrazio u skupo propagandno oruđe ili, s druge strane, razasuo u humanističkom pacifizmu. Ili razotkrivanje u marksističkoj, odnosno historijsko-materijalističkoj „znanosti povijesti“.

„Život“ je postao i bojno polje na kojem su se lomila koplja između „starih“ i „mladih“, tradicionalista i modernista. Pobijedili su, dakako, „mladi“ koji su život prepoznali kao otjelovljenje mladosti, a starost kao ohromljeni ne-život zatočen u zaprašenom antikvarijatu. Nije slučajno da je upravo mladost postala i jedno od gesla povijesnih avangardi („dinamizam mladosti“, „mladalačka energija“ i slično). Filozofija života se pritom nije smještala na stranu „teorije o životu“, već je željela biti izvjestan medij tog života – kao da bi život dolazio

do svojeg pojma, do prepoznavanja samoga sebe, upravo u filozofiji života, a ona do svoje senzualne slike u književnim tekstovima i misaonosti njihovih junaka.

Pritom će se mnogo tko prisjetiti Ivana Cankara i njegovog *Epiloga Vinjetama* (1899.) koji inače slovi kao nekakav „manifest“ slovenske moderne. Pritom mislim na najpoznatije (i često citirano) mjesto koje glasi:

K vragu sve teorije! Moje oči nisu mrtav aparat; moje oči su organ moje duše, - moje duše i njezine ljepote, njezinog suosjećanja, njezine ljubavi i njezine mržnje ... (Cankar, ZD 7, 195)

Kada mladi Cankar usklikne: „K vragu sve teorije!“, sam se okreće na stranu života. Njegove oči, koje su aparat njegove duše, gledaju izravno u život. I u ime života kao takvog odbacuju teoriju – na tom mjestu Cankar misli posebice na školsku mudrost koja život hoće učiniti preglednim, uređenim, gotovo ga službeno katalogizirati. Ne o arhiviranju, o spontanosti života je riječ.

Zatičemo se, dakle, u apologiji života kao takvog i na takav stav, koji su usvojili i brojni literati i, ne na posljednjem mjestu Zupan, u priličnoj je mjeri utjecao Nietzsche. I vizijom stvaralaštva, volje za stvaralačkom moći da čovjek kroči – u prvom licu jednine, a ne množine – preko ustaljene predodžbe i predrasude, kako bi napustio poznato i – s onu stranu dobra i zla – krenuo prema nepoznatom.

Gide se Nietzscheu, kako je zapisao u svojem dnevniku iz 1930. godine, inače divio, ali je prema njegovoj knjizi *Tako je govorio Zaratustra* bio suzdržan. Zamjerao mu je pretencioznost da želi od *Zarastre* načiniti knjigu, koju bi mogao smjestiti uz bok evanđeljima, a od lika Zarastre novog evanđeliste. Neosporno je u Nietzscheu vidio značajnog kritičara modernosti, a kao književnika je upravo tako općarala Nietzscheova apologija (stvaralačkog) života i nimalo manje (stvaralačkog) ludila. Ali ako pratimo pripovjedni luk *Nemoralne osobe* (i ostavimo postrani druga Gideova, ništa manje značajna

djela), ne smijemo previdjeti njegovu diskretnu kritiku a-moralizma, preispitivanje radikalnog individualizma u mjeri u kojoj se, dosljedno vjeran samome sebi, smješta s onu stranu dobra i zla. Spisateljeva je intervencija na toj razini jasna: promisliti valja upravu tu *s onu stranu* i njezine praktične posljedice za tu stranu života. Posljedice nisu obznanile novi moralni nauk i s njime povezanu tendencioznost, već promišljanje ishodišnog amoralizma. *Nemoralna osoba* je na toj razini tekst prijelaza. Po svoj prilici u tom smjeru u kojem se drugom polovinom dvadesetih godina Gide približavao francuskoj ljevici, a kasnije, nakon posjeta Sovjetskom Savezu i potom objavljivanju spisa *Povratak iz SSSR (Retour de l'U. R. S. S., 1936)* koji je naišao na veliki odjek, pa i na drugu stranu od kominternovskog pravovjerja.

Pritom nije suvišan podatak da je prijevod Gideovog esaja u nekoliko nastavaka razmjerno ubrzo – u veljači 1937. – objavljen u novinama *Slovenac*, te u priličnoj mjeri pobudio pozornost i u Sloveniji. Naposljetku je Edvard Kocbek već odmah nakon objavljivanja Gideovog putopisa u Parizu ujesen 1936. godine u reviji *Dom i svijet* objavio naklonjenu ocjenu, a uslijedilo je i nekoliko (različito intoniranih) odjeka, na ljevici i među brojnim slovenskim prijateljima Sovjetskog Saveza svejedno nelagodnih, na desnici ugodnih – glede tadašnjih ideoloških, političkih i međunarodnih prilika i okolnosti. Dio je tog događanja bio barem posredno i Kocbekov prijevod novele belgijskog pisca, pravnika i bivšeg komunista Charlesa Plisniera *Igor* (1937.). Prijevod je u nastavcima objavljivao 1939. godine u Kocbekovoj reviji *Čin*, i to u razgranatom ozračju i uz teške kušnje pred koje je europsku ljevicu, a posebice komuniste, doveo u to vrijeme aktualan njemačko-sovjetski pakt. Sporazum o nenapadanju nacistička Njemačka i komunistički Sovjetski Savez potpisali su 23. kolovoza 1939. godine, a već krajem studenog iste godine uslijedio je nepredviđen napad sovjetskog imperija na Finsku. Bilo kako bilo: Plisnier je već krajem dvadesetih godina, slično kao i desetljeće kasnije Gide, posjetio Sovjetski Savez i razočaran se vratio u

domovinu. Njegova je novela zanimljiva zato što pripovijeda priču o revolucionaru, osuđenom na jednom od moskovskih procesa. Iako je nevin, krivnju za zločine priznaje – da bi tako posvjedočio svoju apsolutnu vjeru u partiju, odnosno u revolucionarni Razum, koji je medij povijesne nužnosti kao takve. Najobjektivniji je tumač te povijesne nužnosti partijski politbiro, preciznije rečeno, njegov generalni sekretar. „Postoje i još više vrednote od istine, druže“ tvrdi Plisnierov junak u jednom od disputa s pripovjedačem u prvom licu. „Internacionala je vrijedna da joj žrtvujemo ljubav prema istini, pa ma kako istinu visoko cijenili.“ U komentaru uz prijevod Kocbek je u 9. broju *Čina* zapisao da je Plisnerov „individualni otpor uvjetovan teškoćama koje mora nadvladati svatko tko se hoće uvjereno i u cijelosti osloboditi antihumanog totalitarizma“.

Opravidano možemo pretpostavljati da je mnogo štošta od rečenog pročitao i Zupan ili je bio barem posredno informiran o Gidu, Plisneru i sličnim „slučajevima“. U *Komediji čovječjeg tkiva*, primjerice, kada govori o razdoblju netom prije rata, uspoređuje komunizam i fašizam, te Gidov *Povratak iz SSSR-a* smješta uz bok *Razgovora sa Hitlerom* Hermana Rauschninga (1939.)

Zupanovo (inače nekoliko desetljeća kasnije i poredbeno-razvojno gledano, zakašnjelo) „proganjanje samoga sebe“, ako se vratim Gideu i okončam paralelu s *Nemoralnom osobom*, također bi moglo biti dio takvog projekta, naime, propitivanja nemoralnosti i njegovih posljedica. Ali ono što otežava strože filozofsko čitanje Taha, uz književnu nerazrađenost i ponekad konvencionalnost Zupanovog pisanja, prije svega je nedorečenost glavnog junaka romana: njegovog što i zašto. „I tako posve sam je,“ čitamo u romanu: Je li ta samoća viša sudbina, stanje svijeta kao takvog, dobrovoljni izbor u ništetnosti svega ili posljedica događaja iz junakove (Zupanove?) životne prethodice priče koja ga primorava na dobrovoljno osamljivanje, a zatim u – retrospektivno – prepoznavanje tog osamljivanja kao univerzalne stvarnosti svijeta?

Ljudske žabe u močvari

Ova su pitanja ostala otvorena i u idućem Zupanovom romanu. *Mrtva mlaka* (1976.) je nastala oko 1938. godine, a objavljena je gotovo četiri desetljeća kasnije. Pripovijeda priču ljubavnog trokuta s nekolicinom melodramatskih, pa i pustolovnih umetaka. Događanje određuju neraščišćene prošlosti osoba i njihovi opasni odnosi – svemu tome sadašnjost ne može biti ravna, a još manje budućnost. Činjenica da na kraju ima više mrtvih negoli živih dovoljno je rječita sama po sebi. Već zagušljivi močvarni predio i vila na njegovom rubu pobuđuju osjećaj zatočenosti, nepokretnosti, nemogućnosti izlaska. Svi, koji žele napustiti močvaru, u nju se prije ili kasnije vraćaju. Korak naprijed močvarom hoćeš-nećeš korak je *dolje dolje*. Just, uz Silviju i Marinu središnji lik romana, tu atmosferu pretače u sljedeće riječi:

Taj otok među močvarama seljaci zovu Mrtvom mlakom. Ime mi se nije dopadalo i nikome ga nisam rekao. Iako je to doista Mrtva mlaka i mi žabe u njoj. (*Mrtva mlaka*, 161)

Među središnjim temama romana o ljudskim žabama u močvari i pitanje je savjesti i krivnje. I iznova kao nešto nerazrješivo. U jednom od svojih (više ili manje monoloških) istupa prema kraju romana Just kazuje:

Što je ljudska savjest, ne znam. Ali to ti kažem: Silvija, kojeg sam volio, i Marinu, koja mi se gnušala, uništio sam. (219)

Tu tvrdnju potom zaoštrava – i na svoj način oslobađa pretjeranog naklapanja – grubim potezom rekavši „zaboravi da svi crkavamo od onoga što je u nama, da je ljudska krv otrovna i ljudsko meso gnjusno! Dobro je da je čovječanstvo tako maleni djelić svega da svemir ne može zasmraditi.“

Značajna je tema romana – i Zupanovog opusa uopće – i rat među spolovima. Njezini su akteri Just i Marina. Budući da je on sadist, a ona mazohistkinja, njima je sučeljavanje na fronti spolova

pravi užitak. Just muči Marinu i ismijava je; budući da je bila tako lijepa „možda bi je doista zadavio“. Ili na drugom mjestu: „Još kada je čovjek mrzi, poželi je.“ I odmah nakon toga: „Ne znam nije li uživala kada sam je u bijesu udario.“

U jednom od takvih prizora iz prošlosti njihovih igara objedinili su se „ludilo izbezumljenog bika i u najvećoj mjeri rafinirana ‘pokvarenost’ umjetnosti ljubavi“. To je ludilo gesta otpora protiv konvencionalnosti građanskog svijeta pred kojim Justa obuzima užas. A tako i zavodljivu Marinu. Justu kazuje „pračovjek“: „Igra s njime vrlo je opasna, ali ću je igrati do kraja.“

Ali uz sve to Just ustanovljuje da je u njemu samom „nešto strano“, „možda čak zločinsko“. Sjeća se da je jednog prijatelja htio objesiti na granu i „još danas“ ne zna ne bi li to doista i učinio. Kada se prisjeća jedne od dogodovština iz djetinjstva, svoj sukob s većim dječakom, kojeg je zgrabio za vrat, taj događaj opisuje ovim riječima:

Čisto vruć sam bio i kažem ti da nisam to bio ja, već netko drugi koji se, a da sam nisam znao kada, uspeo negdje iz mračne unutarnjosti i prešao u moje ruke, a moj pravi ja se sakrio pred njime. (38-39)

Ja, koji je netko drugi, dakle. Uznemirujuće samopredstavljanje. Ali na širem obzorju života kao pitanja bez odgovora. U zraku su, naime, kako čitamo u romanu, „očekivanje i tajnovito porađanje života“.

To porađanje života središnja je tema i idućih – i ujedno najznačajnijih – Zupanovih romana, nastalih prije Drugog svjetskog rata, odnosno najkasnije do njegovog odlaska u partizane: *Klement i Putovanje na kraj proljeća*.

U *Klementu* susrećemo konstataciju: „Ljudsko društvo živi u džungli civilizacije.“ Pritom je značajno da Klement, glavna osoba toga, inače u trećem licu napisanog romana, nije prikazan kao titanska „nadjudska“ figura:

U džungli ljudskog društva je močvara koja se naziva gradom. U toj je džungli živjela životinja, neznatna po svojem glasu, Klement po imenu. (Klement, 232)

Roman o sudbini te životinje završava svejedno apokaliptično, ali uz jak prizvuk dvosmislenosti. *Klement* ne pripada Zupanovom kasnijem autobiografskom ciklusu, ali zasigurno za njega vrijedi spisateljevo retrospektivno (samo)obilježje zapisano u *Levitani* (1982.). To obilježje odnosi se na njegovo rano stvaralačko doba i dileme na koje sam djelomično već upozorio:

Jasno sam samome sebi postavio pitanje svoje romantičnosti, koja me je vodila u neraskidivo buntovništvo titanističko-byronovskog tipa, pa i u satanizam, a sve se to razvilo u stil kojem nije nedostajalo slavodobitnosti i umišljenosti nadčovjeka. Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Dakako, indijanska romantika u ranoj mladosti [...]. Tarzanska romantika. Skautizam. [...] Žderanje filozofskih i psiholoških knjiga. Don Juan i Casanova. [...] Jahao sam s oficirima. Studirao Kanta. Pisao prilično čudne romane za to vrijeme. (*Levitani*, 181)

Prilično čudni romani za to vrijeme

Tim (samo)obilježjem Zupan zasigurno misli i na *Klementa* i na *Putovanje na kraj proljeća*. Pritom nije nevažno da se spisateljski formirao u vrijeme predratnog socijalnog realizma, ali se njegovo pisanje, u usporedbi sa Kreftovim, Kranjčevim ili Vorančevim potom razvilo u posve drugačiji smjer. Na ovom se mjestu pruža usporedba s ničejancom Vladimirom Bartolom koji je na idejnoj razini Zupanova srodna spisateljska duša. U obojice, naime, namjesto radničkih, seljačkih i sličnih junaka, takozvanih malih ljudi kojima je ponajbolje na kožu ispisana pripovijest o dobrim ljudima, susrećemo protagoniste koji su većinom intelektualci ili barem oni koji su orijentirani na tragateljsko propitivanje, a prije svega nekakvi izopćenici iz društva, individualisti, pa i buntovnici protiv vladajućeg morala. I to ne samo

na razini socijalnog života, nego u već višoj razini osobnih, posebice spolno-erotskih peripetija, poigravanja sa slabijima i sukobljavanja sa sebi ravnima (ako se koji takav uopće nađe) – u Bartola je takva demonska figura posebice doktor Krassowitz, u zbirci novela *Al Araf* (1935.) između ostaloga nepokolebljiv obznanitelj te apsolutne istine: „Sve je, dakle, relativno.“

U Zupanovom *Klementu* glavnog junaka usmjerava ničejska volja za moć, preobražena u volju za tim „satanizmom“ o kojem Zupan sam govori – retrospektivno – u *Levitauu*. Prvenstveno u uvodnom „Rukopisu grofa Vincenta“ susrećemo nekolicinu metafizički-deziluzionističkih, često aforistički naoštrenih sentenci – kao da Zupan uči u aforista Nietzschea. Primjerice:

Uopće ne znamo postoji li uopće svemir. Samo zaključujemo i tvrdimo jer se opiremo priznati da je naš razum premalen za razumijevanje neizmjernosti. (*Klement*, 12)

Ili nekoliko redaka kasnije: „Živimo: mi i klasje žita kružimo u velikim i malenim krugovima – vrenje ništavila u čaši svega.“ To se razglabanje potom radikalizira u – ne samo retoričko – pitanje „nije li naš svemir prhut na kosi diva?“ Te „istine“ (jedna za drugom obznanjuju istinu da istine nema) kroz roman se potom unekoliko prizemljuju, i to tako da ih autor koristi za tumačenje različitih strana čovjekovog života: od društvenog ustrojstva do odnosa prema Bogu i, ne na posljednjem mjestu, odnosa ili, preciznije rečeno, borbe među spolovima. Rezoniranje se s vremena na vrijeme vraća pitanju dobra i zla. Zupanov protagonist – nemoralni mladić – postavlja se s onu stranu te dvojke:

Sreće nema. Postoji samo moć. Nema sretnih i nesretnih ljudi, dobrih i loših – samo moćni i slabi. I još je nešto: pamet, to je lukavština. Ali valja se prokuhati u vražjoj kuhinji kako bi se čovjek lišio predrasuda. (153)

Pa ipak, sve zajedno nije tako strašno patetično, do kraja dramatično i sudbonosno, kako se čuje iz ovog opisa. Naime: do posljednje stranice zapravo ne znamo što jest i što nije, što su samo domišljatosti, a gdje je – ako uopće – granica između jednog i drugog.

Izuzev toga, i to nije beznačajno, (i) u *Klementu* se isprepliću različiti žanrovi, od pustolovnog i ljubavnog romana sve do melodrame, kriminalistike i kronike dvorca. Izoštreno esejističko-refleksivna mjesta mogu se vrlo brzo preobraziti u jednostavno i konvencionalno fabuliranje. Jednom je sve izrečeno krvavo istinito – kao da slušamo posljednje riječi velikog filozofa na samrtničkoj postelji uz koju su s bilježnicama u dršćućim rukama okupljeni njegovi vjerni učenici – a odmah idućeg trenutka svjedoci smo autoironizacije, kakvom trivijalnom zaokretu i slično.

Vrlo rado bih bio Tajsi

Ambivalentnost ozbiljne neistinitosti ili sudbinske lakomislenosti nastavlja se i u romanu *Putovanje na kraj proljeća*, u usporedbi sa *Klementom* žanrovski u manjoj mjeri hibridnim tekstom, inače bez svake sumnje jednim od vrhunaca Zupanovih romana uopće. Središnji lik romana, napisanog krajem tridesetih i početkom četrdesetih godina, gimnazijski je profesor slovenskog jezika: u mladosti je htio postati nesmiljeni književni kritičar, ali sada mu je suđeno da je profesor književnosti. To je zvanje koje mrzi gotovo onoliko koliko mrzi i svoje gnjavatorske učenike. Sve dok se u njegovom životu ne dogodi dramatični preokret, kada upozna nadarenog, izvanserijskog osamnaestogodišnjeg učenika Tajsija koji je sve ono što nije on – dvanaest godina stariji profesor. Tajsi je „prepun divljeg života“ i nada se svemu čemu se profesor ne nada. Glede toga više je nego rječita već prva rečenica romana:

Vrlo rado bih bio Tajsi. Na mjestu bih se mijenjao s njime koji, naravno, ima najodvratnije ime na svijetu. (*Putovanje na kraj proljeća*, 5)

Mladi „kovrčavi zlobnik“, „uljez“ i „paklenski izrod“, kako je rečeno odmah u nastavku, istodobno je objekt profesorove strasne mržnje i nimalo manje strastvenog, već gotovo (homo)erotskog divljenja.

Pripovijest se ne odvija linearno, već se zbiva posredstvom različitih zastranjenja, poetskih i aforističkih umetaka. Na toj je razini, što se odnosi na Zupanovo predratno pisanje, najbliskiji modernoj prozi – ne, doduše, toliko izrazito kao, primjerice, Louis-Ferdinand Céline sa svojim romanesknim prvijencem *Putovanje na kraj noći* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932.) u kojem njegov deziluzionistički junak Bardamu već nagovješćuje egzistencijalističkog (anti)junaka Roquentina i Meursaulta, to jest ključne figure Sartrove *Mučnine* (1938.) i Camusovog *Stranca* (1942.). André Gide je 1938. godine primjereno izjavio da – navodim po slovenskom prevoditelju *Putovanja na kraj noći* i piscu popratne riječi u zbirci *Sto romana* Branku Madžareviču – „Céline ne opisuje stvarnosti, već halucinacije koje stvarnost proizvodi“. U usporedbi sa francuskim piscem, slovenski je, općenito uzevši, u prilično većoj mjeri usidren u stvarnosti. Najdalje mu se od nje uspjelo istrgnuti upravo u *Putovanju na kraj proljeća*: „proljeće“ je opozicija „stvarnosti“ (stvarnost u značenju svakidašnjosti, drugim riječima moralnih, estetskih, jezičnih i još kakvih konvencija), dok kraj proljeća znači kraj putovanja i pristanak na močvarnim tlima stvarnosti. Da je naslov Zupanovog romana izvjesna parafraza Célinovog, jasno je na prvi pogled. Naposljetku, i autor ga sam spominje u različitim prigodama: u kakvom intervjuu, a uzgred i u *Levitaniu*, *Komediji čovječjeg tkiva*, *Apokalipsi svakidašnjosti* i još na ponekim mjestima.

Glede brojnih dvosmislenosti, koje se odnose na povijesno događanje, u *Putovanju* se postavlja slično pitanje kao već i u *Klementu*, naime o odnosu između „istinitog“ i „prividnog“, ozbiljnog i zaigranog. Ali jedna od najčešćih i najmoćnijih riječi u romanu iznova, odnosno još uvijek je „život“. Riječ je o onim mjestima, koja su ključna za Zupanovu, ako još jednom upotrijebim tu sintagmu, filozofiju života

(kako je artikulira pripovjedač u prvom licu). Primjerice: „Volio bih opustiti iz sebe silnu i veliku strast za životom.“ Ili malo zatim:

Volio bih živjeti.

Volio bih osjetiti veličanstvenost sveg života i užas sve smrti. (88)

I potom autorefleksivno-skeptičnim zaokretom na svršetku opservacije:

Volio bih živjeti životom koji čovjeka proždire. Volio bih služiti životu za samo jedan divlji trenutak. Volio bih zagospodariti životom i biti mu rob (kako je to u svim velikim ljubavima).

Plamtjeti hoću, gorjeti, žariti, drhtati, ohladiti se od tjeskobe, po-drhtavati od nemira i ujedno sagorijevati od žudnje za svim životom. Zajahati život poput ždrijepca – ubojicu, jahati, uzdizati se i padati, razarati se do bola, gorjeti, izgarati u plamenu.

Ako bi u tom trenutku preda mnom stao odličan vještac i zazvao me da mu kažem *što* hoću – zastao bih usred daha, rastrojio se i ne bihmu znao odgovoriti. Po svoj bih prilici bio vrlo bijedan. Pa ipak je istinski lebdjela u meni divlja žudnja za životom. Ali to su samo riječi. Doista ne znam što sam tako ludo želio. (88-89)

Kao da bi Zupan u isti mah već – deziluzionistički, samoironijski – reflektirao nemoć jezika, nemoć izraziti svoju ludu želju, odnosno žudnju za životom. Na ovom mjestu moram još jednom spomenuti Nietzschea, i to njegove stihove koje Zupan zasigurno nije poznavao jer u to vrijeme još nisu bili dostupni široj javnosti. Riječ je o triptihu iz filozofove ostavštine iz ljeta 1888. godine, a potvrđuje zapravo nešto vrlo slično kao Zupan pola stoljeća kasnije. Glasi se ovako:

ja sam samo majstor riječi:

što mogu riječi!

što mogu ja!

ich bin nur ein Worte-macher:

was liegt an Worten!

was liegt an mir!

(KSA 13, 575)

Slučajno ili ne: brojne varijacije tog stava susrećemo kroz cijeli roman. Unatoč povremenoj rječničkoj skepsi, pridružuje joj se i strast

za nepoznatim. U posljednjem poglavlju rečeno je sljedeće: „Zapjenušani život baca čovjeka nepoznatim putovima.“

Divlji trenutak, zapjenušani život, nepoznati putovi: sve je to (i) opozicija građanskom poretku koji, kako kazuje Zupan, „miriše na plijesan“, njegova je konstanta „jadan moralni mir“. Još jednom: Tajsi je sve ono što nije profesor. I upravo zato tako privlači profesora, njegov život obrće naglavačke jer neprestance hoćeš-nećeš mora „misliti na njega“.

Uz sav divlji, burni, neumoljiv život, koji je lebdio u meni, trgao me na komade, spaljivao i strahovito progonio, kolege su mi govorili o konferencijama, o političkim novostima i o zanimljivim riječima koje govore njihova dojenčad. (*Putovanje na kraj proljeća*, 36)

Ali nije riječ samo o Tajsijevoj „nečuvenoj privlačnosti“ uz istodobno užasavanje i otpor koji pobuđuje u profesoru. Sve više (mu) se čini da je Tajsi zapravo on sam, odnosno njegov drugi, zasada neostvareni ja. Naime:

U tom trenu razotkrila mi se čudna spoznaja: taj Tajsi uopće nije Tajsi, taj Tajsi – sam ja sam. (58)

Ili odmah na idućoj stranici:

To je bio posve drugi čovjek, čudovište i trans u jednom obliku, otrov i opojnost, biće koje uopće ne biva, pojava koju sam izmislio sam. (59)

I prema kraju romana iznova varijacija te misli, ali sada kao nit-vodilja principa identiteta:

Prije no što sam zaspao, rekao sam sebi: ‘Ja sam Tajsi.’ (153)

Bio sam poprilično lud

Ja, koji je svoj vlastiti drugi, profesora prožima užas i opijenost. U isti mah, ako upotrijebim Zupanov rječnik, nešto je nečuveno privlačno:

„čudovište i trans u jednom obliku, otrov i opojnost“. U mjeri u kojoj je Tajsijeva biografija povijest pripovjedačeve drugosti i ujedno još začinjena s ponekim detaljem iz Zupanove vlastite biografije, ne iznenađuje da uz pasaže, koje slave umjetnost kao „vulkanska erupcija neznanih bolova u čovjeku“ i istodobno rentgeniziraju „čudnu prazninu“ u njemu kao posljedicu „bezumne žalosti nad smrću“, susrećemo i konstataciju da je Tajsi kao šestogodišnjak imao odnos sa djevojčicom i da je bio „vrlo rano pokvareno dijete“. Jedna od manifestacija tog mladog pokvarenjaka njegovo je manipulativno poigravanje s jednim školskim drugom koji mu savjetuje „samoubojstvo na vrlo egzotičan način“ i slično se i profesor – iznova jedna od Zupanovih raskolnikovskih scena – poigrava mislju da ubije školskog podvornika. Nekako tako kako Tah okončava s Ezekielom u Zupanovom prvom napisanom romanu. Ali ako je tu štorija bila još prepuna romantično-pustolovnih rekvizita, sada je poetski orijentirana: kao da nastanjuje međuprostor između budnosti i snova, njiše se između bezobzirne kritike svega postojećeg (prije svega građanskog) svijeta i svoje vlastite vizije, između kreacije i vlastitog brisanja, između realnog i nadrealnog. S vremena na vrijeme čak se čini kao da čitamo „prijevod“ jednog od ekstatičnih stihova Antona Podbevška, autora zbirke *Čovjek s bombama* (1925.) u prozi. Ili poneku od živahnih dijaloških mjesta u romanu Mirana Jarca *Novo mesto* (1930.), portretu gimnazijske generacije 1914-1918, nadahnutom podjednako tako Podbevškovom ekscentričnom pojavom i načinom njegovog rezoniranja. Za ilustraciju: u *Električnoj lopti*, Podbevškovo najpoznatijoj pjesmi, njegov pjesnički subjekt pokreće se u sebe i preko sebe kao da samome sebi gazi na glavu. Uz to – poetska vizija iznenada se razvezuje u sebe zagledanu, u zgrade smještenu i sobom probijajuću refleksiju konstatira:

(Ispod mene beskonačni bezdan i nada mnom beskrajno nebo.)
(Podbevšek, 82)

U Podbevška je riječ o viziji nadilaženja samoga sebe, i nešto nalik kao njegovom pjesničkom subjektu, događa se Zupanovom proznom:

Činilo mi se kao da sam se uspeo visoko iznad samoga sebe, kao da sam srušio sve bijele stropove ponad sebe i sav se izlio u samo jedan svjesni zov za životom. (*Putovanje na kraj proljeća*, 71)

Nije, međutim, riječ samo o svjesnom zovu za životom, već čovjek, progonitelj i onaj koji je nadmoćan nad samim sobom, postaje i izvjestan medij samog života. Ali to nije samokonstitucija subjekta, koji bi bio mjerilo i kruna stvaranja, već priprema za nepoznatim. U sličnom se smislu pita: „Hoće li se moć u meni iznenada predati, a ja postati manji od kutijice za sumpor?“ i još jednom: „Zapjenjen život baca čovjeka nepoznatim putovima.“

„Bio sam poprilično lud“, „Sam sam, rekoh sebi, posve sam“, „obuzeo me je užas posvemašnje usamljenosti“ – takvih nekolicina rječitih mjesta iz romana čita se kao nagovještaj metafizičke (melo) drame, ali Zupanovo *putovanje* „na ludi kraj tog proljeća“ istječe blago autoironijski, sa sarkazmom koji nastoji zacijeliti protagonistovu razdvojenost, udaljenost između njega i njegovog dvojnika. To više nije poetska vizija divljeg neumoljivog života – kada profesor, dok se gleda u zrcalu, vidi Tajsija, poduprt je autoerotizmom – već proza svakidašnjosti. Tajsi maturira, profesor očekuje dijete, kao pustolov kapitulira i svoj životni horizont umanja: „Ponekad kakva sitnica čovjeka živne i učini mu život slikovitijim.“ Jednom riječju, poredak svijeta prevladava nad pustolovnim planovima:

Čudovišno proljeće je minulo. Sada sam snažan i zdrav. Sam sa sobom sam zadovoljan. (162)

Ili nakon nekoliko stranica, u završnim odjeljcima romana:

Vrlo mila slika mi se razotkriva: kuća i ispred nje visoki zid na kojem se zeleni divlja loza. Zatvoreni prozori svijetle kao zlato. Iza zatvorenih, zlatnih prozora prebiva dosada. (168)

I još posljednja rečenica romana: „Inače će se sve lijepo urediti.“ Ironiju u pogledu ljepote uređenosti, snage ili zdravlja, nije teško prepoznati. Ništa se neće urediti. Životna rezignacija, ta mila slika dosade, ako kažem Zupanovim riječima, nije nikakvo rješenje. S novim proljećem započet će novo putovanje. Ponovno nepoznatim putovima.

Labirint nepoznatog

Zajednički nazivnik Zupanovih romana, napisanih krajem tridesetih i početkom četrdesetih godina, činjenica je i da su lišeni vidnijih vremensko-povijesnih i društvenih konotacija. I to u jednom od najturbulentnijih razdoblja 20. stoljeća, kada je svijet ubrzano hrluo u rat. Ukoliko polemiziraju s postojećim poretkom, to ne čine kroz kritičke socijalno-realističke i još manje historijsko-materijalističke naočale, koje bi iza stupova društva i njihove fasade razotkrivale klasnu borbu i povijesnu nepravdu ili čak pozivale na promjenu društvenih odnosa, već tako da razgrađuju opći moral, društvene konvencije i norme, sve ono što se nekoć nazivalo građanskim poretkom stvari. Riječ je o polemici s postojećim. Ali ne u ime zasada nepostojećeg, primjere, društva budućnosti koja je ostvariva samo ako svijet odbacimo sa stečajeva i preuredimo ga na novim temeljima. Ono u ime čega Zupanovi junaci kreću na put – u pravilu sami ili u najboljem slučaju s kakvim prijateljem – nije revolucionarna vizija, ideja preobrazbe svijeta, već nejasni osjećaj dosade u poznatom i uzbuđenja u tajnovitom nepoznatom.

„Tah se bojao i u isti mah bio silno znatiželjan što bi bilo zatim,“ čitamo na uvodnim stranicama Zupanovog prvog napisanog romana. Ono što je poznato, za silnog je znatiželjnika suviše poznato? Jednostavna istina da ljudi „žive u krdu“. Tah je u mladosti čitao „Defojevog *Robinzona* i već mu je tada zamjerio povratak u građansko krdo“.

Na svoj je način rječita i epizoda u kojoj Tah/Blais polemizira s pjesnikom koji zagovara stajalište da ljude „valja poboljšati“. Tahov odgovor odvija se u smjeru o tome da se ljudi „poboljšavaju uzalud već tisuće godina“:

„Socijalni kružok za poboljšanje? Znete li što dopire iz mjesta za poboljšavanje? Zapalite ih da se gore ili ih ostavite na miru.“ (*Progonitelj samoga sebe*, 123)

U *Mrtvoj mlaki*, idućem Zupanovom romanu, Justov je životni plan podjednako tako bijeg iz građanske močvare: „Nakon diplome, pak, u Perziju ili u Belgijski Kongo ili u Južnu Ameriku, bilo kamo iz tog kotla.“

„Ljudsko društvo“, ako ponovim misao iz *Klementa* „živi u džungli civilizacije.“ I pustolovu ne preostaje drugo doli oproštaj od nje. Ako pak u njoj ostane, s vremena na vrijeme mora barem zatresti priviknuti poredak stvari. Primjerice kakvim zločinom. Otuda u *Putovanju na kraj proljeća* profesorovo/Tajsijevo rezoniranje o tome da učine nešto strašno – „što će moju smiješnu građansku rodbinu potresti do kosti“. A ako i ti planovi ostaju neostvareni, preostaje istina da je „vrlo glupo ako se tko god tako besprijekorno malograđanski vlada“.

U Zupanovom (inače manje uspjelom) romanu *Čovjek godišnjih doba* (1987.), koji je započeo pisati prije odlaska u partizane, ali je objavljen tek u godini njegove smrti, život je prepoznat kao „labirint nepoznatog“. Pritom relativistički, još uvijek u svjetlu svoje filozofije života, Zupan posumnja i o smislenosti razlikovanja istine od laži: „Čovječanstvo je dokazalo da laž ima isto pravo na život kao takozvana istina.“ Prije svega: „Čovjek može živjeti u krdu samo uz pomoć laži.“ Drugo ime za to krdo je iznova „ljudska džungla“.

Takva je konstatacija u svojoj općenitosti nedodirljiva – ako je riječ o književnoj viziji, tim više. Ali nadolazeća ratna vremena na prijelazu iz tridesetih u četrdesetih godina, kada je, između ostaloga, nastajao rukopis Zupanovog *Putovanja na kraj proljeća*, zahtijevali su

posve konkretne odluke – ne samo književnih junaka, koji se utapaju u nepoznatom, već i stvarnih ljudi u vezi s povijesno poznatim i opipljivim. Na razini društvene refleksije i ideološkog izbora ili – ili, bila je moguća radikalizacija u lijevi ili desni smjer, a to nije vrijedilo samo za višenacionalne države s demokratskim manjkom, teritorijalno hendikepirane i s mnogim neriješenim pitanjima, primjerice za staru Jugoslaviju, već su to bile i dileme brojnih tadašnjih europskih intelektualaca, koji su zavodljivu povijesnu alternativu parlamentarizmu, „građanskoj dekadenciji“, krizi individualizma i tako dalje, vidjeli u Moskvi ili Berlinu ili Rimu. U intelektualnom pogledu u manjoj mjeri zahtjevno, ali brzim odgovorom, radikalnijim potezima i „konačnom rješenju“ društvenih antagonizama sklono čitateljstvo s jedne je strane dopustilo da bude nagovoreno na Lenjinovu *Državu i revoluciju* (1917.) i s druge strane ma Hitlerovu *Moju borbu* (1925-1926). Ni prvo, a još manje drugo nije moglo biti Zupanov izbor. Pa ne niti ako upotrijebim progutanu glasinu, uslijed odanosti demokratskom uređenju i njegovom konsenzualizmu (Zupanov naziv za društvo, pa bilo ono demokratsko ili totalitarno, je „krdo“), već zbog dosljednog individualizma, anarhističnog jedinog koje se nije spremno odreći svoje posebnosti, razlučenosti od ove ili one moralne većine, a još manje se pomiriti sa suviše jednostavnim – ideološkim – popunjavanjem pukotine u svojem srcu.

Bilo je to vrijeme sudbonosnih dilema i dramatičnih odluka koje su se – u predvečerje Drugog svjetskog rata – još samo stupnjevale. Za pustolova, koji nije spreman sakriti se u mračnoj sredini i čekati rasplet događaja, a kako će se odvrtjeti, to vrijedi tim više. Zupanova pripovijest – njegovih junaka ili, zašto da ne, i njegova vlastita – tu nema izuzetka. Pa ipak, ne bez paradoksalnosti: kada junak njegovog ratnog, odnosno partizanskog romana *Menuet za gitaru* (1975.) kreće u poznati, vrlo konkretni rat, u šume nekoliko kilometara južno od Ljubljane odlazi, kako čitamo odmah na početku romana, „u nešto nepoznato“. Kao da ponavlja sudbinu profesora iz *Putovanja* ili,

još više, Zupanovog junaka iz njegovog prvog nastalog romana, kada se pridruži skupini novaka za Legiju stranaca:

Tah je išao, kao već toliko puta, nepoznatom ususret. (*Progonitelj*, 31)

Kao već toliko puta – i još mnogo puta u budućnosti, mogli bismo dodati.

Krdo pojedinaca u štali sustava

Barem na prvi pogled unekoliko prizemljenija i konkretnija u pogledu Zupanovog bavljenja društvenim odnosima i prilikama, njegova je dramatika. Na toj je razini, dakle, bliskiji poznatom nego nepoznatom. Prije svega u dramskom privijencu *Stvar Jurija Trajbasa*. Nastao je prije početka Drugog svjetskog rata i bio predviđen za uprizorenje na pozornici ljubljanske Drame, a u knjižnom je obliku prvi puta objavljen 1947. godine. Naslovna je figura te drame svojom elementarnom ničejanjskom orijentacijom i voljom za moć, te podjednako tako idejom nasilja i zločina podsjeća na Cankarevog Kantora iz *Kralja na Betajnovi* (1902.) i na naslovnu figuru drame Antona Novačana Herman Celjski (1928.). Podjednako tako, naposljetku, vrijedi i za samo dramsko događanje, zaplet i rasplet.

Formalno gledano, *Stvar Jurija Trajbasa* drama je u tri čina. Prolog obuhvaća deset prizora, odnosno u knjizi dvadeset i pet stranica, a predstavlja događanje jedne godine prije tadašnjeg vremena događanja, kako mu potom možemo linearno slijediti u sva tri čina. Jednom riječju: drama govori o neuspjeloj društvenoj reformi Williama Ratarar, seljaka s Ostrog, koji se iselio u Ameriku, ondje obogatio, a potom kupio rodne Ostroge i povjerio ih na upravljanje ocu Jurija Trajbasa. S jednostavnim ciljem: da bi seljaci živjeli bolje od njihovog nekadašnjeg suseljana koji se morao iseliti u Ameriku. Ali preuređenje društvenih odnosa, predstavljenih u prethodećoj priči, ne odvija se po planovima njihovih začetnika. Plemenita želja za ljepšim životom, odnosno o društvenoj reformi

na Ostrogama je, naime, suočena s teškim kušnjama, kada novi skrbnik imanja postane Jurij Trajbas. Time da je moć za njega bogatstvo, vladanje ljudima, prisvajanje rezultata njihovog rada, kao i gospodarenje nad svojom vlastitom obitelji. Moć do koje mu je stalo, dakle, jednostavna je stvar, daleko od bilo kakvog promišljenog koncepta koji bi bio plod uvida u dublju bit stvari, i to kako kozmoloških, tako i antropoloških. Ali njegova se diktatura na Ostrogama pokoleba kada se iz Amerike vrati vlasnik imanja Ratar – kako bi Trajbasovoj samovolji doveo kraju. Trajbas ubije Rataru, truplo skrovito zakopa i vlada i dalje. Godinu dana kasnije pokušava usmrtiti i njegovog nećaka, odnosno nasljednika. I on, podjednako tako, samo pod krinkom, dolazi na Ostroge kako bi ondje zaveo reda i omogućio ostvarenje ideala svojeg strica, koji je imanje kupio upravo zato da bi seljake oslobodio ugnjetavanja.

Trajbas potom, na kraju drame, kada se stvari zaoštavaju, ubija jednog od protagonista – to je Vilibad, potomak iz starih vlastelinskih kuća, nekakav umjetnik, filozof i u isti mah dvorska luda, a u društvenom smislu ostatak starih ugnjetavačkih-feudalnih vremena, „posljednja suha loza plemstva u našoj zemlji“, kako se sam predstavlja. Trajbas zapravo greškom ubija Vilibalda – Vilibald se, naime, za maskenbal preodjenuo u Willima Rataru kojeg je ranije Trajbas ubio. Uvjeren da je ustao od mrtvih, ubija ga još jednom: „Sada sam te ubio zauvijek. Pobijedio sam.“ I potom: „Pobijedio sam nad samim sobom, nad predrasudama, nad moralom, nad gađenjem.“ Maskenbal je izvjesna inačica Shakespearove mišolovke i u nju se uhvati Trajbas – kada pred njegovim očima od mrtvih ustane čovjek kojeg je ubio, Trajbas gubi razum i svoju nepokolebljivu čvrstinu. U rastrojenom stanju skoči kroz prozor i umre. Umirući Vilibald potom u shakespeareovskom duhu stvar okončava najavom:

Vrijeme je da se razidemo. Kroz mene će izrasti trava. Doviđenja do ondje gdje se više nećemo uzajamno gristi jer ćemo imati puna usta zemlje. (*Stvar Jurija Trajbasa*, 80)

Slijedi samo još rječita replika jednog od antagonista: „Zemlje koju obrađujemo – mi.“ Je li to poziv na društveni prevrat ili samo – ovlažno cinično – prepoznavanje stvarnog poretka svijeta, ostaje otvoreno. Otvoreno ostaje i pitanje je li taj poredak – iz Zupanove perspektive – uopće moguće promijeniti.

Dramu o stvari Jurija Trajbasa na prvi bismo pogled mogli razumjeti kao socijalno-realističko pisanje. Kada bi riječ bila samo o pripovijesti o lokalnom bogataškom nasilniku i njegovom padu, bilo bi to s jasnom tendencijom. Ali stvar postaje zamršenija ako uzmemo u obzir jednostavnu činjenicu da je drama nastala gotovo istodobno sa Zupanovim romanima koji su daleko od bilo kakvog socijalnog realizma. Tu imam na umu posebice pišćev, općenito uzevši, podsmjeshljiv odnos prema „poboljšivačima svijeta“, koji obznanjaju društvenu jednakost, bratstvo i jedinstvenost poniženih i uvrijeđenih, onih koji stvaraju novi, pravedniji svijet. Zupanova karakterizacija likova u Trajbasu prije svega je na ponekim mjestima ovlažno ironična, dvosmislena, pa i cinički poentirana – i lišena detaljnijeg psihološkog raščlanjivanja. I naposljetku: u središtu su naslovni junak i njegova stvar, slast vlasti koja je zapravo posve individualizirana, u većoj mjeri stvar jedinstvenog karaktera tog izvanserijskog lika koji odano slijedi svoju prirodu, kakva ona već jest, kao društveni determinant, a kamoli sudbina tipičnog lika u tipičnim okolnostima, kako je to realističko pisanje jednom okarakterizirao Friedrich Engels. Drugim riječima: Zupana ne zanima stvarniji prikaz društvenih okolnosti i antagonizama klasnog društva, dijalektike rada i kapitala ili gospodara i slugu. Naposljetku, i Trajbasovi antagonisti uz njegove glasne monologe samo teško dolaze do (scenske) riječi. U većoj su mjeri skice potencijalnog otpora (i to još više u ime morala i savjesti) kao istovrijedni kontra igrači, oboružani promišljenom vizijom društvene preobrazbe. Svojeg glavnog kontra igrača Simona Jaléna Trajbas okarakterizira kao Tah Ezekiela u romanu *Progonitelj samoga sebe*. Trajbasova najava u šestom prizoru trećeg čina glasi:

O, ti sirota gusjenice, došla si na moj put u krivo vrijeme. Moja cipela te zgazi i ide dalje. (62)

Glavna isticanja drame pripadaju, dakle, Trajbasu koji rado, najradije u obliku duljih monologa, drugima (ili samome sebi) tumači svoje životne spoznaje. Takva je, primjerice, deklaracija u kojoj utvrđuje da život „teče duž staze laži i prijevare. Ako želiš živjeti, moraš biti moćan i spretan. Tko se obazire na tebe? Ako si ne znaš pomoći sam, gineš kao u prašumi.“

Kada Trajbasu prigovaraju da ima krvave ruke, drugim riječima, da je ubojica koji ne poštuje nijedan moralni zakon, da je lišen savjesti i slično, Trajbas odgovara da takve norme za njega ne vrijede. A tome je tako jer mu je pošlo za rukom osloboditi se svega što se naziva „predrasudama“:

TRAJBAS *gleda ruke, skriva ih za leđima*: Predrasuda sam se oslobodio. Što je krv? Mesar cijeloga dana ima krvave ruke i mirno spava. Smrt životinje bila je potrebna i korisna. (42)

Posebno je rječit onaj Trajbasov monolog u osamnaestom prizoru prvog čina u kojem razotkriva svoju životnu filozofiju (ako je to uopće kakva filozofija, dakako):

I još je nešto: stoljećima su ljudi gajili nekakav lažni moral, u božje ime su ga posijali u glavu, u prsa, kako bi lakše vladali bedacima. Onaj tko hoće zavladati, mora odbaciti sav taj plašt starih vjerovanja. Nijednog imperija ne bi bilo, nijedne kolonije, nije tvornice ako ne bi u ime boga najvišeg ucjepljivali rodovima plemenita gesla: svaka je vlast od boga, onaj tko se bori protiv vlastodržaca, bori se protiv božje zapovijedi, dajte caru što je carevo i bogu što je božje. Kako se zavlada crncima, predragi? Najprije ga cijepiš kršćanskom ljubavlju i izviješ mu koplje iz ruku, potom mu s ljubavlju pokradeš imovinu, nato ga pošalješ raditi na plantaže ili u rudnike da ne skapa od gladi. Tako je, vidiš, sav taj moral sredstvo za vladanje. (43)

Trajbasov vladarski nemoral uspinje se do gesla: „Moral je za mene moj moral!“ posljedica je takvog (samo)razumijevanja njegova, uvjetno rečeno, socijalna filozofija. I na ovom je mjestu riječ o najavi krajnjeg individualizma. Društvo kao takvo za Trajbasa ne postoji: postoji samo hobbskovski rat svih protiv svih i u tom ratu pobjeđuje moćniji i lukaviji. Ljudi su pak „krdo pojedinaca u štali sustava“. I zato, u jednom od posljednjih prizora drame, Trajbas može bez odlaganja obznaniti posve jasnu, za njega vrijednu istinu: „Ja sam izvan sustava.“

Takav – „izvan sustavni“ – stav je inače jedna od konstanti Zupanovog spisateljavanja. S tog je gledišta ljudsko društvo u najizostretnijim položajima njegove slike svijeta shvaćeno kao nekakvo bojno polje, izazovno i u isti mah izazivajuće. Pritom samo ova opaska: tako kao u još ponekom Zupanovom tekstu, među rekvizitima, koje rado hvataju u ruke njegovi protagonisti, pojavljuje se pištolj. On je, kako znamo, posegnuo u istinitu priču piščevog života nekoliko godina ranije i priču njegovog prijatelja okončao zauvijek (i nešto slično se Zupanu ponovno dogodilo u partizanima neposredno prije kraja rata, samo što je njegova krivnja, u mjeri u kojoj o njoj možemo govoriti, bila posredna – tom prigodom prijateljičin samoubilački hitac iz pištolja). Bilo kako bilo: u jednom od završnih prizora drame Simon, kada uzme u ruke Trajbasov pištolj, reče ovo: „Takva mala stvarca, pa što sve može učiniti. Pucanj i života je kraj.“ Samo dramski prizor ili reminiscencija na prizor iz autorovog života?

U pogledu Zupanovog rada za kazalište u tom razdoblju, valja upozoriti barem još na njegovu „dramsku reportažu u tri čina“ *Rodeње u oluji*. Napisao ju je 1944. godine u partizanima, a objavljena je u lipnju 1945. godine, iduće godine za nju je nagrađen Prešernovom nagradom. I u toj igri, inače najuspjelijoj autorovoj partizanskoj agitovki, susrećemo riječ „džungla“. Spominje je njemački oficir Harz, izvjesna mješavina zločinca i filozofa u jednoj osobi, kada, pozivajući se i na Nietzschea i Wagnera, otkriva svoje viđenje svijeta. Ta

dramska osoba izvjesna je prethodnica brojnih kasnijih romanesknih: ili u Sloveniji ili drugdje. Uzgred spominjem samo *Prijevaru* I-III (1965-1969) Tone Svetine, nekoć vrlo popularnu trilogiju, pisanu za neobrazovanu publiku. Značajnu ulogu u *Prijevari* ima proračunati njemački major Wolf, između ostaloga čitatelj Nietzschea, inače vulgarni ničejanac. U novijim vremenima, na književno bitno višoj razini, nešto slično susrećemo u kontroverznom i prihvaćenom s velikim odjekom, a za osjetljivije čitateljstvo manje primjerenom romanu američko-francuskog pisca Jonathana Littla *Sojenice* (2006.). Njegov je glavni junak, njemački oficir dr. Maximilien Aue, u isti mah sadist i ljubitelj lijepog i uzvišenog, te se rado poziva na Nietzschea. Pritom ga, kako sam priznaje, obuzima „strast za apsolutnim, do nadilaženja granica“. Do bezdana i još dublje.

Život doista nije jednoličan

Riječ „džungla“ u Zupanovoj je igri u tri čina *Rođenje u oluji* negativno konotirana. Ima – izazivački pustolovni – podložni ton kao i riječ „prašuma“ (i nerijetko i „džungla“) u Zupanovim romanima. Od onih, nastalih prije rata, do *Menueta za gitaru* tri desetljeća kasnije i još ponekog. Ovako glasi obznana oficira Harza:

Nijedna džungla nije tako gusta da čovjek ne bi mogao utrijeti put iz nje. Možda sjekirom. Ali tu mi je kao u močvari. [...] Život doista nije jednoličan! (*Rođenje u oluji*, 56)

Rođenje u oluji dinamična je igra, ali u posebnim ratnim okolnostima njezina je „funkcija“ i svrha bila izvanknjiževna. Kako to, razumljivo, vrijedi i za druge Zupanove agitovke iz tog razdoblja. Pritom nema sumnje da je Zupana u temelju obilježilo partizansko iskustvo. Bez njega ne bi bilo ni jednog od vrhunaca poratnog slovenskog spisateljavanja. Ali tek nakon nekoliko desetljeća, kada je ratno

vrijeme postalo stvar sjećanja, inače živo doživljenog, a prije svega prožetog refleksijom i distancom prema povijesnog neposrednosti.

Vrlo jednostavno: Zupan je bio partizan i svoje je vlastito partizanstvo do kraja shvaćao kao jedno od ključnih, formativnih poglavlja svoje biografije. Na rat kao vrijeme događanja ili kao posebnu temu susrećemo ne samo u *Menuetu*, već i u nekim drugim njegovim tekstovima.

Ako pišćeve partizanske agitovke ostavimo postrani, valja spomenuti posebice novelu *Andante patetico* (1945.). Taj tekst, s podnaslovom „*Pripovijetka o panteri Dingu*“ nastao je u ljeto 1944. godine, Zupan se njime proslavio i već nekoliko dana nakon kraja rata partijski ideolog Boris Zihlerl namijenio mu je laskavu titulu autora „najbolje novele iz partizanskog života“. Pisac je kasnije u više prigoda upozorio da mu se tijekom pisanja novele o Dingu porodila i „zamisao za roman“. U noveli susrećemo nekoliko (auto)biografskih motiva za kasniji Zupanov romaneskni svijet, prije svega za *Menuet*, za koji su značajna posebice tri motiva. Prvi je ideja muškog drugarstva – „Nitko na svem širokom svijetu ne zna kako se vole dva muškarca koji mogu imati povjerenja jedno u drugo i onda kada im svakoga dana, svaki sat smrt reži u zube.“ Drugi je glazbeni patos koji prati sudbonosnost ratnog događanja i preobrazbu civila, nekačnjeg službenika, u neustrašivog partizanskog komandanta Dinga – „Službenik Anton Jerančič nestao je već onda kada sam strojnicom pokosio prvih pet fašista. Neka počasna i proketo patetična melodija zavijala mi je u ušima.“ Da oba teksta, novela i roman, imaju „glazbeni naslov“ ne može biti slučajno. I na kraju, ali ne i posljednje, valja spomenuti izloženost smrti, odnosno smrtno drugarstvo koje za preživjele ostaje srčana povezanost: „Mnogih od nas više nema. Pali su najbolji. Najbolji su naši pali.“ Po svoj se prilici kasnije upravo ta Zupanova formulacija iz novele *Andante patetico* prelila u rječiti naslov nekoć popularnih partizanskih sjećanja narodnog heroja Stanka Semiča – Dakija *Najbolji su pali* (1971.).

Je li rat prirodna pojava?

Drugom svjetskom ratu, uz *Menuet za gitaru*, barem su djelomice posvećena još dva Zupanova romana: *Vrata iz maglovitog grada* (1968.) i *Komedija čovječjeg tkiva* (1980.). U prvom planu prvog, napisanog dva desetljeća prije objavljivanja, mladi je gimnazijalac, odnosno njegov glas u prvom licu, koji u sjećanju oživljava život u predgrađu u kojem je – mladić – odrastao zajedno sa vršnjacima. Nije slučajno da već u prvom (napisanom) Zupanovom romanu *Progonitelj samoga sebe* susrećemo sliku magle koja se izvija iz močvare: „Magla, samo siva magla. Radovao se da je se sjetio i otišao.“ Slijedi romantična pustolovna pripovijest o mladom nihilistu Tahu koji je kao mladić krenuo na put. I to zato da bi se izvio iz pretijesnog zagrljaja maglovitog, i previše poznatog grada.

Vrata iz maglovitog grada su inače Zupanov najrealističniji roman, na ponekim mjestima u drugom dijelu približava se socijalističkom realizmu, ali s nekim iznenađujućim, dandanas bismo rekli metafikcijskim crtama. Događanje romana smješteno je u predratno vrijeme, koje se približno na polovini romana nadvisi u vrijeme očekivanja rata (koji je već zahvatio dio Europe i nezadrživo se približavao Jugoslaviji), a potom i u vrijeme samog rata: sve do protagonistovog odlaska u partizane. *Vrata iz maglovitog grada* zapravo završavaju na točki na kojoj započinje *Menuet za gitaru*. Figurativno rečeno: zbiva se prijelaz iz magle u šumu.

Vrata plastično (i na ponekim mjestima suviše ekstenzivno) prikazuju različite osobe različitih zanimanja. Njihov zajednički – socijalni milje – nazivnik je činjenica da je riječ o „malim ljudima“ iz predgrađa. To je bila novost u Zupanovom dotadašnjem pisanju. Kao da bi riječ bila o onim figurama koje susrećemo i u *Pridošlicama* (1984-1985) Lojze Kovačiča ili, već ranije, u *Sedmini* (1957.) Bena Zupančiča u kojima su – pomalo podsmješljivo, ali još uvijek autentično – nazvane „uzgajivači malih životinja“ i „vrtlari“. U taj ograničeni magloviti svijet predgrađa

polako prodiere svijest o ratu koji nagovješćuje bliski – stvarni i simbolički – kraj starog svijeta. Drugi, ratni dio *Vrata iz maglovitog grada* spisateljski je slabiji od prvog. Humorna distanca, te sluh za detalj i osjetilnu zornost življa predgrađa iščezavaju, Zupanovo je pisanje ponegdje šablonsko kada je riječ o karakterizaciji osoba i crno-bijelo. To posebice vrijedi za prikazivanje onih sa suprotne, „pogrešne“ strane: za kolaborante i talijanske vojnike koji su u pravilu redom jednodimenzionalni. Kao da bi ratno događanje u vremenskom i identifikacijskom smislu piscu bilo još preblisko. Otuda pretjerano komentiranje, apstraktno rezoniranje i publicistika. U mjeri u kojoj je sve to i ideološki kontaminirano, riječ je o socijalističkom realizmu, kao što je to, primjerice, kultura, zdravih radnih ljudi ili podjela svijeta na naprednu i nazadnjačku polovinu. Nije slučajno da su takva mjesta nerijetko pretočena u riječi u prvom licu množine: takvo pisanje romana u prvom licu ne bi dopuštalo takvu deklarativnost, te se stoga moralo transformirati u množinu i u manjoj mjeri emocionalno prožet govor. U *Komediji čovječjeg tkiva*, autorovom kasnom romanu u kojem se nerijetko autorefleksivno i samokritično osvrće nazad, između ostaloga na prijedeni piščev put, susrećemo i ovu opservaciju. Po svoj prilici cilja upravo na *Vrata*:

Pa već sam u puno prigoda pisao o tom vremenu, samo kako! Sada, kada zapisujem ovo, vrlo sam nezadovoljan svojim opisima od ranije. [...] I još i vrijeme u koje sam pisao, na svoj me je način uništavalo svojim zahtjevima i zabranama kojima sam se opirao i istodobno podlijegao, podlijegao i u isti mah opirao. (*Komedija čovječjeg tkiva*, 452)

U šesnaestom poglavlju *Vrata iz maglovitog grada*, naslovljenom „Prva parada“, pitanje rata smješteno je u širi, već kako bombastično rečeno, svjetsko-povijesni okvir:

Za razbojнике su sudovi, za razbojničke države ne sve dok nisu nadvladane i još i tada se vladari ogrnu u plašteve lijepo zvučnih gesla i uredе svijet vodstvom moćnijeg jer „rat je prirodna pojava“. (*Vrata iz maglovitog grada*, 308)

Kada Zupanov pripovjedač govori o ratu kao prirodnoj pojavi, ta je formulacija smještena među navodnike. Sama predodžba o ratu kao „prirodnom stanju“ zvuči poznato i zahtijevala bi posebno razmatranje autora, koji su na Zupana, pisca sa sinkretičnim i stoga i teško preglednim idejnim zaledem, te raspršenom čitateljskom pozornošću, utjecali posredno ili neposredno.

Glede elemenata „političke filozofije“ u Zupana bi, u okvir raspravljanja i razmatranja referenci, bilo smisleno privući posebno tri autora: Carla von Clausewitz za kojeg rat nije samo nastavljanje politike drugim sredstvima, već „akt čovjekovog općenja“ uopće, Machiavellija (Zupan ga, između ostaloga, spominje u *Menuetu* i *Komediji čovječjeg tkiva* u kojem upozorava da je njegovog *Vladara* u nekoliko prigoda čitao)i, naposljetku, Thomasa Hobbesa. Pišćeve riječi o ratu kao prirodnom stanju čovječanstva zapravo su značenjsko zgusnuće glasovitih izrijeaka bellum omnium contra omnes i homo homini lupus, koje nalazimo u Hobbesa, te ideje o „prirodnom stanju čovječanstva“, kako već stoji u naslovu jednog od poglavlja prvog dijela Hobbesovog *Leviathana*.

U „Magli“, idućem poglavlju *Vrata iz maglovitog grada*, u još je većoj mjeri nedvosmisleno i neposredno polemično, o ratu kao prirodnoj pojavi rečeno sljedeće:

Rat nije nikakva prirodna pojava ni prirodni zakon ni uvjet napretka, vrag neka odnese sve filozofije, rat je pakao. (339)

To je vrlo jasna osuda rata u ime humanizma, pacifizma i tako dalje. Rat nije prirodna pojava, rat je pakao: to je, što se odnosi na Zupanov odnos prema ratu, dijametralno suprotno stajalište onome – kasnijem – iz *Menueta za gitaru*, kada Berk kreće u rat koji je prirodno stanje čovjekovih stvari. Svjedoci smo suprotnim pogledima na rat, koja su oba zapisana kategorično, gotovo kao golo stanje svijeta: „Rat nije nikakva prirodna pojava“, „Rat je prirodno stanje čovječanstva“. Među tim je istinama, ako uvažavamo vrijeme nastanka

oba romana, približno četvrt stoljeća. U većoj mjeri zupanovska je, dakako, ona iz *Menueta*. To znači da su *Vrata iz maglovitog grada*, ako ne uzmemo u obzir piščeve međuratne agitovke, svojom istaknutom humanističkom notom i povremenom socrealističkom „pozitivnom orijentacijom“ izvjesna tuđica u Zupanovom opusu. Ili pak: porez na vrijeme svojeg nastanka. Ali se u tome u tekst s vremena na vrijeme prikrajaju i ambivalentniji tonovi, primjerice, o svijetu nakon završetka rata:

Protiv divovske teme molimo sićušni žareći mač nadanja. [...] Možda nas čeka uništenje. [...] Moda da preuzmемо vlast? Tko? Narod? Narod iz kućica uz Sušicu? Ili ćemo klati neprijatelje i naposljetku svoje kao u francuskoj revoluciji? Ili ćemo stvoriti mračno, tajnovito oruđe reda, policiju u mislima i grudima? Ili ćemo poludjeti od slobode i rastrojiti se? Noć je. Mrak. Treba živjeti do jutra. (328)

Slika svijeta, koju možemo otkrivati i u „ranom“ i u „kasnom“ Zupanu, većinom je vitalistička. „Prašuma“, „džungla“ i slične riječi imena su svijeta kroz kojeg se Zupanov protagonist mora nekako probiti, a da se pritom ne odrekne svoje izvorne slobode. Zupanov primarni vitalizam dosljedno je individualistička projekcija, ne isključuje spoznajni, moralni i još kakav „nihilizam“ kako ga, uz neke iznimke, možemo pratiti posebice u njegovim romanima, i to u tom smislu najradikalnijeg *Klementa* iz predratnog razdoblja i zatim do – u smirenijoj inačici – onih „autobiografskih“ nakon 1975. godine.

Među tima, najopsežniji i strukturno-narativno najmanje konvencionalan je roman *Komedija čovječjeg tkiva*. Naposljetku, *Komedija* je barem djelomice i tekst o Drugom svjetskom ratu i u tom kontekstu, što ne može biti slučajnost, nailazimo na identičnu formulaciju kao u *Menuetu*: rat je „prirodno stanje čovječanstva“. Zatičemo se i pred varijacijom misli koju također poznamo iz *Menueta* (i po kojoj je dobila naslov Pavlovićeva ekranizacija): *dovidenja do idućeg rata*. „Svi smo nosili cijeli rat u sebi sa sobom“, naime, potvrđuje Zupanov

„autorski dvojnik“ pred kraj *Komedije* – kada opisuje svršetak rata, odnosno početak mira. To je mjesto svojim komunikacijskim nabojem usuglašeno sa svijetom koji uprizoruje *Menuet za gitaru*.

Taj najpoznatiji i najčešće ponovljeno objavljeni Zupanov roman zaslužuje posebno poglavlje. Ali u nastavku ću si za početak priuštiti nešto malo govora u prvom licu. Bit će povezani s Pavlovićevim filmom posredstvom kojeg sam nekoć kročio u svijet Zupanovog romana i tadašnjim posebnim recepcijskim okolnostima. Naposljetku: budući da je piščev opus u mnogo kojem pogledu autobiografski, nema razloga da komentator tog opusa posve zaboravi na svoju vlastitu biografiju. I čitatelj, ako parafriziram Zupana, hoćeš-nećeš, sve vrijeme sa sobom nosi svoj životopis. Pa neka je pustolovni, posve svakidašnji ili negdje između: drugog nema(m). Zupana čitam ja, a ne netko drugi. Ako ga čitamo ja i oni drugi (u nekadašnjem ili sadašnjem) u meni, neodvojivi smo – u samo jednom tijelu.

Drugi dio

Zupan, Kino Bežigrad i ja

Bilo je jednom oko sredine osamdesetih godina 20. stoljeća. Pohađao sam treću ili četvrtu godinu gimnazije i prilično radije nego nastavu redovito zalazio u kinoteku i druge ljubljanske kinematografije (u to doba još nisu bile prognane u kolosalne shopping centre u predgrađu). Kada ne bi bilo knjiga i filmova ili, što znam, filmova i knjiga, teško bih preživio to razdoblje. Sjećam se jedne kišovite večeri i svojeg posjeta tadašnjeg Kina Bežigrad. U časopisu sam pročitao da će se ondje – i samo tu večer – održati projekcija filma Živojina Pavlovića *Doviđenja do idućeg rata* (1980.). Znao sam da je film nastao po romanu Vitomila Zupana *Menuet za gitaru*, koji je objavljen pet godina ranije, poznao sam njegovog *Levitana*, koji je odmah nakon što je objavljen početkom osamdesetih godina zapalio nevino slovensko čitateljstvo i bio prilično zanimljiva knjiga i za znatiželjnog učenika. Podjednako tako, bilo mi je poznato da je Pavlovićev film, kada je po prvi puta dospio u kinodvorane, ondje ostao samo kratko vrijeme i da su s njime bili povezani nekaкви problemi. Nije bio izričito zabranjen – u usporedbi s ideološki zadr tim sedamdesetim godinama koja su simbolički okončala smrću jugoslavenskog predsjednika Tita (1980.) i glavnog teoretičara socijalističkog samoupravljanja Edvarda Kardelja (1979.), bila su to već ponešto opuštena osamdesete godine. Dakako, film nije imao uobičajenu distribuciju i medijsku pompu koja njemu pripada. I žiriji na pulskom festivalu jugoslavenskog filma u lipnju 1980., kako o tome izvješćuju povjesničari filma, *Doviđenja do idućeg rata*, koji je ondje bio premijerno prikazan, bio je ignoriran. Nekoliko mjeseci kasnije objavio se Savez udruženja boraca NOV Slovenije, u to vrijeme već u izvjesnoj mjeri počastan, i prosvjedovao tvrdeći da film neodgovarajuće prikazuje, odnosno lažira „partizansku ostavštinu“. Spomenuto udruženje u to je vrijeme još imalo autorska prava glede istinitosti te ostavštine, kao i glede mitova i legendi koji su ga održavali na

životu i na kojem su se napajali tadašnji ideološki aparati. Bilo kako bilo: u Kinu Bežigrad okupilo nas se nekoliko zakašnjelih samotnjaka, filmska projekcija na mene je ostavila vrlo jak dojam. Bio je to prilično drugačiji „partizanski film“ u usporedbi s onima koje smo, djeca (kasnog) socijalizma, posebice njegovog školsko-odgojnog kurikulumu, dotada poznavali (film je, kako je to znao već i Lenjin, učinkovito mobilizacijsko sredstvo).

Prevladavajući žanr takve vrste poratne jugoslavenske filmske produkcije bila je, naime, takozvana partizanska epopeja: primjerice *Kozara* (1962.), *Bitka na Neretvi* (1969.) ili *Sutjeska* (1973.) – posljednja dva su i najdraži jugoslavenski filmovi svih vremena. Tome pripadaju i domoljubni akcionari na koje se prilijepila oznaka „partizanski vestern“ (između ostaloga *Diverzanti* i *Most* s kraja šezdesetih godina, te *Partizanska eskadrila* desetljeće kasnije).

S partizanskom tematikom povezana je i slovenska kinematografija nakon Drugog svjetskog rata: prvi poratni cjelovečernji igrani film *Na svojoj zemlji* (1948.) redatelja France Štiglica, snimljen po scenariju Cirila Kosmača, himnička je pripovijest o posljednje dvije godine rata. Razvoj slovenskog partizanskog filma potom je krenuo u ponešto drugačiji, u većoj mjeri dramatski, odnosno problemski smjer u kojem su se, da ih nabrojim samo nekoliko, okušali redatelji František Čap (*Trenuci odluke*, 1955.), Jože Babič (*Tri četvrtine sunca*, 1959.), Jane Kavčič (*Akcija*, 1960.) i Frane Štiglic sa svojom *Baladom o trubi i oblaku* (1961.), ekranizacijom proznog teksta istog naslova Cirila Kosmača. Štiglic je već ranije snimio proturatnu *Dolinu mira* (1956.) i kasnije u većoj mjeri komično orijentiran film *Ne plači, Petre* (1964.), oba s partizanskom tematikom. Jedan je od vrhunaca na temu Drugog svjetskog rata slovenska kinematografija zasigurno dosegla sa *Sedminom* (1969.) Matjaža Klopčiča, filmom kojeg je barem djelomice nadahnuo francuski novi val i koji je nastao po istoimenom romanu Bena Zupančiča iz 1957. godine.

Poanta je razmjerno jednostavna: slovenski film ne poznaje veličanstvene epopeje i istaknuto akcijsko događanje s gomilicom protagonista i masovnih prizora, tankova na zemlji i zrakoplova u zraku, te između neba i zemlje olovni granata. Po svoj prilici nije slučajno da je zadnji – i najveći – filmski pokušaj u tom smjeru propao. Krajem sedamdesetih godina 20. stoljeća, naime, na vrhu slovenske politike odlučilo se da Slovenci moraju dobiti „pravi“, „veliki“ partizanski film. Tu je odluku zasigurno potaknuo nemali uspjeh već spomenute *Bitke na Neretvi* koja je čak bila nominirana za Oskara. Jednom riječju: rodila se ideja o megalomanskom filmsko-televizijskom projektu *Dražgoška bitka*. Riječ bi bila o televizijskoj seriji u osam dijelova i cjelovečernjem filmu. Iz svega zajedno nije proizašlo ništa. Kako su kasnije izračunali poznavatelji, tom je projektu bilo namijenjeno onoliko novca koliko bi koštala produkcija više od deset cjelovečernih filmova. I od tog debakla slovenska filmska produkcija još se dugo nije oporavila. Gotovo istodobno s porazom slovenske kinematografije, uz dragošku bitku dogodila se i posebna pobjeda: nastao je film *Doviđenja do idućeg rata*, koji pripada najboljima koji su se Slovincima dogodili na filmskom području (1982. godine prikazan je i na međunarodnom festivalu u Cannesu). Tog filma srpskog redatelja, inače snimljenog u rekordno kratko vrijeme, ne bi, dakako, bilo bez Zupanovog romana. Pisac je, nakon što je pogledao internu projekciju, bio zadovoljan i kritička branša je većinom smatrala da je Pavloviću, koji je bio i scenarist, pošlo za rukom zahvatiti duh romana i pretočiti ga u autonomni filmski govor. Od 2021. godine nadalje, kada je Slovenska kinoteka digitalno restaurirala i učinila ga dostupnijim, ta procjena, drugim riječima usporedba romana i filma ili, što da ne, paralelno gledanje romana i čitanje filma bila tim lakša.

Uz to, moram priznati da sam *Menuet* po prvi puta pročitao tek nekoliko godina nakon gledanja filma. Sa čitanjem sam odugovlačio – što se rado dogodi onome tko slučajno ranije vidi ekranizaciju

romana nego što pročita knjigu po kojoj je film nastao. I k tome još i to da, primjerice, recepcijska okolnost, kada fikcija prodire u realnost ili obrnuto: kasnije, jednom početkom devedesetih godina, kao književni kritičar upoznao sam se s Metodom Pevcem (sadašnji filmski redatelj i pisac bio je u to vrijeme novinar kulturne redakcije Radija Slovenije). U filmu je odigrao glavnu ulogu mladog Berka, odnosno, uvjetno rečeno, Zupanovog dvojnika, i trebalo mi je još neko vrijeme da mi se u svakom slučajnom susretu s njime ne bi pred očima odvrtila neka od plastičnih sekvenci iz Pavlovićevog filma, a u sluhu zazvonio Menuet u A-duru Fernanda Sora u izvedbi legendarnog gitarista Narcisa Yepesa. Sada, kada je Metod Pevec star toliko da bi mogao igrati i vojnog veterana Berka ili glavnog junaka iz Zupanove *Apokalipse svakidašnjosti*, te opasnosti više nema. Ali spomenute drangulije, više kao o mojem privatnom imaginariju, svjedoče o sugestivnosti filmskih slika.

S druge strane, na razini maštovitog izuma vizualnog i njegovih slika, književnost je zasigurno otvorenija slobodnom doživljavanju svakog čitanja i konstruiranju mogućih svjetova – pa ipak istoga teksta. Valja se, dakle, odmaknuti od filma nazad ka knjizi po kojoj je nastao. I, za početak, izazovima koji su stajali pred autorom romana *Menuet za gitaru*. Bili su kako izvanknjiževni, tako i unutarknjiževni. Ni jedni ni drugi nisu na odmet. Ali jedna je od Zupanovih zasigurno činjenica da je beskompromisno i, glede tadašnjih kulturno-političkih okolnosti hrabro spisateljjevanje potaknuo neke pisce da se, svatko s drugačijih estetskih polazišta i na osnovi svoje individualne povijesti, u narednim godinama late razmatranja vojne tematike. Bez predrasuda i sa sve manjom autocenzurom. Spomenut ću samo romane, kao što su to *Ljubav* (1979.) Marjana Rožanca, (1982.), *Gavžen hrib* (1982.) Jože Snoja ili, ne na posljednjem mjestu, *Pridošlice* Lojze Kovačiča. Pred svima je stajala (stara) ideja o „velikom tekstu“ – ali u većoj mjeri kao stvaralački poticaj bio je to projekt konzervativne socijalističke kulturne politike.

Ideja velikog teksta i još neprobavljena prošlost

Pred slovenskim romanopiscima, koji su sredinom sedamdesetih godina, kada je objavljen Zupanov *Menuet za gitaru*, razmišljali o Drugom svjetskom ratu, partizanstvu i revoluciji kao mogućim temama spisateljavanja, bilo je više pitanja nego odgovora. To je bila, razumljivo, još uvijek društveno-ideološki poželjna i forsirana tema – i upravo zato za svakog, koliko-toliko suverenog pisca, koji želi pisati slobodno, bez vanjskih kuratora, prilični problem.

Tim više, ako je tko planirao tekst, koji ne bi bio samo nekakva novodobna inačica „ratnog romana“, napisanog u realističkoj maniri i usuglašenog s tadašnjom službenom istinom o slovenskoj narodno-oslobodilačkoj borbi i socijalističkoj revoluciji, te njihovom značenju za svjetsku povijest. Hoćeš-nećeš, sada smo se našli pred idejom „velikog teksta“, koji je u prvim poslijeratnim desetljećima na ovaj ili onaj način usmjeravala ambicije autora romana na temu Drugog svjetskog rata. I prijelomnost je Zupanovog *Menueta* u tom kontekstu tim veća.

O „velikom tekstu“ inače su, grubo rečeno, razmišljale obje strane koje su tijekom Drugog svjetskog rata bile upletene u građanski rat, i to kako „pobjednici“, tako i „poraženi“. Prvi su razmišljali o junačkoj epici, koja bi plastično prikazala rađanje novog svijeta i novog čovjeka, te njihovu povijesnu opravdanost, drugima, koji su u očima pobjednika bili „kolaboranti“, te po svojem vlastitom uvjerenju protukomunistički domoljubi i žrtve sudbonosne greške, sve se zajedno ukazivalo u većoj mjeri tragično žrtvenoj i autorefleksivnoj svjetlosti.

Rječita je iduća formulacija Zorka Simčiča, u to vrijeme vodećeg slovenskog pisca u emigraciji, kada je 1965. godine u *Međurazdoblju*, kulturnoj reviji argentinskih Slovenaca, razmišljao o (ne)mogućnosti „velikog teksta“:

Veliki tekst vjerojatno ni naše doba neće dati. [...] Mi smo doživjeli i još uvijek doživljavamo našu tragičnu prošlost, ali je nismo probavili. Još smo joj preblizu. Neki smo više nego blizu – posve smo u njoj. (Simčič, *Prehodane stube*, 257)

„Tragična prošlost“ koju spominje Simčič: to su kontroverzne godine Drugog svjetskog rata u Sloveniji, drugim riječima svega ono- ga što dandanas nazivamo okupacijom, otporom protiv okupatora, revolucijom, proturevolucijom, kolaboracijom, građanskim ratom. Ulančavanje tih povijesnih procesa pisac, koji ih je iskusio izbliza, gotovo na svojoj koži, naziva „tragičnom prošlošću“. Veliki tekst bi tu prošlost trebao promjeriti, prikazati u svoj njezinoj cjelovitosti i, naposljetku, povijesnoj tragičnosti. Problem je, međutim, kako ističe Simčič sredinom šezdesetih godina 20. stoljeća, da je ta prošlost još preblizu. Prvo lice množine u navedenoj formulaciji nije slučajno: kao da bi pisac govorio u ime onih stvaralaca pred kojima razdoblje 1941-1945 stoji kao umotana tvar koju tek valja razlomiti i izložiti na svjetlost dana, te joj potražiti primjerenu književnu artikulaciju. Recimo da je to pogled slovenskog pisca iz Argentine, njegove „zamjenske domovine“.

Pitanje književnog otjelovljenja Drugog svjetskog rata mnogo koga je uznemiravalo i u Sloveniji. Samo većinom s prilično drugačije povijesne, idejne, odnosno ideološke perspektive. Josip Vidmar je, primjerice, 1968. godine objavio knjigu svojih odabranih esejističkih zapisa *Dnevnici*. Nekoliko godina prije knjižne objave izlazili su u dnevnom časopisu i jedan od njih ima i posebno rječit naslov: „O velikom tekstu“. Vidmar je u to vrijeme bio predsjednik Slovenske akademije znanosti i umjetnosti, između ostaloga, značajna figura poratne slovenske kulturne politike i zasigurno više ne – kao u dvadesetim godinama, kada je uređivao reviju *Kritika* i pisao kritičko-esejističke tekstove o umjetnosti kao manifestaciji životne moći – zagovornik ničejskog individualizma s onu stranu dobra i zla. Vidmarov esej započinje pogledom unazad u partizanske godine:

sjeća se zbora aktivista Oslobodilačke fronte u proljeće 1943. godine na Pugledu i obnavlja svoj nastup. U to je vrijeme bio predsjednik Izvršnog odbora Oslobodilačke fronte, njegovo rezoniranje, usmjereno prema nadolazećem poratnom razdoblju, zasnivalo se na uvjerenju da će slovenski pisci, kada bude vrijeme za to, pisati „o našoj oslobodilačkoj borbi kao najvećem poglavlju naše prošlosti“:

Posredovati će nasljednicima duha, koji živi u nama, to „junačko ludilo“ i pokazati ga kao najviši polet naše narodne volje da iz nje crpu moć za svoje svjetlije zadatke ... (Vidmar, *Dnevnici*, 97)

Vrlo slično (po svoj prilici ne slučajno) tijekom rata, i to iste godine kao i Vidmar, razmišljao je Filip Kalan, također partizan, a kasnije povjesničar književnosti i teatrolog. U eseju *Riječ o velikom tekstu*, kako ga je kasnije sam sažeo, pitao se, naime, „kakav bi trebao biti dotada nenapisani ‘veliki tekst’ slovenske pripovjedne umjetnosti“. Godine 1943. njegova je projekcija kojom je mjerio, dakako, na poratno novo doba, sljedeća: „Danas živimo sa krvlju srca i podignutom šakom taj veliki tekst koji ćemo pisati ...“ Opozicija je prema svijetu protekle, to jest predratne književnosti, jasna. Podjednako tako i kritički pogled na predratno razdoblje:

Međutim, za procjenu predratnog čovječanstva nije potrebno posegnuti tako daleko; gotovo sav svijet pisaca posljednjih godina bavio se uskim, na sve strane zaplakanim i većinom jalovim problemima svoje vlastite individualnosti – glavni junak u karakterističnim djelima tog razdoblja bio je gotovo uvijek ja u nebrojenim inačicama. (Kalan, 17)

Perspektiva ili kategorički imperativ, porođen iz kritičke retrospektive, nesumnjiv je. Riječ je o spoznaji partizanske generacije, odnosno, kako to kazuje Kalan, „o revolucionarnom zanosu slovenskih kulturnih djelatnika među općenarodnim otporom“, razapetim „između spoznaje da živimo veliki tekst svoje povijesti i zahtjeva za humanizmom, zahvaćenim u mitu o novom čovjeku“.

Slično je orijentirano, također porođeno iz iskustva velikog teksta žive povijesti, i razmišljanje Josipa Vidmara u spomenu-tom eseju. Potom, kada u nastavku iznova progovara sa gledišta kasnih šezdesetih godina, već odmaknutih od ratno-revolucionar-nog događanja i njegove ekstatičnosti, moći, volje i mita o novom čovjeku, tvrdi da je za nastanak velikog teksta potrebna vremen-ska distanca. Kao uzor, Vidmar spominje Tolstojev roman *Rat i mir* koji se, kako to izričito ističe, razmatra ruski „domovinski rat protiv Napoleona“, latio tek pola stoljeća nakon što se dogodio. Odmah na sljedećoj stranici glede slovenske književnosti napomi-nje da će „doživjeti svoje ispunjenje, kada će se u rukama velikog autora monumentalno poglavlje naše povijesti sažeti s dubokim i značajnim ili, drugim riječima, monumentalnim unutarnjim do-gađajima u njezinim budućim junacima“. Veliki tekst velikog au-tora imat će tako „za sadržaj snažnu i jedinstvenu epopeju našeg oslobođenja“.

Govorimo iznova o slovenskom romanu

Kada Vidmar stječe uvid u slovensku književnost svojeg vremena, koja se bavi tematikom Drugog svjetskog rata, riječ je o njegovim vrijednosnim sudovima u tom smjeru da su djela sjećanja bolja od beletrističkih. U vezi sa sjećanjima upozorava na partizanski dnevnik *Drugarstvo* (1949.) Edvarda Kocbeka. Ne slučajno: *Drugarstvo* je bez svake sumnje središnji tekst svjedočanstva slovenskog partizanstva, u njemu susrećemo i stranice namijenjene budućoj slovenskoj književ-nosti. U dnevničkom zapisu od 13. ožujka 1943., koji je najvjero-jatnije potaknula upravo debata s Josipom Vidmarom, inače jednim od njegovih glavnih partizanskih prijatelja i sugovornika, Kocbek razmišlja i o budućoj romanesknoj prozi koja će nastati na osnovi iskustva rata (i revolucije):

Govorimo iznova o slovenskom romanu kojem će predratno i ratno doba prikupiti neiscrpnu i veličanstvenu građu. Slovenci će u tih nekoliko godina doživjeti više negoli ranije u nekoliko stoljeća. (Kocbek, 469)

Nedostaje još samo romanopisac koji će toj neiscrpoj i veličanstvenoj građi potražiti primjerenu romanesknu formu. Oboje je uvjet za nastanak onoga što dobra dva desetljeća Vidmar kasnije shvaća kao nešto što „će zablistati blizu ideala koji ponekad označavamo pojmom ‘veliki tekst’“.

Ali poteškoća je bila u tome da se Vidmar poziva na Tolstoja kao odlučujuću književnu referencu i autora bez sumnje velikog teksta poziva drugom polovinom 20. stoljeća. To, naime, ni u Sloveniji nije više bilo književno vrijeme koje bi bez odlaganja još uvijek bilo naklonjeno staroj realističkoj estetici, barem ne u književno-razvojnom smislu, drugim riječima glede rastvaranja novih perspektiva, modernizacije, inovativnosti i slično. Godine 1968., to jest istodobno s Vidmarovom knjigom *Dnevници*, objavljeni su romani *Dječak i smrt* Lojze Kovačiča, te *Triptih Agate Schwarzkobler* Rudija Šeliga – prozni tekstovi koji su daleko od bilo kakvog realizma. Štoviše: dandanas oba pripadaju kanonu moderne slovenske proze. Problem Vidmarovog zahtjeva sastoji se u tome da je književni model, koji bi bio primjeren za nastanak „velikog teksta“ o partizanstvu i revoluciji, vidio u realizmu 19. stoljeća. Autori, koji bi htjeli ostvariti njegov plan morali bi, dakle, za književnu obradu Drugog svjetskog rata upotrijebiti neki stari, sa gledišta književne modernosti više ili manje konvencionalan, odnosno preživjeli model. Da je ideja o novodobnom slovenskom Tolstiju prilično anakronistična, dade se potvrditi već jednostavnim podatkom da je već desetljeće ranije objavljen roman Dominika Smolea *Crni dani i bijeli dan* (1958.), koji je na glasu kao jedan od prvih modernih slovenskih romana, svojom idejnom porukom blizak je prije svega u to vrijeme aktualnoj filozofiji egzistencijalizma. Naposljetku, Smole je za moto svojeg romana odabrao Kafkin aforizam o (apriornoj)

čovjekovoj krivnji: uz načelnu sumnju uopće „gdje je istinitost“ i uz spoznaju „da nema čvrste istine“, autor u središte smješta i tematiku tuđinstva, ubačenosti u svijet bez smisla i slično. Sumnja o stvarnosti i istini, pa k tome i nesigurni junaci izgubljeni u sivilu svakidašnjosti: prilično neproduktivno polazište za nastanak tradicionalnog romana koji želi izreći totalitet svojeg junačkog svijeta.

Gotovo istodobno sa Smoleovim romanom objavljen je Simčičev *Čovjek na obje strane stijene* (Buenos Aires, 1957.) Njegov je junak također bezimen, koji ima teškoće sa svijetom oko sebe, kao i sa samim sobom, i usporedba oba romana, Smoleovog i Simčičevog, zasigurno bi bila zahvalna tema za debatu o povijesti modernog slovenskog romana. Kratka poanta glede oba romana je svakako činjenica da njihove poetike ne bi mogle biti osnova „velikog teksta“ za koji se zauzimao Josip Vidmar.

Preostaje, međutim, pitanje na koje je mislio Zorko Simčič kada je – gotovo u isto doba kao i Josip Vidmar – propitivao mogućnost nastanka takvog teksta. Simčič je o tome promišljao u Buenos Airesu, a Vidmar u Ljubljani. Pitanje je bilo postavljeno slično, iako razlika ni izdaleka nije bila samo geografska ili biografska, već se odnosila na to kakva bi mogla biti ili kakva bi morala biti istina o godinama 1941-1945. U vezi s tom istinom Simčič koristi riječ „tragedija“, odnosno „tragičnost“, ali napominje da je ratno događanje još preblizu, emocionalno i iskustveno suviše jako da bi postalo uobičajena građa, na raspolaganju ovom ili onom piscu. Vidmar, s druge strane, cilja prije svega na pisca koji je sposoban za cjelovito otjelovljenje epohalnog preokreta koji je donio partizansko-revolucionarni pokret.

Takve književne „monumente“ slovenska je književnost u poratnim desetljećima ostvarila čak nekoliko, ali je pitanje čita li ih dandanas još itko. Među autorima „partizanskih epopeja“ ističu se posebice Miško Kranjec, Tone Svetina i Vladimir Kavčič. Svoje vrlo ambiciozno zasnovane tekstove započeli su pisati šezdesetih godina i svi su bili tako opsežni da su morali biti objavljeni u više svezaka. *Iza*

svijetlih obzorja (1960-1963) Miška Kranjca u dva sveska, Svetinova *Prevara*, nakon što je prvobitnu trilogiju pisac dopunio s još dva sveska, dakle, u ukupno pet (1965-1987), *Žrtve* (1968-1970) Vladimira Kavčiča u tri sveska. Da je doista stvarno riječ o iznimno opsežnim tekstovima, razvidno je već iz jednostavnog podatka da nijedan nije kraći od dvije tisuće stranica. Pisana su sa gledišta sveznajućeg pripovjedača u trećem licu i u njima nastupa nekolicina likova, i to kako izmišljenih, tako i stvarnih povijesnih ličnosti. Za njih je, kako to tvrdi povjesničar književnosti Marjan Dolgan koji se u Sloveniji ponajviše bavio problematikom „velikog teksta“, karakteristična „ideološka identifikacija sadašnjosti s prošlosti“.

Distancirani pogled

I upravo je opasnost te identifikacije ono čega je Vitomil Zupan itekako dobro bio svjestan, kada je nekoliko desetljeća planirao roman u kojem bi u riječi pretočio iskustvo svojih partizanskih godina i nadogradio ih refleksivnim pogledom s distance. Upravo je tek taj – distancirani – pogled, koji susrećemo u *Menuetu za gitaru* omogućio prijelom u prikazivanju tematike Drugog svjetskog rata u slovenskom romanu, i to kako na sadržajnoj, tako i na formalnoj razini. Zupan na više mjesta, pa i polemično prema Josipu Vidmaru, daje prednost Dostojevskom pred Tolstojem. Taj „odabir“ je potom, krajem sedamdesetih i osamdesetih godina, slijedio još nekoliko drugih, već spomenutih pisaca, značajnih za modernizaciju slovenskog romana i za detabuizaciju nekih poglavlja iz razdoblja 1941-1945, obrada spomenute tematike jedan je od vrhunaca – unekoliko iznenađujuće – dosegla nakon 2010., i to u autora različitih generacija od, primjerice, Drage Jančara do Maje Haderlap. Drugim riječima, u autora koji Drugi svjetski rat sami nisu neposredno doživjeli, već ga uzimaju

u većoj mjeri kao povijesno događanje, koje svojom kompleksnošću uznemiruje i (post)modernog romanopisca.

U pogledu nužnosti vremenske distance prema povijesnom događanju Vidmar i Simčič očito su bili u pravu. Naposljetku, upravo je Simčič svoje kasno životno djelo, roman *Posljednja desetorica braće* (2012.) napisao (odnosno dovršio) nakon nekoliko dugih desetljeća – u središtu su romana velika pitanja povijesti, krivnje, rata i revolucije, ali ne ispisuje epsku fresku koja bi se linearno pomicala po vremenskoj osi, već razvija nekolicinu pripovijesti koje se odvijaju paralelno. One, naime, svoj izvor imaju u sudbonosnim ratnim godinama, a laćaju se prije svega njihovih posljedica: neshvatljivost povijesti pokušavaju uz pomoć individualnih pripovijesti bjegunaca, fragmenata iz života raseljenih osoba promisliti i, koliko je to moguće, osmisлити idejom desetkovanja, odnosno, ako upotrijebim autorov vokabular, udovoljavanju drugima. Individualno tako postaje kolektivno i obrnuto.

Pritom valja upozoriti da književno-estetske, unekoliko više uspjele tekstove, nastale sa sličnih spisateljskih polazišta kao oni iz šezdesetih godina i u svjetlu Vidmarovog zahtjeva za „velikim tekstom“, iznova susrećemo nakon nekoliko desetljeća. To vrijedi, primjerice, za *Veliki vagon* (1992.) Miloša Mikelna koji je ambiciozno zasnovana obiteljska kronika i istodobno povijesna freska. Roman je ispisan većinom dokumentaristički i s nekolicinom junaka, i to kako realnih, tako i izmišljenih, a središnje je događanje povezano s Drugim svjetskim ratom. Nešto slično vrijedi i za četvrt stoljeća kasniji roman Vinka Möderndorfera *Druga prošlost* (2017.) koji je novodobni pokušaj „velikog teksta“ na temu Drugog svjetskog rata. S napomenom da model tradicionalnog povijesnog romana autor modernizira s nekim „metafikcijskim“ i autorefleksivnim umecima – posebice kada je riječ o spisateljevoj dilemi u pogledu odnosa između povijesti i pripovijesti, faktičnog i fikcijskog svijeta. Najnoviji pokušaj ponovnog tradicionalnijeg partizanskog romana romaneskna je trilogija *Odred* (2022.), *Čudovište* (2023.) i *Rana* (2024.) Lenarta Zajca koji svojom zasnovanošću i planiranim epskim

zamahom ne skriva ambicije za „veliki tekst“. Odgovor na pitanje o tome koliko i kako su te ambicije s takvog gledišta dandanas još ostvarive, odnosno produktivne, neka ovom prigodom ostane otvoreno.

Kada sve mine, svi će pisati knjige o tim događajima

Ideja „velikog teksta“ – u pogledu idejnih polazišta i vrijednosnog okvira – na drugoj, suprotnoj obali, uznemiravala je i neke slovenske pisce u emigraciji, kada su se laćali tematike Drugog svjetskog rata i, ne naposljetku, revolucije i proturevolucije. I to unatoč spomenutoj skepsi Zorka Simčiča glede mogućnosti pisanja te vrste. Unutar tog okvira valja upozoriti posebice na trilogiju Karla Mausera *Ljudi pod bičem* (1963-1966), kao i na kasno djelo Franka Bükviča *Rat i revolucija* (1983.). Mauser je svoje spisateljsko poslanstvo vidio prije svega u stvaranju književnosti za najšire čitateljstvo – spomenuta je trilogija njegov u najvećoj mjeri ambiciozan tekst, izvedbeno ponekad slab, s (preko)brojnim likovima i opisno pretjeran, ali sa sluhom za moralne i još poneke dileme ratno-revolucionarnih godina. Kao Mauserovi *Ljudi pod bičem*, i Bükvičev je opsežni „roman u četiri dijela“, kako stoji u podnaslovu, objavljen po prvi puta u Argentini. Književno je zanimljiv prije svega u opisivanju masovnih prizora, posebice njemačke hajke u drugom dijelu, a značajan je i svršetak koji ocrtava rječit prizor bivših protivnika, partizana i domobrana. Oba su romana, kako je rečeno, napisana iz prilično drugačije idejne perspektive negoli one pod perom Kranjca, Svetine ili Kavčiča, pa i kasnije u Mikelnu, Möderndorfera i Lenarta Zajca. Ali sve redom združuje ambicija za „velikim tekstom“, drugim riječima, za romanom koji bi posredstvom prikazivanja nekolicine junaka, i to kako istinitih povijesnih ličnosti, tako i književno izmišljenih likova, izrekao više ili manje cjelovitu istinu o godinama rata i revolucije.

Da artikulacija takve istine može biti problem već je, primjerice, ranih sedamdesetih godina spoznao Vladimir Kavčič, autor *Zapisnika* (1973.), značajnog romana na temu Drugog svjetskog rata, odnosno njegovih posljedica. Jedno je od njegovih središnjih pitanja, naime, upravo pitanje istine i stvarnosti – otuda višeglasje perspektiva, i to ne samo pripovjednih stajališta, već i različitih pogleda na to što je zapravo bilo s glavnom osobom, odnosno „junakom“ romana Brodnikom, partizanom i komunistom koji je nakon rata bio osuđen na političkom procesu. On sam, kao i Smoleova Antigona ili pola stoljeća kasnije Jančreva Veronika u romanu *Tu noć sam je vidio*, nema svojeg vlastitog glasa, a time ni mogućnosti da izrekne svoju istinu. Kao da bi sve što znamo o njemu, bila nedostižna i gusta tvar koja izmiče jasnom pretakanju u riječi. „Pa nitko ne zna što se zaista dogodilo“ čitamo u *Zapisniku*. Ali ne kao univerzalnu istinu sveznajućeg pripovjedača – i ta sentenca je, naime, samo jedna od subjektivnih sudova svjedočenja u romanu.

Slučajno ili ne: dvije godine kasnije u Zupanovom *Menuetu za gitaru*, odmah u prvom poglavlju, susrećemo vrlo sličnu opservaciju:

Kada sve mine, svi će pisati knjige o tim događajima, svatko će pokušati sve razjasniti na svoj način, tako da iznova nećemo znati što se zapravo dogodilo. (*Menuet za gitaru*, 59)

Ili, gotovo istovjetno, nakon nekoliko stotina stranica. Izriče je ista osoba, isprva 1943. godine u Sloveniji, a druga nakon tri desetljeća u Španjolskoj:

Nikada neće biti poznato kakva je istinska slika tog događaja. (361)

Nečemu moram pripadati ako ne želim poludjeti

Zupanova pripovijest tu nije iznimka. Pa ipak, ne bez paradoksalnosti: kada junak njegovog *Menueta za gitaru* krene u poznati, vrlo konkretni rat, u šume nekoliko kilometara južno od

Ljubljane, odlazi, kako čitamo odmah na početku romana, „u nešto nepoznato“.

Riječ „nepoznato“ tu cilja prije svega na njegovu pustolovnu prirodu, na propitivanje i otkrivanje samoga sebe u novim okolnostima. Ali ratna vremena nisu idealna za ekstazu individualnosti – mnogo je već ako se svijest o toj individualnosti barem sačuva, odnosno, ne utopi u nužnosti organiziranog kolektivnog djelovanja i njegove povijesne neizbježnosti. Na jednom od ključnih mjesta *Menueta Berk* – „bivši lijevi sokol“, kako se sam naziva („Obitelj u kojoj sam odrastao bila je protiv klerikalaca“) – razmišlja ovako:

Pa sam sam se odlučio za otpor, iskusio sam djelovati, podredio sam se disciplini, postao sam „naš“, dospio sam u šume, tu sam povezan na život i smrt s partizanstvom. Ali zašto ne smijem ostati takav kakav jesam? Posve je moguće da u meni počiva ponešto liberalizma, možda čak anarhizma, ali na štetu nikada neću biti; do posljednjeg dana rata učinit ću sve kako treba. (*Menuet za gitaru*, 316).

Kao da bi to bio i izvjestan pokušaj odgovora na dileme Zupanovih junaka iz romana, koji su nastali tridesetih i početkom četrdesetih godina i o kojima sam raspravljao u prvom dijelu ove knjige.

U predzadnjem poglavlju *Menueta Berk*, sada već prokušani borac, pita sljedeće:

Kada nakon duljeg vremena kročim u nekoj kuhinji pred zrcalo, u mene gleda strano lice. Možda bi se dalo uopće zaboraviti na sebe, praviti se kao da nisam ja, pretvarati se, pobjeći samome sebi? (515)

Slijedi još nekoliko samopropitujućih izrijeaka – i ujedno već i odgovor:

Mogao bih biti nešto drugo, netko drugi. Ali sada snosim svu odgovornost za to što jesam, gdje sam. I nečemu moram pripadati ako ne želim poludjeti. (515)

Na razini konkretnijeg, to jest ideološkog, odnosno političkog opredjeljivanja, drugim riječima, izbora osmišljavajuće pripadnosti

namjesto samo na sebe osuđenog ludila, Berk svoju odluku za partizanstvo (i istodobno za distancu prema revolucionarnom mijenjanju svijeta) objašnjava sljedećim riječima:

Kamo ide onaj tko je protiv okupatora i protiv kvislinga, a nije kršćanin, ne gaji posebne simpatije ni za Engleze ni za Amerikance ni za Ruse ni za staru Jugoslaviju ni za kralja – pa ni za jednopartijsko vodstvo? (148)

O tome da su to i autorove vlastite dileme, podjednako tako ne može biti nimalo sumnje. Zupan ih u nefekcijskom tekstu, primjerice, intervjuu, naime, razotkriva gotovo identičnim jezikom, odnosno argumentacijom. U razgovoru za reviju *Suvremenost* 1981. godine na izazovno pitanje Mance Košir o svojem partizanstvu odgovorio je ovim riječima:

Rat izbije, a revolucija izrasta prije svega na nekoj idejnoj osnovi. Stupio sam u NOB, to stoji. Mogao bih ustvrditi da me je privuklo za sobom ono što možemo nazvati narodnooslobodilačkim elementom. (Košir, 794)

Nijedan pozitivni program nemam

U kasnijoj *Komediji čovječjeg tkiva*, koja predstavlja izvjesnu Zupanovu rekapitulaciju prijednog (životnog i spisateljskog) puta, taj stav dodatno osvjetljuje svojim predratnim formiranjem: „Sokoli su me nahuškali na župe i klerikalce, to sada živi u meni. Ali učili su me i da boljševizam uništava osjećaj za nacionalnost.“ Nakon približno sto stranica, kada raspravlja o svojoj (anti)političnosti, između ostalog razmišlja o tome da se klerikalcima nije dopadao, tvrdeći da je „protivnik vjere i razuzdani liberalac“, liberalci su ga optuživali da je „simpatizer ljevice“, vlast (predratna, dakako) sumnjičila ga je da je „jedan od skrivenih komunista“, a komunisti da je „anarhoidni malo-građanin“. I sve ga to dovodi do rječitog priznanja: „nijedan pozitivni

program nemam“. Vrlo slično tvrdi i u *Levitaniu*, kada raspravlja o svojoj (a)političnosti: „Nisam pripadao nijednom poznatom pravcu.“ U spomenutom intervjuu tu svoju nepripadnost zasnova sljedećim riječima:

Sve ukazuje da su u Europi uglavnom preostale dvije religije: kršćanska i ljevičarska. Ja sam odrastao nekako (zastarjelo) liberalno – ljevičarsko sokolsko-anarhoidno. Drugim riječima, nije me mogla obuzeti nijedna religija, posebno religije (i ideje), koje spašavaju svijet, nisu me mogle oduševiti. Za život i spisateljstvo školovao sam se sam. Putovanja. (Košir, 798)

Ali unatoč tome, u zaoštrenim okolnostima sukoba na život i smrt, nečemu moraš pripadati – ako se još jednom vratim Berkovoj ispovijesti u *Menuetu*.

U Pavlovićevom filmu *Doviđenja do idućeg rata* to se stajalište zgusne u prizoru u kojem Berk pojašnjava sugovorniku zašto je zapravo otišao u partizane. Njegov je odgovor, barem na prvi pogled, jasan i razumljiv: „Zato što volim naše šume.“ To objašnjenje ne govori o klasnom neprijatelju, revoluciji, novom čovjeku, novom svijetu i slično, već se otvara emocionalnosti i posredstvom nje pokušava zagovarati izvjesno nadideološko, odnosno neideološko stajalište. Berk nikako nije revolucionar, odnosno revolucionarni subjekt. Glede svojeg stava i rezoniranja prije svega je intelektualac, drugim riječima u pravilu je – nekako a priori – skeptičan. Vjeran, ali ne i entuzijastičan – posebice u pogledu bilo kakvih kolektivističkih društvenih projekata i projekcija. Rječito je sljedeće mjesto u Zupanovom romanu *Duh po čovjeku*, koji je objavljen gotovo u isto vrijeme kao i *Menuet*, a pisac se u njemu pita nije li „možda kakav kritičar društva ili čak demokrat“. I (sebi) odmah odgovara:

Ne. Kritičar nisam jer nikako ne namjeravam postati kakav unaprjeđivač svijeta, misionar bilo koje boje, reformator ili čak pripadnik kakve buntovne misaonosti; kritiziranje privatno gaje pijanci i živčani tipovi.

Demokrat nisam, to se vidi po tome kako shvaćam nejednakost među ljudima. (*Duh po čovjeku*, 76)

Ako se prisjetimo Zupanovih romana, napisanih prije 1943. godine, taj je pogled na društvena pitanja zapravo njegova konstanta – i *Menuet* tu nije izuzetak. Pa ipak je istina da je „ljubav prema našim šumama“ (ili prema zemlji, rodnom selu, rijekama i jezerima i tako dalje) geslo koje bi na svoj transparent podjednako tako mogla zapisati proturevolucionarna, to jest partizanima suprotna strana. Ponajprije kakav seoski stražar, kasnije domobran. Unatoč tome, Pavlovićevo filmsko čitanje Zupana i poentiranje njegovog stava na tom mjestu bili su adekvatni: želio je prikazati Berkovu razliku od uobičajenog žargona ratno-revolucionarne u-isto-usmjerenosti. Ali tu je na djelu paradoks: govori o onome koji više voli šumu nego društvo. I da bi spasio sebe, zakrpao pukotinu u svojem srcu, iznova pronašao samoga sebe, o čemu govore prije rata nastali Zupanovi romani, otišao je u partizansku šumu. To pak nije mogao učiniti sam, već u društvu drugih.

Kako to izvješćuju Zupanovi biografi, u njegovoj se ostavštini sačuvao zapis na listiću koji je tijekom rata nosio sa sobom u svojoj partizanskoj torbi. Glasio je: „Sva djela pravog literata njegov je životopis. Zato je nepregledan i maglovit ako je izostavljen kakav važan dio.“ Živjeti svoj život i ujedno ga i zapisivati, dakle. Ali uz napomenu da izlijevanje života u tijelo teksta samo po sebi još nije dovoljno za punokrvnost književnosti. Koliko je rječitih pisaca koji na široko otvaraju svoje srce ili pametuju o ovome i onome, a pritom zaboravljaju na dostojanstvo jezika, kao i na činjenicu da ono što je loše rečeno, u pravilu je loše mišljeno, ako posudim poznatu Adornovu sentencu. Ali o tome što je punokrvnost života, zapravo ne možemo suditi. Redovnik pustinjač sudi o tome drugačije od masovnog ubojice, profesorica postkolonijalnih međutekstualnih književnih praksi u glavnom gradu neke od nekadašnjih kolonijalnih velesila iznova drugačije od nekoga tko, kako to volimo reći, piše svojom krvlju.

Neka s dijalektikom života i književnosti bude ovako ili onako: zasigurno stoji da je Zupanova spisateljska nit-vodilja, koja govori o životopisnoj osnovi svakog pravog literata itekako značajno i za razumijevanje njegovog romana *Menuet za gitaru*. Ali pretjerano reproduciranje poznatog bilo bi nadaleko suvišno – o podrobnostima Zupanovog dinamičnog i nikada konvencionalnog života ili o posebnostima njegovog stvaralaštva možemo se iscrpno poučiti posebice u opsežnom albumu *Vitomil Zupan. Važno je stići na brdo. Život i djelo Vitomila Zupana* koji je 2014. godine objavljen u Mladinskoj knjizi ili u zborniku *Interpretacije – Vitomil Zupan* koji je 1993. objavila Nova revija.

Uz spomenutu spisateljevu nit-vodilju nekako se samo po sebi postavlja pitanje u kojoj je mjeri riječ o zapisivanju tog života – ako je to barem djelomice i životopis pustolova, tim više – o (auto)stilizaciji, drugim riječima o tome kakvu predodžbu o svojoj izvanserijskoj egzistenciji izložiti i drugima kao, ne na posljednjem mjestu, samome sebi. Što dodati, što izostaviti, što potisnuti da bi kasnije planulo na svjetlost dana, što izmisliti, izreći više ili manje? Ili pak kako taj spisateljski ja, autor samoga sebe, pisac teksta svojeg života, gleda na sebe s udaljenosti od nekoliko desetljeća, kako se pokušava razumjeti i sastaviti kvadraturu kruga svoj cjelovitosti? Ali jasno je da je to već pogled na sebe i kao nešto ne-identično, drugo, strano, ponekad zagonetno neshvatljivo.

Strašna disonancija

U *Komediji čovječjeg tkiva* Zupanov junak u prvom licu ovako opisuje stanje svojih stvari – ne zaboravimo da je riječ o popisu dilema iz predratnih godina, drugim riječima iz razdoblja u kojem je pisao već spomenute „čudne romane“ i predstavlja, vremenski gledano,

nekakvu predpovijest protagonistovog partizanstva, već pet godina prije objavljivanja *Komedije* ispisane u *Menuetu*:

Nešto mi svakako prijeti: hoću li se izvući iz vlastite podijeljenosti, iz nereda u osjećajima? Stalo mi je do života, i još kako! Svi ti očaji u meni vrlo su živi. Živjeti kako živim, ne mogu više. Što moram promijeniti? Otići ću u drugu sredinu, nastojat ću postati pravi, istinski ja, pokušat ću se otkriti, pronaći se moram, i potom biti ja. Sada je još vrijeme. (*Komedija čovječjeg tkiva*, 248-249)

Taj „ja“ u nastavku *Komedije* govori i o tome da shvaća „gotovo sve, izuzev sebe“ i, s druge strane, da biti može samo to što jest. Ali uz napomenu koja odmah nakon toga slijedi: „Što sam – to nimalo ne znam.“ Kada je riječ o zapisivanju sveg nekadašnjeg, značajna je i sljedeća opservacija:

Kada pokušavam doista prizvati vrijeme pred svoje sadašnje oči, nastaje strašna disonancija između tadašnjeg i kasnije dodanog, između maglovitih svjetova podataka i mojeg sadašnjeg unutarnjeg svijeta. Veoma moram paziti da mi se u poslu ne podudare sjećanja i fantazijske prikaze; to se zbiva sve vrijeme [...]. (488)

Disonancija između tadašnjeg i kasnije dodanog, između sjećanja i fantazijskih prikaza, o čemu govori Zupan, nije samo nešto strašno – „strašno“ u smislu spisateljske nemogućnosti izricanja, nemogućnosti prezentacije proteklog svijeta. Ta prošlost sa svojim neizbrisivim proširenjima u neposredno (prošlost koja se još uvijek motri) sadašnjost je izvor i izvorište njegovog spisateljavanja. Spomenuta je disonancija, ukratko, istodobno i uvjet da nekadašnjost uopće može zaživjeti u mediju književnog jezika, koji iz sadašnje perspektive i kroz sito sjećanja izriče ono čega više nema, ali je itekako prisutno negdje u pozadini svijesti, s vremena na vrijeme – kao u *Menuetu*, primjerice – nepozvano prodre i u svijet snova. Prošlosti kao takve, u njezinoj čistoj, od sadašnjosti nerazlučenom obliku, nema. Preciznije

rečeno: uvijek, pa neka je izrečena ili uprizorena, nešto je posredovano, iskrivljeno, prikazano iz ove ili one perspektive, blizine ili daljine.

Sumorni partizan s napadima građanskog snoba

Naposljetku, pisac je sam u nekoliko prigoda upozorio da je građa za roman *Menuet za gitaru* u sebi nosila sve od svojih partizanskih godina. U jednoj od uzgrednih bilješki uz nastajanje rukopisa, koja se sačuvala u njegovoj ostavštini, zapisao je da je tekst „praktično nastajao od 1944. godine (početak zapisa u brigadi), u mnogim prigodama sam odlučivao da ga zapišem kao pročišćeni tekst, ali bi me uvijek nešto zaustavilo. To je bilo dobro. Dozrio je tek 1973. godine.“ Roman, nakon što mu je sinulo, Zupan je napisao tijekom jedne godine. Kao da bi mahom pronašao rješenje za ključni spisateljski problem, drugim riječima za ranije spomenutu „disonanciju“, povezanu s razlikom, pukotinom, ponekad čak ponorom između onoga što je bio u to vrijeme i onoga u vrijeme pisanja romana. Ni jednog ni drugog ja nije se mogao odreći, a još manje utopiti u drugom ili obrnuto. U oba bi se slučaja izgubilo ono što uobičajeno nazivamo autentičnošću. Rješenje te zagonetke, koja je i tehnički spisateljska kao i pripovjedno-ispovjedna – po njegovim vlastitim riječima – pružila mu se gotovo sama po sebi, nakon nekoliko putovanja, između ostalog nakon tri posjeta Španjolskoj 1973. godine i nakon slučajnog susreta s nekim njemačkim turistom, bivšim njemačkim oficirom. Uveo je dva vremena događanja, dvije perspektive, dva pripovjedna načina, svakog sa svojim ritmom i dramaturgijom, pa i dva mjesta održavanja događanja. Pripovjedač je inače isti, ali kada šeće Španjolskom i gleda unazad na (i svoje ili prvenstveno svoje) ratne godine, tri desetljeća je stariji. I, tome primjereno, oboružan sviješću o tome kako se događanje, primjerice posljednjih mjeseci 1943. godine,

oko kojih se većinom vrti *Menuet* i koja su bila posve nepredvidiva, rasplitalo i ponovno zaplitalo kasnije. I kako je ono što je tijekom rata bilo šumski put s brojnim odvojcima i nepoznanicama, postalo prošlost koja se dogodila i kojoj se ništa ne može oduzeti, iako je beskonačno možemo interpretirati drugačije.

Poticaž za razmišljanje o tome koliko je i kako je Berkova pripovijest i Zupanova vlastita pripovijest (ili obrnuto) može biti i kakva treća perspektiva – svjedočanstvo. U već spomenutoj knjizi *Veseli vjetar* Filipa Kalana, kada se autor prisjeća početaka partizanskog kazališta na oslobođenom teritoriju u Beloj krajini, nailazimo na sljedeći plastični opis iz sjećanja – očito nekonvencionalne – Zupanove pojave:

Po Črnomlju se od literata šeće još samo Vitomil Zupan; to je sumoran partizan s napadima građanskog snoba i pripadnika Legije stranaca, bivši mornar i student tehnike, elegantan i kozmopolitski, poliglot i zafrikant, među ženama vrlo omiljen. Došao je u proljeće iz brigade i nakon prve neprilike ubacili smo ga u črnomeljski kurs da ima gdje jesti i spavati, i ondje je sjedio na predavanjima u zadnjoj klupi i bilo mu je dosadno jer je cijelu tu našu učenost već poznao i dečki su bili bijesni na njega i na sastancima su mu spočitavali do nije ispravno 'izgrađen'. Koristan je svakako i unatoč svojim manirima: napisao je četiri propagandna skeča u kojima smo svima igrali. Inače se šeće i kazuje da mora misliti i kada na trgu ispred crkve ne razgovara s Englezima, Česima, Poljacima, Austrijancima koje su naši oslobodili iz njemačkih logora, ili s Englezima i Amerikancima koji su se s padobranima spustili iz oborenih zrakoplova, piše neku vrlo mračnu partizansku novelu pod naslovom *Panter Dingo* i svi kažu da je vrlo nadaren. (Kalan, 141-142)

Po svoj prilici Zupana tako nisu vidjeli i shvaćali samo Kalan i drugovi, već bi se pod tom slikom bez posebnih ograda potpisao i sam pisac – ako bi, zajedno sa svojim Berkom, stao pred zrcalo. Izvornik, dakle, koji u društvu svojeg dvojnika promatra uznemirujuću sliku samoga sebe.

Izloženost smrti

Arhitektonika *Menueta za gitaru* zasnovana je tako da španjolska pripovijest zauzima približno šestinu romana. Ona je podijeljena na osam poglavlja, španjolskih umetaka, odnosno podpoglavlja još jednom je više: u pravilu započinju na španjolskom, riječima ispisanim velikim tiskanim slovima – ta tipografska posebnost zamjenjuje samostalne (među)naslove i omogućava lakše slijeđenje izmjenjivanja vremensko-topografske osi. Odmah na prvoj stranici romana dovedeni smo u vrijeme nakon kapitulacije Italije: glavni junak Berk iz ljubljanske ilegale odlazi u partizane. Ali ni ta partizanska pripovijest ne teče jednostavno linearno, već je posijana brojnim refleksivnim i memoarsko-asocijativnim umetcima, kako već izniču u pripovjedačevu svijest. Da je građa kompleksna, ali istodobno i satkana uzajamno, upozorava i uvod u roman u kojem, između ostalog, čitamo da je knjiga „izrađena na osnovi tekućeg dnevnika koji teče nekoliko stranica i ponikne, kasnije se rasije u mnoštvo sitnih naglasaka, neakvih osnova za sastav pripovijesti, nametanih riječi, sadržaja vojničke torbice od zelenog platna, uvijenih školskih bilježnica, zapalog lišća, kartona, iscrtanih komadića papira. U svemu je to bila neka namjena. Kako je rečeno na kraju uvodnog pojašnjenja, „nakon kratkih bilježaka slijede dodatci, a kroz sve se provlači nit nekog puta. Njega je pokušao slijediti zapisivač, njemu se posvetio i prepisivač. Ne da se zatajiti da je dodavao i iz vlastitog iskustva.“

Imamo, dakle, zapisivača i potom još i prepisivača – prvog bismo mogli nazvati piščevim dvojnikom, drugog autorom koji (pre)uređuje zapise nekadašnjeg samoga sebe, te ih potom još i proširuje na različite strane. Ti zapisi, kako je već bilo rečeno, čine glavninu knjige. Ako izostavimo španjolsku paralelnu pripovijest, koja se događa 1973. godine, dakle, tri desetljeća nakon uvodne sentence romana, glavnina romanesknog događanja, vremensko-prostorno gledano, zbiva se ujesen 1943. godine, između južnih obruba Ljubljanske kotline,

Dolenjske, Bele krajine i kasnije i Ogulina u Hrvatskoj. U predzadnjem poglavlju partizanski se putovi Berka i njegovog najbližeg prijatelja Antona, bivšeg španjolskog borca s kojim se istkalo tijesno prijateljstvo, razilaze. Ono što ih je doista i do kraja povezalo zajednička je izloženost smrti u njemačkoj hajci u studenom 1943. godine u krimskim šumskim prostranstvima.

Ta hajka, ispisana iznimno intenzivno, plastično i nerijetko već gotovo filmskim kadriranjem, koje je zasigurno privuklo i redatelja Pavlovića, središte je romana. Naposljetku se, s ponekim prekidima, a prije svega sa španjolskom pripovijesti koja se odvija paralelno, proteže sve od trećeg pa do kraja šestog poglavlja. Napetost pripovijesti ti prekidi dramaturški samo još stupnjuju. Gledano posve kvantitativno, hajka zauzima dobru trećinu romana. U posljednjem, osmom poglavlju, Berk i Anton, obojica sada već prekaljena partizana, ponovno se susreću i to posljednjeg dana rata:

Ima gotovo godina i pol kako se nismo vidjeli, a čini nam se da smo se razišli jučer. (*Menuet za gitaru*, 527)

Drugovi po oružju: povezanost i predanost

Pripovijest o Berku i Antonu za strukturu je *Menueta* bitna: govori o muškom prijateljstvu, o dubljoj znatiželji i naklonjenosti, koju od prvog susreta nadalje, to jest od zajedničkog puta iz okupirane Ljubljane prema partizanima, gaje jedno prema drugome. Isprva znatiželjno uzajamno propitkivanje razvija se u neki međumuški erotizam, sudbonosno i kontekstualno značajniji od uobičajenih Berkovih seksualnih peripetija, odnosno partizanskog seksa s ovom ili onom – ako izrekнем jezikom Zupanovog mačizma – „samicom“. Kako je visoko mjesto u piščevom svijetu zauzimalo prijateljstvo, dade se potvrditi i ovim navodom iz *Komedije čovječjeg tkiva* u kojem pripovjedač, zagledan u godine mladalaštva – sjeća jednog od svojih prijatelja – ističe da

ga je „strašno, pogubno volio; volio više od bilo koga drugog na svijetu“. Sličnih je mjesta u Zupanovom opusu još poprilično, mnogo.

Spolnost je, dakako, značajna za muški identitet Zupanovih junaka, odnosno, preciznije rečeno, junaka, ali u Menuetu je unekoliko specifična. Rječito je ono mjesto odmah na početku romana, još tijekom puta ka partizanima, kada Berku u oči pada Vesna, također buduća partizanka:

Vesna je imala lijepo oblikovane bokove, duge, pravilno razvijene noge, uspravna leđa i laki hod. Bilo gdje da bih je susreo na svijetu, pobudila bi moje zanimanje – i uvjeren sam ne uzalud. Tu je sva njezina pažnja usmjerena na vođu stada, na zapovjednika u usporedbi s kojim sam potpuna nula. Obuzimala me je tiha tuga neuspjeha samca u krdu. (26)

Samčev neuspjeh u tom stadu nije nešto trajno jer na tom području kasnije osvaja nekoliko trofeja. Ali ženski likovi u romanu gotovo ne dolaze do svojeg vlastitog, autonomnog glasa: ukoliko govore, u najboljem su slučaju objekti koji govore na putu osvajanja muškog subjekta. Svjetsko povijesna raspravljanja o putovima čovjekove komedije rezervirana su za muška usta i na raspolaganju u najboljem slučaju ženskim ušima. Na ovom mjestu napominjem da je Zupanov opus zlatni rudnik za kakvo feministički orijentirano i angažirano čitanje. U *Komediji čovječjeg tkiva*, primjerice, odjek imaju mizoginizmi, kao što su to „babu uvijek dobiješ, a prijatelja ne“, „kako žene znaju biti dosadne“ i slično. Pripovjedačev je interes unekoliko veći, kada u kakvoj prepozna „zdravu plemensku kobilu“, ali uz to veselo priznanje bez odlaganja nadoda: „Uzbudljivog nema na sebi i u sebi ništa.“ Slična rezoniranja inače susrećemo već u ranog Zupana, primjerice, u romanu *Mrtva mlaka* (1976.) napisanom prije rata. „Pogledaj njezino tijelo, njezino neobično lice i prilično je glupa, što je najveća odlika žene“ kazuje jedan od junaka o svojoj prijateljici. Ili nekoliko desetaka stranica kasnije: „moja prijateljica Marina je samo žena“.

Istina je da već na kraju prvog poglavlja *Menueta* susrećemo ovu objavu (sličnih je u Zupanovom opusu još nekolicina): „Seksualni dodir je nešto prvobitno. Sav pokrov civilizacije samo sprečava dodir seksualne stvarnosti.“ Seksualnost je, kao što je Zupan još deklarativniji u – jasno – *Levitano*, naime, „jedino područje čovjeka u kojem sudjeluju doista svi osjeti, sva mašta, cijela čovjekova tjelesna i psihička osoba“. Ali ono što diktira tempo *Menueta* prije svega je ritam muških protagonista. Glede „prijateljstva po oružju“, koje gaje oba muškarca, više je nego rječit sljedeći prizor u šestom poglavlju romana. Berk i Anton su upravo sada preživjeli hajku, iza Krima zalazi sunce, stranicu ili dvije prije oglasi se i menuet za gitaru, u tom slučaju riječ je o neakvoj halucinaciji, odnosno, kako čitamo u Zupana, „slušno sljepilo“, Berk u prvom licu jednine iznenada se pretače u govor u dvojini:

Ti su nas dani tako združili da više nije bilo njega ondje i mene tu, postali smo nas dvojica, nekakva nova jedinica. U tom je osjećaju nešto ugodno, svatko se osjeća proširenim, ali u tome je i neki novi pritisak. (440)

I nakon nekoliko redaka:

Moja sebičnost se stapa s Antonovom u našu sebičnost. Pušimo našu moravu, jedemo naše suhe okrajke, pijemo iz naše čaturice našu rakiju [...], hodamo naš put; ali istodobno nitko od nas ne može ni na trenutak više biti sam, samo on, s jednom voljom i vlastitim ciljem. Iz toga nastaju tihe teškoće, ozračje prisvajanja i oslobađanja, neprimjetna trenja. [...] Naša sloboda svakako je u isti mah i naše ropstvo – i to je ono što nazivamo prijateljima po oružju. (441)

Povezanost i predanost, dakle, koje se na svoj način ponavljaju u španjolskoj pripovijesti, odnosno u susretu s nekadašnjim njemačkim vojnikom Bitterom. Taj odnos nije tako emocionalan i još manje iskustveno obilježen erotizmom braće po oružju usred smrtonosnih vojnih sukoba. Ono, što dijele oba ratna veterana, Slovenac i Nijemac u novodobnoj Španjolskoj nije, dakle, njihova nekadašnja blizina, već

pogled na udaljeni rat. Ali rat ni za jednog ni za drugog nije nešto antikvarno, već formativni događaj koji je obojicu odredio do kraja njihovih dana. Berk tako pripovijeda Bitteru

o toj istančanoj, samome sebi jedva primjetnoj nostalgiji nakon olujnog vremena, prepunom djela, događaja, iznenađenja, oduševljenja i razočaranja, prijateljstava, upoznavanja pravih ljudi i karaktera, o toj pijanosti od muškog ozračja, kada čovjek spoznaje samoga sebe, gleda ljude uz sebe bez krinke ... (253)

Ekspedicija u prašumu

Odmah na prvim stranicama romana susrećemo se s riječju „prašuma“. Djevojci, od koje se oprašta, Berk polaže na srce ove riječi: „Misli da sam otišao na ekspediciju u prašumu [...]“.

Slika čovjeka, koji odlazi na ekspediciju u prašumu, svakako je snažna. Sredinom sedamdesetih godina, kada je objavljen *Menuet za gitaru*, Dušan Pirjevec, s kojim je Zupan bio tijesno prijateljski povezan (obojica su bili partizani, nakon rata u zatvoru, a potom svatko na svoj način posvećeni književnosti), pisao je dnevnik. Nije bio namijenjen javnoj uporabi, a pod naslovom *Dnevnik i sjećanja* objavljen je tek 1986. godine, to jest gotovo desetljeće nakon Pirjevčeve smrti. Riječ je o tekstu koji je značajan dokument (auto)refleksije slovenskog partizanstva i revolucije. Na ovom ga mjestu spominjem zato što Pirjevec podjednako tako o ratu razmišlja kao o nekoj sudbini. Ali ne samo to. U neobično sličnom kontekstu i on koristi riječ prašuma:

Svijet je rat. I rat najvjerojatnije valja razumjeti kao bolest i sve što je protiv čovjeka, s njegovom smrću zajedno. To je sve ono što je pouzdano, sigurno i već ovdje, dovršeno, potpuno. Samo čovjek još nije dovršen i usred je te teme posve nešto drugo, nepoznato. Čovjek je uvijek u prašumi i prašuma će uvijek pobijediti. [...] Čovjeka valja shvaćati kao malo, golo nomadsko pleme usred stvarne prašume. (Pirjevec, 61)

Čovjek kao nomadsko pleme usred prašume: pod tom bi se slikom sasvim sigurno spreman bio potpisati i Vitomil Zupan. O značenju riječi „prašuma“ u oba autora detaljnije sam pisao u jednom od poglavlja svoje knjige *Godine opasnog života*, stoga bih na ovom mjestu upozorio samo na to da ni u kasnog Zupana, kao ni u kasnog Pirjevca ne možemo govoriti o raskidu s partizanstvom, o raskidu u posve elementarnom značenju – kao raskid s onime što jesi ili što si bio. Glede toga vrlo je eksplicitan i Zupanov *Levitán*: njegov zatvorski roman, koji je imao mnogo vremena i razloga za (samo)refleksiju, kao „najveće bijednike“ među su-zatvorenicima prepoznaje nekadašnje partizane „koji su se sada odrekli svoje prošlosti“ i povezali se „s nekadašnjim aktivnim kvislinzima“.

I Pirjevec i Zupan nastoje razlučivati različite razine unutar samog partizanstva, recimo nacionalno-oslobodilačke od klasno-revolucionarne. Drugim riječima: jedno je partizanstvo kao ideologija, drugo je partizanstvo kao primarna egzistencijalno-čovječka odluka, to jest kao nekakav prvotni događaj koji je inače moguće misliti, ali nikada sasvim ozbiljno i do kraja promisliti. Pirjevec, naime, partizanstvo shvaća kao oblik slobode. Ali ne bilo koje. Ta je sloboda, kako ističe u svojem dnevniku, „utemeljena u krajnjoj izloženosti smrtnosti“. Riječ je, dakle, o takvoj slobodi kakva je moguće tek u neposrednoj blizini smrti. I o tom iskustvu i iz njega naposljetku pripovijeda Zupanov *Menuet za gitaru*. I još jednom, Berkovim riječima: „došao sam u šumu, tu sam povezan na život i smrt s partizanstvom“.

Jedno od pitanja, koja Berka (pa i njegovog sugovornika u oba vremena događanja, partizanskog druga Antona i, tri desetljeća kasnije u Španjolskoj, bivšeg njemačkog vojnika Bittera) kroz cijeli roman od uvodnog prizora do posljednjih stranica uznemiruje rat kao takav. Berkova je refleksija rata najtješnje povezana sa njegovim individualizmom ili čak avanturizmom. Pritom valja upozoriti da između predratnog i poratnog Zupana nerijetko postoji iznenađujuća sličnost na razini fragmenata motiva, autobiografskih detalja ili

smislenih isticanja. U njegovom najranijem romanu glede vremena nastanka *Progonitelj samoga sebe*, primjerice, glavni junak Tah, mladi predratni pustolov, u Francuskoj se pridružuje skupini novaka za Legiju stranaca. Kao da bi Zupan već nagovijestao Berkov odlazak u partizansku prašumu. I još jednom iznova: „Tah je išao, kako već toliko mnogo puta, nepoznatom ususret.“

To nepoznato, ili u Taha ili u Berka, nije izvor tjeskobnih osjećaja, već, upravo suprotno, obećanje avanture, muške inicijacije, čak novog života:

Samo zašto sam se sinoć tako pomnjivo okupao? I odjenuo sve svježije rublje? Obuzimao me je nekakav svečani osjećaj. Sutra započinje nov život, slobodan život, otvorena bitka. (*Menuet za gitaru*, 31)

Nov život, na koji polaže Berk, nije (para)religiozna vizija, već praznik (samo)kušnje u otvorenom. Ali ne samo to. Kada je odlazio u partizane, kako to prostodušno priznaje, najviše se bojao „da sada ne bi prebrzo bio kraj rata“. U nastavku, dakako, nije riječ o apoloigiji rata kao takvog, već o živopisnom događanju u koje je smješten svježe pečeni partizan Berk, ponajprije kao pasivan promatrač, koji se u odsutnosti prave akcije ubrzo počinje dosađivati, potom kao akter, upleten u igru života i smrti. Ali linearnost je pripovijesti slomljena paralelnošću različitih vremenskih i geografskih razina, kako je omogućuje posebice perspektiva udaljene mirnodopske španjolske pripovijesti. Ona je svojom turističko-konfekcijskom ležernošću kontrast dramatičnim ratnim letovima. Obje perspektive podupire Zupanova društveno-kritička orijentacija. Njezina je osnova, ako ponovno upotrijebim tu sintagmu, „filozofija života“ u najelementarnijem značenju te riječi. Tome pripadaju i brojne sentence, imena, povijesni podaci i navodi, sakupljeni s različitih krajeva i potom „enciklopedijski“ uključeni u tekst ili – još najčešće – u obliku mota ispisani na početku poglavlja. Prije svega, Zupan združuje vitalističku apologiju nepopustljivog individualizma s povremenim općim nihilističkim ili

barem relativističko-deziluzionističkim sudovima koji se, ponekad pomalo sentimentalno, isprepliću s moralističkim (op)tužbama na račun „moderne civilizacije“ i društva kao takvog. To vrijedi posebice za španjolske prizore, popraćene iskustvom masovnog, odnosno konfekcijskog turizma koji starog Berka prožima dvostrukom nelagodnom. Tako kako je, hoćeš-nećeš, dvostruk i njegov stav: vani je i istodobno unutra. Turističke mase su odvratne, ali i sam je – turist.

Zupan kao sentimentalni nihilist – ili samo kao romantična figura koja se prisjeća nekadašnjih vremena što su nepovratno minuli, odnosno utopili se u svakidašnjici masovnog društva i turističkih kvazi avantura poratne srednje klase krepelih zapadnih Europejaca i pridruženih nesvrstanih Slovenaca, odnosno Jugoslavena?

Iznova nesnosni ljudski čopor

Zupanov pripovjedač, prožet temeljnim iskustvom svojih ratnih godina koje rječito naziva „bojnim drugarstvom“, mora sada, tri desetljeća kasnije, strpljivo podnositi novodobne „legije turista“. I u isti mah i sam biti jedan od njih. Gledište, koje omogućuje ili čak zahtijeva takvu kritičnost, proizlazi iz stava pojedinca koji nije spreman ni na kakvo udomljenje u „najgorem“. To najgore jasno je određeno već u prvom poglavlju *Menueta*:

Najgore vidimo ako si dopustimo pogled izbliza na ustrojstvo onoga što se naziva ljudskim društvom. (60)

Drugo je ime za njega „nesnosni ljudski čopor u vječnoj borbi pojedinaca za vlast“, kako čitamo nekoliko stranica ranije. Kao da se Zupan vraćao svojim predratnim nazorima. Navedena je formulacija, primjerice, parafraza jednog od najglasnijih izriječaka iz drame *Stvar Jurija Trajbasa*.

Zupanov Berk je prevelik individualist, relativist i skeptik da bi gajio posebne iluzije o ratu kao kockekovskom stvaralaštvu ili čak o

promjeni slovenskog narodnog karaktera i koliko je još sličnih utopijskih, odnosno revolucionarno-voluntarističkih projekcija. Sumnja o mogućnosti čovječje jednakosti, prije svega o svim „unapređivačima“ svijeta – njih susrećemo već u ranom Zupanovom romanu *Progonitelj samoga sebe* („Ljudi unapređuju uzalud već tisuće godina“) – bio je toliki da je unaprijed sprječavao bilo kakvu kolektivističku ekstazu ili čak (para)religiozan odnos prema „slovenskoj revoluciji“, kako ga je gajio mladi Dušan Pirjevec.

Pa ipak, prvenstveno su one stranice *Menueta* na kojima oba ratna veterana, slovenski i njemački, usred španjolske turističke sadašnjosti dijalogiziraju o uzbudljivoj prošlosti utegnutoj izvjesnom teško odredivom nostalgijom za ratom. Rat kao objekt nostalgije, dakle. Ili čak, kako je rečeno odmah u prvom poglavlju *Menueta* „oslobođenje olovnog plašta civilizacije“.

Berk i Bitter objektivno znaju da je rat nešto loše, subjektivno im „rat potiče čežnju za domom“ – to je „čežnja za olujnim vremenima prepunom djela, događaja, [...] prijateljstava“ i, ne na posljednjem mjestu, ako ponovim, za „onu pijanošću od muškog ozračja“. I oba muškima, nakon što jedno drugome otvore svoje veteransko srce, ne preostaje drugo doli opća konstatacija:

Rat živi, traje od svakog od nas nadalje, uvijek iznova, svaki trenutak spreman planuti u požar. [...] Stari rat svakog trenutka raste u novi, željeli mi to ili ne [...]. (455)

Doviđenja do idućeg rata

Pet godina nakon *Menueta* Živojin Pavlović snimio je film *Doviđenja do idućeg rata*. Jedva desetljeće kasnije pao je Berlinski zid i na trenutak se činilo kao da je osvanulo razdoblje „kraja povijesti“ i da je taj Pavlovićev/Zupanov „doviđenja“ pomaknut u udaljenu i neodredivu budućnost. Ali već godinu ili dvije kasnije počeli su

unutar-jugoslavenski konflikti, koji su potom planuli u krvave ratove na tlima bivše Jugoslavije. Kao da je geslo o bratstvu i jedinstvu, na koje su nekoliko desetljeća prisezale generacije Jugoslavena, preko noći izvetrilo i – već po drugi put u 20. stoljeću – utopilo u vrtlogu međuetničke mržnje, ispravljanja i ujedno ponavljanja „povijesnih krivnji“. Mirovni sporazum bio je dostignut tek uz posredovanje velikih sila – bez njega bi jugoslavenski narodi bili prepušteni jedno drugome, osuđeni na vječni rat. Za gotovo tri desetljeća – u međuvremenu su civilizirani Europejci u bruxelleskim dvoranama i na međunarodnim forumima parlamentirali o međunarodnom pravu, održivom razvoju, ljudskim pravima, političkoj korektnosti i govoru mržnje – Ruska federacija je napala Ukrajinu. Kao da je globalno selo iznova postalo prašuma u kojem nestaju gradovi, a time i vrata u njih i iz njih.

Geslo „*doviđenja do idućeg rata*“ – kada Anton umire, uspijeva mu izgovoriti samo napola – govori o cikličnosti kao principu povijesti. Tome primjereno, posljednja rečenica *Menueta za gitaru* mogla bi stajati i na početku romana:

No, i zatim smo ubrzo zajedno otišli iz Ljubljane. (538)

Zajedno se nisu vratili jer Anton – gotovo Berkov (stariji, zreliji) dvojnik – umire posljednjeg dana rata. I to radi hirovitog slučaja, odnosno – glede svih ratnih iskušenja i brojnih smrti tim više – apsurdnog zapleta. S Antonovom smrću umire i dio Berka („Anton je dio mene i ja sam dio njega“ kazuje Berk na prvim stranicama sedmog poglavlja, to jest još prije Antonove smrti). Ozračje romana postaje istaknuto uzvišeno, ispunjeno tragičnim patosom i popraćeno zvukovima menueta za gitaru. Berk ostaje sam („I tako je potpuno sam“ o Zupanovom mladom junaku Tahu bilo rečeno već na početku putovanja, u piščevom *Progonitelju samoga sebe*), kraj je rata, zagonetke individualnosti, o kojima svjedoče drugi Zupanovi autobiografski romani, neće biti nimalo manje.

Trenuci rijetke sreće: rat kao doživljaj elementarnog

U dugom 20. stoljeću to nije bila samo Zupanova pripovijest. Paralela i analogija pruža se čak nekoliko. Jedna je od najprivlačnijih zasigurno ona koja je povezana s Ernstom Jüngerom (1895-1998), građanskim djetetom, koji je kao mladić stupio u Legiju stranaca, potom je bio oduševljeni (u više navrata odlikovani) sudionik Prvog svjetskog rata, zatim nekoliko desetljeća kontroverzna ličnost njemačke kulturne povijesti. Tijekom Prvog svjetskog rata Jünger je osjetio posebnu privlačnost sukobljavanja na život i smrt. Njegova kompleksnost, prije svega u kontekstu debate o „konzervativnoj revoluciji“ i duhovnom ozračju iz kojeg se porodila nacionalsocijalistička ideologija, inače je slična onoj njegovih generacijskih suputnika i intelektualnih rođaka po izboru, primjerice, kompleksnosti filozofa prava Carla Schmitta i mislioca europskog nihilizma Martina Heideggera.

U svojim glasovitim ratnim sjećanjima *U čeličnim olujama* (*In Stahlgewittern*, 1920.) Jünger opisuje jedan od ekstatičnih trenutaka, kada ga je na bojištu pogodio metak i na dnu streljačkog rova osjetio je neopozivost smrti. Doživio je trenutak rijetke sreće: „Kao prosvijetljen bljeskom u njemu sam svoj život shvatio u njegovoj najdubljoj slici.“ Rat kao istinska pustolovina, dakle, koja omogućuje doživljaj elementarnog. Sve to možemo razumjeti i kao konkretizaciju romantične slike, odnosno predodžbe o samome sebi: ratnik usred ratne pustolovine, onkraj krutog oklopa civilizacije, kulturne izvještačenosti i građanske pogodnosti. I zato sebe i pripadnike svoje generacije, sve po redu same sudionike rata, proglašava „sinovima ratova i građanskih ratova“. Uzgred: Zupanov otac bio je odlikovani časnik Austro-Ugarske armade i umro je na istočnoj bojišnici 1916. godine. U tom je smislu i Zupan dijete rata – i zato odsutnog oca. Pomalo spekulativno, sinovljev ratni izlet u nepoznato mogli bismo razumjeti i kao ekspediciju tragovima odsutnog oca i njegovih herojstava.

Psihološko-biografska tumačenja su zavodljiva – ako u Zupanovom opusu nađemo kakvo mjesto, koje ih podupire, tim više. Jedno je od takvih zasigurno poslanica ocu „na onom svijetu“ u *Levitanu*:

Moj otac je bijele konje jahao i nije vidio ni sud ni tamničara, brzonom mača volio se hvaliti, junačkom smrću pao je za cara. Zaboravio je posrbiti za sina, samo car je poslao odlikovanje i do vraga otišao. (Levitan, 285-286)

U nastavku te poslanice „junačka smrt“ oca, koji je sina prepustio sudbini, spomenuta je na još jednom mjestu, podjednako tako pa i to da sin, vjerni nasljednik svojeg oca, kako ponosno izjavljuje, njegovo ime nije zlorabio. (Prvotna poslanica imala je naslov *Moj otac* i bila je napisana u formi pjesme, Zupan ju je napisao u zatvoru i sada je možemo pročitati u Prvoj knjizi njegovih *Pjesama iz zatvora*, 2006.)

Ali teren psihobiografike, u mjeri u kojoj je ustrajno pokušava razumjeti nerazumljivo – pojedinac sebe, ja tog pojedinca, on mene, ja sebe – opasno je sklizak. U tom je kontekstu značajnije da je Jünger i autor dnevnicike proze *Pustolovno srce* (*Das abenteuerliche Herz*, 1929.) koje sadrži brojna meditativno-refleksivna mjesta što su sa stajališta aristokratskog individualizma uperena protiv masovne kulture i plebejske demokracije. Nalazimo i formulaciju u vezi s kojom ne možemo ništa drugo doli prisjetiti se Zupana, odnosno njegovog dvojnika Berka, pa Dušana Pirjevca, također jednog od slovenskih sinova rata i kasnije osoba koja promišlja ekspedicije u prašumu. Jünger se, ukratko, odriče kolektivizma i ističe da „dandas za Njemačku nije moguće nastojati zajedno s drugima; to mora svatko učiniti sam – kao čovjek koji svojom mačetom utire put kroz prašumu i nada se da će negdje u šikari drugi činiti isto“. To je zapisao krajem dvadesetih godina usred duboke krize Weimarske republike i još prije uspona nacionalsocijalizma koji je romantičan stav pojedinca, junaka svojeg vlastitog samoispunjavanja zamijenio najnižim mogućim oblikom volje za moć. Slovenske okolnosti, ako mogu povući tu

paralelu, bile su (i po svoj prilici još uvijek jesu) drugačije, umanjene i nenaklonjene tako pretjeranom individualizmu kao i bilo kakvom aristokratizmu.

Ali u oba primjera, Jüngerovog nakon Prvog svjetskog rata i Zupanovog nakon Drugog, vrijedi da kraj rata nije donio i kraj prašume. Ona se nastavlja drugačije, razrasta se iz poznatog u nepoznato i nazad. Mislim da je stajalište njemačkog pustolova, zagovornika života uprizorenog na obzorju smrti – stajalište koje je u riječi pretočeno u visokom jeziku sudbine – ocrta i stav slovenskog progonitelja samoga sebe, podjednako tako pogođenog životom – tijekom desetljeća iskušanog i uvijek ponovno iskušavanog. U predratnom maglovitom gradu, ratnoj prašumi, u poslijeratnom zatvorskoj ćeliji ili nakon što je iznova postao slobodan čovjek, u apokalipsi svakidašnjosti. To su i putovi romana, koje ocrta pustolovno srce Vitomila Zupana. I na tom putu *Menuetu za gitaru* pripada posebno mjesto. U njemu su se sretno podudarile intenzivnost prijelomnih povijesnih godina, autentičnost individualnih iskušenja, refleksivna udaljenost i zrela popisna strategija. Neponovljivost svega toga barem je djelomice prouzročila činjenicu da su Zupanovi romani, koje je napisao nakon *Menueta* ili su, barem u zamislima, nastajali usporedno, bili postavljeni pred težak, već gotovo nerješiv zadatak. Kojem poglavlju iz knjige svojeg života dati prednost i kako to spisateljski ostvariti?

Na te dileme, svaka na svoj način, odgovaraju četiri romana iz posljednjeg desetljeća piščevog života: *Igra sa đavoljim repom*, *Komedija čovječjeg tkiva*, *Levitani* i *Apokalipsa svakidašnjosti* koja je objavljena godinu dana nakon autorove smrti. Njima će biti posvećen zadnji dio ove knjige. Prvi i posljednji od tih romana, strogo književno gledano, u manjoj su mjeri uspjeli, ali su za razumijevanje pripovijesti Zupanovog života i spisateljavanja, individualnih koštaca i stvaralačkih dilema, kako ih dijele autor i njegov romaneskni replikant, itekako značajni. Moja rasprava u nastavku neće strogo slijediti godišta objavljivanja, dakle, bibliografsku kronologiju. Naposljetku su nastali i bili

objavljeni u razmjerno zgusnutom vremenskom luku – ne kao oni koji su objavljeni nekoliko desetljeća nakon svojeg nastanka i potom zaživjeli neočekivano nov stari život. Ne unutar piščevih sabranih djela, nakon što ga već dugo nije više bilo na ovom svijetu, već istodobno s najnovijim djelima itekako živog autora. Prednost ću, dakle, dati kronologiji pripovijesti Zupanovog života, odnosno tome kako je ona korespondirala s njegovim spisateljstvom.

Treći dio

Moram je izostaviti iz pripovijesti, u suprotnom će mi se prelomiti stil pripovijedanja

Menuet za gitaru završio je Antonovom smrću posljednjih dana rata. Nemoćan svjedok toj apsurdnoj smrti bio je Berk, za nju nikako nije kriv. Zapravo je, ako ponovim, s Antonovom smrću umro i dio Berka jer su bili, ratni drugovi, povezani na život i – smrt. Unekoliko drugačije bilo je s jednom drugom smrću, u tom slučaju posve stvarnom, odnosno nefikcijskom. Zupanova intimna prijateljica i su-partizanka Alenka Tepina je, naime, 5. svibnja 1945. godine počinila samoubojstvo. Ustrijelila se pištoljem i to u čudnim okolnostima, koje su u kaotičnim ratnim prilikama ostale tim više nerazjašnjene negoli nesretna učenička smrt, odnosno Zupanov smrtonosni pucanj iz pištolja 1932. godine. Smrt Alenke Tepina i Zupanova uloga u svemu tome na osnovi dostupnih dokumenata i arhivske građe prije nekoliko godina iscrpno je istražio povjesničar Aleš Gabrič u svojem prilogu za album *Vitomil Zupan. Važno je dospjeti na brdo*. U većoj ili manjoj mjeri poznata je i pozadina uhićenja u kolovozu 1948. godine i potom sudski proces u veljači 1949. godine, na kojem je Zupan osuđen na dugogodišnju zatvorsku kaznu. Osuđenici su bili i Dušan Pirjevec i Jože Brejc (kasniji Javoršek). Zupan je potom u zatvoru odsjedio gotovo šest i pola godina. Javni tužitelj ga je na procesu teretio za mnogo štošta: predratnu učeničku nesreću s pištoljem, odgovornost za smrt Alenke Tepina, „zločine protiv javnog morala“, pokušaj silovanja i različite seksualne devijacije, pa i pokušaj ubojstva Jože Brejca (Javoršeka) – i čak i neprimjerene izjave Zupanovih dramatskih osoba, primjerice, Trajbasa ili Vilibalda povrh svega. U romanu *Levitan* scena saslušanja predstavljena je ovim riječima:

Cijela farsa – rasprava – bila je vrlo naporna. Sudac je postavljao pitanja, primjerice, „jeste li doista vi to crtali?“ Jesam. „Jeste li imali nenormalne odnose sa ženama?“ No, ubrzo je isključio javnost iz suđenja.

Tužitelj je na neke moje odgovore uskliknuo: No, vidite, još i pred sudom klevećete! Posebno je ljutit bio kada sam upitao, kako to da su neki pisci, u cijelosti istovjetnog poziva kao i ja, državno zaštićeni (da ne smijem izvoditi viceve na njih), dok sam ja bespravan. Čitao mi je i iz moje knjižice, iz drame o kojoj sam već pripovijedao. [*Stvar Jurija Trajbasa*], posebno ga je smetao izriječ „moral je sredstvo za vladanje, samim vlastodršcima je nepotreban“. (*Levitani*, 66)

Dio te pripovijesti, odnosno povod za uhićenje bila je poznata šala koju su Zupan i Pirjevec zajedno izveli: večernji telefonski poziv krajem kolovoza 1948. godine. Veselo razigrani, naime, nazvali su Vladu Kozaka, u to vrijeme jednog od vodećih članova agitpropa, i javili mu da je, kako to u *Levitani* obnavlja Zupan, švicarski radio izvijestio da je Tito pobjegao, a Jugoslaviju okupirali Rusi. Prestrašeni Kozak (sačuvalo se privatno pismo iz tog vremena, u kojem pojašnjava peripetiju sa sudbonosnim telefonom) odjurio je k bratu Ferdu, tada predsjedniku Narodne skupštine Narodne republike Slovenije, kod kojeg su u posjeti bili Josip Vidmar i Miroslav Krleža, značajne ličnosti slovenske, odnosno hrvatske književnosti već prije rata, a sada kao značajniji stubovi novog društva, odnosno njegove kulturne nadogradnje. Bilo kako bilo: Tito nije odstupio, Rusi nisu okupirali Jugoslaviju, Zupan i Pirjevec za dva dana bili su uhićeni. Da krug bude zaključen: Vladu Kozaka kao metu svoje šale najvjerojatnije su izabrali zato što je u svibnju 1945. godine vodio istragu smrti Alenke Tepine i Zupanu i inače nije bio naklonjen. Uzgred: Kozak je nakon nekoliko desetljeća objavio svoja memoarska *Kozačka svjedočenja* (1982.) – objavljena su iste godine kad i Zupanov *Levitani*. Ali svoja iskustva sa Pirjevcem i Zupanom u toj knjizi ne spominje, niti međuratne i još manje poratne. Stoga je Kozjak primio napola memoarsko, napola fiktivno književno otjelotvorenje u švejkovskom liku po imenu Dizma – u Kocbekovom partizanskom dnevniku *Listina* (1967.).

Zupanove zatvorske godine, dakle, središnja su građa *Levitana*. Roman je dovršen oko 1972. godine. Kako znaju reći stariji

spisateljski kolege, potom je kružio naokolo u šapirografiranom obliku kao slovenska inačica „samizdata“. U knjižnom obliku mogao je biti objavljen tek 1982. godine, drugim riječima nakon *Menueta za gitaru* i *Igre sa đavoljim repom*, te *Komedije čovječjeg tkiva*.

Glede obje smrti, ili posve neposredno ili posredno povezan s njima, Zupan je u *Levitanu* u priličnoj mjeri rijetko govoreći. To mjesto, koje sam u prvom dijelu knjige već spomenuo, sada navodim u cijelosti, a susrećemo ga odmah nakon Zupanovog (odnosno *Levitana*) opisivanja procesa, između ostalih optužbi i pokušaja ubojstva Brejca (u romanu nazvanog Metod):

„Pokušaj ubojstva“ bio je poduprt s još dva argumenta. Prije svega sam u osamnaestoj godini na smrt ustrijelio kolegu, što je istraga kvalificirala kao ‘neoprezno rukovanje oružjem’, a tako je i bilo. Potom se navodno zbog mene ustrijelila neka žena, izmrcvarena pod mojim psihičkim i fizičkim pritiskom. Imala je niz živčanih slomova, bila je razapeta između, što da kažem, neke obavještajne službe i nije izdržala unutarnju napetost. Bila je prekrasna žena, ne znam jesam li se još s ikojom u životu tako slagao. Još šest mjeseci nakon njezine smrti bio sam kao otupljen od udarca. U neke smrti čovjek uzgred vjeruje, u neke uopće ne može. Pratila me je korak za korakom, fizički sam je osjećao pored sebe, u dlanovima sam je nosio. Dugo sam u svakoj drugoj tražio nju. Moram je izostaviti iz pripovijesti, u suprotnom će mi se prelomiti stil pripovijedanja. (43-44)

U ovom navodu misliti daje posebice zadnja rečenica. Tim više što Zupan nakon dobrih stotinu stranica, poslije toga kada se njegov junak u prvom licu hvali da je književnost područje kojim istinski vlada, programski, odnosno autopoetski zapisuje sljedeće:

Dakle književnost: ali ne izmišljena, beletristička zbrka, već zapis samog života. Pisati život! (182)

Tom stajalištu dodajem i navode iz knjige *Vrijeme romana*. *Razgovori sa slovenskim piscima*, koja je objavljena godinu dana nakon *Levitana*. Naposljetku Zupan u svojim odgovorima anketaru

France Piberniku drugim riječima govori isto što je kao spisateljsku nit-vodilju istaknuo u romanu:

U vrijeme mojeg odrastanja zapazio sam način pisanja koji mi se činio zastarjelim [...], drugim riječima nekakvo pripovijedanje priča i pričica [...] Naglo se bližilo vrijeme ispovijesti. (Pibernik, 29)

Netko je negdje nekoć izrekao posve pametno: zašto treba pisati životopise pjesnika i pisaca, kada je njihovo djelo njihova prava biografija. (32)

Taj „netko“, na kojeg se poziva Zupan, dakako je Henry Miller. Neka zasada bude dovoljno samo upozorenje na sljedeće mjesto iz Millerovog esejističkog djela *Knjige u mojem životu* (*The Books in My Life*, 1952.):

Autobiografski roman za koji je Emerson predvidio da će s vremenom što dalje biti tim značajniji, sada nadomješta velike ispovijesti. Taj književni žanr nije mješavina istine i izmišljotine, već širenje i produbljivanje istine. U većoj je mjeri autentičan, u većoj mjeri istinoljubiv žanr negoli dnevnik. Autori tih autobiografskih romana ne pružaju površne istine činjenica, već istinitost čuvstava, razmišljanja i razumijevanja, razmotrenu i usvojenu istinu. Biće, koje se razotkriva, čini to na svim razinama istovremeno. (Miller, *Knjige u mojem životu*, 215)

Pritom nije slučajno da se Miller, između ostalih, poziva na Blaisa Cendrarsa i na njegov sud o tome da je za pisca „jedini učitelj, jedini uzor sam život“. Pritom polemizira i sa tezom o tome da Cendrars vrijednost pridaje samo „opasnom životu“. „Ako je pustolov“ i tu se sama po sebi pruža paralela sa Zupanom „tada je pustolov u svim područjima života.“

Ispovijed o nemogućem

Zupan se u *Levitau* neposredno poziva na Millera, odnosno na njegov zahtjev da valja „pisati život, a ne književnost“, u *Komediji čovječjeg tkiva* barem u dva navrata apostrofira ga detaljno u tom značenju.

Milleru ću se još vratiti. Na ovom bih mjestu rado upozorio prije svega na diskrepanciju između Zupanove niti-vodilje o tome da treba „pisati život“, svoj vlastiti život gotovo ispovijedati, i odlomka iz *Levitana* u kojem Zupan, odnosno njegov pripovjedač kazuje da divnu ženu, koja se ubila i obilježila ga za dugo vrijeme, mora izostaviti iz svoje pripovijesti, tvrdeći da bi mu se u suprotnom „prelomio stil pripovijedanja“. S jedne strane, dakle, književnost neka bude medij života, a ne pripovijesti, a s druge strane imamo *pripovijest* samog života u kojoj bi se mogao prelomiti „stil pripovijedanja“. Očito je riječ o tako mračnoj građi da bi pripovijest o njoj bila pripovijest o nemogućem. Ne bi se prelomio samo stil pripovijedanja, kako je pomalo samozatajno zapisano u *Levitanu*, već bi to značilo hod po opasnom rubu. Ne književnosti, već života. Ili, drugim riječima, književnosti ukoliko je zapis samog života. Kao da bi Zupan uprizorivao izricanja riječima onoga što se ne može izreći, traumatičnog događaja za koji je bio bez krivnje (ili s njom) kriv. Tako i ključnu zagonetku svakog – po svojem ishodištu i namjeri – „iskrenog“ autobiografskog pisca u mjeri u kojoj hoćeš-nećeš mora biti izvješće o onome o čemu životopisac teško razgovara čak i sa svojim ispovjednikom ako ga ima – ili sa samim sobom, kada je u dugim noćima bez sna svoj vlastiti ispovjednik. I zato idućeg dana, kada se probudi kao pisac pripovijesti svojeg vlastitog života, neobvezan šutnje.

Na ovom bi mjestu bilo umjesno i pozivanje na riječ povjesničara književnosti: nije li o nečem sličnom razmišljao već i Ivan Cankar pred kraj svojeg autobiografskog pokušaja *Moj život* (1914.)? Pokušaja zato što tekst nije dovršio, odnosno kao autobiograf čak kapitulirao. „Novelist ne može pisati o svojem životu“ lapidarno i nakon prepirke sa samim sobom tvrdi Cankar. Ali unatoč tome, svaki pisac, ukoliko je umjetnik, „kleše u kamen od početka do kraja samo svoje lice“ (51). Kao da bi J. L. Borges nekoliko desetljeća kasnije u epilogu svojem *Stvaratelju* (1960.), kada se zagleda nazad na prijeđeni put svojih književnih izmišljotina i sudbinu njihovog autora,

parafrazirao Cankara: „Netom prije smrti uviđa da taj strpljivo građeni labirint slova crta sliku njegovog lica.“ Pa ipak Cankar, drugačije negoli Borges, u *Mojem životu* potom svoje razmišljanje zaoštrava u ovom smjeru:

I kada bi čovjek imao onu moć i onu smjelost da sam zahvati u dubinu svojeg bića – do dna ne bi dosegaao jer dna nema. Ponor se otvara do ponora, bez kraja. (Cankar, ZD 22, 51)

I nekoliko redaka kasnije:

Ispovijedi se tako predano i vjerno i uvijek će ti u srcu ključvati gorki prijekor da si zaboravio izreći svu silu važnoga; ne samo nečeg važnog, već čak najvažnije, onog glavnog zbog kojeg si se jedinog uputio ispovjedniku. Ah, i kada ispovjediš i taj grijeh, iznova osjetiš da ni taj nije bio onaj veliki grijeh; poput planine izvije se jedan za drugim.

Cankar, dakle, govori o ponorima autobiografskog pisanja. Još preciznije: u zadnjoj konzekvenci o njegovoj nemogućnosti. To ću stajalište osvijetliti i razmišljanjem pisca, jednu generaciju mlađeg od Cankara, ali podjednako tako skeptičnog prema autobiografskom pisanju. Ivo Andrić, nekoć Cankarev sugrađanin u Austro-Ugarskoj monarhiji, naime, u svojoj je posthumno objavljenoj refleksivno-aforističnoj knjizi *Znakovi pored puta*, 1976. posumnjao ne samo u dnevničko pisanje, koje mu se po svojoj biti doima nečim jalovim i neprimjerenim jer iz istinitih događaja – iz Andrićeve perspektive – čini suha slova, a prije svega uništava „funkciju zaborava“ koja bi bila „nužno potrebna za pravilno djelovanje duha i za naše duhovno zdravlje“. Autor *Znakova pored puta*, koji je bio dotjeran i diplomatski obrazovan gospodin i po svoj mu je prilici i zato, nasuprot pustošova Zupana, pošlo za rukom spretno i bez većih poteškoća probiti se kroz oluje povijesti i rata, u razmišljanju o dnevničkom pisanju ukratko još napominje: „Sjećanja su gora.“ Između ostalog i zato što na ovaj ili onaj način reproduciraju ono čega više nema. Ali tako za nekadašnje ili za sadašnje životne „činjenice“, kako smatra skeptični

Andrić, vrijedi da nisu ništa drugo doli „samo zamišljena (i izmišljena) točka na rubu našeg obzorja kojim želimo utvrditi i ograničiti stvarnost i trajnost našeg bivstvovanja“. Vrlo slično izražava i svoja zapažanja glede „autobiografskih podataka u pišćevom djelu“. I perspektivu zapravo preokreće protupitanjem:

I tako: koliko pisac od onoga što piše, što zapaža i o čemu razmišlja – unosi u svoj život. Kako ga dugo zapažanje i slikanje ljudi mijenja i izrabljuje i kako nastupa kao profesionalno oboljenje trovanja tvarima s kojima ima posla.

Ti niti ne slute kako su ponekad zastrašujuće i strašne pripovijesti, koje pisac pripovijeda samome sebi jer ih se ne može otresti i koje mu zamračuju dragocjene sate vlastitog života. Često mnogo više i mnogo gore negoli stvarni doživljaji. (Andrić, 188)

I jedni i drugi smo obilježeni

U Andrićevim knjigama nailazimo na brojne „zastrašujuće i strašne pripovijesti“, gore od onih koje je sam neposredno iskusio na svojoj koži. Zupan – nasuprot Andriću – govori prije svega o onome što je sam doživio i preživio. To potom pripovijeda sebi i drugima i toga se očito ne može otresti. Pripovijest o *Levitanu* je jedna od takvih.

Ali više nego u kontekstu debate o aporijama autobiografskog, dnevnickog i sličnog pisanja ili o životu fikcije i o fikciji života, *Levitani* je nešto posebno ako ga čitamo usporedno s nekim drugim slovenskim zatvorskim romanima iz prve polovine osamdesetih godina. Njihov je društveno emancipacijski potencijal u to vrijeme, u posljednjem desetljeću jugoslavenskog socijalizma, očit. Godine 1981., drugim riječima godinu dana prije *Levitana*, objavljeni su *Zločinci* Marjana Rožanca i *Noć do jutra* Branka Hofmana. *Zločinci* opisuju junakovu pripovijest od kraja rata do zatvora (drugi autorov roman, koji je objavljen istodobno, *Leptir*, prikazuje sudbinu poslije zatvora svojeg – inače drugog, drugačijeg – junaka) pritom se ponekad laćaju

i kritičkog promišljanja revolucije kao takve. Roman je svojom porukom orijentiran unekoliko sentimentalno i napisan iz humanističke perspektive. I idejom o ljubavi kao zapravo jedinom spasu iz stiske kolektivnog povijesnog događanja.

Hofman se u *Noći do jutra* latio jednog od najvećih jugoslovenskih političkih tabua: koncentracijskog komunističkog logora na Golom otoku, i to na osnovi životne pripovijesti jednog od stvarnih interniraca. Ali nije riječ samo o jednostavnom svjedočenju. Roman, naime, isprepliće različite vremenske i pripovjedne razine, te ih u istom mah konfrontira i, primjerice, istinu i kasnije životno iskustvo bivšeg političkog zatvorenika i njegovog ispitivača, čiji se životni putovi ponovno križaju. Prikazuje, dakle, poznatu dijalektiku odnosa između žrtve i zlostavljača. Jedno od takvih mjesta – slično kao u Rožanca s prepoznatljivom humanističkom notom – glasi ovako:

Osjetio je neko gorko zadovoljstvo da ni on nije toga pošteđen. Rekao je samome sebi: *i jedni i drugi smo obilježeni* i pomislio kako je nasilje u zbilji dvosjekli mač jer ne pogađa samo žrtvu, već i krvnika, njega obično još gore jer ima vrijeme protiv svojih argumenata, koji su opravdavali zlo, dosljedno inflacijski učinak. (Hofman, 124)

Hofmanov roman napisan je već 1974. godine i iduće godine morao je biti objavljen u Slovenskoj matici. Neformalna cenzura, skrivena iza birokratske procedure samoupravljačkih tijela, svoje je učinila autocenzurnim strahom opreznih urednika, i to je spriječila. Odjek romana, nakon što je poslije šest godina konačno mogao biti objavljen, bio je tim veći.

Nešto slično dogodilo se više puta u ponovljenim izdanjima objavljenog romana Igora Torkara *Umiranje na obroke* (1984.): pisac se, opremljen i fotografskom i dokumentarnom građom, koja je trebala poskrbjeti za veću istinitost i vjerodostojnost fikcije (da, dakle, ne bi bila samo spisateljska izmišljotina), latio poratnih dachauskih procesa – jednog od podjednako tako tabuiziranih primjera

autohtonog slovenskog staljinizma prvih poratnih godina. Ali genealogija te vrste, a kamoli razumijevanje strukture komunističkog gospodstva ili njegove dublje logike, nije piščeva ambicija i još u manjoj mjeri pripovjedna perspektiva. Radije se, oboružan s u većoj mjeri pravničkim patosom nego sluhom za psihologiju svojih karaktera i mehanizme društvenog nadziranja i kažnjavanja, koji su određivali individualne sudbine pojedinaca, posvećuje mučnom dokazivanju njihove ne-krivnje. Na toj je razini riječ o deklarativnom pisanju, o književnom pozivu na ispravljanje nepravdi iz nedavne povijesti i rehabilitaciji osuđenih ili čak ubijenih, a nedužnih. Nesumnjivo je roman u vrijeme svojeg objavljivanja, to jest sredinom osamdesetih godina, kada su jedan za drugim padali tabui novije slovensko-ju-goslavenske povijesti i polako postajali i građa nefikcijskog pisanja, drugim riječima memoaristike i historiografije, bio kulturno-politički značajno djelo.

Bijesno ludilo čistog razuma

Ali u priličnoj mjeri dublje u pogledu žanra zatvorskog romana, već nekoliko desetljeća prije spomenutih slovenskih autora segnuo je Arthur Koestler s *Mrakom u podne* (*Darkness at Noon*, 1940.), koji je zapravo svojevrsni tematski nastavak, odnosno idejno produbljenje već spomenute Pilsnierove novele *Igor*. Koestlera sam sada izvukao iz rukava zbog jednostavnog razloga. Zupan, odnosno njegov pripovjedač u *Levitani*u izvješćuje da je Koestlerov zatvorski roman čitao u – zatvoru. I to u talijanskom prijevodu. Da Koestler nije bio samo čitateljska slučajnost, možemo se uvjeriti u *Komediji čovječjeg tkiva* u kojem ga pisac spominje kao jednog od svojih najdražih, i to na prvom mjestu. U društvu pisaca, kao što su to Orwell, London, Solženicin, Henry Miller, Norman Mailer. Po Zupanovom sudu, to su autori „koji žigosaju različite sisteme ljudskog društva“ a Proust,

Joyce, Céline su oni autori, koji po njegovim riječima ukazuju na „položaj čovjeka u svemiru“. Već stotinu stranica prije toga Koestlerovo značenje za svoje čitateljsko – levitansko – iskustvo izlaže sljedećim riječima:

Europom kruži Hegel, kruže već Heidegger i Kierkegaard, i o Sartru čujem nešto više. Gdje nabaviti knjige? Gdje se obavijestiti o njima? Husserla i Saussura dobivam na studij tek zadnje godine zatvora u novoj Jugoslaviji. Marxa sam doista prostudirao u Traktu smrti, ondje čitam i – jer mi drugo ne daju – Leninova sabrana djela i Engelsov *Antidübring*, pa *Kratku povijest VKP(b)*. U isti mah, kada od jednog zatvorenika (Talijana) dobijem živopisno napisanu knjigu Arthura Köstlera: *Mrak u podne*, *Buio a mezzogiorno*; dvadeset godina kasnije čitam istu knjigu na francuskom (*Le zéro et l'infini*), kada sam već pročitao Orwella (*Animal Farm*), Londonovo *Priznanje* i Solženicinov *Jedan dan Ivana Denisoviča*. Naposljetku čitam *Darkness at Noon* u izvorniku – tri dojma; bojim se prijevoda. (*Komedija čovječjeg tkiva*, 359-360)

Koestlerov roman i dandanas vrijedi kao klasika zatvoreničke proze 20. stoljeća. Ali ne samo to: jedan je od prvih romanesknih tekstova, koji je još prije Drugog svjetskog rata, i to na osnovi autorovog vlastitog životnog iskustva, prije svega književno sugestivno, ocrtao dublju logiku sovjetskog komunizma, fanatičnu predanost ideji revolucije, dijalektiku objektivne nužnosti i subjektivne zablude, vjere i dvojbe. Povijesna pozadina, koja u temelju određuje sudbinu glavnog junaka, kasne su sovjetske tridesete godine, drugim riječima vrijeme staljinističkih čistki i masovnog terora iz razdoblja 1936-1938, čije su žrtve bili (i) brojni odani komunisti i članovi Kominterne na privremenom radu u Moskvi. Koestleru pritom nije stalo do povijesne freske, već za uvid u srce i glavu pojedinca. To je izmišljena osoba, ali postavljena u itekako stvarne povijesne okolnosti. Nekadašnji narodni komesar i predani komunist Rubašov, koji preko noći postaje politički zatvorenik, kako to čitamo u autorovoj napomeni prije

samog početka romana, „sinteza života cijelog niza ljudi koji su bili žrtve takozvanih moskovskih procesa. Neke od njih autor je osobno poznao. Ova je knjiga posvećena sjećanju na njih.“

Ispreplitanje različitih vremenskih razina i, ne na posljednjem mjestu, dramaturgija intelektualnih sporova među različitim protagonistima, kao i refleksivni odlomci iz zatvorskog dnevnika Rubašova – sve to doprinosi tome da revolucionarna dijalektika u *Mraku u podne* plastično oživljava u svim svojim detaljima. „Shvati ipak da ovdje svi živimo u džungli...“ na jednom od konspirativnih putova 1933. godine u Njemačkoj – gotovo zupanovski – Rubašovu kazuje mladi njemački suradnik, razočaran komunističkom organizacijom, tvrdeći da se suviše radikalizirala i da je potrebno povezivanje svih političkih sila pred opasnosti nacionalsocijalizma. Rubašov, u to vrijeme još uvijek odani vojnik i vjernik revolucije, nastoji ga utješiti ispoviješću partijske vjere:

„Partija nikada ne može biti u zabludi [...]. Ti i ja možemo biti u zabludi. Partija, druže, više je nego ti i ja i još tisuće takvih kao što smo to ti i ja. Partija je povijesno otjelotvorenje revolucionarne ideje. Povijest ne zna za predrasude i oklijevanja. Nezaustavljivo i ustrajno teče prema cilju. Na svakom zavoju u svojem toku odlaže kal, naplavine i trupla utopljenika. Povijest poznaje svoj put i nikada ne griješi. Za onoga tko u povijest ne vjeruje apsolutno, u partijskim redovima nema mjesta.“ (Koestler, 39)

Da je povijesna nužnost, u ime koje djeluju partijci, stvar vjervovanja, a u svojim praktičnim posljedicama krajnji subjektivizam, Rubašov razotkriva u jednoj od svojih dnevničkih meditacija:

Ali kako sadašnjost može odlučivati što će u budućnosti vrijediti kao istina? Postupamo kao proroci, a nemamo njihovih darova. Vidovitost smo zamijenili logičkom dedukcijom; ali iako smo svi započeli na istom polazištu, došli smo do različitih rezultata. Jedan je dokaz pobijao drugi i naposljetku smo se morali uteći vjeri – nepobitnoj vjeri u ispravnost vlastitog mišljenja. U tome je jezgra problema. (81)

Taj problem postaje i tema jednog od saslušanja, zapravo intelektualne igre između isljednika Ivanova i saslušavanog Rubašova. Ispjednik je razrješava ovom suhom konstatacijom: „Povijest je a priori nemoralna i nema savjesti. Kada bismo povijest tvorili nedjeljnim propovijedima, vječno bi sve ostalo po starom.“ U nastavku Rubašov u debatu uvodi Dostojevskog: i već smo kod pitanja Raskolnikova (i iznova Zupanovog Ezekiela). Rubašov se pita kako je moguće opravdati ubojstvo starice i potom još koga, odgovor, kao i obično, njegov isljednik istresa iz rukava. Taj je odgovor bitno drugačiji kod Raskolnikova ili Zupanovog Ezekiela, ali u zbilji je riječ samo o drugoj strani iste medalje. U Zupana susrećemo ekstazu individualizma, zločinstva koje napada, uvjetno rečeno, opći moral. Koestlerov isljednik Ivanov priseže na velika kola povijesne nužnosti u čijem je imenu opravdan i kolektivni teror i u kojem ovaj ili onaj individualni cvijet nema nikakvog važenja, a kamoli pravde. Logika povijesne pravednosti, kako je utemeljuje revolucionarni razum, dramatično je drugačija. Tako Ivanov odgovara Rubašovu i sve te etičke dileme uopći, odnosno pojednostavi žrtvovanjem pojedinačne subjektivnosti na oltar revolucionarne objektivnosti:

„Tvoj Raskolnikov je ludak i zločinac; ne zato što ubija staricu s predumišljajem, već zbog toga što mu je stalo samo do vlastite koristi. Načelo da cilj opravdava sredstva jest i ostaje jedina nit-vodilja političke etike; sve drugo su prazne tlapnje bez repa i glave da ih nemaš gdje uhvatiti ... Kada bi Raskolnikov maknuo staru s puta po nalogu partije – recimo zato da bi se povećao fond za štrajkaše ili da se uredi ilegalna tiskara – tada bi jednadžba vrijedila, roman koji svojim problemom samo zbunjuje i zavarava, nikada ne bi bio napisan i za čovječanstvo bi tako bilo još najbolje.“ (122)

Ivanov, dakle, ne vjeruje u slobodnu volju pojedinca, u njegovu sposobnost lučenja između dobra i zla – izuzev ako nije riječ o željenoj logici takozvanog revolucionarnog morala. Njegov punomoćnik, subjekt, za kojeg se pretpostavlja da zna, vodstvo je partije koje

kod kuće u Moskvi odlučuje o sudbini revolucije posvuda diljem svijeta i na različite kontinente šalje svoje profesionalne revolucionare, nerijetko i likvidatorskim putovima – slični su im i dandanašnji poslanici ruske imperijalne politike, akteri specijalnih operacija zaduženi za vanjsku (bez)opasnost po europskim prijestolnicama od Londona do Ljubljane. Po uvjerenju Rubašova, do kojeg dolazi pred kraj romana, negdje je u tom računu sudbonosna greška. Revolucionarna jednakost ne može djelovati jer s jedne strane proglašava „britki razum“, a s druge strane patetično govori o „krivnji i izdajstvu“. Netom zatim nailazimo na prizor u kojem Rubašov kroz rešetku na prozoru zuri „u djelić plavetnila iznad mitraljeskog tornja. Kada se osvrnuo na prošlost, pričinilo mu se da je četrdeset godina proveo u ludilu – u “bijesnom ludilu čistog razuma.“

Živa, potisnuta sila koja vrije u meni

Jesu li to dileme i Zupanovog *Levitana*? Odgovor je jednostavan: da i ne. Da, jer su junaci oba romana politički zatvorenici i žrtve iskonstruiranih sudskih procesa. Ne, jer prvog na ishodištu određuje vjera u povijest koju potom gubi, a drugog vjera u sebe koju ne gubi. Zapravo je još samo stupnjuje. Prvi umire, drugi preživi.

Za početak iduća kratka usporedba. Prvi odjeljak Koestlerovog – u trećem licu napisanog – romana zapravo je samo jedna kratka rečenica:

Vrata ćelije su se zalupila za Rubašovom. (9)

Sljedeći odjeljak je opsežniji, ali još uvijek nadasve stvarno, hladno opisujući zatvorsku ćeliju, kibli uz umivaonik, slamnjaču, zidove obložene žbukom, dvorište i svjetla, stražara s puškom na zatvorskom zidu na drugoj strani prozora: „S vremena na vrijeme žuto svjetlo mu je bljesnulo s bajoneta.“ Prvi dio romana završava ovim odjeljkom:

Kada je nekoliko minuta kasnije stražar ugasio svjetlo i kroz otvor na vratima pogledao u ćeliju, Rubašov, bivši narodni komesar, već je spavao, leđima okrenutim prema zidu, s glavom na istegnutoj ljevici koja je ukočeno visjela preko ruba ležaja; samo je dlan na kraju mlohavo visio i trzao se prema njemu u snu. (10)

Početak *Levitana* – roman je napisan u prvom licu – oblikuje prilično drugačiju atmosferu od Koestlerovog asketskog govora i hladnog opisa stvari koji, u pogledu pripovijesti svojih protagonista, ne nagovješćuje ništa osobito ohrabrujuće. Zupanov roman, kako ga pripovijeda njegov Jakob Levitan, junak u prvom licu, počinje prilično opširnije:

Čovjekove reakcije na samoga sebe u vezi sa svijetom vrlo su zamršene. Ista stvar, isto svojstvo, ista tjelesna posebnost – može nas uzdići na vrh života ili survati na njegovo dno. Netko je dlakav kao majmun i zbog toga se smrtno stidi, sve dok neku ženu njegovo krzno ne dovede u ekstazu. Budući da sam osjetljiv kao zec, društvo je pak osjetljivost prognalo u ilegalu, toga sam se stidio, stidio sam se svake erekcije za plesa, koliko sam samo puta morao na kupalište u studenu vodu – sve dok nisam saznao koliko muškaraca kupuje sredstva protiv impotencije. Morao sam se od srca nasmijati, kad je tome tako: netko je nesretan zbog toga što je predebeo, drugi je premršav, jedan prenizak, drugi previsok. Dugo sam bio uvjeren da imam nepristojno predugačak i predebeo organ. Onda sam pročitao kako su se stari Rimljani dali šibati koprivama po njemu, samo da bi postao deblji.

I tako se čitav život rješavaš kompleksa. Kad ih se riješiš, za strogo društvo postaneš nemoralan ili barem amoralan. Znao sam da stalno moram imati žene, dobre žene, mnogo žena, inače će se živa, potisnuta sila koja vrije u meni, oduprijeti. Aktivirat će se kao napeti luk – i nitko ne zna kamo će udariti. (*Levitan*, 7).

Kad se za Koestlerovim Rubaškovim zalupe vrata, ta vrata zatvara takoreći sama sudbina. Kao da se dogodilo nešto neizbježno. Kod Zupana svjedočimo – doslovno falocentričnu - pripovijest u prvom licu, koja već u prvom odlomku uspostavlja suprotnost koja će

fiziognomiju romana pratiti do kraja. Jakob Levitan i njegov (nepri-
stojno dugačak i debeo) organ s jedne, te društvo s druge strane. Što
su muškarac i njegov organ slobodniji, uzburkaniji i više bez predra-
suda, to se više sukobljavaju s društvom ograničenim njegovim mora-
lom. Ta suprotstavljenost pojedinca i društva, jastva i svijeta, uzorak
je koji prožima cjelokupan Zupanov romaneskni opus, a u *Levitanu*
je najdosljednije, čak deklarativno izveden. Gesta koju Jakob Levitan
čini u zaključnom prizoru romana, nakon što ga poslije dugih godina
oslobode iz zatvora, znakovita je te ujedno i podsmješljiva, jednako
samosvjesna kao nekada na početku zatočeništva:

Podigao sam se na zadnje noge, pokazao pimpača cijelom svijetu, ni-
sam osjećao nikakav stid [...] (307)

Kao i za veliku većinu Zupanovih junaka, bez obzira je li pripo-
vjeđačka perspektiva u prvom ili trećem licu, i za Levitana vrijedi da
je njegova priča puna peripetija, digresija sjećanja i sporednih osoba
na koje nailazi, mada se prije ili kasnije pozdrave, a on sam do kraja
– vjerojatno i dalje – ostaje *isti*. To vrijedi i za one Zupanove junake
koji na kraju umiru (na primjer, Just, Marina i Silvije u *Mrtvoj mlaki*,
Jakob Lapuh u *Duhu po čovjeku*, Jakob Benedik u *Igri sa đavoljim
repom*, bezimeni junak u prvom licu u *Komediji čovječjeg tkiva*), ili si
sami presuđuju (*Klement*). Ili, najzad, pokušavaju istupiti iz sebe ili
se okušati u različitim situacijama, ali se prije ili kasnije vrte jedinoj
opipljivoj izvjesnosti – izvjesnosti (mada rascijepljenoga, duplicira-
nog ili utrostručenog) sebe samoga.

Gestom koju Levitan na kraju usmjeri prema „cijelom svijetu“,
taj bi ne-razvojni roman mogao i započeti. Kao da je sve što se u
pripovijesti o zatvoreničkom životu događa, namijenjeno nekakvom
samouprizorenju u prvom licu – i obzirom da je on, zanemarimo
li posve vanjske peripetije, uvijek isti, gomili drugih, koji u ovoj ili
onoj zatvoreničkoj epizodi ulaze u njegov svijet, u stvari je dodijeljena
samo uloga statista. On, Levitan, obraća se nekom od zatvorenika,

preokreće njegova ustaljena uvjerenja i slično, ali njemu samome se nešto takvog ne može dogoditi. Uvodno je poglavlje nekakva pred-priča Levitanovog zatvorenništva, ali i njegova sažeta svjetonazorska poruka, apoteoza individualnosti te, ništa manje, otpora koji svoj temelj, kako možemo pročitati odmah na početku, traži i otkriva „s onu stranu svih ograda te lažne i neosmišljene civilizacije“.

Antipolitički politički zatvorenik

Zašto se Zupan, odnosno njegov autorski dvojnik, našao u zatvoru, o tome smo već pričali. Da je bio politički zatvorenik, o tome nema sumnje. Ali antipolitički politički zatvorenik:

Politika je tada za mene ustvari bila nešto što je mirisalo na jeftini sapun umotan u smrdljive, prljave gaće nekog dužnosnika koji nema vremena za spolno izživljavanje. Tek su me zatvor i njegova sveobuhvatna škola podučili što je to – politika. Kad sam shvatio kako sam bio ružičasto naivan kad sam se prije toga počeo baviti politikom, crvenio sam se pred samim sobom. Kad sam prije rata štrajkao na sveučilištu i galamio protiv nepravednog poretka. Kad sam se tukao s kraljevim murjacima. Kad sam pustio neku suzu zbog raspada Jugoslavije. Kad sam govorio seljacima u partizanima. Kad sam se zalijetao u novi poredak nakon revolucije. Parfimirane svježe gaće! Homo politicus! Anarhoidni slobodnjak koji sve zna bolje! Genij! Čovjek se uvijek gura tamo kamo najmanje zna. Koliko lijepih i slasnih žena sam propustio jer nisam ostao na području u kojem sam stručan. (11)

Zatvoreničko društvo u kojem će taj stručnjak, „prahuligan“, kako se naziva u romanu, morati brusiti svoje anarhoidno slobodnjaštvo, nadasve je šareno:

Stojiš u gužvi, vrijeme ti kaplje na glavu, a uz tebe stoje: razbojnik, gestapovac, lopov, bjelogardist, džepar, starac koji je djevojčicama u parku pokazivao pimpača, ubojica, novi buntovnik, ženidbeni varalica, crnoburzijanac, informbироovac, razvlašteni trgovac, provalnik,

pronevjeritelj, homoseksualac, krivotvoritelj, silovatelj, suradnik okupatora, širitelj dezinformacija, širitelj neprijateljske propagande, organizator prostitucije, mesar koji je na crno zaklao tele, isljednik koji je zloupotrijebio osumnjičenu, direktor koji je uništio poduzeće, nasilnik koji je udario milicajca, muškarac koji je tijekom svečanog govora išao sрати, svećenik koji je zgriješio u propovjedi, oficir koji je ubio ženu, organizator pokreta otpora nakon rata, špijun, i gomila ljudi koji uistinu ne znaju za što su osuđeni. U časopisu kojeg dobivamo, čitamo tko će nam se pridružiti za neko vrijeme: nekakav pljačkaš, lopov ili spisatelj s nekim svojim zamislima organiziranja socijalizma. (13)

Svaka od tih zatvoreničkih sudbina, kao i mnoštvo drugih koje se nižu kroz *Levitana*, mogla bi biti podloga za knjigu kratkih – ili duljih – priča. Ne književnih, nego, da upotrijebim Zupanove riječi, takvih koje piše sam život. Ali to bi zahtijevalo posve drukčiju dramaturgiju i organizaciju pripovijesti. Ja, što je alfa i omega Zupanovog svijeta, morao bih samog sebe tu i tamo smjestiti u zgradu, te se prvenstveno odreći (pre)velikog broja digresija; ili o svojoj vlastitoj (pred)povijesti, ili, što je već veći problem, o stanju svijeta i civilizacije općenito. Ta opća mjesta romanesknoj strukturi *Levitana* vjerojatno ne idu u prilog. To da Zupan želi pisati „život“, a ne „književnost“ – ona je, da ponovim njegov spisateljski kredo iz romana, za njega zacijelo „izmišljena beletristička zbrka“, svakako nije nikakav argument koji ide u korist spisatelja koji se hvata u koštac s moralom, a ujedno se i sam u nekoliko navrata prepušta moralnim ili čak moralističkim osudama „moderne civilizacije“.

Odmah na početku nailazimo na ovo – takoreći – programsko stajalište:

Poznavao sam ženu, možda postoji još neka takva, kojoj sam takvim pripovijetkama iz stvarnog života tako slomio užitak, da me je mogla pratiti na drugu stranu svih ograda te lažne i neosmišljene civilizacije. U odlomcima sam joj pripovijedao ono o čemu namjeravam pisati u toj knjizi. Srušio sam sve umjetne oblike izražavanja. (8)

A pritom nalazimo i ponor između vremena nekadašnjeg i sadašnjeg: između stvarnosti iz koje pripovjedač govori, i starih – očigledno predratnih i neposredno poslijeratnih vremena. Jednako tako i zatvoreničkih (barem u prvom razdoblju služenja kazne krajem četrdesetih godina, kad je samovolja vlasti bila gotovo neograničena): „U toj mojoj ćeliji još je bila džungla. Smrt je visjela u zraku, u tihim podrumima vrebale se tajne [...]“ Ali sadašnjost iz koje govori Zupanov pripovjedač i promatra svoje nekadašnje zatočeništvo, pusta je: političke razgovore, kako je rečeno u romanu, ugušila je „trka za standardom“, koja „odnosi duše pojedinaca u ponor menadžerske bolesti“. U pravilu, prvo lice množine na takvim mjestima nije slučaj. Spisatelj očigledno želi izreći nekakvu generacijsku ili barem individualnu istinu svog doba. Došli smo, kako još jednom ponavlja, „do potrošačkog društva trkom za standardom i menadžerskom bolešću“. To nije usamljeni misaoni pasaž, jer nešto veoma sličnog možemo pročitati nakon dvjestotinjak stranica, kad je, ovaj put kroz usta Levitanovog mladog zatvoreničkog sugovornika, rečeno da je svijet vani – u suprotnosti s džunglom unutra – „jedno veliko Potemkinovo selo“, ili da ljude „politika sve manje zanima; počela je trka za osobnim standardom“.

Trka za osobnim standardom, „menadžerska bolest“ i sličan Zupanov rječnik: to su ustvari drugi nazivi za svijet prosjeka, masovnog turizma što ga je u *Menuetu* morao podnositi njegov Berk (onaj stariji Berk iz paralelne španjolske priče smještene u sedamdesete godine), pa svakojaka moralna većina kojoj svakidašnji dvostruki moral kad se radi o posve praktičnim stvarima, nikako nije stran. Ali u tom uranjanju u moral, promislimo li dobro, ima i nečeg moralističkog. Stoga je pravo pitanje u ime čega Zupan zaranja u modernu civilizaciju, vladajući moral, sistem nadzora i kazni, u društva Istoka i Zapada, kako u američku demokraciju, tako i u ruski komunizam – i na sve ono između?

Odgovor je na dlanu. I u svjetlu stare i u Zupana ponovljene istine da do „najgorih spolnih zločina dolazi u moralno najzatvorenijim

društvima“. Spolnost je zacijelo, kako čitamo u *Levitanu* na nekoliko stranica ranije – to je poznato (i u ovoj knjizi jednom već navedeno) mjesto, „Jedino područje čovjeka gdje sudjeluju uistinu sva osjetila, sva mašta, čitava čovjekova fizička i psihička osoba. Zato stvara individuum.“ Dakle, spolnost je nekakav laboratorij individualnosti čiji su potencijali neograničeni, ali bez konačnog cilja. Spolnost zacijelo ne može biti program „konačnog rješenja“ čovjekovog pitanja, njegovih individualnih i intersubjektivnih nevolja, a kamoli kolektivnih. Ako Zupan tvrdi da nema „nikakav pozitivan program“, to zacijelo vrijedi i za spolnost, bez obzira radi li se o ekstatičnom „seksu stoljeća“, kako se to bombastično naziva u nekom holivudskom filmu čije je geslo *još*, ili o povremenoj popodnevnoj zabavi starijih ljudi koji imaju zamalo *dovoljno*. Ali ove ću duhovitosti izoštriti pomalo skrovitim mjestom iz *Levitana*, gdje rječiti Zupanov junak u prvom licu, koji u pravilu ima više odgovora negoli pitanja, stvar jednom za promjenu ostavlja otvorenom:

Jednom me je Frina upitala zašto se toliko bavim spolnošću? Prvo, to mi je urođeno. Drugo, za to sam se izborio ustrajnom borbom protiv društva koja se spolnošću služi kao sredstvom za porobljavanje... Treće, postoji nešto daleko dublje. Moram razmisliti. (59)

To „daleko dublje“ cilja ne samo na to da je spolnost kreacija i manifestacija svake psihofizičke individualnosti, nego i da je scena igre sa samim sobom i s drugima. I igre koju iz posebne zupanovske perspektive, jači, lukaviji, spretniji, nadareniji igrač igra sa slabijima. U zatvoru, u toj mikrostanici društva, utoliko više. Rječita je sentenca kad Jakob Levitan, razmišljajući o neprestanoj borbi za vlast u zatvorskoj sobi kaže da „ako nećeš zavladatai, bit ćeš nadvladan, ako nećeš porobljavati, bit ćeš porobljen“. Međuzatvorenička spolnost, u pravilu homoseksualna, a što drugo, u carstvu zatvoreničkih osjetila stoga nije samo nešto posve prirodno (više se tiče elementarnog seksusa nego suptilnijeg erosa), nego i manipulacije, igre moći te, najzad,

volje za moć koja se održava na životu pomoću i na račun slabijih. I u tom kontekstu se nekako samo od sebe otvara pitanje slobode:

Bilo je vrijeme kad si pokušao razjasniti što u stvari znači ta prokleta ideja zvana „sloboda“. (248)

U jednom od sporova s isljednikom nekoliko stranica ranije, Levitan, recimo, potvrđuje da se „u zatvoru osjeća slobodnijim nego da stoji usred New Yorka. Jer sloboda je ovdje unutra, u prsima. Nije moguće oduzeti je čovjeku.“ Ili opet na drugom mjestu, ovaj put unutar duljeg monološkog rezoniranja: „Rijetki su oni koji su mogli razumjeti da čovjek može čak i u ropstvu biti unutarnje slobodan.“ Zupan ovdje najvjerojatnije parafrazira poznatu misao Oscara Wildea iz eseja *Ljudska duša u socijalizmu* (1890)., odnosno da „čovjek čak i u zatvoru može biti posve slobodan. Njegova duša može biti slobodna.“ Ali pitanje paradoksnе zatvoreničke slobode za Zupana je ujedno i pitanje elementarne istine, odnosno stvarnosti, kako ju omogućava upravo zatvoreničko iskustvo. Na to cilja i ova znakovita izreka iz romana *Komedija čovječjeg tkiva*: „Istina je zapisana samo na zidovima zahoda i na zidovima zatvora.“ Ili nekih deset stranica kasnije, ovaj put pomalo moralno obojano, kad na svijetlu stranu mjeseca postavlja tamu zatvorske ćelije, a na tamnu stranu „lažnu, prilagođenu povijest“, o kojoj pripovijedaju „zahvalnice“ i „idilične priče“: „Krvava povijest stvarnosti [...] skrivena je po policijskim arhivama.“

Najzad, to je i glavna, ali u pravilu rijetko neposredno izrečena istina svake prave zatvoreničke književnosti. Neizrečena ili rijetko izrečena zato što bi se u suprotnom pisanje pretvorilo u tužbalicu nesretne zarobljene ptice, patos slobode, pa u pravedničku deklaraciju koja bi nadglasala konkretnost pripovijesti o konkretnim pojedincima od krvi i mesa.

Kao da je tih spisateljskih neprilika i opasnosti kad se radi o zatvoreničkoj materiji, uz Levitana u njemu, bio svjestan i Zupan.

Njegov junak u prvom licu, kad zapisuje istinu života i razmišlja kako da je organizira, posreduje i postavi u tijelo teksta, često se osvrće preko ramena i svoju nevolju dijeli s čitateljima. Na primjer: „to sam već zaboravio reći“, „Reći ću vam još nešto“, „Zaključio sam da preskočim sve što se ponavlja, i neke sljedove preuredio kako pripovijest ne bi bila predugačka.“, „Ne smijem zaboraviti da sam na kraju obvezan popisati krijumčarenje koje sam spomenuo, prije sam morao uključiti pripovijest o tuberkulozi“, „Odmah ću vam reći“ – i tako dalje.

Moć i nemoć pisanja: to će inače biti jedna od glavnih tema *Komedije čovječjeg tkiva*, zadnjeg Zupanovog velikog romana. On prvenstveno obrađuje autorovo kasnije životno razdoblje – i da erotika, odnosno seksualnost, ovdje imaju posebno mjesto, nije potrebno posebno isticati.

Svojevrsan, recimo spisateljsko tehnički (ili čak urednički) problem *Levitana* svakako je preobilje enciklopedijskih uložaka. Kao da je autor u tekst unosio zapise pročitanih knjiga s različitih područja koje su mu došle u ruke, od filozofske propedeutike do Knausovog leksikona. Takvi odlomci i digresije su višak, pripovijest nepotrebno gubi intenzivnost, popisivačku plastičnost načinju publicistički pasaži o ovom i onom. „Prestížem se, jer bih volio zaključiti pripovijest,“ odjednom – već prema kraju romana, a što drugo – priznaje Levitan. I nakon nekoliko stranica, nakon što se uhvati pregledavanja svojih zapisa koje mu je vratila uprava zatvora, između ostalog o fiziци i marksizmu, estetici i psihologiji, (samo)kritički napomene: „Ne razumijem da vam ta moja pripovijest počinje tako jako dosadivati.“ Pritom još duhovito napomene da bi ga oni, kad bi se latio svog tog gradiva, nastalog tijekom zatvorskih studija, kad su profesor i student silom prilika jedna ista osoba, „(možda opravdano?) smatrali prepotentnom sveznalicom“.

Zaključni prizor romana dovoljno je sugestivan da na tu „sveznalicu“ brzo zaboravimo. Opisuje otpuštanje iz zatvora:

Na kamion, pa barjanskom cestom u grad. Siv, hladan dan. [...] Meni je ključalo po sljepoočnicama i želucu i bilo mi je pomalo loše. Zrak je oštro brijao oko lica. Iz kaosa si se složio na Jakoba Levitana. Raskrojio si se u kaos i sad ćeš se morati ponovo sastaviti, trenutak novog rođenja bliži se nemilosrdnom brzinom.

Taj trenutak nijedna kuća uz cestu nije zanimljiva, nitko tko bi nam dolazio ususret, nijedno drvo, čak ni kad bismo susreli krdo žirafa, jedva da bismo ih pogledali.

Kamion se zaustavio iza skladišta tovarnog kolodvora. Samo je nekoliko željezničara stajalo uz vagone, i veliki kamion ugašenog motora čekao je svoj tovar. Iskricali smo se – i razišli se na sve strane. S UN-RRA kutijama u rukama, sa zavežljajima na ramenima, u zakrpanim odijelima koje je ogulila duga istraga, u nekom sivom danu.

Pred kolodvorom sam zastao i nehotice pogledao natrag – nije bilo nikoga tko bi išao za mnom. Kamo sad? (307)

Šteta da Zupan na ovom mjestu nije završio roman. Dakle, metaforički rečeno, s otvorenim pitanjem na raskrižju života, a ne zatvorenom točkom. Ali u nastavku slijedi pasaž koji sam već naveo: Levitan pokazuje „pimpača cijelom svijetu“ te pritom, kako ponosno tvrdi, ne osjeća nikakav stid.

Kao da je ta sudbonosna, samopotvrđivačka gesta mogla biti odgovor na (barem na prvi pogled) jednostavno, ali važno pitanje „Kamo sad?“. I kao da je Zupan vrata romana, koja bi bilo, barem što se tiče moje čitateljske malenkosti – bolje ostaviti otvorenim, nepromišljeno zatvorio.

Prizori iz bračnog života

Zupan je post-zatvoreničkom životu posvetio roman *Igra s đavoljim repom*. Izašao je prije *Levitana*, nastao je nekoliko godina nakon njege, i isto se tako bavi seksualnošću. Samo, ovaj put ne zatvoreničkom, nego civilnom. Naime, njegov junak više nije politički zatvorenik,

nego drukčiji zarobljenik: ovog puta civilnog života i sudionik u ratu spolova. O tom ratu djelimice su govorili već neki Zupanovi romani, nastali prije Drugog svjetskog rata. Tada se radilo o pričama avanturista, čija je sudbina proza života iza rešetki „moderne civilizacije“. U *Levitaniu* se radilo o zatvoreničkoj džungli („u toj mojoj ćeliji još je bila džungla“), u *Igri s đavoljim repom*, gdje je džungla – kod Zupana ni prvi ni zadnji put – inače i drugo ime za društvo općenito, pa glavni junak mora živjeti u paklu. „Taj pakao“, kako je nekoliko puta rečeno u romanu, je njegov dom. I đavo u tom paklu je njegova žena. Ili preciznije rečeno, svatko od njih je đavo svome najbližem drugome.

Zupanova *Igra* uprizoruje nekakvu slovensku – književnu – inačicu „prizora iz bračnog života“. Dakle, muškarac, žena i đavolji rep. I obzirom da su jedno drugome najbliži, jasno je kako u tom slučaju razumjeti poznatu Sartreovu sentencu o paklu, što su drugi (ljudi). „Mrzimo se iz srca i živimo jedno uz drugo, tvrdi u ime obje strane Zupanov junak po imenu Benedik. „Vi niste za to da budete zajedno, ali ne možete ni odvojeno.“ Tu zagonetnu ljubav dvojedino komentira vikendaški susjed, dobrodušan i pomalo perverzan stariji liječnik, kojemu inače ništa ljudskog nije strano.

„Lida i ja smo oboje žrtva i krvnik u jednoj osobi,“ ustvrđuje Zupanov junak u prvom licu. Ali iz njegove *muške* perspektive, malo lošiji primjer nego *on* u tom ortakluku je, naravno, *ona*. Među njima „traje rat“, „ona je njegov prirodni neprijatelj“. Jednom riječju: „to je bilo posve autentično neprijateljstvo“. Odjeke tog neprijateljstva potom pratimo do kraja. „Ta žena, ta vražja žena“ je „moja smrt“, „to čudovište“ je „moj najgori, smrtni neprijatelj, goreg neprijatelja u životu nisam imao“.

Igra s đavoljim repom inače nije najuspješniji Zupanov tekst. Namjera da uzburka konzervativni slovenski čitateljski svijet, koji bi čitanjem bio što više ogorčen (te pritom i malkice voajerski radoznao), po izlasku romana možda mu je i uspjela, ali iz današnje perspektive,

pa i poznavajući autorov romaneskni luk, *Igra* je, da si sada priuštiti kritički komentar, prvenstveno izraz stvaralačke poteškoće. Napisana je prilično konvencionalno, i u usporedbi s drugim kasnijim Zupanovim romanima, pomalo odmaknuta od autobiografizma. Na primjer, Jakob Benedik je šef propagandnog odjela u nekom poduzeću i (oportunistički) član saveza komunista. Autor romana nije bio ni jedno ni drugo.

Što je u toj priči o ratu među spolovima i općem razvratu fiksijska „nadogradnja“, a što veristički odjek spisateljevih stvarnih bračnih (i vanbračnih) peripetija, o kojima je inače izvještavao u jednom nefiksijskom tekstu, sad nije bitno, a ni posebno zanimljivo. Književna izvedba je problematična, gomilaju se i ponavljaju slični prizori i dramatične scene. Događanje je smješteno u različite sredine, od domaćeg obiteljskog zatvora do vikendaške primorske raspuštenosti, gdje se paru koji vodi borbu na život i smrt i usporredno s time živi utoliko – upravo tom borbom zapaljen – dinamičniji seksualni život, priključuje veseo susjed liječnik, njegova žena, te još poneka djevojka ili mladić. Ali većina opisa tih seksualija, nekad manje, nekad više obijesnih igrica, nekako je hladno mehanička, inače poznavateljska, ali kad se radi o junakovoj hipertentnoj kondiciji i nezaustavljivoj uspravljenosti, ponekad već i pomalo komična – utoliko više jer o njoj piše on sam, neskromni i rječiti svjedok svojih vlastitih podviga.

Ne malo puta, između dva koitusa, kad je pomalo tužan i ne zna posve dobro što i kamo bi sa sobom, na redu su misaoni pasaži:

Ja sada bježim u tužne misli, a potom u divlju, pretjeranu spolnost. Potom me obuzme bijes. Oblije me stid. Lagani užas. I opet bježim naprijed. Uvijek želim da sve bude drukčije. Uvijek pokušavam izbrisati neku riječ iz pamćenja. Čitavo vrijeme osjećam da moj put nije ispravan, da ne odobravam svoja djela. Volio bih biti drukčije naravi – ali ona se ne može promijeniti tako brzo. Svoju volju

podmićujem, varam, uništavam – i opslužujem svoje strasti do kraja, baš ništa im ne uskraćujem. Rastavljam se pa se opet sastavljam, a slika je uvijek ista; s koje god strane da se pogledam, uvijek sam prikriveni grešnik s osjećajem krivnje i neuhaćeni prijestupnik koji lukavo brine da ga ne uhvate; inače slutim kakav bih morao biti i kako bih morao živjeti, ali tjeram slutnje, zatvaram oči sam pred sobom; varanje samoga sebe već je postalo sistem (*Igra s đavoljim repom*, 137-138)

Jednom su ta uporna samoispitivanja („Zašto se toliko vrtjeti oko jedne same osi: „spolnosti“?), drugi put tužbalica nad modernom civilizacijom, recimo nad turizmom koji nas „jednostavno preplavljuje“, treći put opće konstatacije da su bogovi „otišli s ove planete“. Ili, kako smo mi, koji smo na njoj ostali sami i prepušteni jedan drugome, neki put „koljači, neki put zaklane kokoši, jednom silovatelji, potom silovani. Ima li još ičeg uzbudljivog u današnjem svijetu. Ima. Bura u čaši.“

Uz središnju temu, seksualno prisvajanje i s njime povezanim sadističkim, mazohističkim i kojekakvim igricama (nije nužno da im prisustvuje samo – konvencionalno i heteroseksualno – dvoje), neprestanu borbu za dominaciju nad drugim, odnosno drugom, pa i postkoitalnu melankoliju i tako dalje, ukratko, uz sve to *Igra s đavoljim repom* ocrta i sliku slovenskog socijalističkog srednjeg sloja – glede javnih pitanja većinom oportunističkog i apolitičkog. „Iz zatvora sam ipak došao u vrijeme kad je potrošački mentalitet bio na svom velikom pohodu u našu malu zemlju,“ rečeno je – retrospektivno – u *Komediji čovječjeg tkiva*. U mentalitet srednjeg sloja i općenito u materijalističko-potrošačko društvo Zupanov se pripovjedač u *Igri s đavoljim repom* nekoliko puta zabije – dakle, na toj se ravni radi o nešto malo društvene kritike, ali ona je većinom moralno sentimentalna, uperena protiv gomile koja se u automobilskim kolonama razvlači prema moru, ili pak negoduje zbog loše usluge u gostionicama ili slično.

Moj bože, kako sam sit samoga sebe

Kad Zupanov junak u prvom licu razmišlja o sebi i svojoj ženi, (samo)kritički zapaža da „oboje pripadamo onom posve dobrostojećem srednjem sloju bez prave unutarnje kulture“. Prema kraju ustvari kapitulira i kao seksualni subjekt; nemoć čovjeka koji je „što dalje, to veći stranac u vlastitom životu“, pa, posve jednostavno, dobiva i svoju - autorefleksivnu točku na i, destruktivno okrenutu - prema unutra i prema van: „Moj bože, kako sam sit samoga sebe, svojih strasti, svog načina života, i svih ljudi.“

Igra s đavoljim repom tu nepriliku rješava jednim spektakularnim potezom. Zupanov rezignirani Jakob Benedik se kao brodski liječnik (nekada je navodno studirao medicinu) ukrcava na teretni brod, napušta nemilu domovinu i već je na drugom kraju svijeta. To je ujedno i nekakav pokušaj spisateljevog rješenja situacije u koju je upao zajedno sa svojim junakom. Zupan glede toga nije ni prvi ni zadnji: Sjetimo se samo, na primjer, austrijskog *Zimskog putovanja* (1978) Gerharda Rotha, ili slovenskog *Posljednjeg Sergijevog iskušenja* (1996) Janija Virka. Junaci oba ta romana na kraju žele što dalje iz ovih krajeva. S iluzornom pretpostavkom da će pakao tamo biti manji. U Zupana, to je Južna Amerika:

Sad sam u Hondurasu. Nemam ništa posebnog za reći. Samo me osjećaj reda tjera da ovo glupo pisanje nekako završim. (361)

U svijetu koji se istovremeno raspada – i junak s njim – brod je nekakva oaza stabilnosti, rijedak „primjer uređenosti svijeta“. I zbog kolektiva mornara, u kojem su pravila jednostavna i jednaka za sve bez iznimki. Usput: brod kao spasonosni mikrokozmos susrećemo već u prvom napisanom Zupanovom romanu, kad Tah, isljednik samoga sebe, kao mornar pronade samoga sebe – barem epizodno – u svakodnevnom, posve praktičnom poslu nasred mora. Na zadnjim stranama *Igre s đavoljim repom*, u tom mornarskom kontekstu na

redu je i kratka himna prijateljstvu – kao već i prije u Zupanovom pi-sanju. To je muško drugarstvo koje je antipod ratu spolova na kopnu.

Ali ne zadugo. Na kraju romana, odnosno pronađenog „rukopi-snog teksta“ stoji kratak *post scriptum*. Pod tim dodatkom potpisan je „prvi časnik palube“: izvještava da je Jakoba Benedika u lučkoj pivnici ubio zalutali metak.

Dosta jadikovanja!

Još ova napomena. Naklonjeni ocjenjivači odmah nakon izlaska, te kasnije još poneki povjesničar književnosti, *Levitana* i *Igru s đavoljim repom* povezivali su s Henryjem Millerom (1891-1980). Uz takvu spolnu tematiku vjerojatno i zato što su njihovi nekonvencionalni životni putevi – barem u ranijem razdoblju oba autora – bili prilično slični. Glede spisateljskog „programa“, dovoljno je znakovit već i moto što ga je američki spisatelj napisao uz svoj znameniti prvijenac, roman *Rakova obratnica* (*Tropic of cancer*, 1934). Radi se o misli R. W. Emersona, koju je potom u različitim oblicima i u različitim prilikama navodio, odnosno parafrazirao i Vitomil Zupan (kao i Lojze Kovačič, drugi moderni slovenski klasik te jednako tako autor „autobiografskih romana“):

Romani će se vremenom odmaknuti od dnevnika i autobiografija, i to će biti zanimljive knjige samo ako će spisatelj znati kako da između onoga što zove svojim iskustvima, izabere ono što je uistinu njegovo iskustvo te istinu iznosi istinito (Miller, *Rakova obratnica*, 5)

To je stajalište Miller (kao i Zupan) potom proširio još i na razlikovanje između „literate“ i „pisca“. Pritom bi usporedba – Zupana i Millera, recimo *Igre a đavoljim repom*, odnosno autorovog kasnog romana, i Millerovog nekoliko desetljeća starijeg romanesknog prvijenca, pokazala mnogo idejnih srodnosti, napose onih o afirmaciji slobodne seksualnosti kao suprotnosti potrošačkoj civilizaciji i (malo)

građanskoj sterilnosti, ili sliku svijeta koji je „zvjerinjak“, odnosno „džungla“. Millerov junak, kako čitamo u *Rakovoj obratnici*, napušta prvi kako bi se mogao useliti u drugi – „Svijet je iscrpljen, više nigdje nema ni suhog prdca,“ njegov je komentar, kojeg bi s veseljem potpisao Zupan. Više nego dovoljno znakovit je i ovaj mali prizor na kraju Millerovog romana. Pripovjedača i njegovu družbu svaku večer obide noćni čuvar te s njima popije čašu vina:

Kad isprazni čašu i osmijehne nam se, čini mi se da se svijet raspada na djeliće. To je osmijeh koji nam dobacuje preko ponora. Čitav smrdljivi civilizirani svijet leži poput močvare na dnu rupe, a nad njom poput fatamorgane lebdi taj neodlučan osmijeh. (225)

Isto vrijedi i za odgovor na pitanje što znači „biti čovjek“. Millerov pripovjedač sam sebe proglašava anarhistom: „Slobodan sam čovjek – i trebam svoju slobodu.“ Ili na drugom mjestu: „Nemam nikakvog razloga za bilo što. Slobodan sam – to je glavno...“ Ali pritom napravi još korak naprijed: „Samo bih bogu bio odgovoran – kad bi on postojao!“ Ovamo pripada i apoteoza umjetnosti i umjetnika. Ona je bliska ranom Zupanu, najviše romaneskom svijetu *Putovanja na kraj proljeća*, koji je nastao nekoliko godina nakon Rakove obratnice. Ne samo što je, kako kaže Miller, umjetnik „uvijek sam“, prvi uvjet umjetničke egzistencije je „*unutarnja distanca od drugih*“. Umjetnost je prvenstveno „u tome da ideš baš do kraja“. Ili barem, kao u Zupanovom slučaju, do kraja proljeća.

Miller je zacijelo bio (i) Nietzscheov učenik te je svojim pisanjem potvrđivao poznatu filozofsku maksimu da „umjetnost imamo zato da ne propadnemo uz istinu“. To je ekstaza kraja (njegov je svjedok Nietzscheov „posljednji čovjek“) – i obećanje novog, drukčijeg početka, o kojem nije moguće puno govoriti, a ni šutjeti o njemu. U *Rakovoj obratnici* je kroz usta pripovjedača u prvom licu – ime mu je „Henry Miller“ – ta je vizija ekstatično, u dikciji nekakvog

avangardističkog manifesta, kakve su nekada pisali ekspresionisti ili futuristi, izrečena ovako:

Možda smo osuđeni na propast, možda za nas nema nade, ni za koga od nas, ali ako je uistinu tako, onda još posljednji put riknimo u smrtnoj muci, ali tako da se ljudima smrzne krv u žilama! Neka to bude izazivački krik, bojni poklič! Dosta jadikovanja! Dosta životopisa i povijesti i knjižnica i muzeja! Neka mrtvi požderu mrtve. Neka živi zaplešu oko ruba kratera, još jednom prije nego što utihnemo. Ali stvarno zaplešimo! (204)

Ali književni tekst i tematski raspon koje susrećemo u Millera i Zupana veoma su različiti. Millerov jezik, usporedimo li ga s kasnim Zupanom, eksplozija je emotivnosti, poetičnosti, drskih obrata, mijesanja visokog i niskog jezika, profanog i uzvišenog, a prvenstveno jasno artikulira svoju viziju umjetnosti. Glede erotike, dovoljan je jednostavan sud da je u Millera u kasnijim djelima, kao što su napose *Jarčeva obratnica*, (1939) i svakako poratna trilogija *Sexus*, *Plexus*, *Nexus* (1949 - 1959), još izrazitija i neposrednija, ispisana u svoj svojoj emotivnoj neposrednosti, dakle veristički, te ujedno predstavljena u bogatom i konkretnom jeziku te, što nije nevažno, s vulgarizmima koji su upregnuti u poetičnost sveprožimajućeg mrmljanja života i njegovih aktera. Svjedoci smo istovremenosti koitiranja i više esejistički zasnovanih promišljanja o posljednjim stvarima, o umjetnosti, napose glazbi, pa i filozofiji, o velikim i malim smrtima i tako dalje. U *Jarčevoj obratnici*, recimo, posebno je znakovito ovo mjesto. Zupanu bi bilo drago, jednako tako i njegovom junaku, kad bi se živ vratio iz Hondurasa ili od bilo kuda drugdje:

Volio bih se izvući iz tog povećanog svijeta te se iznova postaviti na granicu nepoznatog svijeta, koji će baciti sjenu preko tog blijedog, jednostranog svijeta. Volio bih se otarasiti odgovornosti očinstva i uzdignuti se do neodgovornosti anarhista kojeg nije moguće prisiliti ni na što, koji ne dozvoljava da mu laskaju i da mu se ulaguju, kojeg se ne može potkupiti i dovesti na loš glas. (116)

Najzad, nešto veoma sličnog vrijedi i za Zupanovog *Levitana*. U tom romanu su obje Millerove obratnice, *Rakova* i *Jarčeva*, spomenute zajedno: u Ljubljani je obje knjige, kako pripovijeda Levitan, iz Pariza donio francuski lektor. Vjerojatno i svom znancu Zupanu na čitanje. Precizniji datum tog čitateljskog iskustva – barem na osnovi meni poznatih podataka – nije moguće odrediti.

Priča o Zupanu i Milleru inače bi zahtijevala detaljniju i samostalnu analizu, Dodat ću samo da je najveći slovenski Millerov učenik po mom sudu Andrej Morovič (1960-2022), i to prvenstveno romanom *Bomba la petrolia* (1989), jednim od ključnih tekstova generacije osamdesetih. Morovič se Milleru približava slikom svijeta, određenim i uvjetovanim ritmom protagonistovog životnog nekonformizma, buntovništva, putovanja te, najzad, umjetnosti, a prvenstveno nezaustavljivim pripovjednim tokom, nabijenog brojnim emotivnim, vizualnim senzacijama; tu su još i intenzivni susreti i rastanci s drugima – pa i sa samim sobom. Na razini jezika, organizacije pripovjedne građe, koja se ne čini baš organiziranom, već je – barem na prvo čitanje – vodi logika imanentne spontanosti, to je vjerojatno više millerovsko pisanje nego Zupanovo. S druge je strane Morovič, samo u drukčijem kontekstu i drukčijim generacijskim (pop)kulturalnim, socijalnim i tko zna kakvim još iskustvom iza sebe, bez dileme, zupanovski sljedbenik samoga sebe.

Što se tiče rata između spolova, koji je jedna od glavnih tema *Igre s đavoljim repom* – Morovič i njegova *Bomba la petrolia* u njega vjerojatno nisu upleteni. Najzad, to nije bio svijet, a još manje problem njegove spisateljske generacije, jer bi njeni pripadnici mogli biti Zupanovi unuci te ujedno i sinovi i kćerke emancipirane generacije '68, koju stari rat spolova ni najmanje nije zanimao te koja je radije gajila različite emancipacijske prakse i pogled općenito usmjeravala na budućnost svjetskog mira.

Vjerojatno uvjerljivije i kompleksnije nego Zupanovi romani, međuspolne odnose uprizzoruje dramski tekst *Bijeke rakete lete na*

Amsterdam (1973). S romanopiscem Millerom, ta drama u dva čina, inače najuspješniji Zupanov dramski tekst, nema nikakve veze. Prvenstveno podsjeća na novorealističku dramatiku Harolda Pintera, a spomenuti rat ima i stariji strindbergovski pečat. Pritom je važno još i to da u *Bijelim raketama* tijekom događaja preusmjeravaju različiti obrati, apsurdističke intervencije i naslovna pjesmičica koja se (neki put u više inačica) pobrine za malkice nadrealističko i manje sudbonosno raspoloženje. Ni kod Zupana nije sve uvijek tako veoma dramatično.

Tri dramske osobe (Brumen, Tonič i Lela) upletene su u nekakav trokut u kojem ništa nije onako kako se čini na prvi pogled. Lela, zbog koje se sukobljavaju muškarci, središte je i križanje te situacijske drame. U jednom od prizora govori ovako:

„Prije si bio u pravu, kad si rekao da čovjek veoma malo zna o tome što je ustvari u njemu... Nekakva beštija je u svakom čovjeku, netko je ukroti, netko ne...“ (*Bijele rakete*, 43)

Ali drama nije namijenjena najavljivanju takvih – inače tipično zupanovskih istina, nego putem živopisnih, većinom spretno ispisanih i duhovito izoštranih dijaloga, otkriva pozadinu likova koji inače neumorno manipuliraju jedan s drugim. Isprva pohlepni Tonič, po zanimanju noćni čuvar i s pištoljem za pojasom, postane spolni nasilnik. Njegova žrtva Lela najprije priprema krvavu osvetu; zajedno s Brumenom, nekakvim književnikom, piscem tekstova za pjesme i malograđanskim hedonistom namjeravaju ubiti Toniča, ali potom se dogodi obrat koji promiješa konfiguraciju odnosa i psihološke karakteristike aktera. U pozadini erotske požude, ali ne tako jednoznačno kao u Zupanovoj prozi, događa se razigrana igra izgleda, istine i moći. Oni koji se čine čvrstim igračima na pozornici života, recimo Brumen, koji isprva nastupa kao verziran poznavatelj filozofskih zagonetki, razotkriva se kao blefer, naizgled poslušnog Toniča Lela prepoznaje kao „pravog muškarca“, naivci se razotkrivaju kao pro računati. Kraj igre je otvoren, akteri idu svatko na svoju stranu – do

sljedeće situacije koja će figure na pozornici života i beštije u njihovoj podlozi ponovo promiješati.

Zupanova drama *Bijele rakete lete na Amsterdam* bila je premijerno uprizorena 1972. u Primorskom dramskom kazalištu u Novoj Gorici. Već je prije pobijedila na natječaju za izvornu jugoslavensku dramu te stoga iste godine uprizorena u čak tri srpska kazališta. Pribrojimo li tome još izlazak *Menueta za gitaru* tri godine kasnije, te potom ekranizaciju, nije teško zaključiti da su sedamdesete godine, barem što se tiče javnog odjeka, spisateljevo pobjedonosno razdoblje. *Menuet* i dandanas slovi kao najvažnije Zupanovo djelo. Po mojem sudu, konkuriraju mu barem još romani *Putovanje na kraj proljeća* i *Komedija čovječjeg tkiva*. Da je prvi izašao u vrijeme svog nastanka, dakle početkom četrdesetih godina, vjerojatno bi značio korak naprijed u modernizaciji tadašnje slovenske proze te ujedno obvezu za njen poratni nastavak (barem nakon 1950. godine, kad je ideološki škripac socijalističkog realizma popustio). Ali karte kolektivne, pa tako i Zupanove posve individualne povijesti okrenule su se drukčije. I ritam izlazaka njegovih djela zato je bio više nego neobičan. U „Gradivu za životopis“, koji je (u obliku trećeg lica) napisao 1979. godine, a tiskan je u zborniku *Interpretacije*, stvar je pojasnio u tom smislu, da su njegove knjige zacijelo „izlazile u slučajnom redoslijedu, neke napisane prije više od 30 godina, druge kako su dolazile svježije iz pisaćeg stroja: kritika se pritom nije zbunjivala. Istovremeno se događalo da su neki tekstovi propali (nestali), drugi dobivali (većinom anonimno) nagrade. Prozni tekstovi su po stilu međusobno veoma različiti.“

Sedamdesete godine bile su posebne i zato što su u tom razdoblju – takoreći uzastopno – počela nastajati dva velika autobiografska opusa moderne slovenske književnosti. Uz Zupana, ovdje svakako mislim na Lojze Kovačiča. Ponovit ću, povezanost biografije i bibliografije, „života i rada“, u oba autora podjednako je važna. Kao i Kovačič, i Zupan je većinom glavni junak svoje vlastite književnosti. Ali ne samo to: njegovi najvažniji tekstovi te vrste, sve same pripovijesti

u prvom licu, izašli su nakon 1970. godine, dakle u razdoblju kad su nastala i sva tri Kovačičeva ključna autobiografska romana (*Stvarnost*, 1972; *Pet fragmenata*, 1981; *Pridošlice*, 1984-1985). Kad bismo Zupanov opus pregledavali samo s gledišta glavnih postaja na njegovom vijugavom životnom putu, ne bi bilo teško zaključiti da *Menuet za gitaru* govori prvenstveno o spisateljevim ratnim doživljajima, napose njegovom partizanstvu, *Igra s đavoljim repom* o poratnom, *Komedija čovječjeg tkiva* o predratnom životu i o prvim godinama rata, a *Levitan*, najvažniji slovenski zatvorenički roman, o autorovoj sudbini, odnosno moći preživljavanja u socijalističkom zatvoru. Ovdje bismo mogli pribrojati još i *Apokalipsu svakidašnjice*, Zupanovu posthumno izdanu knjigu u kojoj njegov lik u prvom licu jednine razmišlja o posljednjim stvarima.

Ali u tom kontekstu, nešto posebno svakako je *Komedija čovječjeg tkiva*. Do sada sam je nekoliko puta uzgred spomenuo, nešto iz nje citirao, uz njenu pomoć dodatno osvijetlio ili prokomentirao. Iz jednostavnog razloga: *Komedija* ne samo da je zrelo i najopsežnije, najkompleksnije te u mnogočemu neobično – djelo Zupanovog spisateljstva, pogled je unazad te ujedno (samo)refleksija prijednog puta. Spisatelj ustvari cijelo vrijeme sebi gleda preko ramena – čak i u samom činu pisanja. Tome odgovara tipografska razlučenost, odnosno dvolinijskost teksta. Ponekad se obje pripovjedne linije spoje te međusobno neodvojivo isprepliću. Je li to zbog sudbonosne slučajnosti, ili zbog nesudbonosnog autorovog previda – to pitanje neka ostane otvoreno.

Roman o pisanju romana

Već početak *Komedije*, tog gotovo devetsto stranica opsežnog kolosa ispod pera diplomiranog građevinskog inženjera Zupana, najava je gradnje velike kuće od riječi, pa i prethodnog opipavanja materijala i terena:

Znam, nikada ne promisliš dovoljno. Tek kad je sve skupa završeno, iskaže se da je greška bila već u zametku započetog djela. Oruđe: da, oruđe treba pregledati (kao stolar pilu prije nego što zareže drvo). Materija: je li zdrava i primjerena? Znaš raditi? Imaš nacrt? Jesi li raspoložen kako treba? Hoće li ti netko smetati? (*Komedija čovječjeg tkiva*, 11)

Potom slijedi nekoliko eksplicitnijih savjeta za stvaralačke dileme. Odmah na prvoj stranici – takoreći u postmodernističkom maniru – autor izvještava o poteškoćama s početkom pisanja romana. Kako napisati prvu rečenicu da druga bude moguća, i tako dalje. Nedostaje još samo poruka o čitatelju, koji nagnut nad novim romanom Vitomila Zupana (á la Italo Calvino u romanu *Ako jedne zimske noći putnik*), razmišlja o čitajućem sebi i pišućem njemu.

Prvo sam mislio na čelo pisanja postaviti nekoliko pametnih uzrečica i nekoliko izazivački šaljivih krilatice. Ne, zaključio sam, tako nećemo početi. Ljudi ne bi opazili da sam u svađi sa svijetom, sa samim sobom i s ovim skromnim pokušajem pisanja o opako nepoznatim stvarima. Izazivat ću ih time da ću se zavrtjeti oko vlastite osi. (11)

Na sljedećim stranicama nalazi se još nekoliko sličnih, manje ili više zaoštreno autorefleksivnih mjesta. Na primjer, jedno od takvih govori o tome da je svaku priču moguće „ispričati tečno i bez velikog truda, ali samu priču o tome zašto želimo ispričati priču – to je teško ispričati; ovdje sam se uhvatio u vlastitu zamku“. Ili upozorenje na mnoštvo jastava koji se pretaču i sukobljavaju međusobno u tom – pišućem – jastvu: sva se jastva zapliću u metež bez reda“. Zupanov junak u prvom licu (sad bih morao reći: njegovo spisateljsko jastvo?) nabroji ih čitavu gomilu. Među njima su „sportski“, „ženskaroški“, „vojnički“, „zatvorenički“, „bolesnički“, „kartaški“, pa onda još „infantilni svakodnevnij ja“, pa „praktični“, te još poneki *ja*. I poanta? „Moja različita jastva nikada se nisu mogla udružiti u jednu osobu.“

Komedija je roman o pisanju romana. Ili čak: roman kako je uopće moguć (ili čak: nemoguć) u svjetlu spoznaje o nemogućnosti pisanja

romana. Zvuči pomalo komplicirano, ali nije baš tako strašno. Naime, to nije organsko umjetničko djelo po mjerilima stare estetike, nego fragmentarna kompozicija. Za nju nije nužno da je vodi neka silna unutarnja logika, nego više nadziran pripovjedni tijek koji se zalijeće u sebe i kroz sebe. Pisac se hvata u koštac sa samim sobom, sa svojim vlastitim nedoumicama i demonima, pa i s pripovjednom materijom koja nije ništa drugo negoli neukrotiva. Ako je ta materija on sam i hrpa njegovih jastava, utoliko bolje. Toga je svjestan i ustraje do kraja i dalje. Kao da odlaže kraj, jer zna da ga ne može povezati s početkom, a njega sa zadnjom rečenicom – u maniri fabulativne zaokruženosti, uvodnog opipavanja terena na početku igre i protu-igre na vrhuncu te potom velikog finala koji prijedni put zaokružuje nekom dubljom poantom, cjelinu perspektivno osvijetli te katarzički prosvijetli. Kao da je svaki pripovjedačev korak naprijed, što se tiče napredovanja linearnom pravcu životne pripovijesti i njene materije, ustvari – veoma slično kao u ranije spomenutog Lojze Kovačića – značio kruženje oko neiscrpnog samoga sebe:

Događanja u sebi ne mogu voditi sam, nego sam moram postavljati riječi u neki redosljed. Svakako tvrdim da je pisanje moj hobi; pa na neki način i jest. Ali ujedno je i napor, muka, bolest, očaj i nada. Naime, na tom putu nije moguće preskočiti nijednu rupu a da ona dođe za tobom i postavi se pred tebe u nekom neočekivanom trenutku. Svakako nisam uspio, i neću. Toga sam ponekad svjestan iz dubine. Ali opet dođe sutra, opet se počnem nadati. Opet idem naprijed. (42)

Sličnih je mjesta u *Komediji* mnogo. Kad Zupan opisuje kako su tri prisna prijatelja, tada su bili stari između dvanaest i četrnaest godina, na otočiću usred Gradašćice u noći krijesa ložili vatru, pripovijest – nakon jednostavne rečenice „Potom smo s tačkama išli u Mestni log po gorivo“ odjednom skoči drugdje, odnosno, prijelom teksta se pomakne udesno te time i vizualno upozori na svoju odvojenost od glavnog romanesknog tijeka. Na redu je prijateljsko samoispitivanje:

Kako udružiti ondašnju prošlost i proteklost s ondašnjom sadašnjošću; i ondašnju sadašnjost, koja je u međuvremenu postala već davna prošlost – s ovom sadašnjošću, sadašnjošću trenutka kad pišem, trenutka koji pod rukama postaje prošlost jer ga oblijeva nova i nova sadašnjost, izvirući iz neke iluzije zvane budućnost? (44)

I već slijedi povratak u maloprije prekinut tijek pripovijesti, ponovo na opisivanje prijateljstva tri dječaka i njihovih dogodovština. Na sličnom mjestu nakon nekih stotinu stranica, pripovjedač izvještava o teškoćama, jer mu „pred očima pliva previše stvari“, pa mora „sastaviti nešto što se drži zajedno“. Stvar koju sastavlja rasprostire se od dječjih, gimnazijskih i studentskih godina do početka rata, okupacije i internacije u talijanskom logoru te fragmentarno još do partizanstva i poratnog zatvora. To je vanjski okvir, ali i on je onkraj konvencionalne životopisne priče. Naime, putovanje vremenom i prostorom je kolektivno i ne teče jednostavno linearno kao u tradicionalnom autobiografskom pisanju. Što se tiče partizanskog i zatvoreničkog iskustva, dovoljno je znakovita ova formulacija prema kraju romana: „Sad već znam da ću rat morati opisati posebno, a i opis zatvora u mojoj domovini nakon 1948. godine bit će samostalno djelo, neovisno od tih zapisa.“ Ta najava navodi na razmišljanje, jer je, kako je nekoliko puta eksplicitno rečeno u *Komediji*, vrijeme pripovijedanja 1976. godina. Na primjer: „U hladnoj noći 1976. godine“, „Teče 1976. godina“, i slično. Ali *Menuet za gitaru*, gdje je „rat opisan posebno“, izašao je godinu dana prije. *Levitani*, „opis zatvora“, bio je dovršen 1972. godine. Je li riječ samo o nekakvom vremenskom premještanju, ili to znači da je *Komedija* ustvari sastavljena od različitih, pa i starijih autobiografskih fragmenata, 1976. godine i sljedećih nekoliko godina do izlaska potom sastavljenih i popratnim komentarima dopunjenih u novu cjelinu? Naravno, u cjelinu fragmenata, postaja s nekog životnog puta.

Pritom je razumljivo da *Komedija* prepliće različite razine, pripovjedne inklinacije i vremenske perspektive. Što se tiče (auto)

biografskih naglasaka, posebnu težinu ima protagonistova baka, nekakva zamjenska majka i otac u jednoj osobi. Kad ga baka zajedljivo upita „Odakle si samo ispao?“, sam sebi odgovara ovako:

Od oca (koji mi je rano umro, uopće ga se ne sjećam) ili od majke, njene kćeri (koju sam svake godine vidio dvaput ili triput) [...] Sve to sustiglo me tek veoma kasno. (*Komedija*, 64).

Odnos prema baki u Zupana nije ocrtan tugaljivo sentimentalno. Ali unukova ljubav nedvojbeno je: ocrtana je diskretno, bez ikakvog pametovanja i kritičko ciničnih opisa, ne tako rijetkih u autorovim prosudbama bližnjih i daljih drugih: „Sve znanje svijeta imala je u sebi uređeno po nebrojenim ladicama, ničeg nije bilo premalo, ničeg previše. [...] Baki u mudrosti nitko nije sezao ni do koljena.“

Nešto sličnog vrijedi i za stranice namijenjene prijateljima. Da je prijateljstvo jedna od rijetkih stvari koje vrijede u životu, vrijednosno je središte Zupanovog – inače sve više razočarajućeg, deziluzionističkog – pripovjednog svijeta. Spolnost je motor i univerzalan dokaz života, beskonačna igra s drugima i samim sobom, ali tek ga pravo prijateljstvo osmišljava. Najmanifestativnije je uprizoreno u *Menuetu*, a uistinu plastično, uvidom u formativne mladenačke godine u *Komediji*. Recimo, opisivanjem dogodovština dječjačke družine, zajedničkog traženja, te – već – ulaska u svijet književnosti.

Drvo ili tijelo spoznaje?

Kompleksnija su poglavlja namijenjena kasnim erotskim i seksualnim iskustvima. Kao da je „mali pokvarenjak“ kojeg poznajemo iz nekog drugog Zupanovog romana neobično brzo spoznao da je usred bojnog polja, igre s đavoljim repom. Stoga svom prijatelju Robiju („koji je bistar i beskonačno mu vjerujem“) na srce položi ovu životnu istinu:

U spolnim kontaktima nema ravnopravnosti, uvijek netko zauzima, drugi je zauzet, ponekad nakon duže borbe. Svakako, uvijek pobjeđuje lošiji. Onaj tko je pokvareniji. [...] Radi se o igri pritiska na živce.. Napad, predaja, otpor, kapitulacija, atmosfera nasilja, preuzimanje vlasti, oblici borbe, sistem odnosa, izgled i stvarnost, užitak, muka, potpuno razotkrivanje, odbacivanje okova, povlačenja, prijelaz u prvotno stanje. Sve drugo je navika, bijedno vrpoljenje, dosada, izdaja vlastitog organizma, životarenje. (419)

U spolnom odnosu, heteroseksualnom, ili, kako je više puta rečeno ili sugerirano kod Zupana, i homoseksualnom, radi se (i) o pitanju dominacije, nasilja, o nekakvom ili-ili, o, figurativno rečeno, biti silovatelj ili biti silovan. Obzirom da je spolnost, kako je rečeno u *Komediji*, jedini ulaz „u skrivenu čovjekovu unutarnjost“, nije samo stvar užitka, razmjene tjelesnih sokova, osjetilne sigurnosti i sličnog, nego ima takoreći spoznajnu funkciju. Tek ako si seksualni objekt, možeš se popeti na drvo spoznaje. Ali to nije radost čistog razuma, nego igra moći u kojoj je pobjednik onaj koji je prepredeniji i lukaviji. Glede prirode stvari, uz nju se, ili uz njenu pomoć, događa neprestano ponavljanje igre i protu-igre, užitka u boli i boli u užitku:

Nešto se događa u tjelesnom tkivu. Bog zna što je ono što nazivamo želja, požuda, strast? Nešto želimo doseći, uzeti u ruke, moramo se približiti, stisnuti rukama. Stupnjuje se, imamo cilj, pokreće nas k njemu, nejasno slutimo što bismo željeli učiniti: voljeli bismo imati, voljeli bismo učiniti, prožima nas silovita privlačnost cilja; svijest se utapa u tvarnim predodžbama, u mirisima, dodirima, zvucima. Bližimo se izvršavanju pogotka u cilj – te ujedno sami postajemo cilj vlastitog cilja. Vrtlog nejasnih slika. Dva vrtloga koji se približavaju jedan drugome. Tkivo se spoji, sluznice se vlaže, stanice se napinju, puls se pojačava, tijelo radi nešto samo od sebe. (782-783)

Nekoliko redaka kasnije slijedi pasaž koji je gotovo identičan već navedenoj apoteози spolnosti, kako je u manifestativnom obliku susrećemo u - *Levitano*. Naime, i u *Komediji* je spolnost prepoznata

kao „jedina stvarnost u kojoj djeluju sva osjetila, čitav tjelesni ustroj, cjelokupno živčevlje, sve žlijezde“. Dakle, zupanovski erotizam u svom zaoštrenom obliku ne može biti osnova takozvane romantične ljubavi. Ona se manifestira drugdje i drukčije. Romantika je rezervirana za mladenačko prijateljstvo, zajedničko loženje vatre na otočiću usred Gradašćice, izviđački pohod trojice kroz kočevske šume (gdje ne susreću medvjeda, nego zvijer u liku muškarca, kojeg najhrabriji, zna-se-tko od njih trojice, uspješno ukroti te brzo prisvoji i njegovu ženu), ili, najzad, partizansko drugarstvo usred ekspedicije u ratnu prašumu.

Prvi put u životu doista sam umro i iznova se rodio

Svijet kako ga prikazuje *Komedija* poznaje i mračnije tonove. To napose vrijedi za istaknuto osobno-ispovjedne stranice, u kojima se Zupanov junak u prvom licu ne skriva iza pokeraške maske ili macho slike o sebi, nego dozvoljava progovoriti i svom manje junačkom ranjenom i ranjivom jastvu. Jedno od takvih, za spisateljev opus u mnogočemu iznimnih mjesta, susrećemo prema kraju prve trećine prvog dijela *Komedije*, u kojem njegov autorski dvojnik govori o svojoj smušenosti, o tome da je „prerano sazeo bezobraznik, mali razuzdanik odan strastima, da, pravi rob svojih vlastitih strasti i slabosti, pravi mali pokvarenjak, sitan pustolov, hedonist i slabić“ koji se zna postavljati „vlastitim nasilništvom i s moralnim ogorčenjem govoriti o tuđem nasilju“ te ujedno glumiti „opasnog mladića“. Taj samoispovjedni kas, nakon što se mladenački pripovjedač zaustavi još kod ništavnosti svog dotadašnjeg pisanja – „Zapalit ću one svežnje ispisanog papira i svoje bilježnice sa zapisima, osim zapisa iz knjiga. Sve zajedno ništa nije vrijedno, sve zajedno je polovično i izvještačeno“, na drugoj se strani zaoštiri te doseže vrhunac u zaključnim akordima poglavlja:

Potom se otrglo iz mene nakon dugo, dugo vremena, ali prvi puta tako jako. Neprestano se suzdržavati, glumiti nešto što ujedno jesi i nisi, nositi u sebi sve što uzdiže i uništava istovremeno, ne progovoriti o tome ni sa kim, ne o bitnom, ne znati kako i s kim progovoriti. Imati osjećaj da puno toga nije ispravno; da bi štošta moralo biti drukčije; željeti puno, dosezati malo, ništa. Uznemirio sam se, zaplakao, pokušao se kontrolirati, zaridao sam te se opet morao prepustiti erupciji kao lavini. Misao je prestala. Postala je samo jedan crni bezdan u koji sam se, unatoč otporu u sebi, morao spustiti, a potom sam se prepustio nečemu što je bilo snažnije, spoznao sam očaj nad sobom. Crni, ubilački očaj koji je polagano prelazio u opuštajući – da, baš oslobađajući dječji plač. Kad sam se iscrpio do kraja, zaspao sam bez misli.

Prvi put u životu doista sam umro i iznova se rodio.

Tu noć nisam godinama zaboravio. I to je bilo u redu. To je bilo iskustvo za sva sljedeća umiranja usred života. (152-153)

Odmah na početku sljedećeg poglavlja stoji osobno-ispovjedni patos, o čijoj autentičnosti ne možemo dvojiti, prekinut tipičnom zupanovskom grubom gestom, a otvorena rana junaka u prvom licu zakrpana je prostodušjem konstatacije u množini: „Glupani, svi mi zajedno.“ Kao da se pripovjedač uplašio da je previše otvorio vrata svog srca te da takvu osobnu ispovijed mora nekako uravnotežiti ili je čak relativizirati. Sličnih autorefleksivnih pasaža u *Komediji* ima podosta. Takva je, na primjer, nada da će se „izvući iz vlastite razdvojenosti, iz nereda u osjećajima“ – kako bi se pronašao te kako bi opet mogao biti „ja“. Kako je biti ja – to je jedno od ključnih pitanja Zupanove književnosti općenito.

Tvar sam i kolekcionar

I ne samo njegove, svakako. U *Komediji čovječjeg tkiva*, tome, kako je već rečeno, najopsežnijem Zupanovom tekstu, sama po sebi ponovo se pruža usporedba s jednako tako opsežnim „autobiografskim

romanom“ Lojze Kovačiča *Pridošlice*. Napose u trećem dijelu, Kovačičev pripovjedač u prvom licu, jednako tako nekakav autorski dvojnik, gotovo identično u *Komediji*, preskače s jedne vremenske ravni na drugu: iz prošlosti u komentirajući *sad* te odjednom natrag. I ne samo to. Oba spisatelja, moderni klasici slovenske književnosti te ujedno junaci priče svog života, ustvari su se našli pred sličnom nevoljom: kako svoju priču dovesti do kraja? U Kovačiča je jasno rečeno – nakon nešto više od stotinu ispisanih stranica, da je „tog špeka“ dovoljno. Špeka koji obuhvaća samo jedno od poglavlja njegovog života (desetljeće 1938-1948), inače ne zupanovski pustolovnog, ali zacijelo ništa manje dramatičnog. Vremenski raspon Zupanove *Komedije*, postavimo li ju uz *Pridošlice*, širi je, ali s nekoliko preskoka preko ove ili one životne epizode. Prvenstveno Zupanov zapisivač već ubrzo priznaje da inače piše, ali tu djelatnost ne voli: „Tu je nešto vječno lažnog, papirnatog, nedovoljnog.“ Dakle, zapis na papiru koji sam o sebi govori da je nešto lažnog i – papirnatog.

Pomalo zagonetno – drukčije uz takav paradoks inače ne ide – svoj refleksivni dijalog, dijalog čitatelja i pisca u jednoj osobi, negdje na polovini *Komedije*, i u svjetlu pitanja, „koji normalan, pametan, uspješan čovjek piše“, razvija u ovom smjeru:

Sad idem pročitati napisano, postajem vlastiti čitatelj kojem se neki pasaži sviđaju, a drugi mu smetaju, razbijaju mu jedinstvo doživljaja. Ali takva je bila namjena, napominje pisac u meni, raspadnuto donijeti na raspadnut način [...] Da, da, odgovara čitatelj u meni, ali ipak mislim da bi neke dijelove trebalo skratiti, precrtati, a druge izvesti na veću i razvidniju ilustraciju: sažeti, izvesti sve u jednom samom tijeku događanja. Pisac se odupire: Dakle, želiš roman na kakvog si navikao; priču? Onda ću radije sve zajedno odbaciti. Nije li ti jasno da pripovijest o događanjima koristim samo za izražavanje nečeg drugoga? Da je sve to pisanje samo jedan prijenos mojeg cjelokupnog unutarnjeg događanja? Namjena? Namjerna je u tome da bude prijenos. (571)

Dakle, književnost koja o raspadnutom i sama govori raspadnuto. Ta raspadnutost ključna je za subjektovo, da i dalje koristim Zupanov rječnik, „unutarnje događanje“. I radi se o nazivanju svega toga. Rane, raspadnutost, zarezi, ponor među različitim jastvima i još kojega nije moguće zapuniti u stvarnom životu, nego samo književnim pisanjem. Ono tekstualizira tu raspadnutost, prenosi raspadnutost subjekta iz stvarnosti života u stvarnost teksta, gdje potom zaživi svoj – život. Dakle, namjena je da taj prijenos jest. Živjeti samo po sebi zato nije lakše, ali lakše je živjeti i pisati. Samo pisati – život, naravno – prije ili kasnije opet naleti na problem, kako tekstualizirati priču života, te na neiscrpnost, odnosno neiscrpljivost njene tvari. I opet smo kod jednog od znakovitijih autorefleksivnih mjesta *Komedije*, kad Zupanov autorski dvojnik samoga sebe prepozna kao „tvar“ te ujedno kao „kolekcionara“ te tvari:

Ugrožen, jer mi pred očima pliva previše tvari, a ja moram – tvar i sam kolekcionar – sastaviti nešto što se drži zajedno, što samo nešto ispovijeda o nekom vremenu. Nikada ne znam precizno stoje li riječi pravilno, djeluju li pravilno – uvijek postoji neki bolji način. Odlučio sam se za velik zalogaj – i sad ga moram progutati. (663)

Nešto kasnije, kad se mora suočiti s imperativom kontinuiteta životopisne vremešnosti s jedne strane, te pripovjedačkog diskontinuiteta s druge, odnosno tvari i spisateljske tehnike, napominje: „uplašim se razdoblja. Dospio sam tek u 1942. godinu, a hrpa papira već je tako velika. To nije biblija, to je profano pismo svakome i nikome. Neću uspjeti do kraja, to mi je sve jasnije.“

Mogli bismo još govoriti o nekom drugom *prijenosu*. Naime, o onom koji se događa između autora i čitatelja te koji ustvari unazad smišlja samo pisanje: „u prikazi si stvorim čitatelja koji će sve ono što ja istresem na papir, razumjeti dublje nego ja sam“. Dakle, čitatelj, koji je ujedno svatko i nitko, može biti samo prikaza bez koje pisanje u zadnjoj konzekvenci nije smisleno, obzirom da je najzad, čitanje

akt potvrde onog *prijenosa* o kojem je maloprije bila riječ. Ali, ne samo to: upravo je čitatelj piščevo najbolji prijatelj i saveznik.

Razumjeti autora bolje nego što on razumije samoga sebe: to bi mogao biti moto još nenapisane biografije - pravog čitateljskog subjekta. I krilatica uklesana u grobnicu književno-kritičarskih heroja.

Problem svršetka

Ali problem autobiografske proze ostaje. I Zupan mu se vraća uvijek iznova. „Sad moram ovaj predmet – na ovaj ili onaj način – dovesti do kraja. Po etapama. Ali neke stvari treba preskočiti, makar ih obraditi posebno.“ To da njegov junak – radilo se tu o romanima napisanim u tridesetim ili osamdesetim godinama 20. stoljeća, ne poznaje razvoj u uobičajenom značenju te riječi, razlog je više za njegovu vrtanju u krug, kao i za ponavljanje nekih prizora, opaski i sentenci. I to unatoč obilju proživljenog i doživljenog: „Nema suštinske razlike između mene tada i mene danas, iako sam u međuvremenu puno saznao i doživio.“ Što god mu stane na put, gleda kroz slične naočale. Ponekad ih skine kako bi lakše pogledao u sebe, ali pogled uskoro okrene nazad. Na zadnjim stranicama *Komedije* stoga mora ustanoviti da je osuđen na „zaključak bez pravog zaključka, kraj bez smisla“. I u međuvremenu, samome sebi, skriven iza zagrada, čak uskliknuti: „(Zaustavi pripovijest! Dosta! To ipak ne pripada ovdje.)“

Dakle, svjedoci smo nekakvoj autorovoj skepsi te, posve mehanički gledano, ponovo pitanju kraja. Štoviše, kraj je u stvari suprotnost Zupanove (odnosno Kovačičeve, odnosno Millerove) krilatice o pisanju života, a ne književnosti. Ne kaže da on, „Vitomil Zupan“ sada stavlja točku, nego ponovo izvodi nekakav *prijenos*. Priču života – sad bih morao reći „stvarnog“, „autentičnog“ života? – naime, prebacuje na područje „fikcije“. U *Komediji čovječjeg tkiva* događa se veoma slična operacija kao na kraju *Igre s đavoljim repom*. Tamo u

tekst kao *deus ex machina* ulazi brodski časnik i u „pronađeni rukopis“ dopisuje vijest o piščevoj smrti. U *Komediji čovječjeg tkiva* to je nepoznati pišući *deus* – njegov je „dodatak (druge ruke)“ u kojem *post festum*, odnosno *post scriptum* poručuje da je glavni junak romana u zadnje vrijeme navodno „nedostupan“ i „neraspoložen“ i da je umro u automobilskoj nesreći te da je s njim izgorjela hrpa rukopisa koje je vozio sa sobom. S jednom iznimkom: *taj* rukopis, odnosno roman o komediji čovječjeg tkiva ostao je „na njegovom noćnom ormariću“.

Ostao je još jedan stvarni rukopis, odnosno tipkopis, naime „roman u nastajanju“ *Apokalipsa svakidašnjice*, koji se sačuvao u Zupanovoj ostavštini te je objavljen godinu dana nakon spisateljeve smrti. Naslovi njegovih romana, o tome nema dvojbe, promišljeno su izabrani te svaki put iznova više ili manje prikladno poentiraju sentencu, odnosno jezgru prikazanog svijeta. Zupanov posljednji, ne posve dovršeni roman u tome nije iznimka. Očigledno je da je nastajao u posebnoj atmosferi obilježenoj sudbonosnom bolešću, kad se najavio neizbježan kraj priče njegovog vlastitog života.

Nedovršenost *Apokalipse* i posebne okolnosti u kojim je nastajala, ujedno ne dozvoljavaju da se kritički čitatelj uz nju previše razmaše. Ali s druge strane, upravo to što se radi o Zupanovom posljednjem romanu, može pobuditi našu maštu tako da u njemu vidimo nešto drugo nego što on uistinu jest. Kako i što svatko govori na kraju svog puta i što je uistinu želio i što uspio reći, ili zašto nešto nije izrekao ili je hotimice prešutio – o tome bi vjerodostojno mogao izvijestiti samo onaj koji bi ustao iz mrtvih i samoga sebe protumačio okupljenim tugujućima.

Pritom ne mogu a da se ne prisjetim znakovitog prizora iz filma švedskog režisera Roya Anderssona *Pjesme s drugog kata* (2002), koji – između ostalog – govori o apokaliptičnoj atmosferi krajem tisućljeća. Dakle, ne o apokalipsi svakidašnjice, nego o milenijskom prijelomu. Na kraju krajeva, Zupan je bio i filmski čovjek (i općenito čovjek mnogih talenata) i ova kratka zastranjivanja, u mnogočemu

- usporedbe neusporedivog, sigurno ne bi zamjerio. Da objasnim. Ciljam na onaj antologijski prizor iz Anderssonovog filma kad se uz bolničku postelju, opraštajući se od proslavljenog starog zapovjednika švedske vojske okupi gomila generala, admirala i zdravstvenog osoblja. Očekujući da će im starac povjeriti posljednju životnu mudrost ili barem tajnu koja će se potom prenositi iz generacije na generaciju. Ali starost u ovom slučaju nije mudrost: naime, iz generalovih usta dolaze samo neartikulirani zvuci i još kakva politička opscenost na kraju, i generalski zbor uz umirućeg starca najprije se mora praviti da je tik pred velikim prosvjetljenjem.

Anderssonove apokaliptične filmske pjesme-slike sa Zupanovom proznom *apokalipsom* naravno, nemaju neposredne veze. Ustvari, postavljam ih nasuprot kao opoziciju: Andersson niže hladne, statične i krajnje estetske prizore, ponekad bizarno nadrealističke i apsurdno uvrnute. Njegovi protagonisti govore i pomiču se malo. Kao da se nema što za reći. A ako i ima, to je samo par riječi crnog humora. Pa i to prekida tajac, dok ne prevlada tišina koja je bliže odlasku u nebo. U stvari, ono bitno se u Anderssona događa na drugoj ravni, onkraj riječi. Ali unatoč tome – ili upravo zbog toga – u poetičnom filmskom jeziku.

U Zupanovoj *Apokalipsi svakidašnjice* nema ničeg posebno poetičnog, nego jedna sama svakidašnjica. O dijametralno suprotnoj apokalipsi govori jedan drugi film: to je znamenita *Apokalipsa sad* (1979), veliki film o vijetnamskom ratu, kojeg je režirao F. F. Coppola i koji se oslanja (i) na roman Josepha Conrada *Srce tame* (1899) – ali s premještanjem događanja iz Konga kasnog 19. stoljeća u suvremeni vijetnamski rat. Conrad, i to Zupana smješta u njegovu blizinu, općenito rečeno, pisac je romana koji ne malo puta pustolovno kompleksno (i na osnovu autorovog nekonvencionalnog života) jednako tako uprizoruje dramu individualizma. Pritom nije slučajnost da Coppolina *Apokalipsa*, koja i dan-danas slovi kao filmski klasik, udružuje vrstu ratnog filma s egzistencijalnom dramom. Dakle, rat i

njegovi protagonisti koji traže sami sebe, gube se i iznova se pronalaze. Kao da mačeto, da si ponovo pomognem Ernstom Jüngerom, utiru put kroz prašumu života.

Pred tobom ništavilo?

Ali prašuma o kojoj je nekada pisao (i) Zupan, jednako tako u ratnom kontekstu, u *Apokalipsi* postaje pustopoljina u kojoj je suđeno živjeti nekadašnjem pustolovu. Nekad se otpremao u nepoznato, da bi se uistinu pronašao, sad se gubi u svakidašnjem, sve više svakidašnjem, i u tom svijetu mora se svaki dan nanovo pronaći. Već odmah na prvoj stranici romana nalazimo ovu neveselu ispovijed: „Nemoguće mi je objasniti zašto pišem ovo, kad sam već odavno uvidio besmisao sveg sličnog djelovanja.“ Ali ne radi se samo o sumnji u pisanje, nego je i ono o čemu bi trebao pisati, prožeto krajnjom skepsom, da „ono što je iza tebe, nije više zanimljivo, a pred tobom nema ničeg“. Ali obzirom da je medij izricanja te *besmislenosti* još uvijek književnost, čitatelj (bez krivice kriv) se mora upitati tko je, dakle, naslovnik tih i sličnih opservacija. Dakle, što je ono što je *zanimljivo*? Možda priznanje samo, prostodušna vrtnja pisca oko svoje vlastite osi, i to njegovo *sad*, iz kojega pogledava na nezanimljivu prošlost i u ništavnu budućnost. Kad si pokuša odgovoriti „na pitanje zašto uopće ovo pišem“, odgovor je novo-retoričko, svakako – pitanje: „Pa, možda iz neke ružne navike?“ Naime, na kraju života se „odlučio za brbljanje“, to što piše je „glupost“, ne ostaje mu „ništa drugo nego zajebavati sebe i svoju okolinu“. Jednom riječju : „Jebimo se, dakle, na svoj način.“ Pa, hajmo, morali bi pritom dodati konstruktivni čitatelj i čitateljica.

Događanje je smješteno u primorsko ljetovalište u hrvatskoj Istri, gdje „naš srednji sloj zida vikendice“. Ali problem nije samo taj sloj, nego moderna civilizacija općenito. Kako je nekoliko puta ponovljeno u romanu, „u truloj civilizaciji“ vlada „načelo horde“. Jedna od

najodvratnijih stvari na svijetu su „jadni turisti“, „ti bijedni tražitelji izgubljenog raja“, kako ustanovljuje Zupanov junak u prvom licu. Da stvar bude još gora, i on sam je turist – kako u *Igri s đavoljim repom*, tako i drugdje.

Onakav kakav je u *Apokalipsi*, nikako ne bi mogao zaslužiti kruh turizmom. Kamo god da zagriže, prati ga „okus glupog turizma“, pa „turistička letargija“, „turistička glupost“ i tako dalje. Te opaske gundala u romanu ponavljaju se više puta. Slično, samo ovaj put još rasprostranjenije, vrijedi i za „prenaseljenost zemlje“, koja vodi u opću propast. I opći posljednji sud; „Ova civilizacija nije samo bljutava i brbljiva, ta civilizacija uz sve druge mane ima još i patetičnu izvještachenost.“ Ili malo kasnije: „Zacijelo je nastalo vrijeme senzacije, demagogije i šarlatanstva.“ Te i slične tirade (nekadašnjega?) imoralista – većinom su moralističke – prate nas kroz čitav roman.

U tekstu je vidljivo da (zacijelo zbog objektivnih okolnosti) nije mogao ići kroz uobičajeno uredničko sito, i odatle veliki broj repetitivnih – ustvari općenitih – mjesta, koja ne idu u prilog konciznosti teksta.

Dakle, radi se o pisanju ljutitog starog muškarca, a na ravni pripovjedne građe o nekakvom fragmentiranom nastavku *Igre s đavoljim repom*. „Ja sam djelić filozofa pomiješan s erotomanom,“ prema kraju *Apokalipse* samoga sebe označava Zupanov pripovjedač. Ali u ovom se slučaju radi o ostarjelom erotomanu: „ja, koji vjerujem samo osjetilima“, glasi jedna od njegovih deklaracija – kad se neočekivano zaplete s uzbuđujućom djevojkom (zove ju Lasja), koja u roman uleti iz Kopenhagena, zabrinut je zbog svoje načete spolne vitalnosti; „previše bolestan, prestar“ ne zna je li dorastao stvari, obzirom da „od želatine ne može izrasti rog kozoroga“. Ali kasnije, kad starac i djevojka uključe sva oruđa svojih tijela i brbljivu maštu, tu i tamo nekako uspije. Ustvari, više nego to: „Dobro do iznemoglosti, Neiscrpno. Dosta ludo.“ I na kraju: „svršim ja, svrši i ona“. I tako dalje.

Ove i slične seksualije za samo događanje, koliko ga ima, ustvari nisu bitne. Osim što pretpostavljaju – kod Zupana dobro poznatu suprotnost erosa (preciznije, seksusa) i civilizacije. Ali ta suprotnost nije uistinu živa sadašnjost (unatoč druženju s Lasjom), nego u većoj mjeri sjećanje na nekadašnju mušku moć, na seksualni subjektivizam, čiju gorku aktualnu istinu u *Apokalipsi* izriče „truplo ja“: „pohota u meni puše u ništa“. Na toj ravni, koliko joj se pridružuje još i nezadovoljstvo ljudima, i bližnjim i dalekim svijetom, najzad sa staračkim samim sobom, radi se zacijelo o apokalipsi svakidašnjice.

Ali uz barem dvije stvari Zupanovo se pisanje prebacuje u drukčiji položaj. Prvi je sjećanje na ratne dane, što se u pravilu događa u među-stanju između sna i budnosti. Na primjer:

Čini mi se da sam zadrijemao, jer sam se tako čudno probudio: neka-kva ravnica, tu i tamo mrtvi partizani, navodno ih je pobio mitraljez manjeg aviona. Ona ne zna ništa o tim našim starim dogodovštinama, a ja joj ih neću ispričati. Je li Lasja ikada dodirнула mrtvog čovjeka? (*Apokalipsa svakidašnjice*, 81)

Ili, desetak stranica kasnije, opet odjednom, ovaj put uz gledanje neke neobične žene sa širokim slamnatim šeširom, koja šeće rubom vrta:

Krpe snijega po obroncima brežuljaka, to je kraj 1943. godine, kad smo nas dvojica poslana u patrolu iznad kotline Ogulina. Iz grmlja stupimo na čistinu: a tamo svud naokolo leži puno naših, pokosio ih je ustaški avion, ali još ljetos, nitko ih nije pokopao. Većinom leže na leđima, raširenih ruku, tijela su utisnuta uz tlo, prste su im odgrizle lisice, izjele su im lica, uši, vratove, vratovi su tanak svežanj tetiva i žila. (95)

I još jednom, kad Lasja i ja ležimo u krevetu te ćaskamo o ovom i onom:

Došlo mi je sjećanje. Bili smo u ratu, u njemačkoj ofanzivi, sjedili smo u noći uz malu vatru u šumi (150)

Ova i slična mjesta u romanu istupaju iz prevladavajućeg pripovjednog tijeka, ili cmizdrećeg „društveno-kritičkog“ ili cinički zabavljačkog. Kao da govore o razdoblju, odnosno iskustvu koje je spisatelja sudbinski odredilo – i kao da je Zupanov „ja“ tada najautentičniji i najmanje posvađan sa samim sobom te, da još jednom upotrijebim njegov rječnik, najmanje rascijepljen.

Druga, još sudbonosnija stvar, pitanje je o njegovim mrtvima: „Pokriven preko glave, prizvao sam neke svoje mrtve“. Već je pred tim prizorom pitanje: „Zašto me uvijek posjećuju mrtvi? Jer ih volim?“ Ili: „...zašto u zadnje vrijeme moram toliko misliti na njih?“ Kao da se radi o prizorima kako mu ih, htio-ne htio, šalje njegovo sjećanje. Nešto slično kao one fantazijske filmske slike, kojima svjedočimo pred kraj Pavlovićevog filma *Doviđenja u idućem ratu*, kad se pred Berkom jedan za drugim poredaju svi njegovi mrtvi, pa najzad i on sam, kakav je bio nekada. Perspektive sadašnjeg i prošlog vremena nerazdvojivo se prepliću u sugestivnim slikama osoba koje su bile te nekako još uvijek – ili čak sve više – jesu.

Inače, *Apokalipsa* posebnu pozornost posvećuje i Zupanovim bližnjima: prijatelju Fedoru, kojeg je slučajno ustrijelio, i Alenki, koja se u predvečerje pobjede ustrijelila sama. „Nešto udaljenog, stranog, pritišće me uvijek kad se sjetim nje.“

I kad Zupanov junak u prvom licu opisuje obje smrti – obje su vremenski udaljena, ali ujedno – itekako - bliska mračna životna tvar, svoj pripovjedni tijek nekoliko puta prelomi, odnosno, takoreći brechtovski, otuđi ga. Gotovo jednako kao nekada u (rijetkim) srodnim situacijama. Recimo, u slučaju nesretne Alenke, neposrednim prozi-vanjem čitateljske publike i svih ostalih radoznalih:

Što razmišljate, vi, turisti, ovdje i sad? O blagostanju svojih guzica. Neki od nas moraju se i prisjećati. (122)

Ali takva mjesta su u *Apokalipsi* više iznimke koje se šire iz različitog svakidašnjeg diskursa. Govore o nečemu oko čega se Zupanovo

pisanje nekako čitavo vrijeme vrti i čemu ne može doći do dna. Još ću jednom upozoriti na ono znakovito mjesto iz *Levitana*, koje se posve ukratko dotakne Alenkinе sudbine, ali pripovjedač odmah kaže da ju mora „izostaviti iz priče“, jer bi mu se inače „prelomio stil pripovijedanja“. Kad u *Apokalipsu* unese priču o oba mrtvaca, „stil pripovijedanja“ potom razmjerno brzo prelomi sam – povratkom u svakodnevnicu, među odvratne turiste, k uzbuđujućoj Lasji i naporom sebi samome.

I još ovo. Posljednji Zupanov roman očigledno znači i nekakav obračun sa samim sobom:

Kad sam izgubio vjeru u književnost, dogodilo mi se ovo: počeo sam razmišljati o dnu stvari, o životu, o vlastitoj sudbini, pa i o sudbinama ljudi općenito. (29)

Drugim riječima, u ovom slučaju moglo bi se raditi čak o nekoj intelektualnoj oporuci. A s distancom koja je unaprijed zauzeta, i do bilo kakvih dubljih istina. To je već u samom ishodištu prilično protuslovan stav. I *Apokalipsa svakidašnjice* je – iz razloga koje sam na brzinu već skicirao – glede svega toga prilično kratak tekst. Za imenovanje Zupanovog kasnog svijeta koristio sam riječ *pustopoljina*. To je svijet ravnog horizonta, neharmoničan, nemetafizičan, a-religiozan.

Za usporedbu: Zupanov partizanski drug, prijatelj i suputnik po labirintima slovenskog 20. stoljeća, Dušan Pirjevec, u svojim se zadnjim tekstovima tražeći boga, propitkivao se o „odsutnom bogu“. U svojoj posljednjoj studiji – o Dostojevskom i *Braći Karamazovima* – i gotovo istovremeno u predavanju *Bog ateista*, sebi i svom (i Zupanovom?) „čovjeku u prašumi“ postavlja pitanje o *bogu*. Vjerojatno i unutar onog horizonta kojeg je ocrtala znamenita Heideggerova izjava namijenjena tek posmrtnoj objavi: „Može nas spasiti još samo neki bog.“

Pitanje o Bogu/bogu, koliko mogu presuditi, ni „mladog“ ni „zrelog“ Zupana nije posebno uznemirivalo. Znakovito uvrnut je, na

primjer, dijalog između Berka i Antona u *Menuetu za gitaru*, gdje se ratni drugovi glede Boga slažu „da to uopće nije problem“. Zupanov „alter ego“, Berk, taj problem brzo rješava svojevrsnim dokazivanjem nepostojanja Boga:

Čovjek – prepušten na milost i nemilost samome sebi i svojoj ljudskoj sredini – a nad njim nema nikakvih očiju u trokutu, nikakvih dobrih i loših sila! Čitavo vrijeme svake civilizacije stvara bajku za bajkom – a potom raskrinkava jednu za drugom – i ne želi vjerovati da je sve dobro i loše isključivo u njemu. (*Menuet*, 443)

Najviše nedvosmislen Zupanov odgovor na pitanje o Bogu, inače susrećemo u njegovom romanu *Duh po čovjeku*. Radi se o najavi nevjere u prvom licu, osamostaljen u samostalni redak/stih: „Nema boga u kojeg bih vjerovao i molio.“ U *Apokalipsi* je „najreligioznije“ mjesto na kojem Zupanov junak u prvom licu na pitanje vjeruje li u Boga, „panteistički“ odgovori: „Već odavno sam se priključio Spinozinoj misli DEUS SIVE NATURA, BOG ILI PRIRODA.“ Veoma slično je već prije, kad ga Lasja upita „ima li ipak Boga“? I odgovor: „U nekom obliku možda uistinu postoji, možda kao Spinozin DEUS SIVE NATURA...!“ Ovdje bi se već gotovo moglo raditi o nevjerniku koji ipak vjeruje, ali ta je mogućnost zanijekana općenitijim i posve jednostavnim sudom pojačanim prvim licem množine: „Sve ukazuje na to da ne vjerujemo ni u boga ni u đavola, ni u duha, ni u materiju, mi smo posebni izdanak građanskog kova lijeve ideologije, s dobrim automobilima i bogatim vikendicama, i bez ikakve strastvene vjere u bilo što.“

Što su, dakle, Zupanove posljednje riječi? U kojem smislu, odnosno kako su to – da sada posudim naslove zadnjeg (jednako tako posthumno objavljenog) romana Lojze Kovačiča – *zrele stvari*? Možda tako da spisatelj u riječi pretače svoju ne-moć, izgublenu vjeru u književnost, putem koje ne može doći do dna stvari, do istine o životu,

o svojoj vlastitoj sudbini i sličnom. Medij tekstualiziranja nemoći književnosti jest, opet jedan od paradoksa, još uvijek književnost.

Kao kad bi – s druge strane – čovjek koji je svoj život posvetio prvenstveno čitanju te pročitao nekoliko tisuća knjiga, na kraju svog puta čitao knjigu o besmislenosti čitanja. I tako, bez strastvene vjere u bilo što, odlagao neizbježno.

Dakle, pripovijeda li *Apokalipsa svakidašnjice* priču o posebnom muškarcu koji je na kraju postao muškarac bez posebnosti?

Julian Barnes u romanu *Buka vremena*, kojeg sam spomenuo na početku ove knjige, u nekoj drugoj, bitno drukčijoj ljudskoj sudbini, napisao je riječi koje mi se sad čine primjereno mudrima i za ovu priliku: “Možda je to bila jedna od tragedija koje nam sprema život – naša sudbina je da u starosti postanemo ono što smo u mladosti najviše prezirali.”

Još jednom i kako god već okrenemo: medij izricanja životne nemoći, pa i nemoći književnosti, koliko već opisuje *taj* život, u Vitomila Zupana je – pisanje. I kako bismo lakše razumjeli genealogiju tog puta, sukoba sa svijetom i samim sobom, na ovoj bih se točki morao vratiti na početak: k Tahu, Klementu, Tajsiju, Jakobu Bergantu – Berku, Jakobu Levitanu, Jakobu Benediku i drugim junacima Zupanovog romanesknog putešestvija.

Kako je ono glasila prva rečenica prvog objavljenog Zupanovog proznog teksta?

Poput čudovišta plovi brod u noćni ocean.

Dakle, putovanje na kraj noći i na tom dugom putovanju su se dogodile uznemirujuće proljeće, magloviti grad, ekspedicija u prašumu, zatvorenička ćelija, igra s đavoljim repom, komedija čovječjeg tkiva, između toga još mnogo štošta, a na kraju neizbježna apokalipsa. Kao da je pustolovno srce moglo izdržati sve, samo apokalipsu svakidašnjice ne.

Dva zapisa o knjizi

Znanstvena monografija Matevža Kosa Vitomil *Zupan ili kako biti ja* donosi prvo takvo opsežno i temeljito istraživanje o djelu (te u nekoj mjeri i životu) Vitomila Zupana, značajnog klasika slovenske moderne književnosti. Naime, Zupanov život i djelo tijesno su povezani već zbog same prirode njegovog pisanja, koje je u velikoj mjeri autobiografsko. Kos hermeneutički uvjerljivo razotkriva pozadinu spisateljeve misli u filozofiji života (Nietzsche) te književni obzor njegovih romana i najznačajnijih drama. Pritom polazi i od detaljnog čitanja njegovih tekstova te dobrog poznavanja usporedivih djela autora slovenske i moderne svjetovne književnosti (Lojze Kovačič, Drago Jančar, Edvard Kocbek, Zorko Simčič, Gabriele D'Anunzio, André Gide, Henry Miller, Arthur Koestler, Louis-Ferdinand Céline, Ernst Jünger i drugih), te u obzir uzima i neke ključne usporednice sa spisateljevom biografijom. Knjiga je podijeljena u tri dijela, koji načelno slijede kronologiju Zupanovog stvaralaštva, iako na način da ponekad tumači ranija djela iz kasnijih, a drugi put kasnija iz ranijih, a pritom je više nego na linearnu razvojnu progresiju pozoran na različite obrate, prekide i modifikacije motiva u njegovom opusu. U prvom se dijelu monografije kritički usredotočuje na spisateljeva rana djela, prvenstveno romane nastale do 1943. godine, te posebno ističe *Putovanje na kraj proljeća*. U drugom je dijelu u prvom planu *Menuet za gitaru*, dosada vjerojatno najbolji slovenski ratni, odnosno partizanski roman. U trećem se prvenstveno posvećuje zatvorskom romanu *Levitani* te Zupanovom najopsežnijem djelu *Komedija čovječjeg tkiva*. Kosovu knjigu uz znanstvene akribije odlikuje privlačan stil pisanja, što je možda i jedan od razloga za izabrani podnaslov (*Kritički esej*).

Značajna odlika Kosove knjige je posebice esejistički zamah koji njegovom pisanju dodaje posebnu osobnu notu – pri čemu stručni

integritet njegovog raspravljanja ne trpi nimalo štete. Knjiga, dakle, u znanstvenom smislu ostaje uzorno opremljena, ali čitatelja privlači snagom koja je inače karakteristična za književno pisanje. Jedna od u najvećoj mjeri uznemirujućih slovenskih spsiateljskih ličnosti svih vremena tako se pred čitateljem razotkriva u svojoj svojoj kontradiktornoj fascinantnosti.

Dr. Marijan Dović

Knjiga *Vitomil Zupan ili kako biti ja* razmatra jednog od ključnih slovenskih spisatelja druge polovine 20. stoljeća i njegov književni opus, kojeg prati od autorovih predratnih (dugo neobjavljenih) romana, sve do zadnjih radova, napisanih u osamdesetim godinama 20. stoljeća. Pritom nije riječ o cjelovitoj književno-povijesnoj monografiji o Zupanu, koja bi željela predstaviti i vrednovati njegov cjelokupni opus i njegovu kompliciranu recepciju. Naime, Kos Zupana pokušava čitati mimo uobičajenih književno-povijesnih dilema – recimo, je li bio romantičar, modernist ili egzistencijalist, u koliko je mjeri bio zarobljenik (dekadentne) tradicije i slično. Ta pitanja inače postavlja, ali ih ostavlja na rubu te se umjesto toga usredotočuje na komplicirano pitanje o odnosu između Zupanove „biografije“ i „bibliografije“. Zanimaju ga (auto)biografski odsjaji te prvenstveno, kako i zašto. Zupan samoga sebe stilizira i izumljuje nanovo (pritom razmatra i suvremene koncepte poput autoprojekcije, automitologije i „autofikcije“). Knjiga je podijeljena u tri dijela. U prvom se autor bavi „ranim Zupanom“ i romanima koji su nastali u drugoj polovini tridesetih godina 20. stoljeća, odnosno do njegovog odlaska u partizane u jesen 1943. Drugi dio razmatra napose *Menuet za gitaru*, koji se smatra jednim od najboljih slovenskih ratnih, odnosno partizanskih romana. U prvom planu trećeg dijela su Zupanov zatvorski roman *Levitan* i njegova opsežna *Komedija čovječjeg tkiva*.

Kos uvjerljivo prepoznaje sintagmu „kako biti ja“, koju smješta u naslov knjige kao jedno od ključnih pitanja Zupanove književnosti. U prvom dijelu monografije razmatra prije svega misaonu pozadinu Nietzscheove filozofije života i traži mu paralele u umjetničkim i kritičkim djelima slovenskih i stranih ničeganaca predratnog razdoblja. U drugom dijelu laća ih se razmatranjem krajnje izloženosti smrti u *Menuetu za gitaru* i vremenske distance tri desetljeća, kada pripovjedač reflektira ratno događanje. U trećem dijelu dokazuje njegovu izazovnost u autorefleksivnoj dilemi kako biti ja koji piše, posvjedočenoj u *Komediji čovječjeg tkiva*. U isti mah polazi mu za rukom posve

stručna književno-povijesna i komparativistička rasprava, koja ne izbjegava kritičko vrednovanje Zupanovih djela i uvodi i u većoj mjeri esejističke sadržaje, npr. posve subjektivne dojmove prilikom prvog susreta sa filmskom ekranizacijom *Menueta*, zanimljive asocijacije na pročitane literaturu (npr. na Itala Calvina ili Andreja Moroviča) i filmove (*Pjesme s drugog kata*, *Apokalipsa sada*) itd.

Dr. Alenka Koron

Literatura

A) Zupan, Vitomil:

Rojstvo v nevihti. Dramatska reportaža v treh dejanjih. Ljubljana: Založba Slovenskega knjižnega zavoda Osvobodilne fronte, 1945 (Novi ljudski oder, zv. 3).

Vrata iz meglenega mesta. Roman. Maribor: Založba Obzorja, 1968.
Sončne lise. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1969.

Stvar Jurija Trajbasa. Drama v treh dejanjih s prologom. Maribor: Založba Obzorja, 1972.

Bele rakete lete na Amsterdam. Maribor: Založba Obzorja, 1973.
Zasledovalec samega sebe. Ljubljana: DZS, 1975.

Mrtva mlaka. Koper: Založba Lipa, 1976.

Igra s hudičevim repom. Murska Sobota: Pomurska založba, 1978.

Klement. Zagreb-Ljubljana: ČGP Delo, Pomurska založba, 1985.

Duh po človeku. Zagreb: ČGP Delo, 1985.

Levitan. Zagreb-Ljubljana: ČGP Delo, Pomurska založba, 1985.

Človek letnih časov. Maribor: Založba Obzorja, 1987.

Apokalipsa vsakdanjosti. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988 (Nova slovenska knjiga).

Komedija človeškega tkiva. Ljubljana: Študentska založba, 2014 (Knjižna zbirka Beletrina).

Potovanje na konec pomladi. Ljubljana: eBesede, 2014 (Zbirka Besede).

Menuet za kitaro na petindvajset strellov. Ljubljana: Beletrina, 2023.

Vitomil Zupan (ur. Aleš Berger). Ljubljana: Nova revija, 1993 (Zbirka Interpretacije).

Vitomil Zupan. Važno je priti na grič. Življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987) (ur.

Nela Malečkar idr.). Ljubljana: Mladinska knjiga, 2014 (Album).

B)

- Andrić, Ivo: Znamenja ob poti. Preveo Janko Moder. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1977.
- Barnes, Julian: Hrumenje časa. Preveo Vasja Bratina. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2018 (Zbirka Žepnice).
- Bartol, Vladimir: ZD 1. Uredio i napomene napisao Tomo Virk. Ljubljana: Založba ZRC, 2012.
- Cankar, Ivan: ZD 7. Uredio i napomene napisao Janko Kos. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1969.
- Cankar, Ivan: ZD 22. Uredio i napomene napisao Janko Kos. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1975.
- Céline, Louis-Ferdinand: Potovanje na konec noči. Preveo i popratnu studiju napisao Branko Madžarevič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1976 (Zbirka Sto romanov; 90).
- Clausewitz, Carl von: O vojni. Preveo Slavko Hozjan. Ljubljana: Studia humanitatis, 2004.
- D'Annunzio, Gabriele: Zmagoslavje smrti. Preveo Dean Rajčić. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2004 (Moderni klasiki; 21).
- Dolgan, Marjan: »Vprašanje slovenske epopeje ali 'velikega teksta'«. U: Bernik, France – Dolgan, Marjan: Slovenska vojna proza: 1941–1980. Ljubljana: Slovenska matica, Ljubljana, 1988. Str. 255–280.
- Gide, André: Amoralnež. V: André Gide. Preveo i popratnu riječ napisao Vital Klabus. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979 (Zbirka Nobelovci; 50).
- Heidegger, Martin: »Pogovor s Heideggrom (1966)«. Phainomena, 1995, št. 13-14, str. 103–134.
- Hobbes, Thomas: Leviathan. Adelaide: University of Adelaide, 2016 (eBooks@Adelaide).
- Hofman, Branko: Noč do jutra. Ljubljana: Slovenska matica, 1981.
- Jünger, Ernst: Das abenteuerliche Herz. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, b. I. (Ernst Jünger Werke; Essays III).

- Kalan, Filip: Veseli veter. Drugo, redigirano i prošireno izdanje. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1975.
- Kavčič, Vladimir: Zapisnik. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985 (Knjižna zbirka Hram)
- Kocbek, Edvard: ZD 6. Tekst pripremio i napomene napisao Andrej Inkret. Ljubljana: DZS, 1996 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- Koestler, Arthur: Mrk opoldne. Preveo Zdravko Duša. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986.
- Kos, Matevž: Poskusi z Nietzschejem. Nietzsche in ničejanstvo v slovenski literaturi. Ljubljana: Slovenska matica, 2003 (Razprave in eseji; 51).
- Kos, Matevž: Leta nevarnega življenja. Pet fragmentov o slovenski literaturi in drugi svetovni vojni. Ljubljana: Slovenska matica, 2019 (Razprave in eseji; 75).
- Kos, Matevž: O tistem, ki ždi v meni. Trije eseji o Lojzetu Kovačiču. Ljubljana: LUD Literatura, 2022 (Novi pristopi; 86).
- Košir, Manca – Zupan, Vitomil: »Komedijska Zupanovega tkiva«. Sodobnost (1981), št. 8/9, str. 788–799.
- Kovačič, Lojze: Prišleki. Ljubljana: Beletrina, 2018.
- Miller, Henry: Knjige v mojem življenju. Preveo Vital Klabus. Ljubljana: Študentska založba, Ljubljana (Knjižna zbirka Beletrina), 1999.
- Miller, Henry: Rakov povratnik. Preveo Boris Verbič. Ljubljana: Delo, 2004 (Delova knjižnica: Vrhunci stoletja).
- Miller, Henry: Kozorogov povratnik. Preveo Zdravko Duša. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1987 (Zbirka Dotik).
- Nietzsche, Friedrich: Volja do moči. Poskus prevrednotenja vseh vrednot: iz zapuščine 1884–1888. Preveo Janko Moder. Ljubljana: Slovenska matica, 1991 (Filozofska knjižnica; 34).
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. [KSA]. Ur. G. Colli in M. Montinari. München/Berlin/New York: dtv/de Gruyter, 1988.

- Nietzschejevo berilo. Izabrani odlomci. Izabrao, uredio i popratnu riječ napisao Matevž Kos. Preveli Teo Bizjak idr. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2002 (Knjižnica Kondor; 301).
- Pibernik, France: Čas romana. Pogovori s slovenskimi pisatelji. Ljubljana: Cankarjeva založba, Ljubljana 1983.
- Pirjevec, Dušan: »Dnevnik in spominjanja«. Nova revija, 1986, br. 45, str. 7–63.
- Plisnier, Charles: »Igor«. Dejanje, 1939, br. 7, 8, 9, 10, str. 270–278, 310–320, 369–386, 408–426.
- Podbevšek, Anton: Moje ekstaze skulptura. Znanstvenokritična izdaja pesniškega opusa. Izbrao in uredio Marijan Dović. Ljubljana – Novo mesto: ZRC SAZU – Založba Goga, 2008.
- Rožanc, Marjan: Hudodelci. Maribor: Založba Obzorja, 1987.
- Safranski, Rüdiger. Romantika. Zadeva Nemcev. Preveo Tomo Virk. Ljubljana: LUD Literatura, 2018 (Labirinti; 50).
- Slovenski biografski leksikon [<https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi882272/>].
- Simčič, Zorko: Človek na obeh straneh stene. Ljubljana: Založništvo slovenske knjige, 1991.
- Simčič, Zorko: Odhrojene stopinje. Celje: Mohorjeva družba, 1993.
- Simčič, Zorko: Poslednji deseti bratje. Ljubljana: Študentska založba, 2012 (Knjižna zbirka Beletina).
- Smole, Dominik: Črni dnevi in beli dan. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986 (Knjižna zbirka Hram).
- Smolej, Tone – Stanovnik, Majda: Anton Ocvirk. Ljubljana: Nova revija, 2007 (Znameniti Slovenci).
- Torkar, Igor: Umiranje na obroke. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1988.
- Vidmar, Josip: »Opazke k naši kritiki«. Kritika, 1925, br. 8, str. 119–121.
- Vidmar, Josip: »Cankarjeva človečnost«. Kritika, 1926–1927, br. 1, str. 3–13.

- Vidmar, Josip: »Pogovor o Arhimedovi točki«. Kritika, 1926–1927, br. 2, str. 17–27.
- Vidmar, Josip: »Umetnost in svetovni nazor«. Ljubljanski zvon, 1928, br. 2, str. 92–103.
- Vidmar, Josip: Dnevniki. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1968.
- Vrdlovec, Zdenko: Zgodovina filma na Slovenskem 1896–2011. Ljubljana: UMco, 2013.
- Wilde, Oscar: Človeška duša v socializmu; De profundis. Preveo in popratnu riječ napisao
- Uroš Gabrijelčič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1993 (Knjižnica Kondor; 266).

Kazalo imena

- Adorno, Theodor W. 82
 Andersson, Royl 146–147
 Andrić, Ivo 108–109
 Aristotel 7, 11
- Babič, Jože 66
 Barnes, Julian 10, 154
 Bartol, Vladimir 39–40
 Borges, Jorge Luis 7, 107–108
 Brejc, Jože (gl. Javoršek)
 Bükvič, Frank 77
- Camus, Albert 42
 Cankar, Ivan 32, 34, 50, 107–108
 Cankar, Izidor 10
 Calvino, Italo 136
 Céline, Louis-Ferdinand 42, 112, 155
 Cendrars, Blais 106
 Clausewitz, Carl von 59
 Conrad, Joseph 147
 Coppola, Francis Ford 147
- Čap, František 66
 D'Annunzio, Gabriele 12, 25–30
- Daki, Stanko Semič 56
 Defoe, Daniel 47
 Dolgan, Marjan 75
 Dostojevski, F. M. 23, 24, 32, 75, 114, 152
- Emerson, R. W. 106, 129
 Engels, Friedrich 52, 112
- Gabrič, Aleš 103
 Gide, André 12, 29–30, 34–36, 42
- Haderlap, Maja 75
 Hegel, G. W. F. 112
 Heidegger, Martin 7, 97, 112, 152
 Hitler, Adolf 49
 Hobbes, Thomas 59
 Hofman, Branko 109–110
- Inkret, Andrej 21
- Jančar, Drago 75, 78
 Jarc, Miran 45
 Javoršek, Jože 10, 103
 Joyce, James 112
 Jünger, Ernst 97–99, 148

- Kafa, Franz 73
 Kalan, Filip 71, 86
 Kant, Immanuel 39
 Kardelj, Edvard 65
 Kavčič, Jane 66
 Kavčič, Vladimir 74–75,
 77–78
 Kierkegaard, Sören 112
 Klopčič, Matjaž 66
 Kocbek, Edvard 10, 35–36,
 72–73, 104
 Koestler, Arthur 12, 111–116
 Kosmač, Ciril 66
 Košir, Manca 80, 81
 Kovačič, Lojze 11, 57, 68, 73,
 129, 134–135, 137, 143,
 145, 153
 Kozak, Ferdo 104
 Kozak, Vlado 104
 Kranjec, Miško 39, 74–75, 77
 Kreft, Bratko 39
 Krleža, Miroslav 104

 Lenjin, Vladimir Iljič 49, 66,
 112
 Littel, Jonathan 55
 London, Jack 111, 112

 Machiavelli, Niccolò 59
 Madžarevič, Branko 42
 Mailer, Norman 111
 Marx, Karl 112

 Mauser, Karl 77
 Mikeln, Miloš 76, 77
 Miller, Henry 12, 106–107,
 111, 129–133, 145
 Möderndorfer, Vinko 76, 77
 Morovič, Andrej 132

 Napoleon I. 72
 Nietzsche, Friedrich 12,
 25–27, 30–34, 39, 40, 43,
 54–55, 130
 Novačan, Anton 50

 Ocvirk, Anton 30
 Orwell, George 111, 112

 Pavlovič, Živojin 60–61, 65,
 67–68, 81–82, 88, 95, 151
 Pevec, Metod 68
 Pibernik, France 106
 Pinter, Harold 133
 Pirjevec, Dušan 10, 91–92,
 95, 98, 103–104, 152
 Plisnier, Charles 35–36
 Podbevšek, Anton 45–46
 Prežihov Voranc 39
 Proust, Marcel 111

 Rauschnig, Herman 36
 Robida, Adolf 18
 Roth, Gerhard 128
 Rožanc, Marjan 68, 109–110

- Sartre, Jean Paul 42, 112, 125
 Saussure, Ferdinand 112
 Schmitt, Carl 97
 Senekovič, Fedor 17–22
 Simčič, Zorko 69–70, 74, 76, 77
 Smole, Dominik 73–74, 78
 Snoj, Jože 68
 Solženicin, Aleksander 111, 112
 Sor, Fernando 68
 Spinoza, Baruch de 153
 Svetina, Tone 55, 74–75, 77
 Šeligo, Rudi 73
 Šostakovič, Dmitrij 10
 Štiglic, France 66
 Tepina, Alenka 103–104
 Tito, Josip Broz 65, 104
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 72–73, 75
 Torkar, Igor 110
 Vidmar, Josip 10, 31–32, 70–76, 104
 Virk, Jani 128
 Vode, Angela 10
 Wagner, Richard 54
 Wilde, Oscar 122
 Yepes, Narcis 68
 Zajc, Lenart 76, 77
 Zihel, Boris 56
 Zupančič, Beno 57, 66

Summary

The monograph Vitomil Zupan, Or How to Be Me: A Critical Essay (Vitomil Zupan ali kako biti jaz. Kritični esej) examines the literary oeuvre by a modern Slovenian classic author, Vitomil Zupan (1914–1987). His life was rather unconventional: in the 1930s he travelled extensively, World War II saw him first in an Italian camp and then in the Partisan guerrilla movement, and after the war he was found guilty at a political trial and spent almost seven years in prison. In the 1970s and 1980s, however, when the bulk of his work was published, he became one of Slovenia's most eminent writers. His war (or Partisan) novel *Minuet for Guitar* (*Menuet za kitaro*, 1975) ranks among the best Slovenian novels, and it served as the basis for a highly acclaimed film directed by Serbian director Živojin Pavlović, *Farewell until the Next War* (*Na svidenje v naslednji vojni*, 1980), which is now a classic of Slovenian, indeed, of Yugoslav cinematography.

The monograph by Matevž Kos is no usual literary history of the author's "life and work" or of his entire oeuvre. Instead it foregrounds Zupan's novels, some of which were written before World War II and remained unpublished for several decades. Zupan's paradox, as well as an obstacle to the reception of his work, is that these novels were at last published alongside the ones which were actually written in the 1970s and 1980s. As Zupan is mainly associated with autobiographical novels, one of the issues tackled by the monograph is the complicated relationship between his "biography" and "bibliography". This includes such questions as where, how and why Zupan chose to modify his character, what is self-projection or self-mythology, what he suppressed and where he grew too voluble. Too voluble in order not to divulge too much.

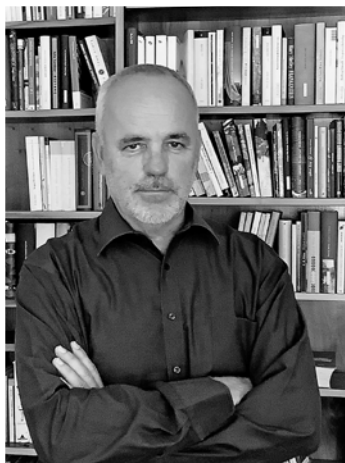
The book is divided into three parts. The first studies “young Zupan”, in particular the novels written in the second half of the 1930s up to his joining the Partisan movement in 1943. Particular attention is paid to *The Journey to the End of Spring* (*Potovanje na konec pomladi*, 1972), perhaps his greatest achievement from purely literary and aesthetic perspectives. The second part revolves around *Minuet for Guitar* and other works on war themes. Finally, the third part focuses on Zupan’s prison novel, *Levitan* (1982), and *The Comedy of Human Tissue* (*Komedija človeškega tkiva*, 1980), his longest text. The conclusion brings an analysis of the unfinished novel *The Apocalypse of the Commonplace* (*Apokalipsa vsakdanjosti*, 1988), which was published after his death.

Woven in are also some other works by Zupan, including plays, as well as many Slovenian and foreign works important for understanding the author’s writing and distinctiveness. The foreign authors emphasised in this context include Friedrich Nietzsche, Gabriele D’Annunzio, André Gide, Henry Miller, Arthur Koestler.

The logic of Zupan’s writing is the logic of concentric cycles, of obsessive returns to the main themes of his literature and life. The same logic is adopted by Kos: his monograph revolves around its centre, which is usually the author himself or his “authorial double”, drawing closer and at the same time withdrawing while taking into consideration the text in question as well as its context.

One of the key questions posed by Zupan to himself is the question of his own identity: how to be me, how to become me, or even how not to be me or how to be someone else. Hence the title of the book. Its subtitle *A Critical Essay*, on the other hand, foregrounds Kos’ critical approach to this modern Slovenian classic author – an approach drawing attention not only to his creative peaks but also to flaws or creative problems.

Translated by Nada Grošelj



Prof. dr. MATEVŽ KOS je književni povjesničar, esejist i urednik. Diplomirao je komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Ljubljani te doktorirao na području komparativne književnosti. Za svoj prvijenac, knjigu eseja *Oholost i pristranost. Književni spisi* (1996.) dobio je nagradu Marjan Rožanc, za monografiju *Pokušaji s Nietzscheom. Nietzsche i Nietzscheanstvo u slovenskoj književnosti* (2003.) nagrađen je Zoisovom nagradom, a 2023. nagradom Nede Pagon za urednički rad. Autor je deset knjiga, brojnih rasprava, eseja, književnih kritika i kolumni.

DJELA PROF. DR. MATEVŽA KOSA U PRIJEVODU NA HRVATSKI JEZIK
MR. SC. KSENIJE PREMUR

*Vračamo se uvečer. Antologija mlade slovenske poezije
1990–2003., 2004.*

Oholost i pristranost, 2006.

Fragmenti o cjelini. Pokušaji sa slovenskim pjesništvom, 2008.

*Pokušaji s Nietzscheom: Nietzsche i nietzscheanstvo u slovenskoj
književnosti, 2011.*

*O nedaći biti Slovenac. Povijest, kultura, ideologija (odabrane kritike
1993–2013), 2015.*

Godine opasnog života.

*Pet fragmenata o slovenskoj književnosti i Drugom svjetskom ratu,
2021.*

O onome koji čuči u meni. Tri eseja o Lojze Kovačiču, 2025.



Knjiga *Vitomil Zupan ili kako biti ja* podijeljena je u tri dijela. Prvi se bavi "ranim Zupanom", napose njegovim romanima koji su napisani krajem tridesetih i početkom četrdesetih godina 20. stoljeća. Posebnu pozornost posvećuje *Putovanju na kraj proljeća*, strogo književno-estetski gledano, možda čak i najvećem postignuću Zupanova pisanja. Drugi se dio uglavnom vrti oko *Menueta za gitaru*, koji se s pravom smatra jednim od najboljih slovenskih ratnih, odnosno partizanskih romana. U prvom planu trećeg dijela nalaze se Zupanov zatvorski roman *Levitan* i *Komedija čovječjeg tkiva*, njegov najopsežniji prozni tekst. Kos ujedno razmatra i kakav drugi Zupanov – i dramski – tekst i u svoju pripovijest u sva tri dijela s vremena na vrijeme uvršćuje i nekolicinu drugih pisaca, slovenskih ili stranih. Primjerice Nietzschea, D'Annunzia, Gida, H. Millera, Koestlera i još pokojeg. Ponekad napravi korak naprijed, još jedan korak natrag, lijevo i desno. Naime, autor pokušava slijediti Zupanovu književnu logiku, koja je često logika koncentričnih krugova. To vrijedi barem za njegov ciklus autobiografskih romana. Odnosno – kruženje oko centra koji je obično sam autor, približavanje i distanciranje u isto vrijeme, tekst i kontekst, biografija i bibliografija. Jedno od glavnih pitanja koje Zupan postavlja sebi, pitanje je samog sebe: kako biti ja, kako postati ja, ponekad i kako ne biti ja, ili kako biti netko drugi. Naslov knjige za cilj ima upravo to.



Cijena: 18 EUR