Jensterle-Doležalová, Alenka

Vojna kot metafora : Vitomil Zupan, Menuet za kitaro : (na petindvajset strelov)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. X, Řada literárněvědné slavistiky. 2006, vol. 55, iss. X9, pp. [257]-265

ISBN 80-210-3987-6
ISSN 1212-1509

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/102919
Access Date: 16. 02. 2024
Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts,
Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

SBORNÍK PRACÍ FILOZOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UNIVERZITY
STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS
X 9, 2006

ALENKA JENSTERLE-DOLEŽALOVÁ

VOJNA KOT METAFORA VITOMIL ZUPAN, MENUET ZA KITARO
(na petindvajset strelov)

Vojna kot snov v konkretni podobi začne zanimati avtorje šele v 19. stoletju, najbolj realistično dokumentarno sta jo kot na velikem platnu predstavila Tolstoj in Zola. V 20. stoletju, stoletju vojn in toralitarnih režimov, ki so imeli za svoj predznak nasilje in civilizacijsko omejitev svobode posameznika, vojna proza predstavlja posebno celoto, dokaj neraziskano področje moderne proze.

V slovenski književnosti je realistično, hkrati tudi prvo ideološko, a še vedno plastično-eprsko podobo prve svetovne vojne, kot pogled na veliko platno zgodovinskega in političnega dogajanja in z vednostjo svetle zarje prihodnosti podal **Prežihov Voranc** v kolektivnem romanu *Doberdob* (1940). Pogojno lahko jemljemo kot vojno prozo tudi delo **Ivana Cankarja** *Podobe iz sanj* (1917), v katerem sta ekspresionistična groza in krik upodobljena v obliki kratkih sanjskih slik in v katerem se realistični motivi spreminjajo na simbolni ravni v apokaliptično vizijo. Motivi iz prve svetovne vojne se v tem obdobju pojavljajo tudi pri ekspresionističnih pesnikih in v ekspresionistični dramatiki, predvsem enodejanki.

I.

Druga svetovna vojna v slovenski literaturi[1] dolgo ni našla pravega izraza, saj so bili prvi opisi vojnega dogajanja stereotipni – ideološko obarvani v duhu kolektivnih predstav socialnega realizma – podobno kot v drugih nacionalnih literaturah narodov bivše Jugoslavije.[2] Avtorji, ki so poizkušali umetniško upodobiti vojno, so potrebovali časovni odstop morda tudi zaradi dejstva, da je bila vojna kolektivna travma tega kulturnega prostora – druga svetovna vojna na področju bivše Jugoslavije je bila po številu žrtev še posebno tragična. Dvom v podobo moralno neoporečnega partizana je v slovenski književnosti

1 Tudi neideološka refleksija o vojni prozi se je v slovenski kulturi lahko pojavila šele v osemdesetih letih. Glej France BERNIK, Marjan DOLGAN, *Slovenska vojna proza 1941–1980*, Ljubljana: Slovenska Matica, 1988.

2 Glej opis prvega povojnega obdobja v hrvaški književnosti v knjigi Krešimir NEMEC, *Povijest hrvatskog romana* od 1945 do 2000, Zagreb: Školska knjiga, 2003. V hrvaški vojni prozi se je zgodil odklon od ideologije k individualizaciji in psihologizaciji snovi v 60. letih pod vplivom eksistencializma: nekoliko prej kot v slovenski književnosti se je vojna zgodba interpretirala kot drama posameznika.

začel prav **Edvard Kocbek** s svojo zbirko novel *Strah in pogum* leta 1951. V ospredje svojega zanimanja je postavil psihologijo partizana-posameznika, njegove moralne in filozofske probleme pri likvidaciji nasprotnika, pri soočenju z nasiljem in smrtjo. Individualizacija in psihologizacija vojne proze se je nadaljevala tudi s **Kosmačevo** novelo *Balada o trobenti in oblaku* (časopisno 56-57, knjižno iz leta 1968) z zgodbo o preprostem kmetu Temnikarju, ki se mora odločati na simbolni ravni med svetlobo in temo, na realni med bojem in izdajo v okviru nemške hajke na skrite ranjene partizane.

Vojna tematika je zavzemala pomembno mesto v slovenski prozi tudi v naslednjem desetletju, v 60. letih. Slovenski veliki teksti o vojni, vojne epopeje v 60. letih so nastajale na podlagi izkušenj kolektivnega romana iz 30. let. **Miško Kranjec**, **Vladimir Kavčič** in **Tone Svetina** so ustvarili tip dokumentarne proze, zgodovinske peripetije iz druge svetovne vojne so ponekod upodobili politično, moralistično in z estetskega stališča enostransko. Ideologija edino pozitivne socialistične revolucije v okviru narodnosvobodilnega boja je še vedno vlivala na dokumentarno prozo več kot desetletje po vojni. Vojna proza tega obdobja je imela določene konstante: shematično zgodbo in shematični tip kolektivnega junaka. Ideologija je problem pripovedovalca, ki bralcu vsiljuje moralno in politično prepričanje, ta kot vsevedni demiurg uravnava glavni tok dogajanja, a kot prizadeti opazovalec zgodovinskih peripatij tudi primerno komentira kolektivno dogajanje. Avtorji si prizadevajo imeti večji prostorski in časovni obseg romanov: za vsa dela je značilna epska širina, predvsem pa dokumentarna sporočilnost.

Naslednja generacija je vojno prozo razumela kot zgodbo posameznika, kot tragično usodo individua, zgodovino vojnega dogajanja pa kot enkratno izkušnjo, v kateri se izpostavi človek kot nedolžna žrtev, razkrije se njegova nedolžnost pred demoničnim obličjem zgodovine, prevladovati začne psihološka in ponekod filozofska perspektiva pripovedovalca. Subjektivni pogled pripovedovalca, ki je pogosto prvooseben, tako poudari tragičnost in nesmisel vojnega časa, tematizirajo se moralni problemi posameznika. V slovenski literaturi pripovedovalec pogosto izhaja iz pogleda otroka,[3] otroška perspektiva še bolj poudari svet intime, ki postane absolutna kategorija – na primer **Marjan Rožanc** v svojem romanu *Ljubezen (1970*). Rožančevo delo je roman o drugi svetovni vojni v okupirani Ljubljani, hkrati pa je tudi roman pubertetniške iniciacije v svet odraslih, predvsem v skrivnostni svet erotike (ta iniciacija se zgodi z dvema prostitutkama na koncu romana). Roman je izrazito subjektivna, osebna podoba določenega zgodovinskega obdobja, za katerega je značilna sentimentalna nota, ne pa moraliziranje.

Prizorišče vojnega dogajanja je mitični prostor ljubljanske četrti Zelene jame, ki je nasploh prizorišče večjega dela Rožančeve proze. Dogajanje je avtobiografsko: prvoosebni pripovedovalec je na začetku star dvanajst, na koncu šestnajst let. Sentimentalni stil opisovanja dozorevanja izraža popolno „naivnost“[4] pripovedovalca, ki opravičuje njegovo „sprejemanje“ vseh ljudi. Fant čuti ljubezen do vseh prijateljev, ki jih ne deli po političnem ključu: do sovražnikov, Nemcev, Italijanov, izdajalcev, kolaborantov, partizanov, aktivistov in navadnih ljudi, kajti vsi sestavljajo mitično četrt Zelene jame. V tem zgodovinskem razpletu zgodb raznih posameznikov, v groteskno tragičnem vrtiljaku vojnega časa, zmaguje enkratna zgodba človeške intime, popolni individualizem pripovedovalca.

3 V slovenski prozi je otroško perspektivo uzakonil in zakodificiral eksistencialistični roman *Deček in smrt* **Lojzeta Kovačiča** iz leta 1969, ki v subjektivni perspektivi tematizira smrt očeta kot temeljno eksistencialno izkušnjo človeka.

4 Naivnost pripovedovalca je seveda umeten konstrukt, neke vrste igra, kar se potrdi ob pripovedovalčevih ekskrzih - spodrsljajih v perspektivo odraslega.

Je vojna, so izdaje, so likvidacije in razne oblike smrti, povezuje in interpretira jih oko ljubezni in razumevanja. Intimna perspektiva ne ločuje med objektivnim dobrim in zlom, v očeh pripovedovalca so vsi enaki, fant objokuje mrtve prijatelje iz nogometnega društva, ki so se znašli na tej ali oni strani.

V kolikor zgodnje Rožančeve novele kažejo poteze realizma in naturalizma, so v tem romanu že prvine modernega romana, predvsem je viden izrazit odklon v esejistično avtobiografičnost.

Jože Snoj v romanu ***Gavženhrib*** (1980) opisuje vojno dogajanje na področju Dolenjske. Roman ima moderno polifono strukturo kolaža. Pripovedovalec v zapleteno, modernistično strukturo romana vpleta koeksistenco različnih dogajanj v različnih prostorih, dialog različnih glasov. Tudi to je roman posameznikov: pripovedovalec v najbolj osebnih odlomkih avtobiografskega značaja upodablja vojno skozi perspektivo otroka, žrtve, realnost se predvsem v pogledu otroka spreminja v fantastiko. Tovrstna perspektiva pomeni subjektivno interpretacijo, ta pa se še stopnjuje s preobrazbo realnega sveta v sanjski, napol mitični svet. Montaža različnih prostorov vključuje tako prostor partizanov kot prostor domobrancev in tovrstni kolaž pred nami sestavljata nadrealistični svet vojnega prizorišča. Podoba kolektiva je delno nacionalno obarvana, v romanu obstaja predpodoba večne slovenske skupnosti, ki je bila v vojnem času tragično raztdeljena, kar Snoj tematizira predvsem v končnem motivu Gavženhriba z vizionarsko podobo mrtvih Slovencev, zgodovinske skupnosti, ki oživi na fantastičnem hribu. Na drugi strani je v modernističnem stilu prikazano zgodovinsko dogajanje kot zapleteno vojaško premikanje različnih armad, zgodovinski dogodki, s katerimi se sooča skupnost, pa kot krivda in trpljenje.

II.

Slovenski veliki tekst o vojni je nastal v 70. letih. Roman **Vitomila Zupana** (1914–1987) *Menuet za kitaro (na petindvajset strelov)* (1975) podaja kritičen pogled na vojno in prinaša konfrontacijo z dano ideologijo, saj pripovedovalec v toku sporočanja in komunikacije z bralcem vzpostavi distanco in tudi dialog do znane strukture ideološkega vojnega teksta. V procesu samozavedanja pripovedovalca vojna postane tako predmet demitologizacije kot metaforični diskurz za sporočilo o ekistenci človeka na splošno. V trenutku, ko vojna postane metafora za conditione humaine, junak, udeleženec vojnega dogajanja ni več razumljen samo kot žrtev zgodovine.

Na prvi pogled je Menuet za kitaro tipičen roman o drugi svetovni vojni, v razpletu zgodbe imamo upodobljeno kolektivno in intimno izkušnjo iz časa preizkušnje: v modernistični maniri razdrobljeno zgodbo o Berkovi partizanščini. Glavna oseba je mladi intelektualec Berk. Roman je sestavljen iz osmih poglavij: individualni zgodbi o Berkovem prihodu v partizane sledi v tretjem in četrtem poglavju kolektivna zgodba čete in prikaz bojev partizanov s sovražnikom, v petem in šestem poglavju se razpreda zgodba dvojice, pripovedovalec na koncu preskoči čas in prostor in znajdemo se na osvobojenem ozemlju že na koncu vojne, kjer se v Berkovo zavest zareže predvsem Antonova smrt.[5]

5 France Bernik v tem smislu piše o neenakomerni časovni perspektivi in vlogi pripovedovalca v pripovedi: „Dogajanje pred osvoboditvijo opisuje pisatelj v impresionističnem slogu, večji del s kratkimi neglagolskimi konstrukcijami in eliptičnimi stavki. In ne samo pripovedna vsebina, tudi obseg kaže, da je bil roman prvotno širše zasnovan, kasneje ga je pisatelj močno skrajšal. Tako so prva tri poglavja najobsežnejša, naslednja so že precej krajša, zadnje poglavje pa je sploh izjemno kratko, saj pokriva

Mešanje elementov različnih struktur je ena od bistvenih značilnosti tega večplastnega romana. V okviru narativne pripovedi se posamezne plasti drobijo z esejističnim slogom. To je moderni roman s pripovednim okvirom, mešata se dva časa in prostora, čas pripovedne sedanjosti in preteklosti, vojni čas je retrospektivno podan in izrazito nostalgično – pozitivno ovrednoten, vojni čas in prostor uokvirja in drobi njej podrejena pripovedna sedanjost: Berkove počitnice na Majorki leta 1973 in srečanje z Nemcem Bitterjem. Pripovedovalec z montažo suvereno menja čas in prostor: tako imamo upodobljeno preteklost vojnega časa v Sloveniji, kronološki pogled na preteklo dogajanje: Berkov prihod v partizane in pa veliko hajko oktobra in novembra leta 1943, nemško ofenzivo na Mokrc in Krim, dogajanje na osvobojenem ozemlju in čas po osvoboditvi, drobi in zaustavlja sedanjost Majorke.

V romanu je upodobljen boj med prostorom intime in družbenim, kolektivnim dogajanjem in vi tem zmaga intima, indivudualizem posameznika. V dualističnem konstruktu dveh časovnih perspektiv je glavna pripovedna raven aksiološko pomembnejša preteklost vojnega časa, ki usodno zaznamuje tudi sedanjost. Vojno vidimo skozi izkušnjo prvoosebnega pripovedovalca Berka – izkušnjo izrazitega individualista in mladega intelektualca, ki ga zaznamujeta dvom in distanca do sveta, kar pa se izraža predvsem v njegovem problematičnem odnosu do kolektiva. Roman lahko opredelimo kot roman dozorevanja,[6] Bildungsroman, saj je viden proces vključevanja mladeniča v družbo, kar tudi reflektira razkriva proces zavedanja v glavni osebi. V procesu se predvsem oblikuje Berkov odnos do vojne in tudi do vseprisotne ideologije.[7] Proces dozorevanja vodi v doživetje smrti kot končne resnice bivanja.

Junak in ideologija – važno je priti na grič

Glavna oseba demitologizira stereotip vojaka-partizana. Mladi Berk je intelektualec (intelektualec je v začetni prozi o drugi svetovni vojni vedno pomenil sumljiv element) in tipičen primer modernega dvomečega, na pol dekadentnega junaka 20. stoletja (junaka brez posebnih moralnih vrednot in zahtev), ki v svetu ne vidi večje filozofske in tudi politične perspektive in tudi v vojnem času hoče predvsem preživeti – je prototip modernega junaka, ki ga je uvedel Zupan v slovensko prozo že s svojimi prvimi deli.[8] Berk sam se na začetku označi kot neurovnovešen in anarhoiden subjekt, z željo po svobodi, osvobojen od ideologij: „*Za ideologijo nisem imel posluha*“. (42)

---

komaj dobro petino povprečnega obsega v prvih poglavjih.“ (Bernik, France, Monofiguralna proza in otroška pripovedna perspektiva. V: BERNIK, DOLGAN, *Slovenska vojna proza 1941–1980*, Ljubljana: Slovenska Matica 1988, 284).

6 Glej misli Davida Lodge o ozaveščanju protagonista v evropskem romanu: „It has been observed that in a sense all novels are about the difference between appearence and reality or the progress from innocence to experience…“ (LODGE, *Consciousness and the Novel*, Cambridge Harvard University Press, 2002.)

7 Protiideološki značaj tega romana je zaznala tudi recepcija tega dela, saj so jo kritiki napadli kot cinično in amoralno ter protipartizansko.Glej *Vitomil Zupan*, Ljubljana: Nova Revija, 1993 (Zbirka Interpretacije).

8 Slovenska proza se je dolgo izogibala dekadentnemu, neurovnovešenemu junaku modernega časa – na primer v prozi 19. stoletja nimamo pravega protislovnega romantičnega junaka. Tipičen tip negativnega junaka je uvedel šele Vladimir Bartol v romanu *Alamut* leta 1939.

Struktura romana se gradi pod vplivom filmskih prijemov v avantgardni, nadrealistični metodi,[9] katere glavni element je montaža, podoba zunanjega sveta se v zavesti širi v valovih in spreminja z asociacijami subjektivne zavesti, tok zavesti se pod vplivom zunanjih spodbud nadgrajuje z refleksijo. Svet v notranji projekciji ni samo realni svet dogajanja, ampak se konstruira v svojevrsten monolog, v kateri se razkriva subjektivna interpretacija zgodovine človeštva in vojn kot civilizacijskih izkušenj, asociacije se sproščajo v okviru bogatega kulturnega konteksta,[10] v roman se vpletajo tudi medbesedilne aluzije.

Moč tega romana je v demitologizaciji vojne proze. Prav v postopku demitologizacije lahko iščemo Althusserjevo „notranjo distanco“,[11] ki se vzpostavlja v umetnosti in nam tako omogoča vpogled v ideologijo, na katero neprestano aludira delo in s katero se ta neprestano hrani, junak nastopa proti obnašanju, ki ga zahteva vojni čas.

„*Vsaka čreda slonov zna živeti, človeške črede iščejo od zablode do zablode „pravo pot“, skozi katastrofe, ki jih povzročajo same, skozi kugo, lakoto, vojsko*.“ (70)

Predvsem je v tem delu prisotna demitologizacija mita o pravični in edino pozitivni osvobodilni partizanski vojski, ki je imela jasnega nasprotnika. Interpretacija vojske je cinična, narodnosvobodilna vojna ni izjema v kronologiji vojn, pogled na zgodovino vojn, v kateri se vrstijo aluzije na rimske, grške, biblične, napoleonske […] vojne brez iluzij, tako kot je brez iluzij tudi pogled na človeka: osnovno stanje človeka je stanje nasilneža in egoista, v katerem se skriva potencialni morilec, v katerem obstaja dvojnost zatiralca in zatiranca. Pogled na vojno je tako neideološki-nepatetičen, vojna je ponovljiva, je banalna in kruta, v vojni je predvsem treba preživeti (kar avtor ponazarja s poetičnim refrenom, s katerim začenja roman in ki se potem večkrat ponovi v strukturi romana: „Važno je priti na grič.“). Vojna postaja metafora za življenje, je njeno skrajno stanje, ki samo bolj razkriva izostreno, surovo resnico eksistence. V življenju vojnega časa vladajo naključja, nepredvidljivosti, iracionalnost in s tem tudi nepravičnost, ustvarja se neke vrste metafizični kaos, saj se po pripovedovalčevih besedah v naslednjem trenutku lahko vojna konča ali pa se lahko spremeni v iracionalno grozo, ko bodo Nemci napadli partizane z neznanim orožjem. Vse je možno, realni svet se zaradi svoje nelogičnosti spreminja v prikazen.

Asociacije se usklajujejo z zunanjo formo. Značilna je montaža kratkih, odsekanih stavkov večinoma nominalnega značaja, ki ponazarjajo ropot brzostrelke in spremenljivost vojnega dogajanja. Tragičnemu občutju in patetiki pa se pripovedovalec strogo izogiba, zato resnost spoznanj olajšuje s cinizmom in ironijo posameznika, ki samo od daleč in nekako neprizadeto opazuje cinizem in ironijo zgodovinskega dogajanja in političnih zapletov, saj, kot on pravi, je potomec družine, v kateri so vsi moški predniki umirali na bojišču, ko so se na vojnih prizoriščih menjale razne ideologije.

---

9 S tokom zavesti je v slovenski prozi začel Ciril Kosmač v romanu *Pomladni dan* (1953). Vitomil Zupan je v svojih romanih že pred tem delom uporabljal asociativno metodo, predvsem v romanu *Potovanje na konec pomladi* (1971), saj se za njegove prve romane predpostavlja, da so nastali že pred drugo svetovno vojno.

10 Pri Cirilu Kosmaču so asociacije vedno usmerjene, racionalno pregledne, vezane na določen prostor, to so asociacije na določen čas – otroštvo in mladost in tudi mitičen prostor njegove vasi, na usode določenih ljudi, pri Zupanu so to neusmerjene asociacije, nelogične, kaotične in so tudi bolj kulturološke, intertekstualne narave.

11 Louis Althusser, O razmerju umetnosti do spoznanja in ideologije (Prev. po Réponse de Louis Althusser, 1966). V: ALTHUSSER, BALIBAR, MARCHEREY, PECHEUX*, Ideologija in estetski učinek*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, 323.

Junak je že od začetka ciničen in distanciran do vojaške ideologije, za katero ve, da je sicer nujna, a kot vsaka ideologija ni večna, je vsiljeni produkt nujnosti časa in je lahko zelo nepravična, je prostor iluzije:

„*Vsak pokret se bojuje za povečanje članstva, zato mora delati propagando, zato ne sme priznavati dejstev, zato mora pretiravati, skrivati, lagati, zato se mora posluževati donečih fraz*." (62)

V konstrukciji eksistence je prisotno usodno nihanje v odnosu do socialne identitete: freudovski nadjaz muči Berka in ga pušča v konfliktu ali vsaj nelagodju samega s sabo, obstaja dvojen, protisloven Berkov odnos do kolektiva: njegovo stališče do kolektiva in skupnosti v romanu niha od začetne distance do popolne podreditve kolektivi in tudi njeni ideologiji v bojih in spet do končne distance. Berk se zaveda, da se v vojnem času mora podrediti zahtevam kolektiva, a po drugi strani dvomi v apriorne resnice. V partizanskem kolektivu ima zato probleme, pojavljajo se ideologi, ki dvomijo vanj, vodstvu je vedno sumljiv, politkomisarji ga prepričujejo v prave resnice […] Sam Berk se sicer ne upira. Obstaja obdobje pripadnosti in občutkov solidarnosti v neposredni ofenzivi, ko se celo podredi kolektivu in njegovi ideologiji: v opisu kolektivnega dogajanja v tretjem in četrtem poglavju, ki je tudi najkrajši del romana – tu je tudi najmanj asociacij, opis erotičnih zvez se skrči na minimum, Berkovo oplajanje s svetom se utiša in prevladujejo kratki realistični opisi zunanjega dogajanja.

Paradoks erotike kot protipol ideologije

Čas vojne je v večini situacij prikazan kot čas nesmiselnih smrti, vladavina nasilja in naključja. Tipični individualistični motivi v vojnem času so stalne erotične zveze Berka z naključnimi dekleti, ki pa zanj nimajo globljega značaja, so izraz neobremenjenosti, namerne nemoralnosti, njegovega poželjenja brez omejitev, ki zahteva takojšno zadovoljitev, dobijo pa svojo funkcijo v kulturnem kontekstu: so Berkova zahteva po permanentnem užitku, ki zanika resnost zgodovinskega dogajanja. Erotične igre delujejo kot protipol zavezani, omejeni ideologiji absolutnih resnic in interpretacij, v katero je ujet vojni kolektiv. Smiselni interpretaciji vojnega dogajanja kot kolektivne zgodbe se zoperstavlja igrivi erotizem Berkovih zvez, ki zanika resnost dogajanja, ki odpira prostor intime v nasprotju z ideologijo, ki jo spremljajo kolektivne podobe smrti in trpljenja.

Motiv dvojnika ali Berk humanist

Berk kot individualist iz množinske oblike preide v dvojino v petem poglavju. V humanistični perspektivi, za katero se izkaže, da še vedno kljub ironiji in cinizmu pripada pripovedovalcu, postaja glavna kategorija tovarištvo (prijateljstvo in povezanost), ki ga Berk čuti do Antona. Psihologija oseb in njihove čustvene reakcije na ljudi so še vedno najpomembnejše. Anton je Berkov starejši dvojnik,[12] bolj izkušen in moder, arhetip duhovnega učitelja, je ta, ki je že preživel špansko državljansko vojno. Anton se Berku priključi že čisto na začetku, znajdeta se skupaj v ilegalni skupini, ki odhaja iz okupirane Ljubljane v partizane. Zanimiv je začeten Berkov odpor do Antona:

12 Vprašanje dvojnika, tako znano iz ruske klasične literature realizma, je poskus rešitve dihotomije človekove notranjosti, poskus razrešitve razklanosti in neslutenih globin, ki jih skriva človekova notranjost…

„*Ponudil sem (cigareto) čudnemu možaku za seboj, ta je samo stresel z glavo, češ kako ti pride na misel. V črni zastareli obleki ni pristajal ne med nas ne v zeleno pokrajino, bil pa je zelo primeren za kamuflažo. Čudni čuk z bledico na licih, bolj podoben mežnarju kakor bodočemu vojaku*.“ (22)[13]

Odnos do Antona postane za Berka najpomembnejši v krutem in nepreglednem vojnem času, saj je Anton njegov bolj izkušeni drugi jaz, saj je že preživel špansko državljansko vojno. Pomeni mu smisel preživetja:

„*V tistem odlomku hipa, v stotisočinki sekunde morda, me je spreletelo: ni ga več, a on mora biti z menoj, saj sem sicer čisto sam na svetu. Tedaj sem ga že zagledal…*“ (309)

Prijateljstvo preraste v absolutno kategorijo v šestem poglavju. Berk večkrat ponovi, da z Antonom postajata eno, komunikacija med njima celo postane nepotrebna, saj se razumeta brez besed:

„*Vse te njegove izjave so imele globlji pomen. In zmeraj je bilo slutiti neko primerjavo z menoj in mojim načinom življenja, kakor ga je gledal on. Ti dnevi so naju združili tako, da ni bilo več njega tam in mene tu, postala sva midva, nekakšna nova enota*.“ (394)

Najbolj pretresljive so blodnje v dvoje po pokrajini, kjer morata junaka v številnih nevarnostih predvsem preživeti. Junaka se pred obličjem smrti tudi najbolj zbližata. Preživita.

Motiv smrti – menuet za kitaro

Tragičnost, predvsem pa nesmiselnost in nerazumljivost dogajanja upodablja simbolen glasbeni motiv Menuta za kitaro v A-duru Ferdinanda Sora, ki naglaša usodnost in neponovljivost človekove izkušnje. Motiv se ciklično vrača in povezuje vse čase in prostore.

Nesmisel zavlada v končni sceni, ki se zgodi že po zmagi na osvobojenem ozemlju, Antona pokosi rafal, ki ga po naključju sproži partizan v nadstropju pod njim. Doživetje smrti je za Berka trenutek največje osamljenosti v tem romanu: Berk, ki ga obvadujejo občutja tesnobe, strahu in nemoči, zatava v prazno hišo, ki je prepolna grotesknih, kričečih slik na zidu in steklu:

„*…same slike na steklo, rjavi obrazi s smehljajem, rumene sončne krogle, sijoči krogi, zeleni valovi, iz sobe v sobo same slike na stenah, same slike na steklo, v eni sami rumenkasto – zelenkasti melodiji, ljudje in pokrajine in sonca in hribov je in žarni venci, slika za sliko, v neustavljivi vrsti, v večnosti hoje v krogi, v rumenem menuetu za kitaro na petindvajset strelov. Skozi zevajoča vrata sem hodil v krogu iz prostora v prostor, enakomerno, nisem mogel spremeniti smeri. Tako sem hodil in hodil v večno dolgem dnevu. Ko je bila izgovorjena poslednja beseda, ko ni prežala nikjer nobena nevarnost več, in se ni mogla oglasiti nobena obljuba. Ko so vsi ljudje odšli daleč v pokrajine. Ko je preteklost odšla in prihodnost še ni prihajala. Ko se je zlila svetloba z brnenjem žuželk in ptičjim ščebetanjem v prozorno tekočino, ki v dolgih, enakomernih valovih nosi telo v krogu*.“ (423)

Hišo lahko razumemo kot prostor smrti, izgube in konca, v katerem se je znašel Berk po prijateljevi smrti. Groteskna, sanjsko nadrealistična podoba hiše izraža popolen kaos, ki je zavladal v Berkovi notranjosti po Antonovi smrti. Motiv krogov[14] tematizira uso-

---

13 Citati iz dela Vitomil ZUPAN, *Menuet za kitaro* (na petindvajset strelov), Ljubljana: Cankarjeva založba, 1975.

14 Edvard Kocbek v svojih novelah *Strah in pogum* (1951) je zazamovanost z usodo ravno tako izrazil s ponavljanjem krogov in spiralno zaključenostjo življenja na več ravneh.

jenost in ta se še poudari z motivom hoje kot potovanja človeka dvajsetega stoletja „na konec noči“,[15] zaznamovanega z večnostjo izgube in smrti.

Osmo dejanje je tako prikaz nesmiselne Antonove smrti, Berku se dokončno potrdi absurd, ki vlada v svetu. Vojno stanje v prizmi smrti najbližjega postane metafora za krhko človeško bivanje, zaznamovano z nesmisli in smrtjo.

Pripovedna sedanjost Španije kot pozlačen, baročno umetelen okvir vojnemu času je tudi njegov kontrast. Vsakdanjost turistične Majorke samo na videz deluje kot popolno nasprotje vojnega časa, vojna in razmišljanja o njej zaznamujejo in opredeljujejo sedanjost. Berk si domišlja, da bo po toliko letih sposoben nove interpretacije vojne – usodnih stvari, ki so se zgodile med vojno. Poskuša interpretirati vojno in prijateljevo smrt s tem, da se zbliža z nasprotnikom, Nemcem Josephom Bitterjem in posluša njegov diskurz. Tudi tu imamo zanikanje ideološke sheme vojne proze: avtor nam približa sovražnika, psihologizira ga, saj podaja sovražnikovo podobo vojne, sovražnik naenkrat postaja človek (kar se v posameznih odlomkih pojavi tudi v retrospektivni preteklosti, ko Berk v pripombah tudi individualizira sovražnika kot človeka). Oba čutita nostalgijo po vojni. Umiritev realnosti je tako samo navidezna, vse poti, vse misli obeh vodijo nazaj v preteklost, ki na usoden način opredeljuje tudi pripovedno sedanjost. Berk vse dneve preživlja z Nemcem, ki je bil med vojno na drugi strani, saj tudi tako hoče na novo interpretirati vojno dogajanje, tudi svojo osebno zgodbo. Zupan tu zanika fenomen žrtve, Berk noče biti samo žrtev, noče biti samo zmagovalec, interpretacija preteklosti pa mu je še vedno usodno pomembna, a hkrati nejasna, zato se hoče soočiti po toliko letih z Nemcem, ki je bil na drugi strani, hoče slišati njegovo zgodbo, njegovo obsedenost. Neke vrste moralna vseenost Berkove pozicije je tudi obsodba vojnega stanja, v katerem vsi izgubljajo red in strukturo ter ideološko spodbudo in v katerem zmaguje predvsem smrt. Sama struktura pripovednega okvira nosi tudi moralno poanto. Berk ne zmore sovražiti, na koncu se z Nemcem razideta z vednostjo tega, kar je bilo in z nostalgijo potem, kar je bilo, z vednostjo, da ju je vojna povezala, čeprav sta se nahajala na nasprotni strani.

V individualističnem romanu Menuet za kitaro se problematizira vprašanje krivde, možna je samo osebna interpretacija zgodovine. Vojni čas se obsoja, pacifistične misli niso eksplecitne in so skrite v razmišljanjih glavnih oseb. Anton to opredeli s stavkom, ki ga ponovi po tovarišu španskem, to pa so njegove poslednje besede Berku: „Nasvidenje v naslednji vojni.“

V romanu vlada stalna napetost med zunanjim in notranjim prostorom, med razmišljanjem posameznika ter zahtevami in ideologijo kolektiva. Zunanje dogajanje se ponotranja v senci paradoksa, dvoma in psiholoških nians doživljanja, kar se v gramatični formi tematizira v nihanju med prvoosebno edninsko obliko kot izrazom individualizma in prvoosebno množinsko obliko, v kateri se v nekaterih poglavjih nahaja in jo ponekod sprejema Berk in je izraz za sprejemanje kolektiva.

Vojna postane metafora za eksistencialno pozicijo negotovosti in temeljne ogroženosti v svetu in na skrajnem robu za prostor nesmisla in smrti, ki pa ni samo zgodovinsko in politično vezan na določen čas in prostor.

Narativna pripoved je umetniško močna in izrazita prav v demitologizaciji tipičnih mitov in narativnih shem, znanih iz vojne proze. Roman je poskus neideološkega teksta o vojni, je intimna podoba vojnega trenutka. Demitologizirajo se predvsem tri elementi:

15 To je parafraza naslova Celinovega romana *Potovanje na konec noči*, ki ga tudi Berk večkrat omenja v romanu.

glavna oseba, ki je hkrati tudi pripovedovalec (predvsem njegov odnos do ideologije), *oseba partizana* in *oseba nasprotnika in ideološka podoba druge svetovne vojne in narodnoosvobodilnega boja*. Odpor in ravnodušje do ideologije se izraža v pripovedovalčevem dvomečem odnosu do stvarnosti, realni opisi se nadgrajujejo z notranjim asociativnim monologom, v katerem samo plavajo odtrganine zunanje stvarnosti in se preplavljajo z notranjimi vzpodbudami, mislimi in asociacijami. Vitomil Zupan podkrepi neideološko interpretacijo tudi z okvirno zgodbo, kjer zapiše diskurz sovražnika – ta je samo še človek, ki se je znašel na drugi strani.

V kompleksnem pripovednem loku, polnem napetosti, zaznamo razpon od vprašanj o ideologiji in demitologizacije shematičnih rešitev k prostoru intime, k problemom eksistence, ki na koncu tudi zasenčijo vprašanje ideologije.

III.

Upodabljanje druge svetovne vojne v slovenski književnosti je bil proces osvobajanja od ideologije in približevanje moderni prozi: od začetnih shematičnih opredelitev, preko dokumentarnega romana in kolektivnega dela do tekstov, ki so vojno dogajanje razumeli samo še kot osebno zgodbo modernega individuma. Eden od najbolj pretresljivih tovrstnih upodobitev je gotovo Zupanov roman Menuet za kitaro, ki ne samo demitologizira vojno, ampak v modernistični podobi interpretira vojno kot metaforo za stanje človekove eksistence, stanje temeljne negotovosti, eksistenčne ogroženosti in osamljenosti v smrti.

LITERATURA:

ALTHUSSER, BALIBAR, MARCHELEY, PECHEUX, Ideologija in estetski učinek, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.

BARTHES, Roland, Mythologie (original Mythologies, 1957), New York: The Noonday Press, 1988.

BERNIK, France, DOLGAN, Marjan, Slovenska vojna proza 1941–1980, Slovenska Matica, 1988.

NEMEC, Krešimir, Povijest hrvatskog romana od 1945 do 2000, Zagreb: Školska knjiga, 2003.

LODGE, David, Consciousness and the Novel, Cambridge Harvard University Press, 2002.

Zbornik tekstov o Vitomilu Zupanu, Zbirka Interpretacije, Ljubljana: Nova Revija, 1993.