Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

UDK 821.163.6.09-31 Zupan V.
Alojzija Zupan Sosič
Filozofska fakulteta v Ljubljani

PREGIBANJE OKROG TELESA
(o erotiki v romanih Vitomila Zupana)

V romanih Vitomila Zupana je erotika osrednja tema, tipična pripovedna perspektiva in izvor romaneskne dinamičnosti: erotične zgodbe, največkrat vložnice, zgoščujejo narativni tok in z erotično napetostjo razgibajo pripoved. V metafizično izvotljenem svetu pisatelj priznava prvenstvo umetnosti, ki je po blažilnosti svojih učinkov podobna erotiki. Erotični vitalizem prerašča dekadenčne, novoromantične, eksistencialistične in socialno-realistične zasnove tako, da jih »zadržuje« na stopnji fragmentarnosti, hkrati pa vedno prekrije zgodovinske zgodbe z intimnimi, »majhnimi« zgodbami.

Eroticism is the main topic of Vitomil Zupan's novels, a typical narrative perspective and the source of novelistic dynamism: erotic stories, in which the narrator commonly plays a role, condense the narrative flow, while the erotic suspense renders the narrative more dynamic. In the metaphysically hollowed out world, the author recognizes the priority of art, which is, in terms of its soothing effects, similar to eroticism. The erotic vitalism goes beyond the decadent, neoromantic, existentialist, and social-realistic designs, i.e., it »keeps« them on the fragmental level, while overlaying the historical narratives with intimate, »minor« stories.

Ključne besede: erotika, erotični vitalizem, metafizični nihilizem, pikaresknost
Key words: eroticism, erotic vitalism, metaphysical nihilism, picaresque

Kako premagati bivanjski absurd in se iztrgati iz letargičnosti vsakdanjosti, sta večni romaneskni vprašanji. Nanju odgovarjajo romani Vitomila Zupana (1985: 66) z vzklikom: »Živeti čez vse, nad vse, živeti!« Ko se literarni junaki vrtijo v krogu erotike, je njihovo pregibanje telesa podobno plesalcem flamenka – temperament, pokončna drža in intenzivni ritem obeh spominjajo na matadorje. Zupanovi heroično-pikareskni junaki se namreč odločijo za »areno«, za nenehen boj proti absurdnosti in apatičnosti družbe, v katerem pustolovščino poistovetijo z žensko, žensko z erotiko, erotiko s pisanjem, pisanje pa z življenjem.

Če so Zupanovi romani včasih vznemirjali bralce z zgodovinskimi referencami in sprožali pretežno politično-etične ocene, se danes berejo drugače. Predvsem mlajši bralci jih berejo neobremenjeno, kot vsa sodobna literarna dela, saj jih ne presenečata več Zupanov odnos do komunistične ideologije niti provokativnost opisov politične manipulacije. Časovna oddaljenost in spremenjena politična ureditev sta prevrednotili položaj zgodovinskih zgodb v Zupanovem romanopisju; ostale so zgolj pripovedna ozadja univerzalnejših sporočilnih jeder, med katerimi je najbolj specifična in privlačna **erotika**. Kot odkritosrčno razgaljajoča se intimnost vzbuja bralno zanimanje vse od začetnih pisateljevih objav, hkrati pa predstavlja pripovedno žarišče vseh Zupanovih romanov. Ti so bili predmet številnih literarnozgodovinskih študij (Zupanov literarni opus je poleg Bartolovega in Kocbekovega doživel največ metaliterarnih odmevov), niso pa še bili pregledno osvetljeni skozi najbolj avtentično in tipično dimenzijo Zupanovih besedil – erotiko.[1] Da bo celotno njegovo romanopisje krožilo okrog telesa, je

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

napovedal že v svojem zgodnjem romanu *Potovanje na konec pomladi,* kjer je umetnost takole zapredel v mrežo telesnosti: »Umetnost je /…/ nenehno sklanjanje nad samim seboj, prisluškovanje v svojo lupino, kjer se love zvoki vsega pregibanja okrog telesa.« (Zupan 1985b: 33.)

Zupanova erotična tematika se individualni in kolektivni človeški usodi približuje z osebno zgodbo, ki je postala prevladujoča prav v najnovejšem slovenskem romanu.[2] Ta je primerljiv z Zupanovim romanopisjem v erotičnem individualizmu – kljub povečanemu zanimanju za erotiko v romanih ob koncu stoletja pa ostaja Zupan še vedno edini slovenski romanopisec, ki je celotno svoje literarno ustvarjanje prepojil z erotiko, jo postavil za osrednjo temo, hkrati pa skozi erotično perspektivo oblikoval tudi »velike« (zgodovinske) zgodbe. Njegova izjemna vitalnost deluje v slovenskem literarnem kontekstu še vedno nenavadno in skoraj demonično, od ostalih erotičnih pesnikov in pisateljev ga loči predvsem romantično doživljanje erotike kot nekaj bistvenega, presežnega in herojskega. To doživljanje erotike bom poskušala razložiti z zasledovanjem erotične tematike oz. večplastnosti erotičnega aktivizma, v analizi pripovedi pa osvetliti lepoto Zupanove erotizacije, ki še vedno preseneča s svojo intenzivno radoživostjo. Z njo je erotika povzdignjena do metafizičnih razsežnosti,[3] čeprav nadnaravne dimenzije ljubezni nikoli ne utišajo telesa.

Za literarnozgodovinski in interpretativnoanalitični pristop k semantiki Zupanove erotike sem si izbrala šest najbolj zanimivih, literarno dovršenih in odmevnih romanov: *Potovanje na konec pomladi, Menuet za kitaro (na petindvajset strelov)*, *Levitan, Igra s hudičevim repom*, *Komedija človeškega tkiva* in *Apokalipsa vsakdanjosti*. Pred njihovo obravnavo bom najprej začrtala poteze Zupanove poetike, v kateri predstavlja erotika osrednjo temo, osnovno gibalo in prevladujočo perspektivo. S svojo dinamičnostjo se razlikuje od poetik sočasnih pisateljev, saj v Zupanovih romanih erotika ni le literarni zapis senzualnosti, ampak preseva eksistencialne in esencialne stiske sodobnega človeka. Ne pripoveduje le o svojih erotičnih dimenzijah, pač pa predstavlja obris posameznikove in kolektivne usode. V njej se telo ne izpisuje le kot literarni predmet sam po sebi – ko se nenehno stika z duhovnim, nakazuje, da je človeško bistvo globoko zaznamovano z ljubeznijo, to absolutno vrednostjo pozitivnega čustvovanja. Zupanova erotika izraža ljubezen do biti, kar je v slovenski literaturi izjemen pojav, primer-

[1] Najbolj zgoščeno je o semantiki Zupanove romanopisne seksualnosti pisal J. Kos (1993: 7–20), zanimiv pogled na romaneskni spolni antagonizem pa je podala M. Košir (1993: 54–60).

[2] Če je bila v preteklosti erotika merilo nemoralnosti (npr. Baudelairjeve *Rože zla* ali Cankarjeva *Erotika*), je danes dobrodošla v literaturi predvsem zaradi večjega bralnega odziva (kar s tržne prerspektive pomeni večji prodajni uspeh). Tudi v slovenskem romanu devetdesetih so erotični motivi pogosti; najbolj zgoščeni so v naslednjih romanih: A. Čar, *Igra angelov in netopirjev*; D. Čater, *Imitacije*; M. Dekleva, *Pimlico;* D. Jančar, *Katarina, pav in jezuit*; M. Jarc, *Vila*; B. Jukić, *Nekdo je igral klavir*; M. Kleč, *Ljubezen na prvi pogled*; L. Kostrevc, *Vamos*; K. Kovič, *Pot v Trento*; B. Š. Mérat, *Con brio*; V. Milek, *Kalipso*; A. Morovič, *Vladarka*; V. Möderndorfer, *Tek za rdečo hudičevko*; I. Škamperle, *Kraljeva hči*; J. Virk, *1895, potres*.

[3] Metafizične razsežnosti erotike so podobne Millerjevi izenačitvi ljubezni z vitalizmom: »Vidni in otipljivi svet je zemljevid naše ljubezni. Ne bog, življenje je ljubezen. Ljubezen, ljubezen, ljubezen!« (Miller 1985: 180.)

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

ljiv le še z zgodnjim pesništvom I. Svetine.[4] Silovita vitalnost se razteza na telesno in duhovno raven, presega zgodbene okvirje in tako postaja simbolna kategorija bivanjskih stisk literarnih oseb. Na takšno intenziteto pripovedi so nedvomno vplivali tudi njegovi literarni zgledi, med katerimi avtor (1957: 1) poleg ruskih in francoskih klasikov omenja grško kalokagatijo in erotično-herojski vzor Casanove. Nezmerno vitalnost v Zupanovih romanih je slovenska literarna zgodovina povezala z nezmerno erotičnostjo, Janko Kos (1993: 9) jo je npr. opisal kot veliko radovednost in znanjaželjnost, nenasitno bralno strast, stalno avtorefleksijo, moraliziranje in komentiranje vsega; kot telesno manifestacijo pa čezmerno seksualnost, erotomanstvo, včasih celo asocialno izrabo spolnosti.

Zupanovim literarnim junakom je erotika izvir vitalističnega aktivizma; ker pa so pisatelji, hkrati tudi vir literarnega navdiha in pripovednih zgostitev. Med erotiko in pisanje je postavljen enačaj – oba sta vzvoda notranjega osvobajanja in sredstvi vztrajnega upora. Pisateljev erotični aktivizem je podoben uporništvu Henrya Millerja,[5] ki je pri metafizičnem osmišljevanju spolnosti prav tako romantično povzdignil tudi pomen umetnosti. Oba pisatelja sta spolnost postavila na prvo mesto in se zgledovala pri nekaterih psihoanalitičnih (predvsem Freudovih) koncepcijah, čeprav telesnosti nista raziskovala zato (tako kot je to počel Freud),[6] da bi razkrila njena patološka stanja. Drugače sta razumela tudi nezavedno, ki ga je Freud označil za libidalno, pisatelja pa ga nista pojmovala tako ozko. Zatrtost spolne energije sta pripovedno »izkoristila« za erotični klimaks[7] številnim zgodbam o erotomanstvu – torej zatrte spolne sle nista le pesimistično razčlenjevala, čeprav sta pokazala na travmatičnost njene neizživetosti. Najbolj se od Freudovih interpretacij umetnosti razlikuje njuna ideja o povezanosti umetnosti in erotike. Freud je namreč razlagal umetniško delovanje kot zrcaljenje

[4] Svetinove začetne pesniške zbirke (*Heliks in Tibija, Joni, Botticelli*) se po radikalni radoživosti, prav tako kot nekateri Zupanovi romani, drastično razlikujejo od ostalih besedil slovenskih avtorjev. V njih je erotična tematika preglasila vse bivanjske disonance in postala ne samo zatočišče, pač pa tudi prebivališče lirskega subjekta.

[5] Predvsem pri romanu *Igra s hudičevim repom* je literarna kritika opozarjala na zgledovanje po Millerjevi prozi. Kdaj natančno je Zupan bral njegova dela, ni znano. Da pa ga je bral že v izvirniku, lahko sklepamo iz njegovih izjav o mrzličnem učenju tujih jezikov. Že zgodaj (po letu 1932, ko je potoval po svetu) se je sam naučil francoščino, angleščino in italijanščino, saj ni zaupal prevodom, predvsem pa je hotel spoznati knjige že pred zapoznelimi prevodi. Sam (Pibernik 1983: 30) trdi, da je med tujimi avtorji zelo cenil Henryja Millerja, najbolj njegovo trilogijo *Nexus-Plexus-Sexus*, eksplicitno pa avtorja omenja v *Levitanu* in *Komediji človeškega tkiva*.

[6] Vitomil Zupan je, predvsem v povojnih romanih, eksplicitno omenjal Freuda, številne erotične zgodbe (vložnice) o spolnih anomalijah ali nenavadnostih pa so prave literarizacije nekaterih psihoanalitičnih odkritij. Na Freudovo razumevanje umetnosti spominja Zupanov način metafizičnega osmišljevanja spolnosti in umetnosti. Tu mislim predvsem na Freudovo idejo o premostitvenem značaju umetnosti, ki krmari med dvema načeloma, načelom ugodja in načelom realnosti. Freud razlaga obe načeli – načelo ugodja in načelo realnosti – kot nasprotna pola, med katerima vlada nenehna napetost. Človek primarno teži k prvemu, a ga vzgoja nauči upoštevati načelo realnosti. Po Freudovem prepričanju namreč represija civilizacij narekuje nihanja od načela realnosti k načelu ugodja, kar pa preprečuje svobodo nagonov.

[7] Erotična napetost izvira iz erotičnega klimaksa, bistvene prvine erotične literature. Večna skušnjava erotičnega besedila je ta, da se bo zgodba prehitro stopnjevala; vznemirja namreč čakanje, priprava in rast, ne pa erotična izpolnitev – tej sledi deflacija. Erotični klimaks je torej stopnjevano odlašanje izpolnitve erotične zadovoljitve, ki izrablja številne retardacijske prijeme (Cryle 1990: 187–199).

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

»odrinjenih« čustev, torej je umetnost preiskoval kot nekakšno nenaravnost, prikrito igro oz. nadomestilo za določene osebnostne primanjkljaje. Pri aplikaciji svojih metod na umetnost je bil Freud prepričan, da je pot do umetnosti psihoanalitična, najbolj uspešna pa biografska razlaga literarnih del. Zupan (1974: 237) se s takšnimi (psihoanalitičnimi) zunajliterarnimi pristopi ni strinjal – nevarnost zanje je videl predvsem v interpretaciji erotičnih del.[8] Kot avtor tovrstnih besedil se je že zgodaj zavedal, da je erotiki, primarnemu razmerju do sveta, težko določiti obliko njenega literarnega zapisa; skepticizem o učinkovitosti in kakovosti lastnega pisanja je zajet v avtorefleksivne komentarje, meditacije in esejistične izpeljave.

Prav konstantna **avtorefleksivnost** je tista pripovedna poteza, ki najbolj očitno razkriva lastne postopke pripovedne modernizacije: nelinearnost pripovedi oz. njeno kroženje okrog izpostavljenih zgodbenih jeder, prekinjanje glavne pripovedne linije v korist komentarja, humorno-ironičnih domislekov in opisa podrobnosti ter nenehen »nadzor« svojega pisateljskega procesa v obliki ustvarjalne skepse. Za takšno pripovedno pestrost sta včasih značilni neuravnoteženost posameznih sestavin in nihanje literarne kvalitete. A. Koron (1993: 21) je nihanje romaneskne kvalitete zaznala v mnogih estetskih lomih in pripovednih spodrsljajih, v prehodih od drznih kršitev tabujev in iskanja novih izraznih možnosti do klišejskih rešitev. Če pa vrednotimo spoj » visoke« in »nizke« literature s stališča bralnega odziva, lahko ravno to (delno) trivializacijo razumemo kot vzrok za zavidljivo branost Zupanove proze. K njej je veliko pripomogla tudi Zupanova avanturistična biografija,[9] ki je šokirala s svojo demonično nenavadnostjo. Največkrat so bralci najprej iz neliterarnih virov izvedeli o zanimivostih iz Zupanovega življenja, potem pa o njih še prebrali v romanih. Njegovo literaturo je težko ločiti od osebne zgodbe tudi zato, ker je večina njegovih knjig avtobiografskih – poleg L. Kovačiča je zapustil najobsežnejši avtobiografski opus.

Skepticizem o kakovosti erotične pisave pa ni bil prisoten samo v pisateljevih romanesknih samopremišljevanjih, ampak je odseval tudi iz literarne kritike, ki je Zupanovi prozi očitala spogledovanje s pornografijo, česar natančne literarnozgodovinske razprave kasneje niso omenjale. Tudi najbolj erotični Zupanov roman (*Igra s hudičevim repom*) ni pornografski, kar naj dokaže kratka zastranitev o bistveni razliki med pojmoma erotična in pornografska literatura. Sum o pornografskosti[10] je sprožila črno-

[8] Čeprav je Zupan priznaval nekatera Freudova znanstvena spoznanja (npr. pomen nezavednega, spolnosti, večplastnosti človekove notranjosti …), je na več mestih (npr. v kritiki z naslovom *Freudizem, umetnost in Tone Svetina* ter v razpravi *Freud in umetnost*) grajal uporabo psihoanalitične metode za razlago umetniškega dela (za določene psihoanalitične pristope k Zupanovemu opusu se je npr. odločil J. Kos 1993: 7–21) in zagovarjal znotrajliterarne pristope k umetnini: »Vse, kar moramo vedeti o umetnini, je v njej sami.« (Zupan 1974: 294.)

[9] Vitomil Zupan je po (nehotnemu) uboju prijatelja (1932) potoval po svetu in se preživljal z različnimi priložnostnimi deli. Bil je mornar, kurjač na ladji, pleskar, boksar, smučarski učitelj … Po vrnitvi iz partizanov je bil 1949 obsojen na petnajst let ječe. Zaradi neprimernega vedenja so mu kazen zvišali še za tri leta, po sedmih letih pa so ga vendarle izpustili. Kljub nemirnemu življenju je leta 1958 diplomiral na gradbeni fakulteti, a bil potem vseskozi svobodni pisatelj.

[10] Pornografsko besedilo se loči od erotičnega ravno po osiromašenosti, saj zaradi namena delovati zgolj na bralčevo nezavedno (tako, da ga zaradi uspešnejše bralčeve identifikacije usmerja z nazornostjo in dokončnostjo) onemogoča bralčevo domišljijsko vživljanje v zgodbo ter ukinja njegovo refleksivno razdaljo

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

bela tehnika karakterizacije nekaterih literarnih oseb, hitrost izmenjavanja spolnih variacij in urejenost v (že vnaprej predvidljiv) sistem erotičnih odnosov. Preobilje spolnih anomalij (npr. v romanu *Igra s hudičevim repom*) se lahko zazdi zgolj sredstvo senzualne stimulacije, če ga ne vključimo v širši spoznavni sistem, v katerem je erotika pravzaprav edina prava vsebina umetnosti. Še več, erotika in umetnost sta izenačeni in povzdignjeni iz banalnosti, določujoč pri tem držo pripovedovalca, položaj literarnih oseb in urejenost zgodbe. Za razliko od pornografskega besedila se je v Zupanovih erotičnih besedilih omejil identifikacijski princip, ki pri pornografiji agresivno usmerja bralčevo percepcijo. Mimezisu se erotični zapis odmika z estetsko refleksijo in kognitivnimi jedri (Zupan 1996: 66) – zato erotični prizori niso le samovšečni opisi spolnih srečanj, spolnost pa ni sama sebi namen. Ko nam Zupan pripoveduje erotiko, nas želi opozoriti na pornografijo, ki že dolgo vlada svetu. Poglavitni ugovor proti oznaki Zupanovih romanov za pornografske pa je seveda polisemičnost erotike v besedilih in njena osrednja simbolična vrednost. Erotika v pisateljevih najboljših romanih namreč ni samo tema, pač pa jo lahko razumemo kot tipično pripovedno perspektivo, skozi katero poteka celotna pripoved. Ta sprevrača tradicionalne poglede na stvari, dogodke in ljudi. Tako glavni junaki, največkrat prvoosebni pripovedovalci, glede na značaj erotičnosti delijo literarne osebe v dve skupini – glede na prisotnost erotičnosti pa tudi vrednotijo njihova dejanja. Potenca literarnih likov oz. njihova ekstrovertirana seksualnost je simbol njihove pozitivnosti in kreativnosti. Takšna razvrstitev[11] literarnih likov na seksualne in neseksualne izhaja iz predpostavke, da postajajo ljudje čedalje bolj aseksualni, z izgubljanjem njihove spolne moči pa se razraščata agresivna perverznost in pornografija.

Upoštevajoč to binarno karakterizacijo je glavna literarna oseba v Zupanovih romanih praviloma erotoman in skriboman, katerega erotični vitalizem prerašča dekadenčne, novoromantične, eksistencialistične in socialnorealistične zasnove oz. jih zadržuje na stopnji fragmentarnosti. Prav zametkovnost je tista določujoča značilnost Zupanove poetike, s katero lahko odgovorimo tudi na vprašanje modernizma in eksistencializma, ki sta kazalca modernosti Zupanove proze (manj izrazite dekadenčne prvine bom omenjala sproti). V njej je težko ugotoviti natančni delež modernizma, saj je celotna problematika modernizma v slovenskem in svetovnem literarnovednem prostoru še vedno odprta; lažje pa je nakazati njeno tematiko na orisu posebne modernistične poetike. Vanjo so zapisane bistvene določnice modernosti, kot so upoštevanje novejših norm svojega časa (v tem primeru začetka 20. stoletja), postavitev inovacije kot estetsko-

do nje na dva načina. Prvi je natančna deskripcija, ki je pri pornografskem besedilu omejena na razširjen slovar za poimenovanje delov telesa, posebno genitalij. Povprečnemu bralcu se prilagaja predvsem drugi način – klišeizacija, katere rezultat je poenostavljena, neestetska in monosemična jezikovna podoba (Zupan 1996: 67–71). Da so tudi opisi erotičnih srečanj erotični, ne pa pornografski, naj ponazori tale odlomek: »Vzpel sem se, da sem ji segel še globlje, odzvala se je z zamolklim hropenjem, in mišjim cviležem, vsa se je stresla v istem trenutku, ko sem tudi jaz izgubljal vso vednost o položaju, hkrati so brizgnili v nama izviri, pa tema in svetloba, šum in molk …« (Zupan 1978: 47)

[11] Zupanova binarna karakterizacija je podobna Millerjevi (1968: 9), ki jo ameriški pisatelj eksplicitno pojasni v knjigi *Svet seksa*: »svet se deli na tiste, ki ne marajo svobodnega seksa, in na preostale, ki so navdušeni nad tem, da predstavlja seks tako pomembno sestavino življenja.«

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

umetniškega merila ter razpad tradicionalnih vrednot in s tem tudi skladnosti subjektivitete. Najočitneje lahko vpliv modernizma v Zupanovih zgodnjih romanih zaznamo kot zanikanje principa imitacije. Resničnost se namreč (kot v vseh modernističnih romanih) ubeseduje drugače: delež mimetičnosti je manjši, saj znotrajbesedilna resničnost in zunajbesedilna resničnost nista več usklajeni v simbiozo, temelječo na (bolj ali manj) trdni zavesti subjekta. Dogajanje se tako premakne iz stvarnosti v t. i. notranjo resničnost človeške subjektivnosti (Kos 1996: 202). V modernističnem romanu (nasprotno od tradicionalnega romana, kjer je osrednja zavest trdna) se zavest subjekta rahlja oz. razpade, tako da se prevladujoči ubeseditveni način pripovedne proze (pripoved/ovanje) umika v ozadje in prepušča svoje mesto opisu ter govornim vrivkom (monologu, dialogu, notranjemu monologu). Umik pripovedovanja povzroči rahljanje pripovedne trdnosti in lom zgodbe, pripovedno pozornost pa usmeri v opazovanje lastnega ustvarjalnega procesa. Tako npr. Zupanovi romani pogrešajo linearno gradnjo romanesknega dogajanja, v nanizanih asociativnih nanosih pa hranijo avtorefleksivne komentarje. Pravkar naštete modernistične poteze uvrščajo Zupanove romane med začetnike slovenskega modernizma – tezo o doslednem modernizmu v Zupanovem romanopisju pa ovržeta njegovi romaneskni stalnici. To sta **erotizirani vitalizem** in **humanistična morala**, ki preglasita tudi eksistencialistične prvine Zupanovega romanopisja, zapisane v tipične Sartrove eksistenciale, kot so svoboda in vprašanje odgovornosti zanjo, povezano z neodločnostjo in krivdo ter tesnobno tavanje v svetu brez razpoznavnih vrednot. Že omenjeni stalnici (erotični vitalizem in humanistična morala) ukinjata metafizični nihilizem Zupanovih romanov in tako na vsebinski ravni problematizirata tudi vprašanje modernizma v Zupanovem leposlovju, na katerega slovenska literarna zgodovina[12] zelo različno odgovarja. Kljub odprtosti te določitve je očitno, da so inovacije v Zupanovi pripovedi vendarle »potomke« modernizma, saj je modernizacija njegove proze (glede na ne/doslednost oz. ne/izpeljanost modernističnih postopkov lahko govorimo o »nedoslednem« modernizmu Zupanove proze)) potekala v smeri fluidnega subjekta kot nihilističnega zapisovalca zunanjih in notranjih vzgibov, ki jih na oblikovni ravni razkriva nekonvencionalna jezikovna podoba, vzporejanje različnih pripovednih prijemov ter rušenje prostorske trdnosti in časovne enolinijskosti.

Pripovedne novosti, kot so večlinijskost, fragmentarnost in asociativnost, pa lahko, poleg vpliva modernizma in eksistencializma, navežemo tudi na določene žanrske zglede, združene kot žanrske okruške v splošno kategorijo pikaresknosti.[13] Če je Zupanova

[12] T. Kermauner je Zupanova dela večkrat označil kot anticipatorja moderne (in modernistične) proze, kjer igra pomembno vlogo prav pisateljev »nihilistični subjektivizem«. M. Vasič je opozorila na eksistencialistične pobude v Zupanovem opusu, čeprav je za večino besedil poudarila dvojnost vitalizma in eksistencialističnih prvin. J. Kos je predstavil drugačno stališče o Zupanovem eksistencializmu in zgodnjem modernizmu. Zupanov zgodnejši roman *Potovanje na konec pomladi* se mu je zdel bližje dekadenčni prozi kot eksistencialistični, zavrnil pa je zvezo z modernizmom (Kos 1987: 255). Najboljša rešitev te terminološke zagate (ali so posamezni romani dosledno modernistični ali ne) je najbrž sprotno opozarjanje na določene modernistične postopke.

[13] Pikaresknost razumem kot splet bistvenih značilnosti pikaresknega (potepuškega) in avanturističnega (pustolovskega) romana. Oba termina sta med seboj tesno povezana: pustolovski roman je zbirni pojem za romane, ki težijo k prikazovanju vznemirljivih dogodkov iz življenja, torej tudi za pikareskni (potepuški) roman. Oba romana, pustolovski in potepuški, sta po tradicionalni klasifikaciji romana dogajanja, kjer junak

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

modernistična pripoved ponekod »lepljenka« miselnih, čustvenih in čutnih stanj ter razpoloženj, podložena s tokom zavesti, so prav nenavadni in razgibani dogodki tista dinamična prvina, ki je povezana s pikaresknostjo. Ta ni predstavljena kot aplikacija žanrskih obrazcev na Zupanovo pripoved, pač pa kot skupek bistvenih struktur, ki so se izoblikovale v posplošeno in nadzgodovinsko dimenzijo t. i. pikaresknosti.

Danes jo nekateri literarni zgodovinarji (npr. Will 1991) imenujejo kar neopikaresknost in jo kot sintezo določujočih potez pikaresknih romanov 20. stoletja ne merijo zgolj ob pikaresknosti tradicionalnih romanov (npr. 16. in 17. stoletja). Takšen nezgodovinski pristop ni novost, saj sta že v preteklosti obstajala dva pristopa za preučevanje pikaresknega oz. pikaresknosti. Zgodovinski pristop je obravnaval pikareskno kot skupek bistvenih značilnosti zaključenega poglavja španske fikcije 16. in 17. stoletja; drugi, nezgodovinski, pa je pikareskno raziskoval kot odprto fikcijsko tradicijo, v kateri je tipična značilnost epizodičnost,[14] glavna povezovalna prvina pa pikaro[15] kot anti/junak. V tej drugi, znatno bolj ohlapni formulaciji pikaresknega, je pikaresknost razumljena tudi kot posebna, nadčasovna perspektiva protagonista, ki vztraja v kaotičnem svetu kot žrtev in kot izkoriščevalec, njegove prekinjene izkušnje pa vnašajo v naracijo fragmentarnost.

Ker je sodobna oznaka pikaresknost zelo široka in sestavljena iz nasprotujočih si lastnosti, naj najprej nanizam bistvene pikareskne situacije (povzemam jih po Wicksu 1974: 240–249), pogoje za pojav univerzalne pikaresknosti, torej tudi za posodobljeno pikaresknost oz. neopikaresknost:

– dominantnost pikaresknega načina oz. pikareskne perspektive;
– panoramska struktura ali epizodičnost – epizode so ločene, pojavlja se t. i. paralelna pripovednost;
– prvoosebna pripoved s t. i. pripovedno razliko med izkušenjskim in pripovedujočim jazom;
– pikaro kot pragmatičen in osamljen protagonist je protejska figura; igra veliko vlog, saj hoče na vsak način preživeti v kaotičnem svetu;

na poti do cilja premaguje številne ovire. Namesto obeh oznak (potepuški, pustolovski roman) pa lahko za sodobne romane uporabljamo še širši pojem potopisni roman, povezan z naslednjimi oznakami: pustolovski, potepuški, fantastični (znanstvenofantastični, anti/utopični), avanturistični, sentimentalni in razvojni roman, ki jih je zaradi žanrskega sinkretizma nemogoče obravnavati kot zaprte in toge modele (Zupan Sosič 2003: 268).V razpravi uporabljam izraz potepuški roman kot poslovenjeno enačico termina pikareskni roman. Nasprotno pa za skupek bistvenih pikaresknih struktur, ki so se izoblikovale v t. i. pikaresknost, ne uporabljam besede potepuškost, temveč zgolj pikaresknost. Potepuškost namreč nima le literarnih konotacij, hkrati pa tudi ne implicira povezave s posebnim žanrom, pikaresknim romanom.

[14] Tudi preučevanje tradicionalnih pikaresknih romanov izpostavlja epizodičnost kot bistveno značilnost tovrstne naracije. Guillén (1982: 85) piše o ohlapni epizodičnosti, za katero so značilni ponavljajoči se motivi in številne zgodbe v zgodbi.

[15] Pikaro je nekakšna sinteza treh literarnih likov: klateža, burkeža in siromaka (Guillén 1982: 78). Nova generacija pikarov se je pojavila v 20. stoletju (Will 1991: 24) – ne označujejo jih več tipične poteze tradicionalnih pikarov, saj ne iščejo več nepretrgoma hrane (sprememba iz-rok-v-usta eksistence) niti ne merijo nenehno svoje moči z bistroumnostjo in prekanjenostjo.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

– razmerje med pikarom in okoljem se giblje od izključitve do vključitve in spet k vključitvi pikara v okolje;
– pestra galerija značajskih tipov;
– implicitna parodija ostalih romanesknih tipov in same pikaresknosti.

V obravnavanih Zupanovih romanih se pojavljajo kar vse temeljne pikareskne situacije, prav tako tudi tipični pikareskni temi: ničevost in svoboda. Prva govori o puhlosti življenja in je povezana s slikanjem moralne sprevrženosti, tema svobode pa je pravzaprav raziskovanje paradoksa ujetosti v svobodo. Tudi prepletanje obeh tem je v Zupanovih romanih pikareskno, saj razgaljuje demonično disharmonijo, grdoto, nered in kaos sveta. Opredelitvi pikaresknosti pa Zupanovi romani ustrezajo tudi po izbiri glavne literarne osebe, ki se skozi besedilo uči, a se ne razvija (drugače kot v razvojnem romanu, kjer morajo biti na koncu romana opazne osebnostne spremembe), torej se večkrat niti ne izboljša niti ne izpridi. Pikaro se kot amaterski filozof, odkritelj in eksperimentator giblje po prostoru horizontalno, po družbi pa vertikalno (Guillén 1982: 84). Prilagodljivost in pragmatičnost kot karakteristiki tradicionalnega pikara označujeta Zupanov osrednji literarni lik le v skrajnih bivanjskih stiskah (npr. v *Levitanu* in *Igri*), drugače pa je bolj podoben sodobnim pikarom. Ti so pravzaprav nemirni popotniki, ki se le včasih trudijo prilagoditi družbenim zahtevam, največkrat pa se jim trmasto upirajo. Protagonistova neo/pikareskna perspektiva je zajeta v satirično refleksijo, ki je v razmerju do marginalnosti izrazito neopikareskna. Medtem ko so klasični pikareskni romani (s tradicionalno pikaresknostjo) v prikazovanje obrobja vključili tožbo o moralnih napakah »osredja« družbe, kjer marginalnost ni bila zaželeni življenski stil, se v neopikaresknih romanih 20. stoletja marginalnost razume drugače. Postala je možnost potencialne varnosti (Will 1991: 34), kar so začutili tudi Zupanovi literarni junaki (neimenovani profesor v *Potovanju*, Berk, Levitan, neimenovani pripovedovalec v *Apokalipsi*), kadar jim je začel usihati erotični aktivizem in so svojo »heroičnost« zamenjali s pikaresknostjo. Takrat je postala formula modernega pikara prevladujoča tudi za samozavestne in mačistične moške Zupanove proze: postali so borci iz ozadja proti tipičnim nadlogam potrošniške družbe. Nihanje njihovih karakteristik od heroičnosti do pikaresknosti pa ni povezano samo z življenjskimi preizkušnjami in eksistencialnimi stiskami, ampak je pravzaprav ogledalo njihovega značajskega profila. Sestavlja ga neuravnovešena zmes heroičnosti in pikaresknosti, v kateri je spolnost zbiralec, posrednik in usmerjevalec volje do moči.

Neopikaresknost literarnih oseb je torej vezana na nihilizem glavnih junakov, intelektualnih moških, ki kritično presojajo družbo in sebe, kot vrhovno samovrednoto pa postavljajo voljo do moči. Ta je le na videz podobna Nietzschejevi kategoriji v filozofiji nadčloveka, saj so njeni atributi – demoničnost, dionizičnost in večvednost – razrahljani oz. ukinjeni zaradi moralnih imperativov (npr. ljubiti, napredovati, ustvarjati). Moralni imperativi so odraz humanistične morale, zapisane predvsem v avtorefleksivnih vložkih in psihologizaciji literarnih oseb. Kljub pikaresknosti in avanturističnosti je namreč v Zupanovi pripovedi izstopajoča ideja o pravilni etični drži posameznika in družbe. Avtorjevo zanimanje za psihologijo človeka in družbe izhaja iz njegove želje odkriti pravilno delovanje človeka. Ta vizija ni prepredla le njegove proze, ampak je

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

jasno odsevala tudi iz filozofskih in psiholoških spisov,[16] ki so vplivali na razvijanje te vizije v prozi – Zupan (1970) jo poimenuje **ideja etične energije**. Vprašanje, ki se pojavlja v zvezi z njo (eksplikacija, ki jo tu podajam, je povzeta iz Zupanovih filozofsko-psiholoških spisov, v različnih odtenkih pa je razpršena po celotni Zupanovi prozi) je interdisciplinarne narave, saj se ukvarja z načini osvobajanja energije. Cilj Zupanovega celotnega prizadevanja se je odkril takole (natančno o njem Zupan 1970): kot je fizika osvobodila energijo, akumulirano v najmanjšem materialnem delčku, bi bilo potrebno najti način osvobajanja energije v atomu družbe, torej v človeškem individuumu. To bi bilo izvedljivo samo v sodelovanju več znanstvenih disciplin, npr. psihologije, biologije, fizike, kemije in medicine. Iz tega izpelje Zupan sklep, da se bo družba izboljšala šele z iznajdbo metode osvobajanja. Družba se mu zdi še vedno primitivna, saj temelji na primitivnih čustvih, na t. i. črnem kvadriviju.[17] To so: strah, poželenje, jeza in žalost, od katerih prva tri čustva aktivirajo, a zadnje pasivizira človeka. Zupan je v svojem eklektičnem diskurzu učinkovit, saj predlaga celo metodo osvobajanja energije v človeku. Ta bi bila aplicirana na različne nagone in njihovo prehajanje iz nižje na višjo raven. Če bi ta metoda človeku omogočila pretvorbo nižje energije (vezano na nagone nižjega sistema) v višjo, bi to vzdramilo skrite zaloge fizične in moralne energije posameznika. Ravno psihologija se zdi Zupanu najprimernejša znanstvena disciplina pri nujni etični renesansi družbe, a je, na žalost, še vedno premalo razvita in upoštevana. Zlitje Zupanovih psiholoških nazorov (v že omenjenih spisih) z njegovo pripovedjo deluje homogeno, saj njegovi romani pravzaprav pripovedujejo prav o tem naprezanju pronicanja proti neraziskanim globinam človeške notranjosti. Tudi iskanje možnosti za prenovo človeka in družbe je podobno: na različne načine je povezano z erotiko, ki nudi »fantastično vključenost v vse živo«.[18]

Erotika je v Zupanovih romanih največkrat osvetljena kot možnost raziskovanja medčloveških odnosov, skrčenih na razmerje moški-ženska. V njem je osrednji moški, ki vrednoti svet s svoje perspektive; ženski pa prisoja posebno mesto. V spolnem antagonizmu (moški: ženska) predstavlja ženska pasivni princip in vlogo mediatorja. Že v *Potovanju* postane zanimiva šele, ko je posrednica: Sonja privlači pripovedovalca takrat, ko se vanjo zaljubi Tajsi. Realna Sonja profesorja ne zanima, idealizirano pa lahko

[16] Literarna zgodovina še ni ovrednotila filozofskih in psiholoških spisov Vitomila Zupana, ki jih je sam zelo cenil, a jih, po avtorjevih besedah, ni hotel nihče tiskati. Sam se je zanje, kljub splošni skepsi do nagrad in odlikovanj, nadejal visokih nagrad, a šele mnogo let po lastni smrti. O tem je pisal takole (Zupan 1982): »ne sprejemam tudi nobenih posmrtnih priznanj ali odlikovanj, z izjemo Nobelove nagrade (za literaturo ali psihologijo), ta se bo pojavila tako kasno, da mojih potomcev ne bo več veliko.« Zupanovo psihološko razpravljanje pa je, na žalost, ostalo neznano, tako da njegovi tovrstni spisi kar kličejo po strokovni oceni. Proti koncu življenja se je že sprijaznil z neodmevnostjo svojih raziskav, prav tako pa tudi s tem, da ne bo mogel zbrati ustrezne interdisciplinarne skupine strokovnjakov, s katerimi bi lahko raziskoval človekovo »notranjost«.

[17] Zupan (1970) meni, da sploh nismo opazili, kako tudi vladajoče filozofije bazirajo na osnovnih črnih čustvih: eksistencializem na strahu, psihoanaliza na poželenju, razredno sovraštvo na jezi in katoliški »taedium vitae« na žalosti.

[18] O različnih možnostih raziskave človeške notranjosti in erotike je Zupan veliko razmišljal v neobjavljenih rokopisnih spisih (v NUK-u brez letnice nastanka), naslovljenih s *Filozofija in psihologija, Libri albi, Eseji v osnutku, Logika*. Ti so razdeljeni na več delov; pravkar predstavljeni zasnutki so zajeti v spise s podnaslovom *Anatomija čistvovanja I, Uvod v človekoslovje*.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

doživlja le skozi Tajsijeve zaljubljene oči. Ženski dovoli vstop v vzvišeno (v *Potovanju* tudi prikrito homoerotično) moško razmerje le kot posrednici; da jo lahko ljubi, mora postaviti most med sabo in njo. Klic po absolutni ženskosti, utelešeni v idealni ženski iz romantične koncepcije ljubezni, odmeva podobno iz celotnega Zupanovega romanopisja. V *Potovanju* pravi profesor o njej takole: »Sonjo ljubim, kolikor na njej odseva svetloba vesoljne 'nje'. Morda jo ljubim samo z delom sebe, ves ostali kos pa koprni za vseoblično, čudežno, nikjer prebivajočo 'njo'« (Zupan 1985b: 101). V takšni romantični koncepciji ljubezni so ženske razpolovljene v dve skupini: najobsežnejšo predstavljajo ljubice, najmanjšo pa idealizirane ženske. Seksualizirane ženske so glede na izpostavljenost svoje nagonskosti karakterizirane kot spretne in perverzne ljubimke, najpogosteje pa so čimbolj prvinsko nagonske ženske, saj nudijo moškemu pozabo. Označuje jih bujno telo, krepka stegna in njihov najpogostejši atribut: zadnjica. Dominantnost seksualiziranih žensk je logična posledica moškega erotomanstva, hkrati pa je hitra menjava spolnih partnerk tudi odslikava neverjetno dinamične življenjske moči (pripovedno najbolj učinkovito označene z erotiko) in erotičnega avanturizma. Romaneskni moški je avanturist, ki doživlja žensko kot pustolovščino, včasih hlepi po njej kar ničejansko, kot po nevarni igrači. Kljub temu (ali pa najbrž ravno zato), da ženska-pustolovščina moškega popolnoma ne zadovolji, je nikoli ne preneha iskati. Stalno zanimanje Zupanovih protagonistov[19] za ženske izhaja iz »gastronomske« strasti, ki je povezana s spoznavno vlogo moških literarnih oseb. Ti se strinjajo s Freudom, da je telo izvir izkušenj, zato se želijo v drugem – ženskem telesu – prepoznati oz. odgovoriti na svoje večno vprašanje: Kdo sem jaz? Takšna seksualizirana ženska, medij spoznanja, v Zupanovem romanu ni subjekt, prav tako pa je ne moremo kar degradirati v objekt, zato jo M. Košir (1993: 57) s stališča predajanja in dajanja označi kot prostor prepoznavanja moškega. Takšno pojmovanje ženske je značilno tudi za Bartolovo prozo,[20] ki prav tako izhaja iz Platonove zamisli o Erosu kot koprnenju in hlepenju po celoti. V *Simpoziju* je Eros demon oz. kozmična moč, ki je most med bogovi in ljudmi. Tako Drugi (ženska ali moški) ponuja skozi erotiko spoznanje in ga dopolnjuje, zato Drugi ni le medij erotike, ampak tudi vir spoznanja.

V drugo skupino je Zupan uvrstil idealizirane, »prave« ženske, ki so le hrepenenjski model, o katerem včasih razmišljajo individualistični moški. Ker pa se ti zavedajo, da v realnosti takšne idealizirane ženske ne bodo našli, je niti ne iščejo, hkrati pa jim postane pomembnejša vrednota moško prijateljstvo oz. tovarištvo, ki je najstarejši in najpogostejši Zupanov motiv, prisoten že v prvem objavljenem besedilu *Črni šaho-*

[19] Da so ženske nenehno vznemirjale provoosebnega pripovedovalca, lahko preberemo v vseh obravnavanih romanih, v *Apokalipsi vsakdanjosti* je poskušal to svojo strast še enkrat strniti: »Tisoči *PIČK* so me zanimali in niti dve se mi nista zdeli enaki. Potrudil sem se spoznavati največje skrivnosti eksistence in delovanja človeških površin in notranjosti.« (Zupan 1988: 64.)

[20] Tudi V. Bartol je čutnost povezoval z voljo do moči, vendar je njuno povezavo izpeljal drugače kot Zupan. Bartolovi protagonisti iz koncepta volje do moči erotiko izrinejo; pravega »nadčloveka« odlikuje namreč askeza. Čutnost je, cinično izenačena s sentimentom in romantično estetskim patosom, tako lahko še samo sredstvo za doseganje »višjih ciljev«. Drugačno je tudi Bartolovo razumevanje ženske, v katerem pa je spolna dihotomija dosti bolj psihoanalitično shematična in v smislu zanikanja humanistične morale predvsem nevitalistična. Nanjo je pomembno vplival Otto Weininger s kontraverzno knjigo *Spol in značaj* (1903), ki je žensko obravnaval kot moškemu popolnoma neenakovredno bitje, zasvojeno s seksualnostjo.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

vski konj, 1933. O liku zaželene ženske pa vseeno večkrat razmišljajo; njihov ideal postane razvidnejši, če ga razložimo še iz Zupanovega rokopisnega besedila *Vaš ideal moderne žene*. Avtorju se zdi, da obstaja lik sodobne ženske v vsakem času – od grške ženske na freskah do astronavtke in vojakinje v sedanjosti. Določa ga (moška) želja, da bi bile ženske čim bolj ženske (podčrtal V. Z.), kar pomeni, da naj bi tvorile harmonično polovico ljubezenskega ali zakonskega para. Takšne polovice naj bi vseskozi skrbele za harmonijo, upoštevati pa bi morale tudi otroško dušo v moškem. V zadnji želji se Zupanova perspektiva stika z Nietzschejevo, ki prav tako poziva ženske, naj odkrijejo otroka v moškem, saj je ta skrit v vsakem pristnem moškem.

Konkretno telesni pol ženske se v obravnavanih romanih nikoli ne združi z idealno predstavo ženske v eno literarno osebo. Takšna necelovita podoba ženske ima pripovedno vzporednico v samokritičnem moškem liku, ki se doživlja kot čustveno nezanesljivi in osebnostno razcepljeni erotoman. Da ne najde »prave« ženske, najbolj krivi sebe, saj sam ni primeren za vzpostavitev pravega ljubezenskega stika. Vzroke spolnega antagonizma lahko torej iščemo tudi v okrnjenosti oz. posebni nerazvitosti obeh literarnih oseb, moškega in ženske, kjer nemožnost vzpostaviti Eno v njunih medčloveških razmerjih odseva Platonovo misel o erotiki kot hlepenju po drugem človeku, v katerem bo ljubeči spet lahko vzpostavil »izgubljeno« harmonijo. Ta je v *Simpoziju* (Platon 1960: 33–35) ponazorjena z mitom o prvobitnih treh spolih ljudi: moških, ženskah in androginih.[21] Vzpostavljanje Enega v erotiki je po Platonu prevzel tudi Lacan. Čeprav literarna zgodovina nudi dokaze o Zupanovem poznavanju Platonovega ideala seksualnega uživanja, ne pa o Lacanovih strukturalistično-psihoanalitičnih izpeljavah, bom Zupanovo željo po erotični harmoniji, ki jo paradoksalno odseva nenasitno erotomanstvo, osvetlila tudi z Lacanovim pojmovanjem bistva ljubezni. Lacan namreč meni (Kordić 1996: 270), da je določujoča značilnost seksualnega uživanja ravno nezmožnost vzpostaviti Eno. Ideal erotičnega uživanja kot platonski ideal seksualnosti je Eno, ki ga v resničnosti ni mogoče doseči, zato izpelje Lacan iz tega spoznanje o bistvu ljubezni, ki obstaja v želji postati Eno. Ker pa ljubezen tega dejansko ne zna vzpostaviti, je njeno bistveno obeležje manko. Medtem ko lahko iz opisov erotičnih srečanj sestavimo predstavo zaželene seksualizirane ženske,[22] ki si jo moški želi za spolno potešitev, je podoba kompleksne, kot telesno-duhovne (neokrnjene) ženske le reminiscenčna. Nezmožnost sožitja med spoloma pojasni Zupan tudi z razlago različne spolne narave. V njegovih spisih (*Filozofija in psihologija*, *Anatomija čustvovanja)* se mu je zdel moški bolj enotno spolno bitje, ženska pa manj. Intenzivnejšo in kompleksnejšo žen-

[21] Androgini so bili preveč prevzetni, in ker so ogrožali celo bogove, jih je Zevs, s pomočjo Apolona, razklal na dvoje. Tako razcepljena bitja so bila zelo nesrečna, nenehno so iskala svoje izgubljene polovice. Zevsu so se smilila, zato jim je prestavil spolovila na sprednjo stran, da sta se razcepljena dela telesno združevala in si vsaj tako tešila svojo razcepljenost.

[22] Najbolj zgoščeno predstavo zaželene seksualizirane ženske ponuja tale opis prostitutke, ki ga zaradi dolžine ne navajam v celoti: »Kristus, kakšno rit je imela ta ženska (brez imena). Ta del telesa sem pri ženski zmeraj posebno cenil. /…/ Ne govorim samo o obliki; ta je bila od vseh strani popolna, če je kaj popolnega na svetu; noge, bedra, vbočene ritnice, take, ko da imajo svoj posebni ponos in da zgoraj skoraj lahko položiš škatlico vžigalic, ne da bi padla dol, ne široki ne ozki boki, samo črte ledij, potegnjene mojstrsko v dolgem valu, in kako so vse črte spredaj in zadaj letele skupaj, da se nekje med nogami nevidno staknejo vroče in napeto« (Zupan 1984: 373, 374).

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

sko seksualnost, podvrženo spolni privlačnosti in odbojnosti, je Zupan pojasnil z večjim številom erogenih področij. Moški in ženska pa se razlikujeta tudi po vrednotenju spolnosti, saj pomeni ženski spolnost njeno eksistenčno bistvo, medtem ko jo moški doživlja kot fascinacijo.

Moška fascinacija nad erotiko kot edino dejavnostjo, ki zaposluje prav vsa čutila, je zapisana že v romanu ***Potovanje na konec pomladi*** (ok. 1940, obj. 1972),[23] vrhuncu Zupanovega predvojnega romanopisja. Roman je pisatelj najprej naslovil po glavnem junaku Tajsiju, dijaku in erotomanskem umetniku, ki se upira malomeščanski morali s pisanjem nenavadnih (modernih) pripovedi in z erotičnimi pustolovščinami. O njem pripoveduje neimenovani[24] prvoosebni pripovedovalec, njegov profesor slovenščine. Tajsijev demonični individualizem,[25] ki se vzoruje pri dekadenčnem senzualizmu in amoralizmu, pa tudi pri postnaturalističnem determinizmu nagonskosti, je predmet profesorjevega hrepenenja, ubesedenega že v prvi povedi romana: »Zelo rad bi bil Tajsi.« Ko Tajsi z drzno elokvenco »zapeljuje« gimnazijskega učitelja, zamenjata svoji vlogi: Tajsi postane njegov »profesor poželenja«, učitelj pa njegov učenec. Prvoosebni pripovedovalec namreč ni zadovoljen s samim sabo, s svojim poklicem in zakonom, zato ga Tajsi uči rušiti ustaljene norme.

V želji po drugačni identiteti se profesor pridruži svojemu učencu (kot antipod) na pivsko-erotičnih potovanjih, kjer tema dvojništva in naslov romana nakazujeta stične točke s Célinovim *Potovanjem na konec noči* (1932).[26] Tudi v tem francoskem romanu, prav tako zmesi pustolovskega in razvojnega romana, Bardamu (popotnik in glavni junak) posnema Robinsona, svojega popotnega tovariša, hkrati pa se ga boji, ga sovraži in se mu izmika. Ambivalentnost dvojništva se v obeh romanih razlikuje, saj Tajsija vodi vitalistična volja[27] do moči in prevratništva, osmišljena s senzualno lepoto. Zgledovanje

[23] Roman s prvotnim naslovom *Tajsi* je pisatelj, po lastnih izjavah, napisal že pred drugo svetovno vojno, ga potem shranil, izdal pa šele 1972. Literarna zgodovina (npr. A. Berger, H. Glušič) je večkrat izrazila obžalovanje, da ni bil roman objavljen prej, saj bi ujel stik s sočasnimi evropskimi tokovi in izraziteje vplival na modernizacijo slovenske proze.

[24] Anonimnost glavne literarne osebe je pomenljiv signal odtujenosti, ki se dosledno uveljavi tudi v začetkih sodobnega slovenskega romana: npr. Z. Simčič, *Človek na obeh straneh stene*, 1957; D. Smole, *Črni dnevi in beli dan*, 1958.

[25] Tajsi je po svojem demoničnem individualizmu podoben svojemu predhodniku Tahu v romanu *Zasledovalec samega sebe* (napisan pred vojno, obj. 1975).

[26] V svojih avtobiografskih romanih, zlasti v *Komediji človeškega tkiva*, Zupan omenja vplive Bernanosa, Célina, Malrauxa, Sartra in Camusa, čeprav niso znani natančni datumi bralnih stikov z omenjenimi avtorji. Znano je le Kermaunerjevo (1982: 241) prepričanje, da se je Zupan že pred 1940 učil pri Gideju, Célinu, Kafki. O eksistencialistični literaturi se je Zupan lahko poučil iz publicistike, ki je z odobravanjem sprejela Célinovo *Potovanje* in Malrauxovo *Človekovo usodo* (odlomki iz zadnjega dela so bili objavljeni v *Književnosti*, 1935 – Matajc 1998: 71).

[27] Vitalistična volja je intenzivna v erotičnih imperativih, ki so hkrati tudi bivanjski imperativi: »Živeti! To je krik! / Živeti čez vse, nad vse, živeti! Vse pozabiti!« (Zupan 1985: 66.) Čeprav se v Zupanovem romanu senzualnost razrašča iz nihilističnega položaja, njen vitalistični optimizem prisega na hedonizem, medtem ko Célinu, predhodniku literarnega eksistencializma, metafizični nihilizem preprečuje razbohotenje čutnega užitkarstva. Ravno hedonizem v Zupanovem romanu vsaj začasno ukinja absurdne položaje: »In jaz – jaz imam razmerje z vsem prostorom, z lučjo, z vonji, z glasovi. / Vse – vse – je spolovilo. /…/ Ljubiti do onemoglosti /.../. Samo – vse – vse čutim. Z vsem imam razmerje. / Izčrpati se! Izljubiti se do smrti! Do smrti! Izginiti v vse! Razbliniti se! Izliti se v vse! Vse!« (Zupan 1985: 145.)

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

pri Célinovem romanu nakazuje (poleg že omenjene teme dvojništva in nihilističnega miselnega zaledja) tudi razmerje obeh protagonistov do jezika. V obeh romanih je namreč osrednja tema govor, saj pomenijo besede literarnim osebam beg od realnosti. Najbolj narkotično delujejo pretiravanja in laži, ki so v Zupanovem *Potovanju* tudi erotični vzpodbujevalniki za omrtvičeno profesorjevo strast. Za profesorjevo metamorfozo sploh ni pomembno, ali so Tajsijeve dogodivščine resnične ali ne. To, kar najbolj določa celoten roman in delovanje junaka, je namreč pikaresknost, ki običajna popivanja obarva z nenavadnostjo, demonično čezzmernostjo in celo eksotičnostjo. Tajsi v želji po intenzivnosti življenja in nenavadnosti njegovega utripa dramatizira dogodke ali pa si izmišljuje nove. Tako je že v prvih srečanjih hotel očarati profesorja z dekadenčnim opisom svoje družine, a je šele na koncu romana priznal, da si je afektirano mamo z lasuljo in umetnimi zobmi ter sifilitičnega in čudaškega strica izmislil zaradi vtisa boemskosti.

Pravzaprav se celotno erotično potepuštvo na koncu romana razkrinka kot zgolj retorični avanturizem, ki pa kljub navidezni avanturističnosti ohranja svojo pikaresknost. Ta je ugnezdena v slikoviti galeriji človeških likov (Tajsi, Sonja, Barbara, sifilitični stric), v kateri prevladujeta kar dve protejski figuri, Tajsi in pripovedovalec. Največ pikaresknih značilnosti označuje Tajsija; njegova namerna odločitev za obrobnost, ki vključuje odtujenost, osamljenost in pragmatičnost, pa je že neopikareskna. Tajsi je o erotični dražljivosti le pripovedoval (bralec ne izve, koliko jo je v resnici doživel), kar obsežno zaznamuje romaneskna ironija, tudi samorefleksivna, pogojni naklon, osvobojenost jezika v pijanskih prividih in »nadrealističnih« sanjah, predvsem pa posmeh na koncu romana. Ironična razdalja, nakazana že s podnaslovom (ironični roman o visoki nervoznosti; ironični roman o smešenju meščanske estetike in morale), je vzpostavljena do vseh pripovednih prvih: krajevne in časovne opredelitve, pripovedovalca in perspektive, nizanja dogodkov oz. zgodbe in karakterizacije. Čeprav je kritični skepticizem glavni izvor stalne pripovedovalčeve ironije in gibalo njegove značajske ambivalentnosti, na koncu romana glavni junak le naredi to, česar se je skozi roman krčevito izogibal storiti: zavzdihne »o, ja, ja«. Ko je nekoč, nekje na sredi svojega pijanskega potepanja, v parku opazoval starejša zakonca, ki sta popolnoma odsotna sedela na klopi, je njuno zdolgočaseno vegetiranje izdajal prav takšen vzdih. Od takrat naprej se je najbolj bal prav zdrsa v otopelo konvencionalnost, ki se mu – kljub vsemu naporu – na koncu romana le zgodi. Tam je priznanje poraza najbolj cinično, zapisano takole: »In vendar je resnično plalo v meni divje koprnenje po življenju. A to so samo besede. Res ne vem, česa sem si tako blazno želel. / Čarovniku bi v obupu odgovoril z medlim nasmeškom: / Prosim: / Pol litra cvička in klobaso z zeljem. / Kako boljšo vlačugo. / Zavojček cigaret in vžigalice. / Masko, popolnoma navadno, tako ceneno (z rdečim nosom).« (Zupan 1985b: 96 – podčrtala A. Z. S.) Cinična deziluzija na koncu romana je hkrati tudi demitizacija Tajsijevega boemskega individualizma, kjer lahko njegovo erotično manipulacijo beremo tudi kot besedno manipulacijo, še posebej skozi naslednji citat o fiktivnosti Tajsijeve podobe: »Ko sem se zavedal njegovega nenavadnega vpliva, sem odrevenel strmel vanj. To je bil povsem drug človek, pošast in omama v eni obliki, strup in opoj, bitje, ki sploh ne biva, pojava, ki sem si jo izmislil sam.« (Zupan 1985b: 68 – podčrtala A. Z. S.) Aluzivni zapis je estetsko učinkovita konotativna igra – do konca romana ne vemo, ali je Tajsi resnična oseba ali pa le profesorjeva projekcija.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

Značaj pikareskne erotičnosti je v vojnem romanu ***Menuet za kitaro (na petindvajset strelov)***, 1975, drugačen. Prilagojen je zunanjim okoliščinam – vojni –, ki prisili glavnega junaka Berka, da svoje erotične želje in zahteve podreja nujnosti. Ker erotičnih vzgibov noče/ne more zatajiti, prilagaja svojo tehniko zapeljevanja tako okoliščinam kot ženskam (npr. Vesno osvoji z okusno hrano in položajem vodje, kmečka dekleta s plesom in gostobesednostjo, Sabino s tepežem …). Kljub premagovanju nevzdržnih fizičnih in psihičnih naporov (npr. v hajki) pripovedovalec ne neha misliti na telesnost, ki v anarhičnost partizanstva vnaša dražljivo osvežitev in privid mirodobne normalnosti. Ker si zaradi vojne pripovedovalec le redko lahko privošči pustolovščine, si poskuša ohraniti svojo svobodo in individualnost prav z erotičnimi pustolovščinami, v katerih je pikareskni adrenalin projeciran na zapeljevanje žensk. Erotiko pustolovec in partizan Berk še vedno razume kot nekaj najbolj človeškega in prvobitnega: »Med ljudmi so ovire, prepadi, zidovi, kamen, ki onemogočajo popolne stike, dotike, zlitja. Spolni stik je nekaj prvobitnega. Vsa navlaka civilizacije samo ovira stik spolne resničnosti.« (Zupan 1984: 94.) Da je erotična sla povzdignjena do mitskih, skoraj metafizičnih razsežnosti, nas prepričuje več odlomkov; eden najlepših (najbrž tudi v kontekstu evropske erotične literature) je nedvomno opis[28] erotične privlačnosti med Berkom in neznanko, ki jo pripovedovalec v kratkotrajnem srečanju poimenuje Bridka. V takšnih odlomkih je očitna ambivalentnost nihanj od skrajnih nihilističnih oz. absurdnih položajev do vitalistično ekstatičnih stanj. Pisatelj je ambivalentost oblikoval s temo dvojništva in posebno zgradbo romana. Glavni literarni osebi sta namreč mladi partizan Berk in njegov antipod, izkušeni borec Anton. Njuni zgodbi sta tesno povezani in se pretakata ena v drugo: vojna (slovenska) zgodba se prepleta z mirodobno (špansko) zgodbo.

V prevladujočih vojnih prizorih so erotični odlomki prostori pripovedne dinamike in zgoščevanja pripovedi, v katerih je kontrastnost erotike (življenja) in vojne (smrti) najbolj učinkovita. Iz pesimistično absurdne predstave vojne[29] se Zupanov pacifistični junak rešuje s konstantnim vitalizmom, udejanjenim v (že omenjenem) mitičnem erotomanstvu – ravno »biologizem« (Matajc 1998: 63–64) mu pomaga izstopiti iz eksistencialistične koncepcije metafizičnega absurda. Erotika kot sredstvo boja proti vojni je tudi predmet številnih refleksij, kjer razlaga pripovedovalec celotno zgodovino človeštva kot zgodovino vojn. Pri tem se mu ne zdi najhujša vojna, čeprav uničujoče pohabi vsaj tri generacije, ampak destruktivni značaj družbe. Ravno ta je deterministično nepopravljiv – torej bo tudi v prihodnosti povzročitelj množičnih ka-

[28] To je naslednji opis erotične privlačnosti: »Vsa okolica se je odmaknila, ostala je le svetloba okoli naju, presekana s sencami ugašajočega telesnega pogleda in porajajočega se notranjega. To je tisto! sem pomislil, to je na dnu, to je močnejše od vsega drugega, tu ni več zadržkov, vse ovire padajo; kakšna kača v raju! kakšno jabolko! kakšen greh! To je mehko šumeči slap tople vode, ki v valovih spleta dvoje teles, ju trga narazen in meče drugega v drugo, nosi v daljavo, kjer je v želji vse resnično, rdeče, vijoličasto, zlato in črno … Duh po laseh, po spolu, po polti … šum valov … Čutim te …« (Zupan 1984: 146.)

[29] *Menuet* je ob izidu razburkal slovensko javnost z nekonvencionalno podobo partizana avanturista, čeprav v svetovnem merilu roman takrat ni več predstavljal posebne novosti. Že v romanih o prvi svetovni vojni (npr. J. Hašek, *Dobri vojak Švejk*, E. M. Remarque, *Na zahodu nič novega*, E. Hemingway, *Komu zvoni*) je prevladovala ideja o pacifizmu in nesmiselnosti vojne, ki so jo izpovedovali individualistični junaki.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

tastrof. Refleksija destrukcije postane najbolj šokantna takrat, ko pisatelj osrednji romaneskni kontrast (vojna – erotika) izenači in pove, da sta si osnovni sestavini človeškega bistva, erotika in agresija, podobni po intenzivnosti in eksplozivnosti. Polarizacija človeške eksistence in esence se spet zgleduje po Freudovi teoriji o temeljnih človeških nagonih: nagon življenja, ki se manifestira skozi ljubezen, in nagon smrti, ki se razkriva skozi agresijo. Nepremostljivih nagonov erotična akcija ne more trajno preseči; to zmore le umetnost, ki pridobiva v Zupanovi prozi senzualni videz. Umetnost pomaga Berku preživeti v nevzdržnih razmerah vojne, ki so vse samo različne podobe in maske absurda. V obeh zgodbah, slovenski in španski, zaslišimo menuet za kitaro v A-duru. Kot ponavljajoči se motiv postane simbol nečesa nadrealnega, presežnega – nekaj, kar se dviguje nad banalnim in absurdnim. Glasba (umetnost) je edino estetsko blažilo v temnem vojnem viharju; kot časovni most med preteklostjo, sedanjostjo in prihodnostjo pa je univerzalnejša od erotike. Ni pa bistveno drugačna od erotike, saj si prisvaja njene določujoče poteze senzualnosti: erotičnost, vznemirljivost in pikaresknost.

Videz senzualnosti ohranja umetnost tudi v zaporniškem romanu ***Levitan*** (1982), kjer opravljajo erotične zgodbe podobno vlogo kot v prejšnjem romanu: zgoščujejo narativni tok, hkrati pa so mesta oddiha v trpki jetniški izpovedi. Erotična tematika se vseskozi prepleta z zaporniško,[30] a jo (v nasprotju z *Menuetom*) krepko preglasi. V tem smislu je pomenljiv že začetek romana, ko spregovori pripovedovalec o relativnosti človeških reakcij, posebej pa poudari veličino svojega spolnega organa, ki bo – kot erotični znak – igrala v romanu različne vloge, medsebojno skladno prepletene. Prva je socialna oz. družabna vloga erotike, saj pogovori o erotičnih dogodivščinah ali anomalijah jetnike združujejo. Hkrati so erotične fantazije ali pustolovščine ventil iz zaporniških travm, zato so učinkovito antirepresivno in terapevtsko sredstvo. Ker ravno erotične zgodbe kot izvor fantazij prinašajo zaporniški kroniki literarni pridih razgibane, skorajda neresnične pitoresknosti (npr. o Bogoljubu Dragiću in nekrofilnem Antonu – Poniž 1982/83: 841), v kateri bralce presenečajo demonični, skrivnostno melanholični ljudje, je potrebno poudariti še tretjo vlogo erotike. Ta je (že omenjena) vloga dinamiziranja: erotika je pripovedno gibalo, zajeta tudi v večini avtorefleksij. Levitan namreč, intenzivneje kot literarne osebe drugih Zupanovih romanov, preučuje skrito vitalistično bistvo samega sveta in človeka nasploh, ko preučuje t. i. etično energijo. V različnih eksperimentih in življenjskih okoliščinah spozna, da je najbolj neposredna vitalistična izkušnja spolnost; po mnenju večine Zupanovih junakov je gonilna sila človeštva in najkonkretnejši izraz njegove sle po življenju.

[30] Isto okolje in tematiko zapora obravnava že Levitanov »predhodnik«, roman *Duh po človeku* (1976), ki vsebuje tudi prvine kriminalke. Levitan se razlikuje od podobnih romanov o zaporu drugih slovenskih pisateljev. Npr. bivša zapornika, prav tako žrtvi dachauskega procesa, V. Kavčič in I. Torkar sta dosti bolj dokumentaristično in programsko obtožila socialistično ideologijo, predvsem njen policijsko-sodni aparat. V *Zapisniku* (1973) in *Umiranju na obroke* (1983) sta izpovednost razumela kot pričevanjskost oz. svarilo bodočim rodovom, da se ne bi več dogajale podobne absurdne okrutnosti, kot so bili montirani dachauski procesi. Ti so namreč leta 1948 in pozneje krivično obsodili bivše partizane oz. taboriščnike na dolgotrajno zaporno kazen. Zupanov *Levitan* je v tem smislu skoraj nadčasoven, ker mučenja ne aktualizira, pač pa ga univerzalizira s prenosom zaporniških mehanizmov na državno delovanje.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

Levitan,[31] roman iz Zupanove avtobiografske trilogije (*Menuet, Komedija človeškega tkiva, Levitan*), je v sočasni literarni kritiki in esejistiki poseben literarni pojav, saj so se številne kritike ob njegovem izidu ukvarjale pretežno z etično platjo romana in pri tem spregledale, da se Zupanova pripoved sistematično izogiba očitni angažiranosti. Kljub naturalističnemu opisu Levitanovega trpljenja v dachavskih procesih prvoosebni pripovedovalec noče prikazati sedemletne ječe kot zgolj krivično mučilnico, pač pa bolj kot šolo življenja. Jakob Levitan poudarja v njej spoznavno vlogo, za preživetje pa vzhodnjaško filozofijo zmernosti in starogrško pravilo srednje poti. Po sistematičnem vnašanju reda v svoj jetniški urnik in samoizobraževanje lahko Levitanov ničejanski neoromantični vitalizem imenujemo metodični vitalizem, pripovedno zaokrožen (kot že v *Menuetu*) v dve vrsti orožja: erotiko in pisateljevanje. Terapevtska moč erotike je izenačena s pisateljsko: zapornik preživi, ker je erotoman[32] in skriboman. Njuno razmerje je premosorazmerno, saj lahko učinkovita erotična pripoved vzbudi slo in obratno. O eksistenčni nuji pripovedi govori tudi navedeni Kafkov citat (»Pero pisateljem ni sredstvo, temveč organ.« – Zupan 1984: 30), ki bi ga prevedla v naslednjo »zupanovsko« identičnost: pero = penis. Ta ne zanemari humanističnega poslanstva, saj Jakob Levitan z erotično razgledanostjo pomaga zapornikom, ko poskuša kot psihiater razrešiti značajske uganke sojetnikov z erotičnimi pojasnili. V obliki erotičnih zgodb vložnic učinkujejo ponekod kot didaktični primeri naslednjih spolnih variant in anomalij:[33] voyerizem, homoseksualnost, hermafroditizem, transvestizem, nimfomanija, skupinski seks, koprofagija, nekrofilija in pedofilija.

Anomaliji, ki najbolj odločilno maličita človeško družbo, a na žalost predstavljata njeno bistvo, sta mazohizem in sadizem; Levitan njuno tesno soodvisnost imenuje kar z grškim terminom algolagnija, katere skrajna in najbolj boleča rana je impotenca, v celotni Zupanovi poetiki simbol človeške nemoči in apatičnosti. Ozaveščanje različnih oblik algolagnije, ki pornografizirajo družbo in celo umetnost, ter neustrašen boj proti njemu, sta glavni Levitanovi smernici. Na koncu romana se zlijeta v uporniško

[31] *Levitan* je izšel šele leta 1982, čeprav bi moral že 1973. Kljub izplačanemu honorarju so Zupanu tekst vrnili, češ da ga ne morejo natisniti. Bralci so besedilo čakali z nestrpnostjo, saj so se okrog njegove provokativnosti pletle že cele legende; mit prepovedane knjige pa je najbrž tudi razlog, da je bil roman takrat najbolje prodajana knjiga. V zvezi z burno zgodovino objavljanja *Levitana* pa je manj znana želja avtorja, zapisana v oporoki (Dodatek k oporoki, 27. 6. 1982). Tam je avtor želel, naj bo knjiga objavljena šele petdeset let po njegovi smrti.

[32] Avtor skozi zgodbe in refleksije razkriva Levitanovo erotomanstvo, najbolj eksplicitno potrdilo o tem pa je tale citat: »Jaz pa sem stokraten erotoman, ker ga ni mesta na ženskem telesu, ki ga ne bi mogel občudovati s pravo zamaknjenostjo prvih kristijanov in hkrati občutiti fluid celega telesa.« (Zupan 1984: 20.) V zaporu postane erotomanstvo eksistencialna potreba, saj mu oblast zapleni vse, s čimer se Levitan v zaporu ukvarja, a »ta malega« mu ne more. Zato si Jakob takole oddahne: »Ko bi oni vedeli, koliko mi pomaga, bi ga gotovo zaplenili.« (Zupan 1984: 47.) Levitanu se zdi, da lahko erotoman premaga celo smrt, zato v zaporu »vadi« za spolno občevanje s smrtjo.

[33] Levitan razlaga celo piromanstvo kot posledico neobičajne seksualnosti, monologe neimenovanega intelektualca o ljubosumnosti pa razloži kot voyeurizem. Neimenovani intelektualec namreč sojetnikom pridiga o škodljivosti ljubosumnosti, sebe pa označi za popolnoma neljubosumnega. Pripoveduje zgodbe o razbrzdanosti svoje žene, celo ponudi jim, naj pridejo po prestani kazni k njemu in uživajo z njegovo ženo. Levitan razloži njegovo velikodušnost za voyeurizem – ta zapornik uživa samo takrat, ko vidi ženo v objemu drugega.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

avtorefleksivno kretnjo: »Nisem se rodil na novo. Samo nastal sem spet po Freudu, Wellsu, po Jakobu Levitanu. Dvignil sem se na zadnje noge, pokazal klinca celemu svetu, nobenega sramu nisem občutil, ker sem popačil svojo naravo, preklel sem vse svoje izume.« (Zupan 1984: 307.)

Doslej je razvojna linija erotičnih izpeljav pokazala, da erotika v Zupanovem romanopisju ne pomeni samo skupnega imenovalca seksualnosti literarnih oseb, pač pa – kot erotični vitalizem – preglasitev absurdnih oz. skrajno zapletenih bivanjskih položajev. Kot umetnost je tudi erotika izraz upora in preseganja realnosti, ki jo v najbolj kruti izvedbi predstavljata dva načina odvzema svobode: zapor in vojna. Odločilni preobrat v takšni razvojni liniji erotičnosti predstavlja ***Igra s hudičevim repom*** (1978), saj se v njej zgodi paradoksalna sprememba. Roman, ki mu žanrsko najbolj ustreza oznaka erotični roman,[34] ponuja najmanj vitalistično erotiko. Ta ni več prostor dinamičnega optimizma, saj v naturalističnih opisih strindbergovskega zakonskega pekla celo vzbuja nelagodje in gnus. Poleg motivov prepira vzbuja nelagodje tudi vulgarno besedišče – pri ubeseditvi nihilističnega razpoloženja se tipičnima besedama (pena, vosek) pridruži še palilogija besede pljunek. Na tem mestu se kar samo od sebe zastavlja vprašanje, kako je lahko najbolj erotični roman najmanj vitalističen. Vprašanje bi lahko zastavila tudi drugače: zakaj se je nihilizem začel razraščati celo na področju erotike, kjer je prej le občasno vzniknil? Delno pojasnilo ponuja spoznanje, da erotika še vedno ohranja prejšnje atribute – erotika je namreč simbol energije, na katero se veže cel niz pozitivnih lastnosti: vztrajnost, dojemljivost, nekonformizem, delavnost, resnicoljubnost, odprtost, človeška toplina … Ko so te lastnosti predstavljene kot odsotni predmet hrepenenja, nakazujejo, da so medčloveški odnosi v ljubezenski zvezi najbolj zapleteni: iz lastnega zapora ni mogoče pobegniti, v vojni med spoloma ni zmagovalca. Raziskovanje človeške agresije se je torej zaprlo v intimni krog zakoncev in njunih prijateljev, kjer se je z nihilistično vizijo čustvenosti približala Nietzschejevi skepsi o ljubezni, njegovemu znanemu citatu«: Ljubezen je v svojih sredstvih vojna, v bistvu pa smrtno sovraštvo med spoloma« (Kos 2002: 82). A v razumevanju »vojne med spoloma« se od ničejanske teze o sovražnosti med spoloma Zupanova perspektiva bistveno ločuje: Zupan namreč sovraštva ne prikazuje kot stalno stanje, saj hoče ravno skozi roman spoznati, zakaj in kako se je ljubezen preobrazila v sovraštvo ter spet vzpostaviti prejšnjo skladnost.

Jakob Benedik - Dženi, glavna literarna oseba, se namreč nenehno trudi, da bi vzpostavil prejšnjo zakonsko srečo z ženo Lido, ki je po strastni sovražnosti in spletkarstvu podobna Marini v *Mrtvi mlaki* (1976), a kljub naporom nemočno drsi v čedalje večje brezno medsebojnega sovraštva. To brezno si ozavesti šele s pomočjo znanca,

[34] To oznako mu zagotavljajo: strnjenost erotičnih motivov v prevladujoči erotični temi, osvobojenost erotičnega besednjaka, hedonistična koncepcija literarnih oseb ter podrejenost krajevne in časovne logike opisu erotičnih srečanj. Ob izidu je bil nedvomno najbolj erotični slovenski roman (npr. T. Kermauner ga je označil za najbolj radikalen slovenski prozni tekst »seksualne smeri«), primerjava z nekaterimi najnovejšimi slovenskimi erotičnimi romani (npr. V. Möderndorfer, *Tek za rdečo hudičevko*, F. Frančič, *Sovraštvo*; M. Kleč, *Ljubezen na prvi pogled*; V. Milek, *Kalipso*) pa pokaže, da je v razgibanosti, pestrosti in osvobojenosti erotične tematike Zupanov roman še vedno neprekosljiv.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

zdravnika Kerna, ki igra v romanu vlogo usmerjevalca spolnih interesov (kot prej Tajsi, Berk in Levitan). Ker sprevidi dvojno spolno moralo literarnih oseb, jim lahko, kot de Sadovi glavni junaki, suvereno določa spolne vloge. Marquis de Sade (1740–1814) je namreč kljub svojemu prevratniškemu spolnemu amoralizmu pri »režiji« spolnih srečanj v svojih besedilih vedno upošteval red, kar pomeni, da so bile spolne vloge protagonistov že dane in znane vnaprej. Pri tem so glavni junaki – režiserji – mislili le na lastni užitek in strogo nadzirali potek spolnega zadovoljevanja. De Sadovim osrednjim literarnim likom je podoben Kern. S svojo pronicljivostjo, hladno preračunljivostjo, predvsem pa psihično in racionalno premočjo hitro spozna Milko za mazohistko, Džekija in Lido za sadista (Lida je hkrati še lezbijka). Ker je sam mazohist, si uredi srečanje z Lido, Džekiju pa priskrbi Milko; organizira tudi orgijo. V algolagičnem svetu pokaže Džekiju njegovo pravo mesto in mu s tem pomaga, da se končno osvobodi žene.

Igro povezuje (poleg uvedbe »spolnega režiserja«) z de Sadovo filozofijo tudi kalvinistična misel o naravni izkrivljenosti človeka ter razumevanje bolečine kot naravne in primitivne emocije – to je tudi prvi slovenski roman, ki se je v celoti posvetil nasladni sadomazohistični senzibiliteti. V njej se Benediku razkrije bivanje kot gola eksistenca, zato tudi spolnost ni več ljubezen do biti. Če je v *Mrtvi mlaki* pravo bistvo erotike nevarno hazarderstvo, v *Potovanju* nedolžno zapeljevanje, v *Menuetu* in *Levitanu* sredstvo upora in terapije, postane v *Igri* brezizhodna diabolična igra, označena že z naslovom: rep kot simbol faličnega in hudič kot slepa zasužnjenost z nagonom. Ta igra se sprevrže v boj za (spolno) premoč, ki načenja Džekijevo potenco. Ker je v Zupanovem romanu vrednost erotike izenačena z umetnostjo, v širšem smislu z ustvarjalnostjo, pomeni njegova impotenca tudi upad zanimanja za literaturo.[35] Izgubljanje spolne moči pa ni usodno samo za njegovo eksistenco, saj zaznamuje tudi esenco – v izpraznjenem svetu ni več prostora za ideale in življenjski smisel. Lastna razklanost zdaj prvič v Zupanovem romanopisju korenini v tragični premoči telesa nad duševnostjo – Džeki bi rad, a ne zna uravnavati svojih nagonov in premagati svoje apatičnosti. Duševna razcepljenost in nevrotičnost glavnega junaka, prvoosebnega pripovedovalca, je narativno zajeta v monološke in dialoške samo/obtožbe, na začetku romana pa tudi v ironično pomnoženost predgovorov.[36] Ko erotomanstvo pridobiva pesimistične dimenzije, se spolni ud v samoobtožbah personificira kot v romanu A. Moravia (1907–1990) *Jaz in on* (1971).

Malodušna samokritičnost oplazi tudi predstavo o zaželeni ženski,[37] zasnovano že v romanu *Potovanje*, radikalnejši nihilizem pa ponuja podobno rešitev spolnega antagonizma (kot v prejšnjih romanih). To je moško tovarištvo – iz zakonske »grezni-

[35] Džeki le mukoma in počasi prevaja, bere samo kriminalke in poseda pred televizijo. Pisanje in branje popolnoma razvrednoti: »Če pišem, delam to zaradi sebe, kdo pa dandanes še bere taka jajca. Vse to je na površini – in na dnu RES – v sredi pa nastaja neko novo razumevanje, če.« (Zupan 1978: 33.)

[36] Pripovedovalec neprenehoma zatrjuje, da ni hotel objaviti določenega predgovora, saj je na splošno skeptičen do kakršnih koli uvodov – a teh se« nenadzirano« nakopiči kar šest (od str. 5 do 93), razlezejo pa se še v dodatke k uvodom in predgovorom.

[37] O zaželeni ženski piše takole: »Sedel sem nazaj v avto in se zgrabil z obema rokama med noge: nobena teh žensk ni prava, ker jaz nisem pravi. Ker jaz nisem pravi, ni nobena prava, nobena ni prava, zato jaz nisem pravi, vsi skupaj nismo pravi, kaj je pravo, kaj je krivo? Kdo si koga res želi?« (Zupan 1978: 157.)

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

ce« ga reši znanec Toni, ko mu ponudi delo na ladji, kjer kmalu absurdno[38] umre. Z absurdno smrtjo se konča Džekijev boj za individualnost, ki je bil še trši prav zaradi navidezne lahkotnosti bivanja. Sovražnik, proti kateremu se protagonist bori, ni več očitno prepoznaven (kot npr. okupator v *Menuetu* in totalitaristična oblast v *Levitanu*), pač pa je potuhnjeno skrit za zaveso ležernosti in blagostanja. Pooseblja ga malomeščanska morala, kateri je od *Potovanja* (kjer jo je ironično ošvrknil) zrasel dolg rep potrošništva, ki je skozi celoten roman ovijal literarne like – z njegovo kritiko je Zupan »millerjevsko« obsodil pragmatičnost, posedovalnost in puhlost sodobne družbe.

O omejevanju posameznikove individualne svobode pripoveduje tudi ***Komedija človeškega tkiva*** (1980), ki nadaljuje skeptično kritičnost *Igre s hudičevim repom*. Še vedno sta erotika in umetnost področji premagovanja banalne stvarnosti in sublimacije v presežnost, a ju čedalje bolj razjeda nihilistični dvom. Zdrsi v eskistencialno občutje absurda so v tem romanu pogostejši in usodnejši; volja do moči najbolj peša takrat, ko je posredovana s perspektive nevtralnega (ostarelega) pripovedovalca. Ta ponavlja spoznanje o človeku kot uganki samemu sebi in igri neskladnih jazov, kjer se identitetna človekova kriza prvoosebnega pripovedovalca tokrat odraža tudi v razmerju do literature. Ker je *Komedija* roman o nastajanju proze in prevpraševanju ustvarjanja, postaja erotika v njem le pripovedno ogrodje, ki ohranja pikaresknost predvsem v vnosih mladostnih avantur (npr. pešpot treh skavtov iz Ljubljane do Crikvenice), prejšnjega pikaresknega razmerja do spolnosti pa ne zadrži.

Do paradoksalnosti prihaja že na nivoju pripovedovalca – čeprav je njegovo osebno pravilo »non serviam«, ga mora v sebi nenehno kršiti. Ne služi drugim, mora pa služiti lastni pisateljski ambivalenci, ki jo dramatično okvirja z nenehnim bojem dveh polov, poimenovanih Hlapec in Gospodar. Pisatelj je medij; ne more uiti notranjemu glasu peresa, prav tako tudi ne večni dilemi med izbirami načina[39] ubeseditve. Potuhnjeni Hlapec njegovega ustvarjalnega zanosa ga nagovarja k izpovedi, Gospodar pa zahteva predelavo avtobiografičnosti v dovršeno fikcijo. Roman o romanu se samorefleksivno ozira v lastno pisateljsko motivacijo. Če se v prejšnjih romanih zgodba lomi v korist avtobiografske izpovednosti, se v tem romanu Zupan zavzema za »zmes« avtobiografskosti in besednega poigravanja, ki jo določa metodični dvom o kvaliteti lastne ustvarjalnosti. Za osvobajanje od jezikovne in zgodbene okorelosti predlaga prekinjanje narativnega toka v korist opisa podrobnosti ter odmik od mimetičnosti k literarni sublimaciji doživetega.

Tako kot je samokritično, že laboratorijsko analizirana lastna poetika, je prevpraševana tudi »pravost« ljubezni in spolnosti. Dezorientiranost v ljubezni je pripovedovalec navezal na dezorientiranost sodobnega človeka – kako naj ta najde možnost

[38] Absurdna smrt je Zupanova priljubljena poteza zaključevanja romanov: v *Menuetu* umre Anton zaradi zablodele, nenamerno izstreljene krogle; v *Komediji* pripovedovalec umre v prometni nesreči zaradi nepazljive vožnje neznanca.

[39] Če se je prej pisateljev credo v romanih nagibal k izpovednosti, začne pripovedovalec v *Komediji* razmišljati drugače: »Eni hočejo pisati življenje (kot H. Miller), drugi se želijo poigravati z besedami (kot Robbe-Grillet); čeprav se bolj nagibam k prvim, bi rad delal oboje. A za to se je treba osvoboditi predsodkov sredine, ki tako rada moralizira, osvoboditi se papirnosti »očiščenega« jezika, izvedeti vse o tem jeziku in spet vse pozabiti, izviti se oklepu zastarelih pravil …« (Zupan 1980: 34.)

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

prave ljubezni, če je ne nosi v sebi, če torej nima v sebi nobenega vzornega predmeta iskanja. Tragična relativnost označuje tudi spolno etiko, ki je odvisna od kraja in časa, najbolj pa je v njej moteča lažna dvojna morala. V takšni deziluzijski predstavi erotike ne preseneča fantastična podoba ženske, ki si jo ustvari resignirani moški. Ta se zaveda, da ženske, s katero bi lahko doživel prvinski stik (o njem govori že *Menuet*, a dosti bolj optimistično), ne bo srečal; tako bo »vse življenje iz različnih teles in duš sestavljal eno in ko bo sestavljena, ne bo človek, temveč zmaj, sestavljen iz različnih živali« (Zupan 1980: 210).

Relativizacija pripovednih postopkov, hkrati pa tudi spolne morale, se je v romanu *Komedija človeškega tkiva* že zaostrila; v sistematični nihilistični dvom o smislu literature in erotike pa se je razrasla šele v zadnjem, nedokončanem Zupanovem romanu, ***Apokalipsa vsakdanjosti*** (1988). V zvezi z njim se kar samo zastavlja vprašanje: kakšna je lahko podoba erotike v romanu, ki je tako ciničen do lastnih ustvarjalnih vzgibov, da jih poimenuje samo še »izgovor za ne vem kaj« (Zupan 1988: 7). V poetiki absurda, kjer pesimistični prvoosebni pripovedovalec celo citira Sartra, je logično, da se bo razvojni lok erotike zaokrožil v pesimistično erotično vizijo. »Postarana« erotika je postala zrcalo utrujenega nihilizma, obe pa resignirata skozi isto izrazno podobo: klepet (pisatelj ga poimenuje čvek), ki je neselektiven v zgodbenem in jezikovnem smislu.

Zupanov spolni relativizem je že prej nizal bizarne zgodbe, v tem romanu pa postane osrednja prav nekrofilna ljubezenska zgodba med mlado ljubico Lasjo in ostarelim pripovedovalcem. Ljubica svoje razmerje do pripovedovalca najbolj zgoščeno izpove v nekrofilnem priznanju, da ostarelega pisatelja ljubi samo zato, ker umira. Prvoosebni pripovedovalec je zdaj skeptično-cinični starec, ki se na morju zabava s pijančevanjem in pustolovko Lasjo. Ta mu sicer ohranja erotično samozavest, a mu hkrati neprestano razgaljuje lastno perverznost, ki se izteče v ironizirano eksistencialistično zavest o absurdnosti in ničnosti tega sveta – osvetljava bivanjskih nesmiselnosti je le navidezno celinovska ali sartrovska, saj Zupanovemu pripovedovalcu in literarnim osebam ne zbuja metafizične tesnobe (Matajc 1998: 69) – absurd namreč postane predmet jezikovne igre ter nenavadnih besednih in asociativnih povezav.

Perverznost osrednje zgodbe odseva tudi erotični slovar. Poveča se število erotonimov,[40] ki ne iščejo več ideoloških ali literarnih osmislitev. Nagnjenost h koprolaliji, ki je jedro pripovedovalčevih psevdofilozofskih monologov, tudi na slovarski ravni potrjuje razraščajoči se nihilizem. V prejšnjih romanih se je skrb za poimenovanje erotičnih organov in dejavnosti prizadevala izogniti monotoniji s sinonimi,[41] v zadnjem Zupanovem romanu pa opisi erotičnih stikov niso več tako inovativni in premišljeni, prav tako pa pogrešajo tudi rabelaisovski humor. V prejšnjih romanih sta bila namreč hu-

[40] Erotonim je zasilno (ne pa splošno uveljavljeno) poimenovanje za besede z erotično konotacijo v erotičnih delih, ki pričarajo določeno erotično vzdušje, ne da bi zanemarile estetske vloge besedila. Vlogo erotizacije lahko opravljajo različne besede (npr. metaforični izrazi) – njihovo stilno označenost določi torej njihova uporabna vrednost (o njih piše npr. Katnić - Bakaršić 2001: 234–236).

[41] V romanu *Igra s hudičevim repom* se npr. pojavi več sinonimov za moški spolni ud: bingelj, tič, zmene, košček mesa med nogami, otepač, stojko, mučilec, mučenec, pravo mesto; podobno bogata je glagolska sinonimnost.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

mor in ironija erotične narave – tako kot v delih F. Rabelaisa (McCormick 1992: 192) so se groteskne in komične sestavine na jezikovni ravni oblikovale v drastične in sveže besedne zveze. Tudi če so erotonimi izgledali na prvi pogled opolzki, so bili še vedno rabelaisovski – niso izgubili občutka za sintezo humorja in absurda. Njihov vitalistično-optimistični humor je podobno razkrinkaval to, kar je Zupan razumel kot iracionalno naravo življenja, največkrat zaznamovano s telesnostjo, hkrati pa je napadal organizirano družbo. V *Apokalipsi* se je v tej smeri zgodila sprememba: »postarano« erotomanstvo nima več predsodkov pred vulgarizmi in eksplicitnimi razlagami lastnih mehanizmov. Tako kruta ljubezenska zgodba zadnjega romana pogreša erotični klimaks, ki je prejšnjim romanom oblikoval bistvo erotičnega govora: nakazovanje in približevanje »osrednji« točki besedila z dvoumnostjo in zastrtostjo. To je vplivalo tudi na tip pripovedovalca, ki zgosti svoj vitalizem v zelo prozaično naštevanje, kjer izpostavi tri stvari (»hitro smrt, dober fuk in star folksvagen«), podobne njegovi kratki prozi *Tri reči* (1983).

Edina stalnica Zupanove proze, ki v tem romanu še presega resignativno in apatično razpoloženje, je uporništvo. To se je potišalo, ko se je zaprlo v ožji svet čutnega užitkarstva in ustvarjalne skepse, a ni dokončno utihnilo. Prav cinična, absurdna in groteskna revolta je tista pripovedna poteza, s katero se miselno zaledje tega fragmentarnega romana približuje Bataillovi (1982: 7) lucidni misli o erotiki, ki jo sicer lahko prenesemo na celotno Zupanovo poetiko, a je najbolj očitna v *Apokalipsi*: »Erotika je potrjevanje življenja celo v smrti.« Razvojni lok erotičnega razmerja do sveta se torej v Zupanovi prozi ni zaključil z doslednim pesimizmom, čeprav se je od *Igre s hudičevim repom* naprej napajal iz nihilistične zazrtosti v pornografizacijo družbe in človeka. Razpenjal se je od pikareskne erotičnosti (*Potovanje*) do erotizirane skepse in resignacije (*Apokalipsa*). Kot se je staral protagonist, moški intelektualec, se je spreminjal tudi vitalizem: v zadnjem, nedokončanem romanu, se je njegov pikareskno-heroični značaj že obrusil v neopikaresknost brez potez heroičnosti. Njegov profil je bil vseskozi tesno povezan s podobo ženske, ogledalom moškega erotičnega aktivizma. V njem se je moški-avanturist ogledoval kot večni iskalec ženske-pustolovščine in hrepenel po sintezi med seksualizirano in idealizirano žensko. Ko je obračal ogledalo v žensko in erotiko, je vanj ujel tudi masko družbe, katere pornografičnost je razgrajeval z erotičnim humorjem in nihilističnim cinizmom.

Viri

Vladimir Bartol, 2002: *Alamut*. Ljubljana: Založba Sanje.
Ferdinand Céline, 1989: *Potovanje na konec noči*. Ljubljana: CZ (Zbirka Sto romanov).
Henry Miller, 1985: *Kozorogov povratnik*. Ljubljana: DZS.
– – *Svijet seksa*. Zagreb: Biblioteka Džepna knjiga.
Vitomil Zupan, 1978: *Igra s hudičevim repom*. Murska Sobota: Pomurska založba. (Zbirka Znameniti pisatelji).
– – 1980: *Komedija človeškega tkiva*. Ljubljana: CZ.
– – 1983: *Gora brez Prometeja*. Ljubljana: MK.
– – 1984: *Menuet za kitaro (na petindvajset strelov)*. Ljubljana: MK (Knjižna zbirka Hram).
– – 1985a: *Levitan.* Murska Sobota: Pomurska založba (Zbirka Znameniti pisatelji).

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

– – 1985b: *Potovanje na konec pomladi*. Ljubljana: ČGP Delo (Zbirka Znameniti pisatelji).
– – 1988: *Apokalipsa vsakdanjosti*. Ljubljana: MK.

Literatura

M. H. Abrams, 1999[7]: *A glossary of literary terms*. Orlando: Harcourt Brace & Company.
Nada Barbarič, 1999: Spremna beseda. V: Vitomil Zupan: *Menuet za kitaro (na 25 strelov)*. Ljubljana: DZS (Zbirka Klasje). 13–35.
Roy P. Basler, 1948: *Sex, symbolism and psychology in literature.* New Brunswick: Rutgers university press.
Roland Barthes, 1977: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Ed. du Seuil.
Georges Bataille, 1982: Šta je erotizam. *Goropadni eros, ogledi o erotizmu*. Beograd: Prosveta.
Aleš Berger, 1988: Apokalipsa samotnega staranja. V: Vitomil Zupan: *Apokalipsa vsakdanjosti*. Ljubljana: MK.
Andrej Blatnik, 1985: Spremna beseda. V: Henry Miller: *Kozorogov povratnik*. Ljubljana: DZS. 279–287.
Maurice Charney, 1981: *Sexual fiction*. London, New York: Methuen.
Peter Cryle, 1990: Enunciation and ejaculation, Telling the erotic climax. *Style* 2. 187–199.
Marjan Dolgan, 1976: Vitomil Zupan: Menuet. *Sodobnost* 2. 172–175.
Sigmund Freud, 1981: *Psihopatologija svagdašnjeg života. Odabrana djela S. Freuda II: O seksualni teoriji, totem i tabu*. Beograd: Matica srpska.
Helga Glušič, 2002: *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
Claudio Guillén, 1982: *Književnost kao sistem. Ogledi o teoriji književne istorije*. Beograd: Nolit.
Alex Hughes, Kate Ince, 1996: *French erotic fiction*. Oxford: Oxford international publishers Ltd.
Marina Katnić - Bakaršić, 2001: *Stilistika: priručnik za studente.* Sarajevo: Ljiljan.
Taras Kermauner, 1982: *Družbena razveza. Sociološko in etično naravnani eseji o povojni slovenski prozi*. Ljubljana: CZ.
Darinka Kladnik, 1973: Najti vprašanja in jih postaviti. Pogovor s pisateljem Vitomilom Zupanom. *Dnevnik* 39. 5.
Ratko Knežević, 1984: Svet ni zrel za resnico … Intervju. *Teleks* 8. 26–28.
Radoman Kordić, 1996: *Seksulni diskurs u književnosti*. Novi Sad: Prometej.
Alenka Koron, 1993: Nemirno iskanje moderne proze: Zupanovo pripovedništvo do Menueta za kitaro. *Interpretacije: Vitomil Zupan*, ur. A. Berger. Ljubljana: Nova revija. 21–44.
Janko Kos, 1987: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Znanstveni inštitut FF (Partizanska knjiga).
– – 1993: Zločin in kazen Vitomila Zupana. *Interpretacije: Vitomil Zupan*, ur. A. Berger. Ljubljana: Nova revija. 7–21.
– – 1996: Dominik Smole in moderni slovenski roman. *Interpretacije: Dominik Smole*, ur. I. Svetina. Ljubljana: Nova revija. 195–210.
Matevž Kos, 2002: *Nietzschejevo berilo. Izbrani odlomki*. Ljubljana: MK (Knjižnica Kondor, zv. 301).
Manca Košir, 1981: Komedija Zupanovega tkiva. Intervju. *Sodobnost* 8/9. 788–799.
– – 1993: Ženska, pokaži, kdo sem. *Interpretacije: Vitomil Zupan*, ur. A. Berger. Ljubljana: Nova revija. 54–60.
Vanesa Matajc, 2001: Človek v krogu za samim seboj. *Vitomil Zupan: Levitan. Roman, ali pa tudi ne*. Ljubljana: MK. 337–371.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

– – 1998: Eksistencializem v romanopisju Vitomila Zupana. *Primerjalna književnost* 1. 53–75.
Donald McCormick, 1992: *Erotic literature*. New York: The continuum P. C.
Marija Mitrović, 2003: Roman Vladimira Bartola in Otto Weininger. *Obdobja 21: Slovenski roman*, ur. M. Hladnik in G. Kocijan. Ljubljana: FF, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 521–529.
Roger Moss, 1991: The identity of picaresque. *New comparision* 11 (Special section: The picaresque). 13–23.
France Pibernik, 1983: *Čas romana. Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana: CZ.
Platon, 1960: *Simposion in Gorgias*. Ljubljana: Slovenska matica.
Denis Poniž, 1982/1983: Svoboda in ujetost. Ob Levitanu Vitomila Zupana. *Naši razgledi* 7/8. 839–843.
Julio Rodríguez - Luis, 1979: Picaras: The modal approach to the picaresque. *Comparative literature* 1. 32–47.
Aleksander Zorn, 1983: Pisanje in raziskovanje sveta (Od *Levitana* do *Gore brez Prometeja*). V: Vitomil Zupan: *Gora brez Prometeja*. Ljubljana: MK.
Alojzija Zupan, 1994: *Ljubezen in erotika v sodobni slovenski poeziji: Magistrska naloga.* Ljubljana: FF, Oddelek za slovanske jezike in književnosti.
– – 1995/1996: Klečeve erotične pesmi. *Jezik in slovstvo* 4. 207–216.
– – 1996: Užitek branja in pisanja. *Literatura* 58. 64–88.
Alojzija Zupan Sosič, 2001: Poti k romanu. Žanrski sinkretizem najnovejšega slovenskega romana. *Primerjalna književnost* 1. 71–83.
– – 2003: Potovati, potovati. Najnovejši slovenski potopisni roman. *Obdobja 21: Slovenski roman*, ur. M. Hladnik in G. Kocjan. Ljubljana: FF, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 265–277.
– – 2003: *Zavetje zgodbe. Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).
Vitomil Zupan, *Filozofija in psihologija.* Libri albi, eseji v osnutku, logika. Anatomija čustvovanja I, Uvod v človekoslovje (brez letnice nastanka – neobjavljeni spisi). NUK: Rokopisni oddelek: teh. enota 12, arh. enota 89.
– – *Vaš ideal moderne žene* (rokopisna pripoved v srbohrvatskem jeziku; brez letnice nastanka – prevod A. Z. S.). NUK: Rokopisni oddelek, teh. enota 4, arh. enota 22, mapa 22.
– – 1957: *Kratek curriculum vitae*. NUK: Rokopisni oddelek, teh. enota 1, arh. enota 3.
– – 1970: Pismo prof. dr. Petru Martinoviću, članu Srpske akademije znanosti. NUK: Rokopisni oddelek: teh. enota 1, arh. enota 4.
– – 1973: Freudizem, umetnost in Tone Svetina. *Naši razgledi* 23. 606–608.
– – 1974: Freud in umetnost. *Naši razgledi* 9. 236–239; *Naši razgledi* 10. 262–264; *Naši razgledi* 11. 292–294.
– – 1982: *Dodatek k oporoki* (3 dodatki), 27. 6. 1982. NUK: Rokopisni oddelek: teh. enota 1, arh. enota 3.
Ulrich Wicks, 1974: The nature of picaresque narrative: A modal aprroach. *PMLA (Publications of the modern language association of America)* 2. 240–249.
Wilfried van der Will, 1991: Aspects of the neo-picaresque in twentieth-century german literature. *New comparision* 11 (Special section: The picaresque). 24–40.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2004_2_3.pdf | DOST. 27/04/24 1.44

SUMMARY

Vitomil Zupan is the only Slovene author to imbue his entire literary opus with eroticism. He made it into the main topic, and at the same time, the typical narrative perspective, that determines the thematic-topical structure and the position of the literary characters. Eroticism as the basic creative driving force fundamentally determined the narrative as well: erotic stories condense the narrative flow and the erotic suspense renders the narrative more dynamic; at the same time these stories provide breathing space in the bitter historic narratives.

Eroticism in Zupan's novels means love towards existence, which – by assigning the cognitive function to eroticism – is equal to art, i.e., when erotic action cannot surpass the absurd, it is assisted by art, which acquires sensual appearance. While in *Potovanje na konec pomladi* the essential element of eroticism is innocent (rhetorical) seduction, in *Levitan* it is the means of revolt and therapy, and in *Menuet za kitaro* (*Menuet for Guitar*) a test of narrative processes. In *Igra s hudičevim repom* it becomes a pessimistic diabolical play, which, by its lack of prospects, resembles flirtation with death from *Apokalipsa vsakdanjosti*. A paradoxical change happens in *Igra s hudičevim repom*, i.e., the most erotic novel is the least vitalistic, as the picaresque eroticism in this novel begins transforming into eroticized skepticism and resignation, and the literary character begins to lose heroic features in his heroic-picaresque nature.

The level of metaphysical nihilism depends on the protagonist's age and social background. Younger men, educated individualists (Tajsi in *Potovanje*, Berk in *Menuet*, Levitan in *Levitan)* without compromise resist various pressures – they maintain inner freedom in the name of erotic megalomania. When – in the case of older male characters (the professor in *Potovanje*, Dževi in *Igra,* the aged author in *Apokalipsa*) – erotic vitalism no longer makes life meaningful, their perceptivity for art drops as well, i.e., potency in Zupan's novelistic world means erotic and artistic creativity. Since even the resignation poses still reflect romantic experience of eroticism as something essential, exceeding, and heroic, consistent metaphysical nihilism never prevails in Zupan's novels. Hence, erotic vitalism goes beyond the decadent, neoromantic, existentialist, and social-realistic designs, i.e., it »keeps« them on the fragmental level.

While in all novels under consideration the main literary character is erotomaniac and graphomaniac, in *Potovanje* a dichotomized image of woman is formed: on one hand, the sexualized woman, on the other hand the reminiscence of an idealized, »rea« woman. This woman is a synthesis of physical and spiritual beauty, a model to be desired. Both women (like eroticism) represent a mirror for the protagonist, who fights against pornographized society like a »matador of emotions«.