

EKSISTENCIALIZEM V ROMANOPISJU VITOMILA ZUPANA

Vanesa Matajc

Razprava uvodoma povzema periodizacijsko zamejitev eksistencializma kot literarnega toka na leta 1938-1952 in na prvo ustvarjalno obdobje avtorjev J.-P. Sartra ter A. Camusa (S. de Beauvoir v prispevku ni obravnavana). Na dobljeni podlagi analizira eksistencialistične prvine v romanopisju Vitomila Zupana, ki jih je slovenska literarna zgodovina sicer registrirala, ni pa dovolj precizno preučila dejanske količine in konfrontacije eksistencialističnih prvin z drugačnimi svetovnonazorskimi položaji v Zupanovem leposlovju. Tokratna analiza ugotavlja vzroke za blokado posameznih eksistencialističnih prvin v Zupanovem romanopisju in manko njihovih izpeljav v koherenten eksistencialistični nazor kot duhovnozgodovinski temelj celotnih romanesknih besedil.

Obravnava eksistencializma je tudi v sodobni francoski literarni zgodovini še vedno neenotna in ne dovolj argumentirana; temu je najbrž vzrok povečini nedomišljena metodologija, saj uporabe duhovnozgodovinske metode pri utemeljitvi periodizacije eksistencializma skoraj ni zaslediti. Že kot filozofski tok, ki poteka od S. Kierkegaarda (1813-1855), se tudi v 20. st. pojavlja v različicah, ki presegajo radikalni (ateistični) metafizični nihilizem: vprašljivo je, ali lahko o teistični (krščanski) različici G. Marcela (personalizmu) govorimo kot o eksistencializmu v ožjem pomenu, različnem od širšega in daljšega toka »filozofije eksistence«. Znotraj ateističnega eksistencializma pa se ob Sartru pojavlja tudi različica Merleau-Pontyja¹.

Tako pod ta pojem, ki označuje filozofsko-literarni tok² med leti 1938 (izid Sartrovega romana *Gnus*) in 1946/47 (začetek Sartrovega družbenopolitičnega angažmaja) oziroma 1952 (izid Camusovega *Upornega človeka*), literarni zgodovinarji največkrat umeščajo celotni filozofski, esejistični in literarni opus Sartra in Camusa, pa tudi na eni strani roman človekove usode in na drugi dramatično absurda ali celo *nouveau roman*.

Slednja dva z eksistencializmom družijo stična točka absurda, ki pa je v modernizmu, kamor sodita, obravnavan na drugačnih duhovnozgodov-

vinskih podlagah.³ Ravno tako se od eksistencializma razlikuje roman človekove usode,⁴ ki skupne nihilistične temelje razvija v drugačno smer kot eksistencializem. Gre za pisatelje različnih svetovnonazorskih opredelitev (G. Bernanos, A. de Saint-Exupéry, H. de Montherlant, L.-F. Céline A. Malraux), ki nastopijo v času ok. leta 1930 in jih družijo poskus preseganja »krize zavesti«, pogojene s socialnopolitično situacijo ter znaki izčrpanja evropske metafizike. Že tu, pred nastopom eksistencializma, se javlja občutek absurdnosti človekove eksistence, ki se v tem okviru še poskuša preseči z vitalno izbiro akcije: ta je pogoj za spopad s svetom, ki ga opredeljuje za človekovo zavest ponižujoča odsotnost utemeljujočega smisla. Spopad je vnaprej obsojen na poraz zaradi človekove brezsmiselne končnosti, vendar odločitev za spopad pomeni moralno zmago. Gre za akcijo čiste volje do moči, ki pomeni zasilno in začasno, subjektivno obvladovanje zavesti o absurdnosti, končni človekovi eksistenci. Limitne situacije, ki izzivajo smrt, tako omogočajo avtentično bivanje, stalno zavestno soočano z ničem. Tako je ničejanska akcija volje do moči v tridesetih letih ne več absolutna, temveč le delna osmislitev subjekta: v izzvanih limitnih situacijah omogoča zasilno premagovanje občutka nemoči in izročeniosti niču, v čemer, v moralni zmagi, je ves domet njenega upora. Status takšne akcije imajo Malrauxove moralne odločitve za brezupni, kasneje kolektivni revolucionarni heroizem,⁵ hrepenenjsko preseganje strahu pred smrtjo v imenu samožrtvovanja humanim idealom kolektivnega občestva pri Saint-Exupéryju, Montherlantov vitalistični kult moške akcije na individualni ravni, Célinovo vztrajanje v popolni, absurd potrjujoči resignaciji kot obrnjeni matrici heroične akcije,⁶ pa tudi Bernanosovo krščansko kompenziranje nihilistične skušnjave brezupa z zatiranjem duhovnega zla.

Literarni eksistencializem periodizacijsko gledano začenja literarna izpeljava poznejše Sartrove filozofske razprave *L'Être et le Néant* (1943), namreč roman *Gnūs* (*La Nausée*, 1938), ki umetniško artikulira Sartrove filozofske »formule« njegovega prvega obdobja. Temeljni aksiom Sartrovega, s Husserlovo filozofijo zavesti vplivanega eksistencializma je človekova svoboda, ki jo pogojuje odsotnost metafizične transcendence. Svet se kaže izključno skozi zavest, ki človeka vodi prek objektivnih dejstev (stvari kot biti v pravem pomenu, brez relacije z zunanjim, na način »être-en-soi«) in ga določa kot »être-pour-soi«, kot vedno zavest o nečem, ki sebe torej stalno nič. Zato človekove narave ni, svojo eksistenco ustvarja sam, kolikor je vsota svojih svobodnih izbir, s katerimi uveljavlja svojo avtentičnost oz. odsotnost samoprevare (*mauvaise foi*), absolutno svobodo. Tako se samoustvarja in osmišlja – zunaj tega osmišljanja ni nobenega (transcendentnega) smisla in zato se esenca človeka konstruira v eksistenci in ji predhaja (»l'existence précède l'essence«). Svobodo in odgovornost samoustvarjanja spremlja tesnoba (*l'angoisse*) kot zavest o popolni svobodi (vrženosti v svet brez transcendentnega smisla) in nepopravljivosti izbire. Izhod iz strahu (in gnusa) je zgolj prepoznava strahu/gnusa oz. distanca, ki ga paradoksalno obvladuje. To izkušnjo popisuje Roquentinov »metafizični dnevnik«, Sartrov roman

Gnus, pa tudi novele iz zbirke Zid (Le Mur, 1939), nekatere drame in deloma romaneskna trilogija Pota svobode (Les Chemins de la Liberté, 1945-49).

Ko se sartrovska svobodna izbira poveže z odgovornostjo za človeštvo oz. se prenese na kolektivno družbeno prakso – tudi s smislom in v smislu pisanja »littérature engagée«, s katero pisec prosvetljuje bralca za pozitivno spremembo družbe, Sartre (teoretično v filozofskih esejih Eksistencializem je humanizem, 1946; Kaj je literatura, 1947) zapušča svojo prvotno eksistencialistično podlago.

Kljub razlikam s Sartrovo filozofijo prvega obdobja spada v ožje določeni pojem literarnega eksistencializma prvi del Camusovega leposlovnega in esejističnega opusa. Od vključno romana Tujec (L'Étranger, 1942) uzavešča človekov eksistencialni položaj kot absurden: edina priznana resnica (smrtnosti) implicira absurd kot posledico prepoznane neosmišljenosti eksistence v svetu. Absurd ni dana lastnost človeka ali sveta, temveč posledica razpoke, ki nastaja med zavestjo in njenim uvidom zunanjega sveta, med človekovo željo po presežni osmišljenosti in odsotnosti le-te. Absurd je torej v hkratni antinomični prezenci človeka in organskega sveta narave. Reakcija na resnico absurda je mogoča v dveh oblikah: kot samomor (ukinitve zavesti) ali kot tista, ki je za Camusa edino sprejemljiva: pripoznava in refleksija absurda, njegovo sprejetje in s tem možnost avtentičnega življenja v novi zavesti brez samoprevare, »sizifovsko« vztrajanje v resnični človekovi identiteti, ki z refleksivno distanco omogoča celo občutek sreče. To novo moralno držo razvija Meursault v romanu Tujec ter esej Mit o Sizifu (Le Mythe de Sisyphe, 1942).

Individualni upor kljubujočega vztrajanja v absurdu in s tem Camusov eksistencializem se konča z romanom Kuga (La Peste, 1947) in esejem Uporni človek (L'homme révolté, 1952), ki individualni upor prenašata na kolektivni angažma za moralne vrednote skupnosti in torej implicirata humanistično moralo.

Temeljna razlika med Camusovim in Sartrovim eksistencializmom je verjetno v statusu zavesti: pri Sartru je edini paradoksalni »smisel« bivanja zavest o odvečnosti zavesti (ker je vedno zavest o nečem, se nič), pri Camusu pa gre za neodvečno zavest, saj prav tako paradoksalno omogoča kljubovalno vztrajanje v absurdu, s čimer ukinja sartrovsko tesnobo/gnus ob zaznavi bivanja in afirmira strast do življenja. S tem je Camus glede na Sartra res modificiral radikalni metafizični nihilizem in postavil zavest kot idealiteto, sredstvo upora, ki daje človeško identiteto, vendar ne dovolj, da bi zanikal absurden položaj človeka v svetu in prebегnil v akcijo volje do moči kot fiktivne trenutne samoosmislitve, še značilne za roman človekove usode. Razlike in stične točke Sartrovega in Camusovega eksistencializma kaže tudi analiza Zupanovega romanesknega opusa.

Zupan se je že pred vojno lahko seznanjal z romanopisjem človekove usode, predvsem s Célinom, Montherlantom in Malrauxom na podlagi poročil, recenzij ali prevedenih odlomkov v slovenski revialni in časopi-

sni publicistiki,⁷ zaradi znanja francoščine pa so mu bili načeloma dostopni tudi izvirniki. V svojih avtobiografskih romanih, zlasti v *Komediji*, eksplicitno omenja vplive npr. Bernanosa, Célinea, Malrauxa na svoje pisanje in idejno-nazorska izhodišča, jih skupaj s Sartrom in Camusom, ki sta pri nas postala znana po vojni,⁸ tudi citira v začetkih poglavij *Menueta*, čeprav niso znane natančne datacije bralnih stikov z omenjenimi avtorji.⁹ Tako bi se težko strinjali s Kermaunerjevo tezo o Zupanovi »kongenialnosti«.¹⁰ Bolj se zdi verjetno, da so se eksistencialistične prvine ali značilnosti romana človekove usode, kakor jih je mladi Zupan spoznaval prek opisanih nedvomnih avtorskih vplivov, lahko aplicirale na njegovo, ob »romantičnem« pustolovskem in trivialnem čtivu oblikovano idejno-nazorsko izhodišče in omogočile preseganje idejno-nazorskih nezadostnosti tega izhodišča. V nadaljevanju bomo torej opazovali Zupanovo rušenje romantičnih, pa tudi dekadencijskih in neoromantičnih izhodišč z elementi eksistencializma – in nasprotno.

M. Vasič, J. Kos, B. Paternu, A. Koron (ne pa npr. J. Pogačnik) eksplicitno omenjajo navzočnost eksistencialističnih prvin v Zupanovih delih. Pogosto s svojskimi termini jih omenja tudi T. Kermauner v svojih obravnavah Zupanovega romanopisja in dramatike. Nedvomno je v Zupanovih romanih mogoče najti elemente eksistencialistične predhodnice (romana človekove usode) ter (delno) sartróvskega ali (predvsem) camusóvskega tipa eksistencializma, tudi zato, ker je njegov literarni opus večinoma nastajal v istem zgodovinskem času kot eksistencialistična književnost in njena predhodnica, tako da kljub specifični slovenskega literarnega razvoja in njegovih določil domnevamo, da so možne enake variacije skupnega duhovnozgodovinskega izhodišča. Seveda pa je slovenska literarnozgodovinska specifičnost s svojim tradicionalnim »zamudništvom«, npr. Zupanovo pozno izpeljavo dekadence v prozi, začete z Iz. Cankarjem in V. Bartolom, ter drugačno družbenozgodovinsko situacijo (ki se v literaturi kaže kot dominacija socialnega realizma v tridesetih letih in še po vojni, tudi kot ideloško programirana uveljavitev socialističnega realizma) vzpostavila distanco ali kar blokado razvoja »pravega«, homogenega eksistencializma v Zupanovih romanih. Zelo verjetno je tradicija vplivala tudi na moralistično-humanistično potezo v Zupanovih nazorih – kar sicer ni v nasprotju s Camusóvim povojnim prehodom iz literarnega eksistencializma v humanistični moralizem. Vsekakor lahko določimo značilnosti, gostoto in (ne)izpeljevanje literarnoeksistencialističnih prvin v Zupanovih romanih šele z analizo vseh tistih besedil, ki očitno kažejo motivno-tematske in idejno-nazorske vplive romanov človekove usode in literarnega eksistencializma, vendar je vprašanje, koliko sovzpostavljajo problematiko celotnih besedil in ali sploh imajo nanjo odločilen vpliv, tako da bi jo lahko osmislili v razvidne eksistencialistične nazore. V nadaljevanju bomo torej pregledali možne eksistencialistične motivno-tematske elemente in njihovo duhovnozgodovinsko utemeljenost z analizo tistih romanov, ki te elemente vsebujejo.¹¹

Te elemente bomo opazovali, kakor so vključeni v Zupanovo razu-

mevanje človeka, stvarnosti in metafizične (ne)osmišljenosti. Večinoma so povezani z izhodišči nihilizma ter s ključnimi problemi svobode, volje do moči (afirmacije ali razkrinkavanja ničejskega nadčloveka) in nesmisla (absurda), kar omogoča primerjavo z literarnim eksistencializmom, saj ima slednji isto izhodišče in enake ključne probleme, primerjava pa se bo nanašala na različne možne načine izpeljave teh tem. Zlasti v Zupanovih avtobiografskih romanih bo primerjavo omogočal tudi problem pisanja, njegovih implikacij (ne)svobode in (ne)smisla.

V Zupanovih predvojnih romanih B. Paternu prepoznava vplive Gidea, Malrauxa in Célinea, meni pa, da v simbiozi neoromantičnih, dekadentnih in prvih eksistencialističnih prvin prevladujejo dekadentne. Podobno, vendar eksplicitno ob Potovanju na konec pomladi misli J. Kos, oris »simbioze« duhovnozgodovinskih temeljev predvojnega Zupanovega romanopisja pa je pretežno enak tudi pri A. Koron.¹² Zupanov prvi roman, *Zasledovalec samega sebe*, »povest o nedostojnem človeku«, je bil napisan pred vojno, objavo pa je preprečila vojna, tako da je izšel l. 1975, ko je v slovenski književnosti že učinkoval kot anahronizem, četudi je v času nastanka, podobno kot Bartolova besedila,¹³ s svojo pretežno nihilistično podlago neuskladljiv s tedaj prevladujočim socialnim realizmom. Enako težo ima Zupanovo prvo objavljeno besedilo, novela Črni šahovski konj (Mladika 1933); njen junak je s svojimi izkušnjami prototip Taha.¹⁴

Začetek Tahove kariere zaznamuje umor z razlogom,¹⁵ spremlja ga prepoznavna splošnega amoralnega stanja sveta. Z distanco do gnusnih nadorbnosti se Tah ob umoru dvigne nad soljudi in pridobi položaj – še šibko izdelanega – nadčloveka: razvije klasični izraz nihilistične volje do moči, v kateri je zaradi odsotnosti višjega reda (smisla, metafizične transcendence) sveta dovoljeno vse. Posledica je manipulacija, ničejski užitek v lastni moči, skepticizem, destruktivnost. Volja do moči pogosto, ne pa popolnoma ali povsem dosledno, usmerja Taha v različnih območjih delovanja (spoznavnem, socialnem), njena klasična nihilistična podlaga je tudi eksistencialistično izhodišče. V nadaljnjih Zupanovih romanih pogoji zanjo ostanejo večinoma nespremenjeni: bivanje v svetu povzroča slepo naključje in ga razpenja med izhodiščno ter končno nebitje: nič, smrt (ista premisa določa tudi začetno Sartrovo in Camusovo »definicijo« bivanja). Torej je bivanje ničevo. Na tej točki prepoznave ničnosti, naključnosti in nesmisla življenja pa je možen razvoj v dve drži,¹⁶ ki se pravzaprav izključujeta, in ker Tah zastopa zdaj eno zdaj drugo, je nehomogen lik (obe poziciji se pokažeta tudi znotraj nadaljnjega Zupanovega romanesknega opusa, čeprav druga prevladuje): prva je dosledni nihilizem eksistencialističnega tipa brez presežnega osmišljevanja: Taha preveva občutek grozljive praznine, nesmisla sveta in svojih dejanj – po vsakem dejanju se praznina poveča, torej so irelevantna; prepoznavna svojo nemoč, ne usmerja ga noben up, cilj ali hrepenenje, prepušča se toku neosmišljenih okoliščin, v spoznavnem smislu ne najde nobene trdne točke – vse so začasne in se razblinijo – niti v sebi, torej je prazna in svobodna, pa tudi odtujena in tesnobna eksistenca. Občutek je

značilen za npr. Sartrovega Roquentina in tudi za začetnega Meursaulta, ko ta ravnodušno še živi »čisto sedanjost« kot pravzaprav odsotnost ali nerefleksiranost izkušnje (absurda).

Druga pozicija kot volja do moči presega radikalni nihilizem: ko se usmerja na samega nosilca, se kaže v tem, da se slednji upira lastni ponižujoči danosti (občutku praznine), zasužnjujočemu plavanju s tokom usode (četudi drži, da Tahu manjka jasen cilj, racionalni projekt, ki bi usmerjal ekspanzijo moči nadčloveka; če odštejemo umor in manipulacije z drugimi, se njegova moč osredotoča na preživetje v okoliščinah, spoznavanje ter samoosvobajanje iz socialnih spon). Ta volja do moči kot volja do svobode je seveda paradoksalno zasužnjujoča (Tah ni svoboden, ker se podreja cilju svoje osvoboditve). Zasedovalca tega še ne reflektira kot paradoks, kar bi bilo značilno za eksistencialistični roman (npr. za Sartrova Zrela leta). Ker tu še ni tematizacije avtoblokade volje do moči, ta (druga) Tahova drža torej še ni obravnavana eksistencialistično.

Volja do moči kot volja do svobode se v razmerju do družbe kaže kot dekadenci in neoromantični upor, včasih pa kot eksistencialistični upor proti samoprevari praznih moralnih načel groteskne civilizacije. Kot je svoboden (neosmišljen) v metafizičnem oziru, tako hoče biti Tah tudi socialno svoboden. Ker pa asocialno odloča o svoji usodi z nadčlovekovo voljo do moči/svobode, pade v paradoks, ki ga eksistencializem jasno razkrinka: Camus v Kaliguli in Nesporazumu, Sartre v Zrelih letih, Zupan sam implicitno v Klementu, eksplicitno v drami Aleksander praznih rok: če se subjekt osvobaja v pozicijo nadčloveka, ki obvladuje svojo in tujo »usodo«, ni avtentičen, temveč je vloga, igralec. Podreja se lastni moči, lastni volji do moči kot svobode, torej ni svoboden. Obenem je »ujetnik« upajoče volje po spoznanju (odkritju svojega smisla v svetu), kar seveda ni eksistencialistična drža, ki izhaja iz enkrat za vselej dane, nepresegljive prepoznave absurda. Upajoče spoznavanje, ki skuša subjektu najti smisel in identiteto, se usmerja predvsem v poskus osmislitve svoje volje do življenja (ki je camusovska, a ni camusovsko »osmišljena«) – verjetno Tah zato (nesartrovsko in ne, kot pri Camusu, zavrjneno) hrepeni po cilju, čeprav ga zaradi svojih že eksistencialističnih izhodišč (občutja – ne pa še potrditve – grozljive praznine in nesmisla sebe in sveta) ne more najti. Najdevajo ga šele liki Zupanovega povojnega romanopisja.

Tak je večji in okvirni del Zasedovalca, čeprav roman v osrednjem delu zdrsnje v sentimentalno zanikanje nihilizma, v romantični ideal (sorodnost dveh samotnih duš), premagovanje svetobolja – ni naključje, da Tah v ljubezni prevzame tujo identiteto neavtentičnega Blaisa, zagledanega v meščanske cilje dela, družine, sreče. Hkrati pa ta struktura podvojene identitete ni le negativen eksemplum samoprevare, ampak pokaže še neko skrito Tahovo lastnost: dejansko je razočaran idealist; njegov občasni zli amoralizem, gideovski zagovor morale trenutka, romantični občutek tujstva in prekletosti ter celo pripoznava nesmisla je posledica zatrite romantične razklanosti med stvarnostjo in idealom. Ta je sicer implicitna tudi romanu človekove usode in eksistencializmu. Taha

z romanom človekove usode družni preseganje praznega bivanja z dekadencijskim amoralizmom (Montherlanta) in voljo do moči kot svobode – čeprav brez heroičnega pesimizma (zavesti o brezupnosti, o vnaprejšnjem porazu, o zgolj moralni zmagi, s katero se roman človekove usode distancira do ničejanskega vitalizma). Zasedovalca torej ostaja znotraj dominantnih dekadencijskih in neoromantičnih okvirov, ki blokirajo dosledno ekzistencialistično izpeljavo (osmislitev) sicer večinoma značilnih tem.

Drugi predvojni roman *Klement* (izšel leta 1974) je popolni primer avtodestruktivne nihilistične volje do moči. Za razliko od neoromantično-ničejanskih podlag Bartolovega Alamuta je Klementova volja do moči že problematizirana kot avtodestruktivna, četudi Klement kot njen nosilec tega še ne uzavesti kot nasprotje avtentično svobodne eksistence – slednja pozicija je navzoča implicitno (kot konkretno odsotni protipol), v samem dogajanju, ki prikazuje avtodestrukcijo ničejanskega subjekta. Nihilistične aksiome ubesedi uvodni rokopis grofa Vincenta, Klementova usoda pa je zgolj ponazoritev točke, na kateri se nihilistična volja do moči ujame v lastno past. To ujetost volje do moči v avtodestrukcijo Zupan z zadnjim stavkom romana ironizira, s čimer spominja na ironično upodobitev samovarajoče volje do moči (pridobivanja fiktivne identitete s fiktivno močjo) v Sartrovi noveli *Otroštvo nekega šefa* (Zid).

Kot pri Zasedovalcu se Klementov, tokrat radikalni, satanistični amoralizem formira na nihilistični zavesti o absurdnosti eksistence in posledični individuovi absolutni svobodi: ni bolj ali manj pravih poti. Vendar se Klement brž loči od ekzistencialističnega razvoja individuove svobode: zase izbere pot amorale kot obrnjene matrice morale. V ekzistencializmu je prava pot dejansko odsotnost »prave« pot, čisto bivanje, kjer je negativna morala (amoralna) enak nesmisel (potrjevanje absurda, podrejanje absurdu pri Camusu) kot družbeno »konstruktivna« morala. Nasprotno pa Klement pristane na samoosmišljujočo izbiro potrjevanja nihilizma: njegova kariera je načrtna, ničejansko ciljna, sledi volji izoblikovanega amoralnega individua – čeprav slednji ni čisto dosledno izpeljan: pojem pravice npr. ni docela indiferenten, saj se Klement maščuje za storjene mu krivice (gre za nakazano socialnokritično ideologijo, navezavo na slovensko tradicijo socialnega realizma¹⁷), torej na krivico odgovarja s krivico, kar ni indiferentni amoralizem, temveč zgolj ignoranca krščanske logike odpuščanja. Ob njej nastopi tudi moment humanističnega moralizma (Klement razmišlja, da pravzaprav mori »živali«, ne ljudi). Tretji moment, ki svobodnost ničejanskega nadčloveka, pa tudi morebitne navezave na ekzistencializem pri Klementu postavi pod vprašaj, pa je determinizem okolja, revščina in ponižanje, ki ju skuša preseči, ter psihoanalitski element preganjavnice (zlobna rejnica), ki sproži njegov prvi (fiktivni) umor in preobrazbo v ničejanskega nadčloveka.

Ob teh nedoslednostih je Klement v splošnem čisto ničejanski nadčlovek: njegov svobodni amoralizem ni brezciljno dekadencijski (se ne izčrpa v kopičenju senzualnih ekstremov), ampak smotrni kot del načrta volje do moči: ko spozna svoj odpor do tuje dominacije, podobno kot Tah ukrepa s (fiktivnim) umorom in se s tem osvobodi: upre se danosti in

kljub nesmislu bo živel, ker si želi užitka (dekadenčna logika), spoštovan bo zaradi zle moči, ki v ljudeh zbujajo strah in podrejanje. Ta miselnost je delno paralelna Camusovemu Caliguli – sredi zlega (absurdnega) sveta biti, skladno z njim, sam največje (absurdno) zlo, četudi je temeljna razlika med Kaligulo in Klementom ta, da Kaligula zavestno, iz prepoznane absurda, ko v volji do moči/resnice išče svojo identiteto, uresničuje absurdno resnico smrtnosti in izničujočega zla v obupani dosledni paraleli z univerzumom. Tu se torej vrši smrtonosni farsični boj za človekovo spregledanje resnice, ki naj bi se preobrazilo v farsično norčevanje iz zlega (absurdnega) reda sveta. Na koncu Kaligula tudi prepozna nesmiselnost svojega početja. Klement – drugače – izrablja odsotnost metafizične transcendence zgolj iz satanističnega veselja nad neproblematizirano samoosmislitvijo z načrtno pridobljeno identiteto zlega »usodonosca« – kar seveda ni eksistencialistična pozicija. Tu se čisti nihilizem torej (neeksistencialistično) »preseže« s svobodno izbiro za »pravo« pot (nadčloveka): za svobodno svojevoljno moč kot edino identiteto. Ko jo preizkuša, stopa v limitne situacije (kot npr. Malrauxovi in Montherlantovi junaki), da svojo šibkost preseže, vendar za razliko od Montherlantovih in Malrauxovih junakov tega presežka ne reflektira kot trenutne, zgolj kompenzirajoče samoosmislitve na ozadju absurda nebitvanja. Tudi identiteta »moči« kot izbrana »resnica« v nesmislu je dejansko le uzaveščenje »imanentnega« zla v človeku, kar pomeni, da Klement ni gideovski indiferentni »imoralist«, temveč obrnjena krščanska ali humanistična matrica, zato je njegova obsodba socialno-moralno hipokritskega krščanstva drugačna od poante Meursaultovega pogovora s spovednikom: pri Camusu gre za nesmiselno samoslepilo nepresežnega potrjevanja absurda, pri Klementu za samoslepilo dobrega na ozadju človeškega zla, boja vseh proti vsem, kar ima status neproblematične resnice, reda družbe, zahteva pa ničejansko protiakcijo oziroma reakcijo. Dosledni nihilizem je torej kot pri Tahu tudi v Klementu nekoliko načet, ne le s socialnokritičnim elementom: tudi tu se iz ozadja nenehno vsiljuje razočarani idealizem: eksplicitna želja po človeku, ki bi bil hkrati dober in močan, a ga ne more biti; obenem tudi ljubezen (do ženske) ni dojeta kot absurd (in torej, kot pri Camusovem Tujcu, kot čustvo odsotna) ali samoprevara na ozadju nič, temveč jo Klement dejansko čuti do Anamarije, čeprav je zaradi svoje svobodno izbrane identitete nadčloveka (ki v svoji doslednosti zahteva izničenje ljubezni) ne more uresničiti.

Drugeče od Zasedovalca pa Klement implicitno razvije avtodestruktivnost nihilizma: svobodna izbira »prave« poti (resnice zla, pozicije satanističnega nadčloveka) in dosledno vztrajanje v tej »resnici« zahteva zmago nad sabo, samopotrditve volje tudi – ali predvsem – za ceno izzvine smrti, podobno kot v Malrauxovi Kraljevski poti, kjer pa junak prepozna avtodestruktivnost te akcije, kar je že eksistencialistično spoznanje. Eksistencializem se sicer obrača od subjektive samopotrditve v limitni situaciji, saj samopotrditve pridobiva ne v nesmisel potrjujoči doslednosti volje do moči, temveč v svobodni, s situacijo usmerjeni izbiri »postajanja«, z neapriornim udejanjanjem eksistence, kar izključuje

vneprejšnjo, fiktivno osmišljujočo voljo kot kršitev postulata »prazne zavesti« (Sartre). Camus se izogiba potrjevanju absurda z voljo do moči tako, da paradoksalno ukine voljo do moči nad absurdom, četudi je drža kljubujočega, ne sartrovsko indiferentno bivajočega vztrajanja v bivanju morda še daljni odmev ničejanske volje do – tokrat le še moralne – moči. Tako je s Sartrovega in Camusovega vidika Klementov samomor kot doslednost volje do moči le potrditev absurda in subjektove nemoči nad ničem, ki ga skuša preseči.

Eksistencialistično problematizacijo volje do moči roman torej izjemno razvije, njegov junak pa je še vedno (skoraj dosledna) poosebitev ničejanskega nadčloveka, z izhodiščnim sodelovanjem socialnega realizma, z determinanto miljeja verjetno tudi naturalizma, z voljo do užitka pa dekadentnega amoralizma.

Tretji Zupanov predvojni roman, *Potovanje na konec pomladi (Blisk v štirih barvah)*, že z naslovom kaže vpliv Célinovega Potovanja na konec noči in res ima Zupanovo Potovanje več očitnih stičnih točk s tem »predtekstom« eksistencializma, čeprav so v variacijah skupne duhovnozgodovinske podlage nihilizma med besediloma opazne tudi precejšnje razlike.

V obeh romanih se teme razvijajo na motivu dvojništva: Célinova Bardamu in Robinson sta pri Zupanu profesor in Tajsji. Kot Bardamu sledi izkušenemu Robinsonu na žanrski podlagi razvojnega romana, na poti v spoznanje ali refleksijo svojega položaja, tako Zupanov profesor sledi Tajsiju. Kot se Bardamu izmika Robinsonu v nekakšnem strahu pred dokončno prepoznavo svojega položaja oziroma »usode«, tako tudi profesor v svojih (meščanskih) samoprevarah sovraži razkrinkavajočega, bivanjsko avtentičnega Tajsija. V obeh primerih se prepozna in potrjevanje človekovega položaja (v svetu, v družbi) ubeseduje po vzorcu pikaresknega romana in v obeh primerih je obup, ki ga vzbuja človekov položaj (pri Zupanu še manj ekspliciten, ne tako pesimističen, da bi okupiral vzdušje celotnega romana), presežen z distancirajočo ironijo, ki prerašča v burlesko ali grotesko.

Temeljna razlika med romanoma je v obravnavi človekovega položaja v svetu z dveh gledišč: Céline sicer opazuje posameznika v absurdno dogajajoči se družbi oziroma civilizaciji, vendar ta življenjski vsakdan preseže z izpeljavo na metafizično raven: potovanje na konec noči je predvsem potovanje proti izničenju, smrti, kar povzroča absurdnost individua in s civilizacijskimi prevarami zaslepljene družbe. Ker si družba represivno podreja individua, znotraj metafizične absurdnosti individuovega življenja deluje še podrejena, socialno-moralna, civilizacijska absurdnost. Zupan metafizično utemeljenost absurda vsaj večinoma ignorira in se bolj posveča absurdnosti samoutemeljevanja civilizacije: s konkretnim primerom meščanske družbe in njenih fiktivno osmišljajočih moralnih vrednot, ki jih smeši z ironizacijo profesorjevega dejanskega položaja – je nosilec »omike« in »napredka« – ali pa z registracijo profesorjeve (občasne) lastne ironizacije tega položaja: po zgledu ideala, vzornika, Tajsija, alter-ega, smeši vrednote, ki jih v družbi zastopa. Tajsji ima tu, kot Célinov Robinson, vlogo katalizatorja, ki Bardamuja

– profesorja obrača v samozavedanje resničnega stanja: ta kot edini izhod ponuja možnost »živeti z vsemi živci«, iz sebe, zunaj samoprevar. Vendar prevlada dekadenco izhodišče: kot individualist Tajsji si želi zgolj brezskrbnosti, udobja, užitka in veselja, senzualne samonamenskosti, česar Célinov »metafizični« pesimizem ne dopušča; pri Célinu je prepoznavna nesmisla premočna, da bi dopuščala možnost Zupanovega vitalističnega optimizma,¹⁸ četudi oboje nastaja na isti, nihilistični podlagi. Ta podlaga je sicer tudi pri Zupanu izpeljana v načelno pesimistično prepoznavo človekovega absurdnega in paradoksalnega »metafizičnega« položaja: profesor sovraži absurdno, končno življenje, a se kot Bardamu iz nagonskega strahu pred smrtjo nagonsko trudi preživeti; podobno kot Bardamu spozna, da ga v to sili telo: želja po življenju je iracionalna, alogična, zgolj telesna. Célinovska groza ga stresa, ko ga votli zavest o niču, ki ga obsoja na večno enako nesmiselno usodo, kakršna vnaprej razveljavi vsako dejanje. (Zato ironično prijateljuje z lobanjo.)

Vitalistična volja do moči je ob teh spoznanjih vsekakor močno izvotlena, vendar ima v Zupanovem romanu kljub temu večinoma še neokrnjeno vlogo dekadentnega osmišljevanja s senzualno naslado, česar se pripovedovalec tudi zaveda, saj preko profesorja prepoznavna dve možni življenjski drži na nihilistični idejno-nazorski podlagi, in le ena od njiju je »célinovska«, ki napoveduje eksistencializem: resignirano prepuščanje statiki, otopelosti, ignoriranje hrepenenj in idealov – gre za antiheroični pesimizem, ki se od čistega eksistencializma razlikuje po tem, da še ohranja romantično razočaranje ob nemožnosti dosega ideala, obup in grozo. Pri Célinu se vitalistična volja do moči kot kontrapunkt obupa javlja le še kot dosledna samonegacija; absurd se presega, kolikor pač se, le s samoironijo, ironijo in »eskapizmom« v distancirano, estetizirano refleksijo, kakršna je tudi absurd presegajoči element znotraj samega eksistencializma. Ali pa slednji célinovsko grozo in brezup, ki ga implicitno vsebuje, nevtralizira s hladno indiferentnim zaznavanjem resnice absurda. Temeljna stična točka med Célinom in eksistencializmom je v tako prepoznani danosti predvsem zavračanje »osmišljujoče« akcije, kar se občasno ubeseduje tudi v Zupanovem Potovanju.

Druga drža je Tajsijeva: kljub končnemu nesmislu vsega slediti svojim hipnim hotenjem, svobodni uživaškosti in prepuščanju »bliskom« po neznanih potih, v zunajlogični, osvobojeni zavesti lastne trenutne živosti, ki se udejanja kot sama sebi namen – kar je gideovska (nenormativna, individualna) »moral« trenutka in užitka, vitalizem spontanih vzgibov brez smrt izzivajočih limitnih akcij.¹⁹ Ironija namesto mejnih situacij omogoča igro, provokacijo. Ta drža je dekadentno senzualistična (nesatanistična, zunaj izzivanja transcendence, ki naj pokaže njeno odsotnost – za razliko od Taha in Klementa) in v celoti tudi prevladuje, tako da je célinovski pesimistični nazor le še za stopnjo oddaljen od eksistencialistično nepresegovanega, radikalnega nihilizma, sicer navzoč in argumentiran, a pomaknjen v ozadje kot druga, manj dominantna izmed obeh možnih nazorskih pozicij²⁰ v Zupanovem Potovanju.

Vojni roman *Menuet za kitaro (na petindvajset strelov)* je prvi od

Zupanovih romanov, nastalih po l. 1944; izšel je l. 1975, potem ko je Zupan po sedmih letih političnega zaporništvja in – po direktivi oblasti – minimalnih možnostih objavljanja uspešno nastopil na slovenski literarni sceni. Pred tem je izšel le socialističnorealistični roman *Vrata iz meglenega mesta* (1968) ter ideološko tedaj rahlo sporna zbirka medvojnih novel *Sončne lise* (1969) in v periodiki objavljena krajša proza.

Tudi v *Menuetu* je Zupan uveljavil célinovsko žanrsko kombinacijo pikaresknega in razvojnega romana, ki najbrž najbolj ustreza njegovemu značilnemu nihanju med prepoznavo absurda in med absurd zanikujočo vitalistično akcijo volje do moči kot volje do svobode in spoznavanja še neodkritega smisla oziroma lastne identitete. Tudi zaradi tega nihanja verjetno (spet) uporablja shemo dvojništva, značilno npr. tudi za *Matrauxovo Kraljevsko pot*: mlajši junak-individualist se »učí«, spoznava camusovsko resnico človekove absurdne usode (in célinovskih načinov golega preživetja) od starejšega junaka-individualista, ki je kot tak nepreklicna napoved usode mlajšega, njegova bodoča izpolnitev, personifikacija njegove absurdne smrtnosti, modificirani alter-ego. Mlajši junak znotraj neogibne usode sicer še trmasto išče samoosmislitev, presežno resnico, čeprav to držo v *Menuetu* znotraj Zupanovega povojnega romanopisja izjemoma definitivno premaga resnica absurda, kakršno ponazarja Antonova smrt in jo reflektira postarani, »španski« Berk.

Eksistencialistična tematika je v *Menuetu* tudi zaradi elementa dvojništva močno razvita: glavnemu junaku Berku je praktično že na začetku, kot Garinu iz *Kraljevske poti* in kot Célinovemu Bardamuju, predočena camusovsko vnaprejšnja resnica o absurdnem razmerju med človekom (temeljno željo po osmislitvi) in indiferentnim, človeka neosmišljujočim kozmosom, v *Menuetu* predstavljenim z brezbržno naravo. To spoznanje je, kot v romanu *človekove usode* in kot v eksistencializmu, brez presežne alternative, torej deziluzijsko-tesnobno; edina resnica je prepoznavna razsmišljajočega nič.

Vendar Zupanov konstantni vitalizem, uzaveščeni gon po življenju, te resnice absurda ne more sprejeti brez zadržkov, zato jo sicer večinoma priznava kot neukinljivo resnico, a ji išče racionalno protiutež, ki bi jo utegnila preseči: razlago, zakaj človek kljub racionalni prepoznavi absurda čuti strast do življenja (spolnosti, spoznavanja) – slednja mora biti necamusovsko povezana z nekim skritim človekovim bistvom, ki ga Zupanovi junaki načrtno, torej z izpeljavo volje do moči na voljo do spoznanja (ki ni reflektirana kot avtodestruktivna), vztrajno, ne kljubujoče, temveč upajoče-vedoželjno iščejo. Morda najočitnejši znak dejstva, da Zupanovi zlasti povojni junaki izstopajo iz eksistencialistične resnice absurda, je večkrat pomenljivo ponovljeni citat *Gauguinovega* vprašanja »Kdo smo? od kod prihajamo? kam gremo?« Zato je Berkova izjava: »Nič si nisem izbral sam, ne jaza, ne obraza, ne zgodovinskega časa, a zdaj nosim vso odgovornost za to, kar sem in kjer sem,« le navidezno eksistencialistična: zaznava vrženost v svet in posledično svobodo, vendar za tem išče smisel in ne potrditve absurda kot zadnje metafizične resnice. S presežno in skrivnostno osmišljeno slo po življenju, »biolo-

gizmom«, identificiranim s slo po spoznanju vitalizma in vero, da je kaos presegljiv s spoznavanjem, Zupanovi junaki torej izstopajo iz eksistencialistične koncepcije »metafizičnega« absurda človekove usode.

Pač pa se eksistencialistični koncept človekove absurdne usode zlasti v Menuetu prenaša na civilizacijsko-zgodovinsko raven. Zgodovina, podobno kot pri P. Kozaku, začne tu pridobivati človeka »transcendirajoči« status in ga s svojim, camusovsko indiferentnim odnosom »univerzuma« postavlja v absurdno razmerje. Berkovo temeljno določilo je svoboda, kakršno omogoča metafizični nihilizem, človekovo potovanje iz nič v nič, znotraj katerega je sam odgovoren za svojo usodo. Neogibno »transcendirajoča« zgodovina mu to svobodo, bodisi kot eksistencialistično golo bivanje bodisi kot voljo do svobode z načrtnim vodenjem lastne usode onemogoča: predstavlja »voljo«, ki je močnejša od njegove. Svojo vzporednico z eksistencialistično koncepcijo indiferentnega kozmosa poudarja zlasti dejstvo, da zgodovina ne dopušča jasnega vpogleda v svoje dogajanje, ne ponuja osmislitve, temveč se v človekovi zaznavi zgolj dogaja po svojem ravnodušnem, samo-sebi-namenskem redu – torej je človek do nje v absurdnem razmerju in prepozna zgolj nepresegljive prakse tega razmerja. Njen nepresegljivi red je represija oziroma izničevanje individua: slednji se v Zgodovini zagleda izpostavljen v »nepreglednem«, »nedoumljivem«, fragmentarnem, v »slutnji zarote zoper moje življenje«.

Zgodovina v absurdnem razmerju do človeka temu omogoča trojno možnost absurdne izročnosti smrti. Trije možni načini bivanja v »vrženosti v zgodovino« so: biti za pleme, biti za zakol, biti za samozadostno potrjevanje presežnega reda represije (po principu koride). Pripovedovalec oz. Berk to vrženost v Zgodovino prepozna natanko tako kot Perken-Garin v Malrauxovi Kraljevski poti: izročnost nič (pri Zupanu neločljivo zvezanem z zgodovino) je neizogibna, vendar biti za zakol in biti za pleme pomeni pasivno sprejemati svojo izročnost nič, se podrežati smrti brez trohice dostojanstva, brez poskusa (vnaprej poraženega) boja zoper nič: to pri Malrauxu počne civilizacija v sistematični samoprevari fiktivnih osmislitev z znanostjo ali religijo. Smrt je tu zakrita, neuzaveščena, zato človeku ne omogoča avtentičnega bivanja kot zavestnega potrjevanja svoje živosti v brezupnem upor proti apriorni izročnosti nič. V Menuetu se zato Zupan povsem skladno z romanom človekove usode odloči za tretjo možnost, za »smrtni ples v areni«, ki za razliko od prvih dveh, pasivnih izročnosti smrti, človeku omogočajo vsaj moralno veličino, možnost aktivnega boja proti smrti, avtentično (delno/trenutno samoosmišljujočo) akcijo, ki je v svoji ekvivalentnosti s Perken-Garinovo akcijo izzivanja smrti/nič pri Malrauxu torej: modificirana volja do moči in zato avtodestruktivna. To avtodestruktivnost Malrauxov junak na koncu Kraljevske poti že reflektira: enako kot eksistencialisti in enako kot Berk v prepoznavi nujne absurdnosti svoje usode znotraj Zgodovine kot camusovskega kozmosa. Vendar junaki romana človekove usode (še) ne morejo sprejeti vseenosti bivanja in nebivanja (sartrovskega »bivam, ker je absurd«, kjer bi bil samomor enak

nesmisel kot bivanje), kot tudi (še) ne morejo sprejeti camusovske kljubovalne vztrajnosti ali sprejemanja absurdne usode nase, temveč vidijo možnost človekove potrditve veličine, začasnega preseganja absurda, v (nihilistični) akciji. Kljub že eksistencialistični zavesti o absurd potrjujejo akciji zoper absurd se Berk po zgledu romanov človekove usode torej odloči za to, modificirano obliko volje do moči (kot svobode), čeprav v Menuetu »zastopa« pravzaprav tri možne »razpoložensjske« izpeljave: Roquentinovsko-Bardamujevski pesimizem (ob prepoznavi nepresegljivega absurda), heroični pesimizem »morale veličine« iz romanov človekove usode ter zupanovski optimistični vitalizem, ki oboje ignorira in izničuje (čeprav ga je v Menuetu, v primerjavi z drugimi Zupanovimi povojnimi romani, vendarle mnogo manj).

Avtentično akcijo, »smrtni ples v areni«, Zgodovina omogoča v obliki vojne kot neposrednega, odkritega, avtentičnega boja za preživetje na ozadju niča, v limitiranih situacijah, v potrjevanju svoje svobode kot svoje identite, ki nastaja kot boj s svobodo ukinjajočo izročeno usodi. To je eden glavnih razlogov za Berkov vstop v vojno: izmeriti meje človekove končnosti in se tako potrjevati oz. osmisliti.

Vendar pa ta načrtna avtentična akcija s tem tudi že prerašča okvire romana človekove usode, kjer je bila kot volja do moči modificirana, vnaprej omejena s porazom, z neizogibnim izničenjem, z absurdom tega izničenja. Berkova akcija postaja tudi čista, še nemodificirana volja do moči kot izraz ničejanskega vitalizma, kot neproblematična volja do svobode in spoznavanja. Kar zadeva svobodo, jo omogoča manipulacija s samim seboj (izpostavljanjem smrti kot samopreizkušanju) in z drugimi (Bitterjem, ženskami). Kar zadeva spoznavanje, je vojna kot možnost avtentičnega bivanja zdaj »podrejena« v sredstvo, s katerim se človek prepozna v svoji očiščenosti vse ideološke navlake; postane torej sredstvo za sproščanje zupanovske iskateljske strasti skritega človekovega bistva, ki kot osmišljenje presega radikalni nihilizem eksistencializma.

Simbioza vseh teh treh možnih izhodiščno nihilističnih drž (sartre-célinovske, romana človekove usode in ničejanskega vitalizma) tako preprečuje, da bi Menuet lahko označili za eksistencialistični roman – simbolično je naslovljen kot »menuet«, kot ples v krogu, ki simbolično ponazarja (zupanovsko koncipirano) človekovo usodo s hojo v krogu za samim seboj, implicitno že v naslovu Zasledovalca samega sebe (»Človek nikoli ne ve, v katerem krogu te poti za sabo je,« pravi Anton v Menuetu), motivnosimbolično vzporednico pa ples tu povleče s Célinovim Rigodonom (1969), ki je izbran skladno z avtorjevo pesimistično držo: statično poplesavanje na mestu.

Od radikalno nihilistične, sartrovske eksistencialistične drže, ki človekovo usodo brez najmanjše možnosti (vsaj moralnega) presežka definira kot absurdno, Berk prehaja v skrajno vitalistično-optimistično akcijo volje do moči kot svobode in spoznavanja, ki ignorira človekovo pot proti niču, vmes med njima pa je kot mejno področje možna heroično-pesimistična drža romana človekove usode kot kompenzacija absurdne usode. Prav ta heroično-pesimistična drža je romaneskno idejno

izhodišče, ki se lahko razvije zdaj v prvo (eksistencialistično) zdaj v drugo (ničejansko vitalistično) držo, v stalnem kroženju: boj za preživetje kot samopotrjujoča akcija se razvrednoti s spoznanjem nesmiselnosti te akcije, ki jo znova sproži sla po življenju itn. V tem je torej Menuet temeljno različen od npr. Camusovega eksistencializma: Camusov princip je pravzaprav, skladno s kartezijansko-racionalistično refleksijo absurda, princip dedukcije: temeljna izkušnja prepoznanja absurda se izvaja na množico podrejenih indiferentnih izkušenj, ki ga potrjujejo kot temeljno izkušnjo. Zupanov »princip« pa je krožen in ne more pristati (zgolj) na temeljno izkušnjo absurda, temveč jo s svojim vitalizmom stalno presega. Tako vitalistični Berk in Anton kot dvojnika dveh faz (točk) Zupanove koncepcije človekove »krožne« usode simbolizirata en sam, paradoksalni subjekt, človeka, ki se kot svoj lastni objekt obkrožuje v stalni menjavi dveh izključujočih se drž: zavesti absurda in zavesti ekspanzivne, nagonske, presežne volje do moči (samospoznanja). Kot Antonovega dvojnika seveda tudi Berka čaka absurdna smrt, vendar bo dotlej kot pretežno neoromantični vitalist vztrajno reševal uganko samega sebe.

Menuet za kitaro je drugi del »pentalogije«, ki niha od večje do manjše avtobiografske izpovedi, to pa prekvalificira v fikcijo bolj ali manj nasilna uvodna ali zaključna mistifikacija, pogosto nasilna absurdna smrt: prometna nesreča v Komediji, v dekadenco-postnaturalistični Igru s hudičevim repom (1976) zablodela krogla; Apokalipsa je nedokončana zaradi avtorjeve smrti, ki je prekinila krog samozasledovanja. Zasnutek izpovednosti pojasnjuje *Komedija človeškega tkiva* (I.: Praznik srebrnih svinj, II.: Obraz sežganega), izšla sicer za Menuetom in erotično Igro s hudičevim repom, l. 1980. Njena okvirna tema je problem pisanja, ki je v svojih rešitvah včasih primerljiv z eksistencialističnimi rešitvami (kot jih popisuje Sartre v Besedah), čeprav se temeljno vendarle usmerja po Millerjevem načelu »pisati življenje, ne literaturo«, ki se do neke mere ujema z eksistencialistično »neposredno vezavo literature na eksistenco«.

Komedija, Igra, Levitan in – manj očitno – Apokalipsa imajo v primerjavi z Menuetom malo eksistencialističnih prv in še te so dosledno drugače razvite: z dekadencnim senzualističnim amoralizmom oziroma gideovsko apologijo morale trenutka, samozadostnim napolnjevanjem subjektive svobode s čutnimi ekstremi; nato z ničejanskim neoromantičnim vitalizmom, s postnaturalizmom (fiziološko »determinantnega« boja med spoloma). Eksistencialistična tematika se v Komediji pojavlja znotraj adolescentnega postavljanja vprašanj o statusu in lastnosti sebe in sveta, tedaj ko individuuum v odsotnosti lastnega (racionalno-logičnega) smisla sprejme – zanj zasilno – eksistencialistično rešitev: človek se ustvarja sam, od rojstva do smrti, vsak dan na novo s prebujeno zavestjo, kar seveda spominja na Sartrovo pogojenost esence z eksistenco, vendar je ta pozicija brž presežena. Izkaže se, da Zupan dejansko pristaja na človekovo »esenco« brez njene pogojenosti z eksistenco: slednja jo lahko le poskuša odkrivati, a je ne ustvarja. Pravzaprav v Komediji tista temeljna, tesnoba vzbujajoča »usoda« ni smrt, izničenje,

neosmišljenost: grozo vzbuja lastna nevednost o jazu, in šele iz te nevednosti (ki se mora seveda preseči s spoznavanjem), ne pa iz apriorne temeljne resnice absurda, izhaja problematizacija obstoja. Na znanstvene in religiozne rešitve smisla obstoja ni več mogoče pristajati, saj so (eksistencialistično in po romanu človekove usode) prepoznane kot vzvratno osmišljanje življenja s slepilno logiko: kot »slovenski Malraux« Zupan prepoznava zadnje zdihljaje racionalistično utemeljene zahodne civilizacije. V odsotnosti dosegljive samoosmislitve se zastavljajo eksistencialistična vprašanja, npr. camusovsko: čemu hrepenenje po jasnosti, če ni odgovora nanj – vendar ne pristane na definicijo absurdnega človeka, ki bi se vnaprej odrekel odgovoru s tezo o nesmislu, čeprav jo nakazuje problem razmerja med zaznavo lastnega obstoja in zavestjo, skozi katero se kaže svet in lastna končnost kot edina danost. Tako se zasluti nesmiselnost bivanja: obsojeno je na nič, vendar mora imeti tisti »vmesni čas« med izhodiščnim in končnim ničem nek smisel, ki presega eksistencialistični absurd: je nekaj, kar je zunaj logike, in se išče, da bi izginila neznosna tesnoba ne-vednosti.²¹ Eksistencializem se je te dileme znebil s tezo o primarnosti eksistence (Sartre) ali z vnaprejšnjim pristajanjem na absurden status človeka in njegovim paradoksalnim nepotrjevanjem absurda z uzavestitvijo absurda (Camus). Zupan s svojo eksistencialno nujno spoznavanja ne more pristati na takšno paradoksalno (racionalno) »osmislitev« človekovega položaja z absurdom. Njegova volja do spoznavanja je izraz ničejanskega neoromantičnega vitalizma, samopreobražanja z voljo do moči kot spoznanja, po zgledu Bartolovega Hasana ibn Saba.

Tudi njegov odnos do pisanja je utemeljen na presežni volji do spoznavanja, kar ga družijo z eksistencialisti, saj tudi ti konec koncev prepoznajo/reflektirajo absurd ali ustvarjanje eksistence s pomočjo pisanja kot avtorefleksije ali s pomočjo avtorefleksije kot kljubovanja absurdu – dejansko gre tudi pri Zupanu (II/59) za to, kar zapiše Sartre v Gnusu: zapisovanje grozljive izkušnje bivanja je vzpostavljanje distance, ki kot nadomestek smisla omogoča vsaj uzavestitev (pri Zupanu še presegljivega) nesmisla ali metafizične zapuščenosti, postavljanje stvari v zasilno presežni subjektivni red izkušnje, poskus razumeti, kaj se pravzaprav dogaja. Torej se Zupan na področju pisanja zbliža z eksistencializmom zato, ker eksistencializem tu le ne vzdrži popolnoma v poziciji radikalnega nihilizma. Obenem je zapisovanje kot urejanje kaotične izkušnje skladno z Zupanovo očaranostjo nad Millerjem in zahtevo po pisanju »življenja«, ustrezno Zupanovemu iskateljstvu resnice tudi v literaturi kot refleksiji kaotične stvarnosti.

Pisanje kot svojevrstna volja do moči (volja do spoznavanja) dopolnjuje ničejansko vitalistično in dekadenco amoralistično držo Zupanovega junaka v Komediji: podobno kot že v prejšnjih romanih svojo zbežanost nad »metafizično« svobodo premaguje z uporabo v smislu »non serviam«, kar se nanaša tudi ali – v tem romanu – predvsem na meščansko družbo, ki hipokritsko zatira človekovo avtentičnost, sponatanost, realizacijo sle po življenju, ki je pri Zupanu spolnost. Ta spet igra

trojno vlogo: je sredstvo upora proti ironično upodobljeni, pa tudi brutalni meščanski neavtentiki, ki ga hoče zaslužnjevati (obsoditi za pleme ali za zakol), sredstvo samoosvobajanja v uresničevanje človeškega bistva – svobode, nato sredstvo dominacije in naposled sredstvo (samo)spoznavanja: pokaže se kot izraz avtentičnega človeškega »bistva«. Z vsem tem omogoča tretjo možnost nad »plemenom in zakolom«, torej presežno pozicijo nadčloveka, ki ve (se spozna) in je svoboden. Z »utemeljitvijo« »erotomanstva« se je Zupan tako vse do konca svojega opusa najusodnejše oddaljil od razvoja v smer eksistencializma, čeprav je padel v isto past kot eksistencialisti: logično, racionalistično, sam konkretno po zgledu razsvetljenskega Sada, je poskušal vzvratno utemeljiti svojo temeljno eksistencialno (seksualno) izkušnjo.

Tudi v »zaporniškem« romanu *Levitani* (1982) je pisanje – kot pri eksistencializmu – spet sredstvo za vzpostavitev distance do tesnobe in brezupa, vendar tokrat pred »nemetafizično« izkušnjo družbenih principov, temeljnega načela civilizacijske represije. Obenem je sredstvo za realizacijo čiste (ne modificirane, kot se uveljavlja v romanu človekove usode) volje do moči, ki s postopki dokumenta represije dolgoročno uničuje nasprotnika, krepi in osmišlja subjekt. Vendar tovrstno kljubovalno, sizifovsko-moralno držo omogoča vse kaj drugega kot Camusovega Siziifa: najprej gre za dejstvo, da je »usoda« (fizične) podrejenosti presežni Družbi zgolj začasna in torej nima »metafizičnega« nepresegljivega statusa. Torej je gonilna sila Levitana utemeljeni up na ukinitve svoje (fizične) podrejenosti. Tudi »spiritus agens« Levitanovega kljubovanja, strast do življenja, se ne prepozna na ozadju absurda, ki bi jo do neke mere relativirala ali vsaj problematizirala. Naposled ta vitalizem kot v Komediji (vzvratno) odkriva osmišljenost v spolnosti kot svojem nedvoumnem, freudovsko-libidialnem bistvu – z vsem tem Levitan seveda ostaja zunaj eksistencialističnega konteksta. Njegov vitalizem prakticira voljo do moči kot (notranje) svobode (udejanjene s svojim bistvom, spolnostjo) ter kot volje do spoznanja (s preučevanjem aplikacij človekove spolnosti na družbeno vedenje). Kombinira torej elemente ničejanskega vitalizma in postnaturalizma.

Isto okolje in tematiko zavora obravnava Levitanova »predhodnica«, *Duh po človeku* (1976). Zupan ji pridruži elemente kriminalnega romana, vendar ti ostanejo dokaj nerazviti zaradi prevlade eksistencialnih tem, ne da bi se te razvile v pravo eksistencialistično problematiko – nje-ne tipične teme se spet osmišljajo z dekadenco, delno z ničejansko držo subjekta.

Zaporniška pozicija Zupanovega junaka po Levitanu tu še enkrat povzema resnico svobode: individuuum načeloma je, kot v eksistencializmu, svoboden. Kot konkretni družbeni individuuum pa zaradi (ob Menuetu opisane) presežne Družbe, strukturirane po principih represije, ne more biti popolnoma svoboden, torej je njegova avtentična, nelažna, z družbeno ideologijo nezakrinkana svoboda možna le kot notranja svoboda. Vendar so med npr. Meursaultovo in pripovedovalčevo držo iz Duha očitne razlike: Meursault v ječi ne beži v notranjo svobodo, temveč

jo živi (njegova zavest svobodno podoživlja pretekle izkušnje, ker pač ni ujeta; je avtentično svobodna), pripovedovalec Duha pa notranjo svobodo, enako kot Levitan – po eksistencialističnih nazorih neavtentično – izrablja kot sredstvo volje do moči za načrtno preživetje. Njegova (notranja) svoboda torej ni razumljena eksistencialistično, temveč v okviru volje do moči: še vedno je, kot večina Zupanovih junakov, obseden od razvozlavanja (presežne) skrivnosti človekovega smisla ali obstoja, ne da bi potrdil eksistencialistično resnico absurda.

Zasnutki kriminalnega žanra so v tem romanu v službi opazovanja dekadence, gideovsko »moralistične«, brezciljne svobode, ko ta kot eskapistična notranja svoboda ni več sredstvo volje do moči za preživetje, pač pa zaradi zanikanja veljavnosti družbenega moralnega reda pripovedovalca privede v kriminalni protired in v zaznavo indiferentnosti obeh kontrastnih družbenih struktur, kot je to zaznal Lafcadio v Gideovih Vatikanskih ječah (*Les Caves du Vatican*, 1914). Resničnost svobode subjekt spet preizkuša v amoralni akciji volje do moči nad sabo, torej s klementovsko-ničejjansko akcijo.

Zadnji in nedokončani Zupanov roman, *Apokalipsa vsakdanjosti* (posthumno 1988) je kot izjema v njegovem opusu pravcata panorama absurda. Je le navidezno célinovska (resignirana, pesimistična, cinična) ali le navidezno sartrovska, ker v nasprotju z njunimi junaki Zupanovemu pripovedovalcu absurdno stanje sveta in človekove izročnosti absurdu ne zbujata »metafizične« tesnobe. Zato se nemalokrat zdi, da splošno neosmišljenost pisec zaznava na modernistični način drame absurda, ki absurd že nevtralizira, ga občuti brez tesnobe in ga izrablja za sredstvo estetske igre. V Apokalipsi je ta estetska igra pogosto »ludiistično«, groteskno-ironično preigravanje razvezanih, samozadostnih asociacij, saj je komunikacija (načeloma) že razsmišljena, razvrednotena v banalno čvekanje drug mimo drugega in zunaj sebe nima nobenega namena. Razvrednotena je celo refleksija danega stanja, vsaj načelno, četudi jo sam roman kot refleksija danega stanja vendarle – v eksistencialistični paradoksalni maniri – še osmišlja oz. s prakso razvrednoti absurdnost pisanja. Tudi stagnirajoče stanje sveta v praznem teku turistične letargije je podano po načelu moderne drame: veliko se dogaja, a nič se ne zgodi.

Kljub tej navidezni modernističnosti Apokalipse pa njen pripovedovalec vendarle ne izpisuje modernistične zavesti, ki naj bi bila popolnoma razvezana, fluidna, obstajajoča zgolj kot tok prihajajočih in izginjajočih psihičnih vsebin, ki ustvarjajo njeno resničnost brez kake systemske resnice. Zupanov pripovedovalec namreč še vedno uveljavlja substancialno, nemodernistično zavest: ne kot eksistencialistično negativno (prazno), temveč kot še hrepenenjsko pozitivno zavest v smislu idealitete. Subjekt je torej še vedno osmišljen s systemsko resnico, čeprav ta že nastopa »in absentia«, se uveljavlja zgolj še hrepenenjsko, na način metonimije.

Ta temeljna resnica pa torej ni (eksistencialistična ali modernistična) resnica absurda, temveč subjekt osmišljujoča in potrjujoča ničejjansko

vitalistična akcija. V Zupanovih romanih jo, kot rečeno, objektivira premisa o človekovem (biofiziološkem) spolnem bistvu. Tu pa se Apokalipsa oziroma njen postarani prvoosebni pripovedovalec zaplete: ko potrjevanje resnice človekovega bistva s spolnostjo iz biofizioloških razlogov ni več mogoče, tudi osmišljujoče vitalistične akcije, s katero bi se uveljavljal subjekt, ni več. Kot sredstvo in način samoosmislitve mu je odvzeta. Eksistencialistično groteskno se razkrinka v svoji avtoblokadi. Šele zdaj lahko Zupanov pripovedovalec v sebi začuti toliko Sartrovega Roquentina, da ga lahko tudi citira: »Nič ne morem storiti, nimam več veselja /.../ do ničesar, zdaj lahko samo še čakam.« Tako se torej z nihilizmom podložena vitalistična, osmišljujoča akcija volje do moči eksistencialistično razkrinka v svoji nujni avtoblokadi – to Apokalipsa implicira. Vendar pa zato sama še ni eksistencialistična, ker te avtoblokirane akcije ne nadomesti z eksistencialistično alternativo. Nasprotno: subjekt se še vedno osmišljuje s pomočjo vitalistične »akcije«, četudi zdaj samo še s hrepenenjem po njej: erekcija postane pravcati objekt romantično svetoboljnega hrepenenja kot nedvomno obstoječi ideal, ki pa je (že) nedosegljiv, a tudi kot tak seveda preprečuje eksistencialistično osmislitev besedila. S tem Apokalipsa ponuja paradigmatični odgovor na vprašanje, zakaj se eksistencialistični idejni zasnutki v Zupanovem romanopisju redno blokirajo.

Obenem se večinoma realizirana pozicija nadčloveka pri Zupanovih junakih v svojem nihilističnem amoralizmu in svobodi včasih načrtno omeji: kljub vsemu tajeju Zupan namreč, podobno kot povojni Camus, ohranja humanistično moralo, zaradi česar posledično ošibi apologijo nadčloveka; ker slednji pogojuje totalitarizem, represijo (absurdne) civilizacije nad (avtentičnim) človekovim bistvom, ga mora načelno zavračati. Torej mora omejiti tudi možnost individuove svobode, kar ga družijo s »posteksistencialističnim« Camusom in Sartrovo med- ter povojno izpeljavo eksistencialistične »morale«: popolne svobode ne more realizirati nobeno družbeno bitje, ne da bi s tem zamejilo svobodo drugega. Sartre ta paradoks svobode uveljavi zlasti v drami *Muhe* ter romanu *Zrela leta*: »absolutna« svoboda v človeku nastopi šele, ko se je človek sposoben odreči svoji svobodi oz. jo v smislu svobodne odgovorne izbire podreja svobodi drugega (Mathieu Delarue, ki tega ne stori, je ujetnik svoje volje do svobode, torej nesvoboden). Zupan sicer nikjer konkretno ne razvija tega paradoksa svobode, pač pa v vseh romanih po zgledu célinovske obsodbe civilizacij obupava nad nasiljem, ki utemeljuje družbo. Verjetno je v najzgodnejših delih vplivala na to zatajevano humanistično držo slovenska moralistična tradicija, humanizem socialnega realizma tridesetih let, pozneje pa zgodovinsko dejstvo, ki je »preobrazilo« tudi eksistencializem Sartra in Camusa: travmatična izkušnja druge vojne, ki se ji pri Zupanu pridruži še povojno politično zapornišvo. Humanistična morala je poleg naštetih še en moment, ki blokira razvoj Zupanovih eksistencialističnih zasnutkov.

OPOMBE

¹ Gl. J. Kos: 1993 in M. Vasič: 1984.

² Literarna izpeljava eksistencialistične filozofije je izrazljiva le motivno-tematsko, ne pa tudi s formalno-stilnimi inovacijami, ki bi omogočile konstituiranje literarne smeri, obdobja, stila. V prozi eksistencializem prevzema formalne značilnosti realistične (ali tudi modernistične) literature »subjektivnega realizma« v smislu Sartrovega »neposrednega realizma subjektivitete«, ki evocira »udejanjanje« (eksistence). Tudi dramatika večidel uporablja načela klasične dramaturgije in poezija lahko pripada eksistencializmu le z vsebnostjo motivno-tematskih prvin. Zato pojav ostaja na ravni toka – literarnega toka, ki se formira iz primarno filozofskega. – Gl. J. Kos: 1993 in M. Vasič: 1984.

³ Te obravnava, skupaj s stičišči in razlikami z eksistencializmom, analiza Zupanovega zadnjega romana Apokalipsa vsakdanjosti. Dejansko gre v modernizmu z dramo absurda in novim romanom za ohranjanje negativnih vsebin, spremeni pa se položaj jaza: ta ni več utemeljen s substancialnostjo, temveč njegovo »brezsubstancnost« izgrajuje dinamična fluidna, fragmentarizirana heterogena zavest, ki je temeljno drugačna od še enovite zavesti eksistencialističnega jaza. – Gl. J. Kos: 1995.

⁴ »Človekova usoda« sicer ni docela adekvaten prevod »la condition humaine«, saj francoščina razlikuje med usodo v ožjem smislu (la destin) ter la condition kot (človekovim) položajem, danostmi, nujnostmi. P. Matvejevič razmišlja tudi o prevodu »človekovo življenje«. – Gl. Francuska književnost III/2, 1982, 154.

⁵ To pa ne velja za konec romana Kraljevska pot (La Voie royale, 1930), kjer se akcija volje do moči pokaže kot avtodestruktivna, kot samoprevara in s tem avtoblokada volje do moči; kot dejansko čista potrditev absurda. Takšno razkrinkanje akcije volje do moči je sicer značilno za literarni eksistencializem (npr. Sartre: Le Mur, 1939) in konec Kraljevske poti je že njegov del, vendar Malraux vse svoje druge romane razvija v poskusih preseganja tega spoznanja, v okviru moralnih tendenc romana človekove usode.

⁶ Bardamu v Célinovem Potovanju na konec noči (Voyage au bout de la nuit, 1932) prepozna samoprevaro »metodične komedije« moralnih normativov sveta, ki prikrivajo njegov iracionalni temelj, agonijo napredovanja proti smrti. Če hoče ostati zunaj samoprevarne, zvest sebi in tej (svoji) najbolj črni resnici »noči«, mora ostati zunaj različnih možnosti eskapizma – tudi panteizma in humanizma – in dosledno upoštevanje te resnice sveta, potrditev človekove identitete, bi bil samomor – akt (avtodestruktivne) volje do moči. Bardamu za ta akt nima poguma, zato je obrnjena matrica heroičnega pesimizma, značilnega za roman človekove usode in s tem še vedno znotraj njega – četudi je z idejno tendenco, statično resignacijo najbolj vplival na Sartrov roman Gnuš.

⁷ Še pred nastopom personalistično usmerjene revije Dejanje (1938) je E. Kocbek v spisu Sören Kierkegaard (Dom in svet) l. 1935, ki je po J. Kosu (Kos: 1993, 995) »leto vstopa eksistencializma v slovensko kulturo«, prvi pri nas opisal tipične eksistencialistične teme; še prej se v publicistiki pojavljajo poročila in celo delni prevodi romanov človekove usode. O Montherlantu pišejo A. Debeljak (Ljubljanski zvon, 1922), M. Jarc (Modra ptica, 1927), S. Škerlj (Slovenec, 1930) in M. Šubic (Jutro, 1939). Afirmativen sprejem doživi Célinovo Potovanje na konec noči (M. Jarc, Ljubljanski zvon 1934; V. Bartol, Modra ptica 1934-35). Največ odobravanja na Slovenskem pozanje Malraux (B. Borko, Jutro, 1931; A. M., Modra ptica, 1933/34; V. Šermazanova, Ljubljanski zvon, 1939), ki je edini od teh romanopiscev delno prevajan že pred vojno (odlomki iz Človekove usode v Književnosti, 1935).

⁸ Sartre oziroma novela *Zid* je po navedbah J. Gradišnika sicer bila dostopna v nemškem prevodu na Slovenskem že l. 1938. – Potem ko je okupacija zavrla nadaljni razvoj eksistencializma, ki se je že uveljavljal z E. Kocbekom in B. Voduškom, se v slovenski misli in književnosti znova pojavlja po l. 1950, sicer z različno intenziteto in izpeljavami ter je pri tem zaradi uradne marksistične doktrine oviran. – Gl. Vasič: 1984, 87.

⁹ Zanimivo je, da Montherlant ni omenjen niti v obliki citata, čeprav med njegovo in Zupanovo biografijo obstajajo vzporednice, ki so morda vplivale na podobne teme ter njihovo razraščanje v idejno-nazorske podlage kulta volje do moči ali dekadentnega senzualnega amoralizma (individualne morale trenutka); oba zagovarjata kult telesnosti, cenita akcijo samopotrditve v vojni ali v športu, oba sta distancirana, skeptična »Don Juana«.

¹⁰ Po Kermaunerju je Zupan, ki se je že pred l. 1940 učil pri »Gideu, Célinu, Kafki /.../ kongenialno in istočasno, kar je na Slovenskem izjema, izdeloval dela, napisana v bližini Sartrove Zrele dobe /torej: Zrelih let/, predvsem pa Camusovega Tujca.« Kermauner: 1982, 241.

¹¹ Vnaprej izključujemo predvojni roman *Mrtva mlaka* (izšel 1976), ki z romantičnim likom neprilagojenega idealista melodramatično trivialno upodablja (postnaturalistično, ničejansko demonično in, v dominaciji morbidne erotike, dekadentno) trikotno konfiguracijo oseb na nihilistični podlagi, ki je moralistično komentirana (nasilje in strah določata medčloveška razmerja), pa tudi moralistično izpeljana: naključje nakoplje morilcu zaslužen kaznen. Tu prevladuje senzualistični determinizem boja med spoloma za prevlado, ki je ena od tistih prvin, ki sicer v celotnem Zupanovem romanopisju tudi blokira Zupanov »eksistencializem«. Prav tako ne bo obravnavan izrazito socialističnorealistični roman *Vrata iz megle* mesta, nastal takoj po vojni (1948), v katerem je delež običajnega nihilizma in celo značilnega individualizma močno zmanjšan – akcija je posvečena kolektivni koristi, ki niti ni problematizirana, ideološki (moralni) vidik pa je popreproščen v črno – belo shemo. Tudi roman *Človek letnih časov* (1987) s svojim najboljšežnejšim, tretjim delom, anahronistično zaide v očiten socialni realizem, ki prevlada izhodiščne eksistencialistične teme kot tudi za drugi del romana značilno totalno relativacijo vsakršne možne resnice o človeku.

¹² Gl. B. Paternu: 1993, 255; J. Kos: 1987; A. Koron: 1993, 22.

¹³ T. Kermauner ga ima za »Bartolovega direktnega naslednika«, ki bi lahko, če bi bil objavljen v času svojega nastanka, bistveno spremenil podobo slovenske predvojne proze. Kermauner: 1982, 240.

¹⁴ A. Koronova to besedilo označi za »razkrojeno neoromantiko«. Koron: 1993, 24.

¹⁵ Tako Kermauner kot *Inkret* (1980, 143) razumeta Tahov umor kot nesmiseln, vendar glede na začetek romanesknega dogajanja to ni: kljub temu, da ga realizira naključje, je načrtovan in osmišljen, četudi konkretna realizacija tega načrta ni zares predvidena; sprva načrt umora nastaja zgolj kot maščevalna sanjarija.

¹⁶ Tudi Kermauner (1982, 265-267) »začetnega« Taha (do tretjega ali četrtega poglavja) imenuje »camusovski Tah«, od te točke romanesknega dogajanja pa v njem prepozna nihilističnega avanturista. Strinja se *Inkret*, češ da Tah stalno vzpostavlja in razkroja lastno identiteto: manipulira in je sam objekt manipulacije. *Inkret*: 1980, 145-146.

¹⁷ M. Vasič ugotavlja, da Klementov eksistencializem (refleksijo o moralni razvezanosti v svetu brez boga in o človeku brez smisla in smotra) zožuje socialna determinanta (natančneje: determinanta miljeja). Vasič: 1984, 128.

¹⁸ Kermauner (1972) sicer meni, da je tudi ta vitalizem osmešen kot neavtentičen, majhen. Kar zadeva profesorjev vitalizem, ki pa ni avtentičen, temveč

slabo vživeta kopija Tajsija, to gotovo drži. Tajsijev vitalizem se ne zdi obravnavan ironično, temveč je dekadenco samozadostna, larparlartistična igra.

¹⁹ Po Kermaunerju (1972) samoironija preprečuje nastop limitnih situacij: subjekt se ne jemlje tako zares, da bi lahko vstopil v pravi, nevarni konflikt s svetom (in usodo). Ironija namesto mejnih situacij omogoča »igro«, »provokacijo«. Enako ugotavlja Inkret: besedilo je brez satiričnih elementov, češ da se pisatelj do tega sveta in njegove fikcije ne opredeljuje: ironija nima višjega smotra, je le »element literarne igre«, »estetske avanture«. Inkret 1977, 122-123.

²⁰ A. Koron vidi duhovnozgodovinsko podlago Zupanove zgodnje proze v variacijah, kakršne je pokazala tudi naša doslejšnja analiza: gre za dominacijo individualizma in subjektivizma, senzualizem, amoralizem, determinizem nagonov in boj med spoloma, ki oblikujejo sintezo »reaktualizacije neoromantičnega izročila«, postnaturalizma in (post)dekadence. Koron: 1993, 29-30.

²¹ Avtorjeve zunajliterarne refleksije na to temo gl. v: Pibernik, 1983.

LITERATURA

- Agrégés de Lettres modernes. XXe siècle. (Ur. C. Biet, J.-P. Brighelli, J.-L. Rispaill.) Paris: Editions Magnard 1987. (Collection Textes et Contextes)
- ANDRÉ, Alain, Nony, Danièle: Littérature française. Histoire et Anthologie. Paris: Hatier 1987.
- Anthologie de la Littérature Française: XXe siècle. (U. C. Florentin, Y. Guetz, J. Prin, J.-P. Santerre.) Paris: Larousse 1989. (Classiques Larousse)
- BERGER, Aleš (ur.): Vitomil Zupan. Interpretacije 3. Ljubljana: Nova revija 1993.
- BRUNEL, Pierre (ur.): Histoire de la Littérature française. XIXe et XXe siècle. Nancy: Bordas 1986.
- DŽAKULA, Branko (ur.): Francuska književnost III/2 (1933-1970). Sarajevo-Beograd: Svetlost – Nolit 1982. (Edicija Strane književnosti)
- GRIMM, Jürgen (ur.): Französische Literaturgeschichte. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 1989.
- HERMAND, Jost (ur.): Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Band 21: Literatur nach 1945. I: Politische und regionale Aspekte. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1979.
- INKRET, Andrej: Spomini na branje. Maribor: Obzorja 1977.
- INKRET, Andrej: Novi spomini na branje. Ljubljana: Mladinska knjiga 1980.
- KERMAUNER, Taras: Ironično potovanje zaigranega človeka. Spremna beseda k: Vitomil Zupan: Potovanje na konec pomladi. Ljubljana: Cankarjeva založba 1972.
- KERMAUNER, Taras: Družbena razveza. Sociološko in etično naravnani eseji o povojni slovenski prozi. Ljubljana: Cankarjeva založba 1982.
- KORON, Alenka: Nemirno iskanje moderne proze: Zupanovo pripovedništvo do Menueta za kitaro. V: Berger, A. (ur.): Vitomil Zupan. Interpretacije 3. Ljubljana: Nova revija 1993.
- KOS, Janko: Albert Camus in filozofija absurda. Spremna študija k: A. Camus: Tujec, Kuga. Ljubljana: Cankarjeva založba 1986 (2. izd.). (Sto romanov)
- KOS, Janko: Pripombe k slovenskemu kulturnemu razvoju 1945-1980, VI: Eksistencializmi in eksistencialisti na Slovenskem. Sodobnost 11, Ljubljana: 1993 (str. 988-1009).
- KOS, Janko: Na poti v postmoderno. Ljubljana: Literarnoumetniško društvo Literatura 1995. (Novi pristopi)

- LITTÉRATURE. Textes et Documents. XXe siècle. (Ur. B. Lacherbounier, D. Rincé, P. Brunel idr.) Paris: Nathan 1992. (Collection Henri Mitterand)
- MADŽAREVIČ, Branko: Célinov nori ples besed ali potovanje v tišino resnice. Spremnja študija k: Louis-Ferdinand Céline: Potovanje na konec noči. Ljubljana: Cankarjeva založba 1976. (Sto romanov)
- PATERNU, Boris: Razpotja slovenske proze. Novo mesto: Dolenjska založba 1993. (Seidlova zbirka 8)
- PIBERNIK, France: Čas romana. Pogovori s slovenskimi pisatelji. Ljubljana: Cankarjeva založba 1983.
- PIRJEVEC, Dušan: Smrt in akcija. Spremnja študija k: André Malraux: Kraljevska pot. Ljubljana: Cankarjeva založba 1987 (2. izd.). (Sto romanov)
- POGAČNIK, Jože: Zgodovina slovenskega slovstva VIII: Eksistencializem in strukturalizem. Maribor: Obzorja 1972.
- RODRIQUES, Jean-Marc: Histoire de la Littérature française: XXe siècle. Tome I: 1882-1944. Paris: Bordas 1988.
- VASIČ, Marjeta: Eksistencializem in literatura. Ljubljana: DZS 1984. (Literarni leksikon 24)

■ EXISTENTIALISM IN THE NOVEL OF VITOMIL ZUPAN

The fundamental pattern of Zupan's novel heroes is transposed to oscillating, varied derivations or the consequences of metaphysical nihilism as the basis of different positions for the subject in his novels: he derives it from neo-romanticism, decadence and post-naturalism. The influence of social realism can be found since Klement (most developed in *Človek letnih časov*, *The Human of Seasons*). Sometimes he employs the formal stylistic means of modernism (especially in *Menuet*, *Minuet*, and *Apokalipsa*, *Apocalypse*), although "strong, vital, romantic subjectivity" limits a possibly fuller development of both modernist and existentialist elements. Zupan actually also starts from existentialist themes, sometimes he even allows the temporary dominance of the truth of the absurd; because of his vitality, however, he cannot accept absurdity as the final solution. In an action-charged treatment of the will as the power of cognition, he firmly believes in a real, though still undiscovered truth of the human passion for life, which would surpass the absurd road to nothingness. The paradigmatic scheme of Zupan's opus therefore seems to lie in *Menuet za kitaro* (*Minuet for Guitar*), with the symbolism of human life as a walking in circles: from pure passion for life, which is formed with the will to power as the will to freedom and cognition, to a temporary recognition of the absurd consignment to nothing, it then follows to the heroic pessimism of a novel of human fate, another victory of vitality, etc. This walking in circles is an explanation of the blockade of existentialism in Zupan's opus. Occasionally, (and probably even more, following the examples of Malraux' *La Voie Royale* or Céline) he recognizes the self-blockade or auto-destructiveness of Nietzschean acts of will to power; but this is an exception rather than a rule, evident especially in Klement, *Apokalipsa* (*Apocalypse*) and the play *Aleksander praznih rok* (*Alexander Empty Hand-ed*). Most often, however, derivations of the will to power quite unproblematically predominate since they confirm Zupan's "inborn" optimistic vitality.