

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO
(enopredmetni študij)

Danijel Dolinar

LITERARNA OSEBA V IZJEMNIH ŽIVLJENJSKIH OKOLIŠČINAH
ZUPANOVEGA ROMANA *MENUET ZA KITARO*

Diplomsko delo

Mentorica:
red. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič

Polhov Gradec, 2016

Šport, dečki, šport!
(Vitomil Zupan)

Izveček

To diplomsko delo se ukvarja s problemom literarne osebe v izjemnih življenjskih okoliščinah. Za izhodiščno delo, ki ga bom obravnaval, sem izbral roman *Menuet za kitaro* Vitomila Zupana, kot primerjalni roman pa delo Ernesta Hemingwaya *Komu zvoní*. Pri prvem romanu gre na eni strani za čas in prostor druge svetovne vojne na slovenskih tleh ter na drugi za letoviško vzdušje ob španski obali. Pri drugem romanu pa je pripovedno ozadje španska državljanska vojna v drugi polovici tridesetih let dvajsetega stoletja. Gre torej za literarni deli, ki nosita neke podobne zgodbene in časovne podstavke, ampak vsako v svoji pripovedi problem glavne literarne osebe osvetlujeta na med seboj precej drugačen način.

Ključne besede: literarna oseba, razvojni roman, vojni roman, pripovedna perspektiva.

Abstract

This thesis focuses on problems of literary characters within extreme life circumstances. I take *A Menuet for Guitar* by Vitomil Zupan as a starting work, and Ernest Hemingway's *For Whom the Bell Tolls* as its comparative novel. Zupan's novel is structured around two separate narratives: the first takes place during World War II in Slovenia, and the second is situated thirty years later on the Spanish coast in a resort atmosphere. The narrative background of Hemingway's novel is the Spanish Civil War in the second part of the 1930s. The two stories share similar bases of narrative themes and time elements. However the issues of their main literary characters are posed and brought to light in quite different ways.

Key words: Literary Character, Developing Novel, War Novel, Narrative Perspective.

Kazalo vsebine

Uvod.....	5
Biografiji avtorjev.....	7
Vitomil Zupan.....	7
Ernest Hemingway.....	10
Zgodovinsko ozadje.....	12
Španska državljanska vojna.....	12
Druga svetovna vojna.....	14
Nastanek romana Menuet za kitaro in razlaga naslova.....	16
Nastanek romana Komu zvoní in razlaga naslova.....	18
Dogajalni prostor, čas in motivi v romanu Komu zvoní.....	19
Zgradba in slog Menueta za kitaro.....	20
Izredne okoliščine – vojna.....	23
Jezikovno-stilna oblikovanost ter slog v romanu Komu zvoní.....	24
Osrednja literarna oseba romana – pripovedovalec.....	25
Ženski liki v romanu.....	29
Pikareskni par kot popotno tovarištvo.....	33
Berk in Anton.....	33
Pomen jame.....	38
Robert Jordan in starec Anselmo.....	42
Berk in Bitter.....	44
Vprašanje predanosti ideji – stvari, za katero se literarna oseba bori in živi.....	46
Motiv menueta v Zupanovem romanu.....	50
Zaključek.....	52
Povzetek.....	53
Viri in literatura.....	56

Uvod

Pripovedi obeh romanov, tako Zupanovega *Menueta za kitaro*, kot *Komu zvoní Ernesta Hemingwaya*, sta postavljeni v čas vojne. To ponuja dobro okolje za razvoj literarne osebe v izrednih okoliščinah, ki je glavni predmet raziskave mojega diplomskega dela. V ozadju pripovedi je moč zaslediti zgodovinska dejstva, resnično okolje, resnične dogodke in resnične zgodovinske osebnosti, ki nastopajo ali pa so vsaj omenjene v romanih kot stranski liki.

V tej nalogi se bom torej ukvarjal s problemom glavne literarne osebe, ki ju oba pisatelja izpostavita na med seboj precej drugačen način, čeprav čas in prostor ponujata podobne nastavke za oba romana. Dvajseto stoletje ponudi literarno osebo, ki jo sprejemnik bere in dojema na drugačen način kot v stoletjih prej. V osemnajstem stoletju literatura še ločuje med dobrimi in slabimi liki, kot opozicijo med dobrimi in slabimi ljudmi. Zato ima tudi eksemplarični in poučni namen. V devetnajstem stoletju, ko prevlada realistični roman in njegov junak kot stvarnost, literarni lik postane precej težje določljiv. Pri Dostojevskem junak ni več pojav stvarnosti, ampak se pisatelj poglobi v njegovo dušo. V dvajsetem stoletju pa modernistični avtorji literarne osebe razumejo kot kompleksna, kontradiktorna in eksperimentalna dejstva. Postmodernizem pa klasični lik in njegovo eksistenco razgradi in ga ustvari na novo.

Glavna literarna oseba je v Zupanovem romanu postavljena v izjemne življenjske situacije vojnih dogodkov. V takšnih trenutkih je človek izzvan in prisiljen, da se odziva drugače. Vzorec njegovih čustvovanj, razmišljanj in delovanj postane drugačen in v ospredje stopijo druge vrednote. Vse to bom poskušal prikazati najprej z analizo glavne literarne osebe. Potem bom prešel na stranske like in na njihove relacije do glavne osebe. Skozi Zupanov roman se stranskih oseb bežno zvrsti zelo veliko. Pomembnejši pa sta Berkov vojni prijatelj Anton in Nemeč Bitter, ki ga pisatelj ustvari zato, da z Berkom preko njega reflektira pretekle dogodke. Pri Hemingwayu pa je ta relacija prikazana preko Roberta Jordana in njegovega vodiča, starca Anselma. Motiv prijateljstva tako nudi nastavke pikaresknega romana, ki mu ta naloga tudi posveča svoje poglavje. Prav tako je poglavje namenjeno ženskim stranskim likom v obeh romanih. Ti se skozi pripoved izkažejo v nekoliko šibkejši vlogi. Pisatelja jim ne namenita odločilnejših vlog. Kot se izkaže, to še posebej velja za Vitomila Zupana.

Jakob Bergant - Berk in Robert Jordan sta osebi, ki do prihoda na prizorišče romanov, nosita podobne lastnosti. Skozi pripoved pa se preko zgradbe, sloga, motivov, relacij s stranskimi liki, predanosti ideji in stvari, za katere se borita in živita ter jezikovne in stilne oblikovanosti, razvijeta eden od drugega precej drugače. *Menuet za kitaro* bom tako pozorneje opazoval s perspektive razvojnega romana, čeprav vzporedno nosi tudi lastnosti zgodovinskega, vojnega in avtobiografskega romana.

Zgodovinski roman se je razvil v obdobju romantike v 18. stoletju. »Zgodovinski roman je prevzel vlogo modernega nacionalnega epa, predstavljajoč bralcu prednike in njihova stremljenja.« (Hladnik 2009: 28). Za začetnika tovrstnega romana štejemo Walterja Scotta,¹ na Slovenskem pa se zgodovinski roman pojavi šele po letu 1850. Po tem obdobju nastaneta Jurčičev *Jurij Kozjak* (1864) in Tavčarjeva *Visoška kronika* (1919),² ki je sprva bila zamišljena kot saga, ki bi jo sestavljali trije romani. Za morda najbolj reprezentativen zgodovinski roman bi bilo moč izpostaviti Tolstojevo *Vojno in mir*, ki pa je tudi precej sinkretičen roman. Lahko ga beremo kot vojni roman, ljubezenski roman ali celo razvojni roman, saj pripoved teče skozi daljši čas in različna življenjska obdobja, torej razvojne postaje in proces glavnih literarnih oseb.

Pri vojnem romanu gre za posebno vrsto zgodovinskega romana. Večinoma dogodkov lahko tvorijo različna dejstva, ki so se zgodila v resničnih vojnah in v resničnih krajih. Čas je lahko natančno določen. Osebe so resnični zgodovinski liki, ki jih poznamo iz zgodovine. Pri romanu *Vojna in mir* sta Napoleon in ruski general Kutuzov resnični zgodovinski osebi, ki v romanu nastopata kot stranski osebi, medtem ko so vse glavne osebe, kot npr. Nataša, Pierre in Andrej, fiktivni liki.³ Med vojne romane lahko uvrstimo še Hemingwayeva romana *Zbogom orožje* in *Komu zvoní* ter *Lelejsko goro* srbskega pisatelja Mihaila Lalića. Pri nas pa Vorančev *Doberdob*, Svetinovo *Ukano* in *Ljubezen* Marjana Rožanca.

¹ Njegova dva romana *Waverly* in *Ivanhoe* veljata za prvi besedili tovrstnega romana. Miran Hladnik v svojem delu *Slovenski zgodovinski roman zapiše*, da se je pred tem »zgodovinska zavest sproščala le v okviru srednjega veka.« (Hladnik 2009: 28).

² Hladnik za oba romana zapiše, da gre za »nacionalno ozaveščanje skozi refleksijo nacionalne preteklosti.« (Hladnik 2009: 293). Pri obeh je izpostavljeno vprašanje razmerja med domačim in tujim, soočanja s tujim in strategij nacionalnega preživetja.

³ Hladnik povzema po Laroussu: »Zgodovinski roman je dokazoval, da zgodovine in nacije ne konstituirajo velike osebnosti, vladarji, kakor je učila shakespearejanska dramatika, ampak da sta nacija in zgodovina produkt človeka iz množice, ki v dokumentih ni pustil svojega imena.« (Hladnik 2009: 28).

V letih po prvi svetovni vojni izide roman *Na zahodu nič novega*, nemškega pisatelja Ericha Marie Remarqua.⁴ To je morda eno prvih besedil, ki poruši podobo starih vojnih romanov devetnajstega stoletja. Če se je vojni roman devetnajstega stoletja nagibal k romantični predstavi vojne, času, ki ponuja priložnost za veliko slavo in čast ter diši po viteštvu, potem Remarque to pozitivno podobo poruši. Kot udeleženec v prvi svetovni vojni, vojni, ki jo imenujemo tudi prva moderna vojna, po vsem nesmiselnem in vseobsegajočem uničenju, vse te grozote izpostavi in ovrže bleščeč mit, kjer so se še uporabljale besede kot čast in viteštvo. Vojak ni več prikazan kot preprost, pogumen in neustrašen bojevnik, ki je pripravljen narediti vse, ampak predvsem prestrašeno in zmedeno bitje, ki v sebi nosi vsa pozitivna in negativna čustva, ljubezen in sovraštvo ter prevladujočo slo po preživetju. *Menuet za kitaro* je pri nas prvi tovrstni roman, ki iz vsebinskega vidika pojma dobri in zli zrelativizira ter v ospredje postavi posameznika in ne skupnost. Zaradi svoje večplastnosti in izbrušenosti, dogajalne zgoščenosti in dinamičnosti ter miselne ostrine je po svoji umetniški vrednosti in prodornosti, nedvomno prvi med slovenskimi romani na temo vojne in zagotovo primerljiv člen evropskega in svetovnega romanopisja minulega stoletja.

Pri avtobiografskem romanu je pripovedovalec hkrati tudi zapisovalec oziroma poročevalec o svojih doživljajih in izkušnjah. Seveda ta pripovedovalec stoji za svojim lastnim imenom, lahko pa je tudi skrit za imenom drugega. Kot reprezentativna primera za to, velja omeniti *Prišleke* Lojzeta Kovačiča in *Ljubezen* Marjana Rožanca. Prav ta dva romana pa lahko opazujemo tudi iz perspektive razvojnega romana. Značilen zanj, je poudarek na junakovi notranjosti in soočanju s stvarnostjo ter preko nje prehajanje na višjo raven. Lahko je to povezano z odraščanjem glavne literarne osebe, seveda pa to ni nujno.

Biografiji avtorjev

Vitomil Zupan

Slovenski pisatelj, dramatik, esejist in pesnik z eno bolj razburljivih in kompleksnih življenjskih zgodb. Rodil se je 18. januarja 1914 v Ljubljani kot sin poročnika cesarjeve

⁴ V *Menuetu za kitaro* Jakob Bergant - Berk večkrat omenja in razmišlja o romanu *Na zahodu nič novega*.

vojske Ivana in matere Ivanke Korban, ki je bila učiteljica. Oče je padel v prvi svetovni vojni v Besarabiji, na skrajnem koncu vzhodne fronte, to je v današnji Moldaviji. Odraščanje brez očeta Vitomila zaznamuje za vse življenje. To je kasneje v njegovih literarnih delih tudi moč začitati, saj tudi sam to bolj ali manj odkrito sporoča. »Prav nič ni ostalo za očetom. Postal je tujec, tih gostač, ki je prebival brez prave oblike v mojem življenju. A morda je nekaj njegovega v meni? Morda grem tudi jaz rad na vojno?« (Zupan 2004: 61).

Pred zaključkom gimnazije med neko zabavo pride do nesreče z orožjem. Nehote ustrelil svojega prijatelja Fedora Senekovića.⁵ Dogodek je na sodišču spoznan kot nesreča in ne naklepni umor. Zato ga zaporna kazen ne doleti, mu pa prepovedo opravljanje mature na vseh jugoslovanskih gimnazijah. Pred vsemi temi dogodki iz mesta pobegne v svet. Služi na ladji in v tujski legiji.⁶

Ko dobi dovoljenje za opravljanje mature, se potem še tisto leto vpiše na gradbeni oddelek tehnične fakultete v Ljubljani. Tam študij zaključi šele mnogo let kasneje, leta 1958. V študentskih letih pred drugo svetovno vojno živi boemsko življenje in se preživlja z raznovrstnimi poklici, potuje, biva v Parizu, dela kot kurjač in mornar na angleških ladjah, fizični delavec, smučarski učitelj v Bosni in profesionalni bokсар.

Ves čas vmes je član telovadnega društva Sokol. Preko levega krila Sokola se leta 1941 tudi poveže v Osvobodilno fronto. Italijanske oblasti ga leta 1942 zaprejo in pošljejo v internacijo v Gonars in Čiginj pri Tolminu. Jeseni naslednjega leta odide v partizane. Tam se najprej udeje kot borec, mitraljezec, nato pa kot časnikar, napovedovalec na radiu in kot pisec kratkih dramskih del, ki se igrajo na osvobojenem ozemlju v Črnomlju. Po vojni nekaj časa dela kot urednik kulturnega programa na ljubljanskem radiu, leta 1947 na prvi podelitvi dobi Prešernovo nagrado za *Rojstvo v nevihti* (1945).

⁵ Vitomil Zupan o tem dogodku ni maral govoriti. Za vse življenje je bil zazanamovan kot »tisti, ki je ustrelil prijatelja«. Ta delikt je znova prišel na dan ob njegovi aretaciji leta 1948, torej šestnajst let kasneje. Tožilstvo ga je obrnilo v svojo korist in v obtoženčevo škodo. Zupan je o dogodku javno prvič spregovoril šele leta 1977 v seriji »*Moja mlada leta*«, ki jo je objavljal tednik ITD.

⁶ Tujsko legijo Zupan sicer omenja, ampak se nikoli ne izjasni ali je res služil v njej ali ne. Glede na to, da se je po nesreči z orožjem vkrcal na ladjo in se z dela na njej vrnil že naslednje leto, je zgodba o tujski legiji malo verjetna. Seveda upoštevajoč še stroga pravila, ki so veljala v legiji.

Leta 1948 aretiran in leto kasneje na montiranem procesu obsojen, sprva na deset, kasneje pa zaradi nepokorščine na osemnajst let zapora. Sodišče ga obsodi nemorale, poskusa posilstva, uboja, sovražne propagande, spodkopavanja oblasti in izdajanja državnih skrivnosti. Zaradi hude oblike tuberkuloze, ki jo dobi v zaporu, je operiran na pljučih in po sedmih letih, torej predčasno, izpuščen iz zapora, z izgubo vseh državljskih pravic. Po izpustitvi iz ječe nekaj časa preživi v Bosni pri prijatelju zdravniku, ki mu je edini pripravljen nuditi pomoč pri zdravljenju. Vseskozi se ukvarja s pisanjem, v letih 1973 in 1982 dobi Župančičevo nagrado za romana *Potovanje na konec pomladi* in *Levitan*. Leta 1980 po romanu *Menuet za kitaro* posnamejo film *Nasvidenje v naslednji vojni*. Umre 14. maja 1987 v Ljubljani. Tri leta pred smrtjo, kljub negotovanju nekaterih iz kulturniške srenje, dobi Prešernovo nagrado za življenjsko delo.

Vitomil Zupan se s književnostjo začne ukvarjati že v zgodnjem otroštvu. Kot sam nekeje zapiše, je knjige začel »izdajati«⁷ že kot otrok, tako da je z nitjo vezal posamezne liste. Skozi otroška in mladostniška leta mu je vseskozi omogočen dostop do najbogatejše ljubljanske zasebne knjižnice, ki jo ima v lasti Vitomilov očim, Adolf Robida, ravnatelj gimnazije. Leta 1932 v Mladiki izide njegovo prvo literarno delo z naslovom *Črni šahovski konj*. Ta kratka novela napoveduje najbolj značilne osnove kasnejšega Zupanovega pripovedništva, literarnih tem in motivov. Gre za motive pustolovstva, smrti, usode, samote in ničā. Potem sledi novela *Vaje obeh Maksov*, kjer Zupan izpostavi motiv pravega moškega prijateljstva, popotniškega para, ki se kasneje v romanih večkrat ponovi. Takšen par nastopa v *Povesti o panterju Dingu*, *Tajsiju* in *Menuetu za kitaro*. *Tajsija*, s kasnejšim naslovom *Potovanje na konec pomladi*, ki ga povzame po Celinovem romanu *Potovanje na konec noči*, napiše še pred vojno, ampak ostane dolga leta v predalu, in tako izide šele v sedemdesetih letih.⁷ Iz predvojnega obdobja je tudi drama *Stvar Jurija Trajbasa*, ki pa pod italijansko zasedbo ne dobi dovoljenja za odrsko postavitvev.

⁷ *Potovanje na konec pomladi* velja za enega prvih slovenskih modernističnih romanov. Sem sodi še roman *Črni dnevi in beli dan* Dominika Smoleta, ki je izšel v petdesetih letih. *Človek na obeh straneh stene* Zorka Simčiča pa je tudi izšel takrat, vendar v Argentini, tako da se do osamosvojitve o njem ni prav veliko govorilo. V Sloveniji je izšel šele leta 1991.

V obdobju življenja v partizanih izidejo njegova krajša besedila, ki so namenjena za tamkajšnji oder na osvobojenem ozemlju. Dela kot so *Tri zaostale ure*, *Aki*, *Punt* in *Rojstvo v nevihti*, so v prvih povojnih letih pogosto videna na odru.

Sledi obdobje po prihodu iz zapora in do konca njegove ustvarjalne poti. Izide zbirka novelističnih besedil *Sončne lise* (1969), meditativni eseji *Gora brez Prometeja* (1983), romani *Menuet za kitaro (na petindvajset strelov)* iz leta 1975, *Duh po človeku* (1976), *Igra s hudičevim repom* (1978), *Komedija človeškega tkiva* (1980) in *Levitana (roman ali pa tudi ne)* iz leta 1982. Po pisateljevi smrti izide še nedokončani roman *Apokalipsa vsakdanjosti* (1988). Dosti kasneje izidejo pesmi, ki jih je pisal v zaporu. *Pesmi iz zapora* (2006) in *Pesmi iz prostosti* (2007).

Ernest Hemingway

Ameriški pisatelj, rojen 21. julija 1899 v Oak Parku blizu Chicaga, očetu zdravniku in materi glasbenici. Mladi Ernest se bolj kot za glasbo, ki mu jo skuša približati mati, zanima za pustolovski način življenja, ki ga opazuje pri očetu. Navduši se za naravo, lov in ribolov. Na izletih v naravo in pri obiskih pri Indijancih, ki jih zdravi njegov oče, mu vrednota postanejo pogum, vztrajnost in telesna vzdržljivost. Vse to mu da nastavke življenjskega stila, ki ga potem goji skozi vse življenje.

V srednji šoli, kjer se posveča boksu in nogometu, ureja tudi šolski časopis. Po zaključku šole kot novinar dela za časopis *Kansas City Star*. Zaradi stare boksarske poškodbe očesa ga ameriška vojska zavrne, zato se leta 1918 prve svetovne vojne udeleži kot voznik reševalnega vozila Rdečega križa. Ta čas preživi na italijanski strani antantnih sil, ki se po neuspešnih bitkah na Soški fronti pred avstrijsko vojsko umika proti reki Piavi. Tam je ob eksploziji ranjen, nato ga pripeljejo v bolnišnico v Milanu. Tam se zaplete v romantično vez z medicinsko sestro Agnes von Kurowsky. Tamkajšnji dogodki postanejo tema za njegov drugi roman *Zbogom orožje*, ki izide leta 1929. V dvajsetih letih preživi veliko časa v Parizu kot dopisnik *Toronto Star*. Tam se preko Gertrude Stein poveže s krogom intelektualcev in umetnikov »izgubljene generacije«. Sem spadajo irski pisatelj James Joyce, španski slikar Pablo Picasso in ameriška

pisatelja John Dos Passos in F. Scott Fitzgerald.⁸ V tem času napiše prvo zbirko novel *V našem času* (1924), ki navduši literarne kritike v Ameriki in prvo daljše prozno delo, roman *Sonce tudi vzhaja* (1926). Po pariškem obdobju veliko potuje in se udeležuje safarijev po Afriki. Trideseta leta so tudi njegovo najbolj plodovito ustvarjalno obdobje. Izidejo romani *Zbogom orožje* (1929), *Smrt popoldne* (1932), delo na tematiko bikoborb, *Zeleni griči Afrike* (1935), proza posvečena safariju, roman *Imaš in nimaš* (1937) ter roman *Komu zvon* (1940). Navdih zanj dobi med udeležbo v španski državljanski vojni, ki se je udeleži kot dopisnik Severnoameriške dopisne zveze. Hkrati se tudi udejstvuje na strani mednarodnih brigad, ki se v Španijo pridejo borit iz precejšnjega dela sveta. Po naročilu republikanske strani napiše scenarij za propagandni film *Španska zemlja*.

Na začetku druge svetovne vojne, ko živi na Kubi, se s svojo ribiško barko priključi ameriški mornarici kot iskalec nemških podmornic, ki plujejo v Karibskem morju. Pozneje se kot dopisnik časopisa Collier udeleži izkrcavanja zavezniških enot v Normandiji in sodeluje pri osvoboditvi Pariza. Leta 1950 izide roman *Čez reko in med drevje*, ki pri kritikih naleti na slabe ocene. Zadnje njegovo zares veliko delo, dolga novela *Starec in morje* (1952), mu prinese dve največji priznanji, Pulitzerjevo in Nobelovo nagrado za literaturo. Po noveli je posnet film s Spencerjem Tracyjem v glavni vlogi. Po tem uspehu odmevnejših del ne napiše več. Zaradi kubanske revolucije zapusti Kubo in se naseli v državi Idaho. Zaradi psihičnega trpljenja in hude oblike depresije 2. julija 1961 umre zaradi rane, ki si jo zadane z lovsko puško. Posthumno izide še nekaj njegovih del. *Premični praznik* (1964), *Otočje v zalivskem toku* (1979), *Zgodbe Nicka Adamsa* (1972), *Nevarno poletje* (1985) in *Vrtovi Edena* (1986).

⁸ Pod vzdevkom »izgubljena generacija« razumemo krog ljudi, ki so si po razdejanju prve svetovne vojne francosko prestolnico izbrali kot nekakšno zatočišče, da si v njem ponovno uredijo svoje nazore o svetu, domovini, umetnosti in sebi.

Zgodovinsko ozadje

Španska državljanska vojna⁹

Španija, več stoletij ena vodilnih svetovnih velesil, se v začetku dvajsetega stoletja znajde brez zaledja svojih nekdanjih kolonij Latinske Amerike, Bolivije, Argentine, Peruja, Venezuele, Mehike, Portorika in Kube. Od znotraj jo začnejo razjedati nacionalna nasprotja in separatistične težnje med večinskimi Kastiljci na enem, in manjšinskimi Baski in Katalonci na drugem bregu. Kralj Alfonz XIII. po letu 1921, s porazom vojne za Maroko, postane še bolj nepriljubljen kot prej. Če so bila leta prve svetovne vojne še leta sorazmerne blaginje, se po njej, še posebej z gospodarsko krizo leta 1929, razmere do konca zaostrijo. Po kar nekajkratnih volitvah in zamenjavah vlad, februarja leta 1936 zmaga levičarska Ljudska fronta, ki nadaljuje z reformami in uvajanjem katalonske in baskovske avtonomije, čeprav precej neuspešno. Na desnem polu so veleposestniki, konservativci, monarhisti in Cerkev, ki menijo, da je edino vojska sposobna spet vzpostaviti red v državi. Začne se vrenje, ki ga še dodatno podpihujejo anarhisti¹⁰ na prvi in falangisti¹¹ na drugi strani. General Francesco Franco s podporo voditeljev movimienta¹² prične vstajo in oborožen spopad proti španski republikanski vladi.

Kakšni so odzivi Evrope in ostalega sveta na stanje v Španiji?

Francija, Velika Britanija in Rusija ostajajo zadržane. Prav tako tudi Združene države in Švica. Sprejmejo dogovor o nevmešavanju, in tako previdno, s taktiko čakanja spremljajo razvoj dogodkov. Drugačno stališče zavzamejo Portugalska, Italija in Nemčija. Prva zapre mejo za begunce in republikance iz Španije, Francovim upornikom pa pomaga z oporišči. Drugi dve se med seboj bolj povežeta in v Španijo pošljeta ogromno vojakov in najmodernejšega orožja.

Kmalu za tem tudi Stalin uvidi dobro priložnost za preizkušanje orožja in pridobivanje vojaških izkušenj. Tako Sovjetska zveza prekine svoj nevtralni položaj in z opremo in s

⁹ Čas španske državljanske vojne in ozadje njenega nastanka sta povzeta po članku Andreje Valič Zupan (Valič Zupan 2004: 129–145).

¹⁰ Skrajna stranka na republikanski strani.

¹¹ Španski fašisti, ki so se borili na Francovi strani.

¹² Poimenovanje za vstajo proti španski republikanski vladi.

poveljniškim kadrom, pod strogim nadzorom sovjetske politične policije NKVD, postane prvi igralec na republikanski strani. Skupaj z vojaki in njihovo opremo začnejo v Španijo prihajati komunisti, antifašisti in pustolovci iz triinpetdesetih držav sveta. Največ jih je iz Francije, Nemčije, Italije, Belgije, Avstrije, Velike Britanije, Poljske, Združenih držav Amerike, Kanade, Jugoslavije, Madžarske in skandinavskih dežel. Organizirajo se v mednarodne brigade, s štabom v mestu Albaceto. Delujejo od novembra 1936.

Med prostovoljci je v mednarodnih brigadah veliko intelektualcev, slikarjev in pisateljev tistega časa. Sodelujejo z orožjem ali kot opazovalci, novinarji in zapisovalci dogodkov, ki kasneje postanejo tema za nastanek številnih umetniških del. Med njimi so Andre Malraux (*Upanje*), Ernest Hemingway (*Komu zvoní*), W. H. Auden (*Vtisi iz Valencie*), Arthur Koestler (*Španska oporoka*), George Orwell (*Poklon Kataloniji*), Antoine de Saint - Exupery (*Veter, pesek in zvezde*), John Dos Passos (*Medvojni dnevniki*), John Sommerfield (*Na Madrid, Prostovoljec v Španiji*) in mnogi drugi. Že nekaj dni po napadu nemških letalskih enot legije Kondor (1937), ki do tal porušijo starodavno baskovsko mesto Guernica, Pablo Picasso na platnu upodobi morijo, kjer je bilo ubitih več kot dva tisoč ljudi iz vrst civilistov. To umetniško delo postane simbol gneva, bolečine, nesmisla vojne in trpljenja španskega ljudstva.

Zaradi notranjih razprtij pri republikancih, stalinističnih čistk proti domnevnim nasprotnikom revolucije, vsakodnevnih zapiranj ljudi v ječe in taborišča, medsebojnih obračunavanj in vsesplošnega divjanja anarhistov, ki so sicer del republikancev, lahko frankistična vojska s pomočjo Nemcev in Italijanov hitro napreduje. Junija 1938 republikanci izvedejo še zadnjo protiofenzivo, kljub vedenju, da ne more več prinesiti uspeha. Oktobra na željo republikancev mednarodne brigade iz države odidejo, v upanju, da bodo odšle tudi nemške in italijanske sile. Sledi padec Madrida in Barcelone. Pripadniki republikanskih enot se množično začnejo umikati v dežele, ki so jih pripravljene sprejeti. Franco s svojimi enotami vkoraka v Madrid in s tem prevzame oblast. Takrat se ponovno pokaže vsa razcepljenost španske države. Medtem ko ga ob prihodu s pesmijo in fašističnimi pozdravi pričakajo privrženci falange, se na drugem koncu začnejo množična preganjanja tistih, ki se z novo oblastjo ne strinjajo. Med utrjevanjem oblasti je do leta 1945 pobitih četr milijona ljudi, približno milijon pa je zaprtih po ječah. Ljudje, ki so pravočasno odšli pred preganjanjem, si zatočišče poiščejo

v Franciji, Severni Afriki, ZDA, Sovjetski zvezi in Mehiki, ki pa je tudi edina, ki begunce zares sprejme.

General Francesco Franco utrdi diktaturo in se na oblasti, tudi s pomočjo velesil, obdrži še naslednja desetletja. Milijoni žrtev, ki so padli med in po španski državljanski vojni, ne zanimajo nikogar več. Vojna je dozorela in izzvenela kot preludij za naslednjo veliko vojno.

Druga svetovna vojna¹³

Kdor doživi dve vojni, naj ve, da je druga v primerjavi s prvo zmeraj razočaranje (Zupan 2004: 327).

Tako kot v Španiji, tudi v ostalih evropskih državah, zaradi gospodarske krize, ki nastopi konec dvajsetih, in splošne nezadovoljnosti nad stanjem, ki ga je pustila prva svetovna vojna, začnejo vznikat oblike totalitarnih režimov. Nemčija, Italija, Japonska, Sovjetska zveza in še nekatere, vedno glasneje zahtevajo drugačno ureditev Evrope in sveta. Z idejo o širitvi nemškega življenjskega prostora Hitler zasede Avstrijo in Češko. Skupaj s Sovjetsko zvezo si razdelita Poljsko. Na jugu Evrope si Mussolini pod krinko obnovitve rimskega imperija priključi Albanijo. Kraljevino Jugoslavijo napadeta Nemčija in Bolgarija. Odpor kraljeve vojske je končan v nekaj dneh. Kralj Peter skupaj z vlado pobegne v London.

Slovensko ozemlje, v kraljevini imenovano Dravska banovina, okupirajo Nemčija, Italija in Madžarska. Politično podobo po okupaciji v Sloveniji oblikujejo predvojne strankarske razprtije, med seboj sprte politične elite in različni režimi držav, ki so slovensko ozemlje zasedle. Večina politikov nasprotuje okupaciji in razmišlja o odporu, ki pa naj ne bi zahteval prevelikega števila žrtev. Četniško gibanje,¹⁴ Narodna legija, Slovenska legija v okviru SLS in Sokolska legija sestavljajo odporniško gibanje, ki podtalno deluje proti okupatorju. Izvajajo sabotaže in obveščevalne dejavnosti v prid zahodnih držav. Zagovarjajo obnovo kraljevine, ki naj bi nastopila po vojni.

¹³ Zgodovinski podatki iz časa druge svetovne vojne so povzeti po članku Andreje Valič Zupan (Valič Zupan 2004: 115–127).

¹⁴ Poznano tudi kot plava garda. Gibanje, ki izhaja iz enot stare jugoslovanske vojske.

Vzporedno se oblikuje organizacija, ki temelji na kadrih pred vojno prepovedane Komunistične partije Slovenije. Nadene si ime Protiimperialistična fronta, ki jo na ustanovnem sestanku 26. aprila 1941, poleg vodilnih komunistov, zastopajo še Krščanski socialisti, levo krilo Sokola in kulturni delavci, ki verjamejo, da edino Sovjetska zveza lahko ustavi Hitlerja. Že čez dva meseca se organizacija preimenuje v Osvobodilno fronto, ki preko slovenskih ljudi¹⁵ deluje v skladu s politiko Kominterne mednarodnega združenja komunističnih partij s sedežem v Moskvi.

Ostanke uradne kraljeve vojske ponovno skuša organizirati polkovnik Draža Mihailović. Begunska vlada v Londonu ga pooblasti za svojega zastopnika, ki bi vojsko povezal s partizani. Konec leta 1941 v spopadih za Užice pride do popolnega razkola med partizansko in četniško vojsko. Komunisti se tako razglasijo za edino odporniško gibanje proti okupatorju. Začnejo netiti razdor in strah med prebivalci in z brutalnim ravnanjem zanetijo spopade, ki prerastejo v državljansko vojno. Po vaseh se zaradi prisilnega odvzema hrane in premoženja, grobega obnašanja partizanov in nekaterih njihovih poveljnikov ter neupravičenih pobojev, začnejo ustanavljati vaške straže, imenovane tudi bela garda, opremljene z italijansko pomočjo. Ime je prevzeto po sovjetskih upornikih v času oktobrske revolucije. Leta 1943 se v ljubljanski pokrajini pod nemškim poveljstvom ustanovijo enote domobranske vojske,¹⁶ ki bi prebivalstvo slovenskega ozemlja branile pred komunističnim nasiljem in povojnim prevzemom oblasti.

Po priznanju Titove partizanske vojske kot sestavnega dela protifašistične koalicije, zavezniki zahodnih držav začnejo domobrance in četniško vojsko obravnavati kot kolaborante. Ob koncu vojne, po umiku poraženih nemških enot, se domobranci v množicah umaknejo na Koroško. Od tam, iz Vetrinjskega polja, jih britanska vlada, ki noče tvegati ponovnih spopadov, vrne nazaj čez mejo. Tu jih nova jugoslovanska oblast zapre in brez sodnih procesov ugotavljanja krivde pobije. Skupaj s civilisti, pripadniki srbskih in hrvaških vojaških enot in ruskih kozakov. Veliko grobišč ostane do danes neraziskanih in neevidentiranih.

¹⁵ Boris Kidrič in Edvard Kardelj.

¹⁶ Zaradi pomanjkanja nemških vojakov so v ljubljanski pokrajini ustanovili Slovensko domobranstvo, na Primorskem Slovenski narodni varnostni zbor, na Gorenjskem pa Gorenjsko samozaščitno.

Nastanek romana *Menuet za kitaro* in razlaga naslova

Menuet za kitaro (na petindvajset strelav) je izšel leta 1975 in velja za prvi slovenski roman, ki na vojno tematiko ni več gledal črno-belo in enoplastno. Zaradi njegove dogajalne zgoščenosti in dinamičnosti, izbrušenosti in miselne ostrine ter večplastnosti, velja za izjemno vreden člen romanopisja, primerljiv z najboljšimi evropskimi in svetovnimi romani novejša dobe. Sprva je kot delovna različica v rokopisni obliki nosil naslov *Važno je priti na grič*. Natisnjen je bil v več izdajah. Leta 1980 s spremno besedo Tarasa Kermaunerja *Vztrajati, vsemu navkljub*. Preveden je v srbski, hrvaški, albanski, madžarski in angleški jezik. Na domačih tleh je naletel na različne odzive. Od tistih pozitivnih, ki kot Edvard Kocbek, njegov prijatelj in vojni tovariš, zapišejo: »... da se ti je posrečila čudovita poetizacija človekove usode.« Kocbek je ta zapis utemeljil s tem, da je avtor v delu združil trdo in neusmiljeno človekovo usodo z dokumentarično resničnostjo in objektivno resnico. Do tistih, ki jih povzame Tone Pavček, Vitomilov prijatelj in takratni urednik pri založbi, kjer so njegova dela izhajala: »Ob izidu *Menueta* – priznam: z avtorjevim dovoljenjem sem črtal nekaj stvari filozofskih modrovanj, česar pa mi kasneje ob *Levitanu* ni več dovolil – jih je bilo mnogo navdušenih nad knjigo in *Cankarjevo* založbo, pojavili pa so se tudi kar ostri nasprotniki. Sam natanko vem, da so silili – isti ideološki duhovni, ki so včasih prepovedovali natise – nekatere pisce, naj napadejo knjigo kot cinično, amoralno, kot pamflet na partizanstvo. (Leopold Suhodolčan se je na primer uprl takim ukazom in ni maral o delu slabo pisati.) Vem, da so zmerjali *Cankarjevo*, ker izdaja take knjige in da je pač postala čisto desničarska založba (*Javoršek*), in tudi sam sem moral poslušati očitke v obraz in po telefonu, kaj da tako svinjarijo tiskamo. A je šlo mimo. Res je, da so za nekaj let ustavili srbohrvaški prevod oziroma natis v Beogradu, kjer je kasneje *Zupan* izhajal v velikih nakladah in z ne manjšim uspehom, res je, da se doma s knjigo ni zgodilo nič nenavadnega, če izvzamem, da se ni posebno dobro prodajala, stvari so tekle po svoji logiki in logiki razvezovanja časa dalje z novimi natisi *Zupanovih* del in tudi, ne brez zapletov, s filmanjem *Menueta*.« (Pavček 1993: 145-146).

Pogovor s pisateljem, objavljen na ovitku prve izdaje, pripoveduje o nastanku osnutka za roman. Kmalu po prihodu v partizane je na majhne listke in beležke začel opisovati razmišljanja in dogodke, ki so mu prekrizali pot. Vse te ideje so zorele trideset let, dokler ni v letu 1973 trikrat obiskal Španijo. Šele »pogovori z Josephom Bittrom«, njegovnim fiktivnim junakom iz romana, in pa šele zadostna odmaknjenost vojnih

dogodkov, avtorjeva zrelost in nova spoznanja o vojni in življenjskih temah ter španska izkušnja nasploh, so naredili primeren čas za sestavo rokopisa, ki nam je danes poznan. Sprva je bil skoraj še enkrat bolj obsežen, vendar ga je moral občutno skrajšati in strniti, da je dobil tako koherentno in smiselno celoto. Avtor še pravi, da ga ni zanimala in ni hotel pisati spominske literature. Zanimalo ga je oblikovanje *»časovno pogojene podobe, v kateri nastaja fizični in psihični lik neke svojevrstne osebnosti prostovoljca – partizana, kakor je v NOB tudi bil, čeprav nemara ni bil tipičen«*. (Zupan 1975: V spremni besedi na ovitku). Zupan v tem zapisu tudi razločno pojasni strukturo romana. V njej so na zupanovsko sproščen in na trenutke zabavljaški način povezane refleksivne, dramatične in poetične prvine, ki se prežemajo s spominskimi vtisi na preteklost: *»Naposled je iz vsega nastal šop žarkov, ki pada na dogajanje, ga osvetljuje za hip, in že zagrinja vse temina pozabe, ki nastaja hkrati s spomini.«* ... *»Mavričnim barvam vzgona je primešana črna in bela (kakor v slikarstvu), v tem pa je vse prav in vse narobe.«* (Zupan 1975: V spremni besedi na ovitku).

Zakaj *Menuet za kitaro*, zakaj *Važno je priti na grič*?

Zelo važno je priti na grič

Ta stavek je kakor nekakšno geslo napisan na nekaterih listih, ki ležijo pred mano, popisani z raznobarnimi tintami in svinčniki (Zupan 2004: 5).

Tako Zupan začenja uvod, ki je sestavni del romana, in ki v njem pojasnjuje idejo in zgradbo zgodbe in pripovedi. V uvodniku romana se pojavita dve vodilni misli, ki se potem skozi pripoved še nekajkrat ponovita. Prva: Zelo važno je priti na grič. / Kako važno je priti na hrib. In druga: Važna je pot, ne cilj; cilj se odmika ko zahajajoče sonce.

Prvi in hipni cilj romanesknega junaka je torej v heroični pozi, želja po uspešni akciji in spopad do konca. Ko pa dogajalni lok literarno osebo popelje na pot samospoznavanja, njena pot pomeni premišljevanje, iskanje, dvome, upiranje avtoriteti ter celemu svetu, razvoj duševne in duhovne rasti, reflektiranje samega sebe, in v neskončnih krogih bližanje k nikoli doseženemu končnemu spoznanju resnice. Pisatelj se že v uvodu ogradi od avtorstva. Je samo zapisovalec, prepisovalec nekih dogodkov, ki so na najrazličnejših papirjih v veliki zmedi nametani po njegovi mizi. Resnični zapisovalec je Jakob Bergant - Berk. Osebe, ki so v uvodniku navedene so njegovi soborci, prijatelj Anton in tudi pripadniki sovražne vojske. Sledi mozaično navajanje različnih misli,

izrekov in podatkov. Med njimi je misel, povzeta iz Machiavelijevega *Vladarja*, ki ga pripovedovalec morda povezuje s pogledom na svoj odnos do sveta, ki se mu skozi pripoved romana do določene mere postopoma spremeni.

Menim, da je srečen tisti, ki ubere svoje ravnanje z naravo časov, kakor je nesrečen tisti, s čigar ravnanjem časi ne soglašajo (Zupan 2004: 6).

Kasneje pisatelj spremeni naslov v *Menuet za kitaro (na petindvajset strelav)*. Menuet kot glasba in star francoski ples v krogu. Pripoved v romanu namreč poteka v t. i. krožnem gibanju in je tudi eden osrednjih motivov.

Nastanek romana *Komu zvoni* in razlaga naslova

Leto dni po prihodu iz španske državljanske vojne je leta 1940 nastalo Hemingwayevo drugo daljše prozno delo *Komu zvoni*. Roman pri literarnih kritikih ni doživel posebnih pohval in pozitivnih ocen. V nekaterih krogih, predvsem desničarskih, pa celo precej nestrinjanj glede vsebine in ideje romana. To je bilo najbrž povezano že s samo pisateljevo udeležbo v vojni, ki so jo v precejšnji meri vodili komunisti, ki že takrat v Združenih državah Amerike niso uživali podpore in simpatij. Je pa pri bralcih že tako priljubljenemu Hemingwayu prinesel še večjo slavo in komercialni uspeh, saj je vodilna filmska družba Paramount Pictures odkupila avtorske pravice in tri leta po izidu knjige posnela film z Garyjem Cooperjem v vlogi Roberta in Ingrid Bergman v vlogi Marie.

Noben človek ni otok povsem zase; Vsak človek je kos Celine, del kopne zemlje; če Morje odplavi grudo prsti, je Evrope manj, prav tako kakor je bil Rtič, prav tako kakor je bilo Posestvo tvojih prijateljev ali tvoje lastno; ob smrti vsakega človeka je mene manj, zakaj vključen sem v Človeštvo: In zato nikar ne pošiljaj vpraševat, komu zvon zvoni: zvoni tebi (Hemingway 2004: 7).

S to mislijo angleškega pesnika Johna Donna (1573–1631), Ernest Hemingway začel svoj roman. Ta uvodna misel umešča glavno idejo romana, da je vsak človek del širše skupnosti in ne more živeti kot osamljeni individualist. Zaveza skupnosti se kaže v vsakem dejanju njenega člana, kar pomeni, da je tudi njegova smrt izguba za vso skupnost. Drugi del Donnove misli govori o človeški smrtnosti. Kot motiv se smrt

ponavlja skozi cel roman. V vojni je smrt veskozi prisotna. Pa naj bo to kot občutek usojenosti, huda slutnja ali kot golo dejstvo.

Dogajalni prostor, čas in motivi v romanu *Komu zvoni*

Pripoved se torej odvija v času španske državljanske vojne, v gorski verigi Guadarrama, severno od Madrida in med fašistično postojanko, mestom Segovio, kamor si republikanci med ofenzivo skušajo utreti prosto pot. Dogajalni čas je (skupaj z vsemi retrospektivami), postavljen v štiri dni maja 1937. Republikanske enote v boju s fašisti začenjajo pospešeno izgubljati dele španskega ozemlja. Medtem ko v Madridu čas še normalno teče, se nedaleč stran v gorovju Guadarrama, pripravlja ofenziva. Tja je iz republikanske strani poslan mladi Robert Jordan, prostovoljec mednarodnih brigad, sicer učitelj španskega jezika v Montani, ki je že pred vojno nekaj časa živel in potoval po Španiji. Dežela in njen človek, z vsemi svojimi navadami, mu torej nista neznana. Pridruži se bojni enoti nekdanjega matadorja Pabla, ki jo pa v resnici vodi njegova žena Pilar, odločna, pogumna, zaščitniška in nasploh temperamentna, a skrivnostna ženska. Prebivajo v skrivni votlini, in skupaj s Sordovo skupino gverilcev pripravljajo razstrelitev strateško pomembnega mostu in umik proti gorovju Gredos, kamor bi se kasneje umaknili na varno. O tem umiku ves čas premišlujejo, saj jim predstavlja dolgo, nevarno in negotovo pot.

Zunanjo zgradbo romana pisatelj razdeli na triinštirideset nenaslovljenih poglavij različnih dolžin. Notranja zgradba pa je razdeljena na osemindeset ur dogajalnega časa. Razdeljen je od popoldneva prvega dne, ko Robert skupaj s svojim vodnikom Anselmom pride v Pablovo skupino gverilcev, pa do zadnjega dne, ko s pričetkom ofenzive z diverzantsko akcijo razstrelijo most in se umaknejo proti gorovju Gredos.

Če pri romanu opazujemo njegovo motiviko, lahko vidimo preplet vojnega romana, akcijskega, zgodovinskega, ljubezenskega, romana kolektiva in romana kjer nastopa tipični Hemingwayev junak, t. i. kodni junak.¹⁷ Te prvine se skozi roman glede na dogajanje različno izmenjujejo. V začetku prevladujejo kolektivni, ljubezenski (odnos

¹⁷ Kritik Philip Young ga imenuje kodni junak ali code hero. Gre za človeka, ki se dostojanstveno bojuje proti smrti in uničenju.

med Mario in Robertom) in španski motivi (opisi bikoborb in matadorjev). Na koncu prevladuje vojna in akcijska motivika s tipičnim junakom v ospredju, ki umre in se tako žrtvuje za skupnost.

Zgradba in slog *Menueta za kitaro*

Nenaslovljena poglavja Zupan na začetku pospremi z raznovrstnimi citati različnih ljudi. Ti citati so povzeti iz različnih literarnih del, filozofskih spisov, ali pa jih povzame po ljudeh okrog sebe in celo iz lastnih zabelezk ter doživetij. Njih avtorji so lahko misleci, pesniki, dramatik in prozaisti, politiki, vojskovodje in diktatorji ter udeleženci vojn celotne človeške zgodovine. Zupan se tako izogne vpletanju citatov znotraj besedila. To pripovedi da boljšo slogovno izčiščenost, enovitost in uravnoveženost. Tematika citatov zajema najrazličnejše poglede na življenje in smrt, človekovo zgodovino in vojno, posameznikovo usodo in trpljenje. Pisatelj jih včasih umesti na začetek poglavja, ker se nekako ujemajo z nadaljnjo vsebino ali idejo. Tako pred prvim poglavjem, ko Berk skupaj s še nekaj bodočih borcev iz mesta odhaja v gozd in v četo. Včasih pa jih zapiše iz čistega sarkazma in njemu lastne zafrkljivosti, kot denimo v drugem primeru, ko se v začetku tretjega poglavja Berkova enota prvič sreča s sovražnikom.

Vsakdo koraka veselo v zločin – pod banderom svojega svetnika (Voltaire, Filozofski slovar) – (Zupan 2004: 9).

Dvogovor z nemškim častnikom na cesti skozi nočni gozd: Jaz (ostro): Halt! Wer da? / On (dobrodušno): Hier Feldwebel Swoboda ... / Jaz (z brzostrelko): Trrrr ... (Zupan 2004: 150).

Tok zgodbe skozi celo pripoved prekinjajo Berkove slikovite fragmentarne podobe, ki pri bralcu delujejo kot delčki mozaičnih prizorov. To so odslikave vsega kar pripovedovalca obkroža in na kar ga določeni trenutki asociirajo. Vse to se kot v hitrem posnetku filmskega traku pretaka skozi pripovedovalčevo zavest. Zato je tudi jezikovna podoba zapisa temu prilagojena. Zupan tako uporablja zanj značilno naštevanje, nametanost, preskakovanje z motiva na motiv in kratkost povedi.

Od ameriškega pilota dobimo pravi stari colt 45. Prve volitve na terenu; ojoj, a tako bo to? Mitingi. Novi minometi. Komisija za izgradnjo ljudske oblasti. Govori London. Govori Moskva. Beg v hrib. Žganci v mlinu ob Kolpi. Že Marx je rekel ... Kopanje v reki (Zupan 2004: 404).

Literarna oseba

Kaj je pri določanju in razčlenjanju literarne osebe, natančneje, literarne osebe v izjemnih življenjskih okoliščinah, pomembno? Ključno je, da najprej določim oba pojma. Že na samem začetku, pri sestavljanju osnutka mojega diplomskega dela, sem se srečal s problemom, kako osebo poimenovati. Je to romaneskni junak, literarni junak, glavni junak, protagonist, lik, figura ali kaj drugega? Kaj mora vsebovati, da mu lahko izberem neko poimenovanje?

Da je pri poimenovanju kompleksnost problema velika, dokazuje že izjemna pestrost terminov v posameznih evropskih jezikih (npr: ang. character, fr. personnage, nem. Figur, rus. geroj, hrv. in srb. lik). V slovenski literarni vedi se v novejšem času uporablja termin literarna oseba. Uporablja se tudi oznaka literarni lik, protagonist ali figura, medtem ko je romaneskni junak že zastarel pojem. Zastarel morda zato, ker v novejšem času junak ni več tisti tipični junak ali heroj, ki predstavlja univerzalne človeške vrednote in se za njih tudi bori ter za njih zastavi vse kar lahko? Tudi vrednote, ki se naj bi za njih boril so zrelativizirane. Junaka, kot zastarelo poimenovanje, zaznava tudi angloameriška literarna veda, ki koncept junaka priporoča za dramsko ali dramatično strukturo.

S pojavom toka zavesti kot pripovednega postopka se je tudi literarna oseba začela spreminjati. Po mnenju mnogih je začela umirati. S pojavom modernega romana, kot sta npr. *Ulikses*, Jamesa Joycea ali Proustovo *Iskanje izgubljenega časa*, je lik postal pasivnejši in njegov značaj ohlapnejši in od tod tudi problem umiranja lika. Ideja spreminjanja tradicionalnega likovega koncepta, oziroma njegova »smrt« je povezana »z relativizacijo človeških vrednot, zaradi katere se človeku ne zaupa več kot stičišču trdnosti in humanizma.« (Zupan Sosič 2016: 90).¹⁸

¹⁸ Povzeto po Josephu Childersu in Garyju Hentziju.

Teoretik pripovedi Uri Margolin govori o treh prevladujočih perspektivah, ki jih loči glede na oblikovanje literarne osebe. To so oseba kot literarni izum, lik kot neresnična oziroma nepravna, a individualna posebnost znotraj možnega sveta ter oseba kot besedilni konstrukt v bralčevem mišljenju. Pri prvi perspektivi, osebi kot literarni izum, imamo lik kot umetniški produkt, ki ga avtor konstruira z določenim namenom in ciljem, drugi pomen se prenaša na lik kot nekaj individualnega znotraj možnega sveta. Tretja perspektiva pa lik razlaga kot mentalno podobo domišljije bralca. (Zupan Sosič 2016: 91).¹⁹

Če vse tri perspektive ilustriramo z likom don Kihota, potem prva perspektiva enači rojstvo don Kihota s Cervantesovim prvim zapisom v romanu. Avtor je ustvaril natanko takšnega kot si ga je predstavljal. Lik je torej izum človeškega uma. Lik sledi določenim literarno-umetniškim konvencijam. Ko člani iste bralne skupnosti primerjajo svoje mentalne podobe in dožemanje lika med seboj, se običajno poenotijo in pri tem oblikujejo javno podobo ideje ali lika don Kihota.

Pri liku kot neresnični oziroma »nepravi«, a individualni posebnosti znotraj možnega sveta, lahko ob branju *Don Kihota* zlahka razpravljamo o njegovi zunanji podobi, obnašanju ter času in prostoru takratne Španije. Pri tem naj upoštevamo literarno pogodbo,²⁰ ki je »dogovor« med avtorjem, besedilom, in bralcem o poznavanju literarnosti oziroma fikcijskosti. Lik je torej razumljen kot individualna eksistenca v svetu ali nizu svetov. Izmed teh svetov so nekateri zelo blizu dejanskemu svetu ali pa od njega zelo oddaljeni.

To pa sproža že vprašanje tretje perspektive, osebe, kot besedilnega konstrukta v bralčevem mišljenju. Tukaj si bralec skozi branje literarnega dela in z informacijami, ki jih sprti dobiva, izoblikuje podobo in znanje o liku don Kihota. Lik se tako oblikuje glede na poznavanje shem in stereotipov resničnega in literarnega sveta.

Morda je tukaj dobro razčistiti tudi razliko med pojmom resnična in literarna oseba. Človek kot celota, vključno z njegovo notranjostjo, nas v resničnem življenju ponavadi ne zanima (če seveda ne gre za naše bližnje), že samo zaradi tega, ker nam ta njegov

¹⁹ Perspektive so prevzete po Uriju Margolinu.

²⁰ To poimenovanje je Zupan Sosič uvedla po analogiji Ecovega izraza fikcijska pogodba. Coleridge to poimenuje tudi »začasna prepoved nevere«.

notranji svet enostavno ni ponujen oziroma nimamo vpogleda vanj. Ostane nam le zunanost, njegove kretnje, dejanja in govor. V pripovedništvu pa je notranji svet resnično dostopen. Lik namreč doživljamo preko njegovih misli, prepričanj in doživljanj. Vse to imenujemo notranji vpogled, ki vodi bralčevo simpatijo do lika, kar pomeni, da se nanj in na njegova dejanja odziva emocionalno.

Dvajseto stoletje ponudi literarno osebo, ki jo bralec bere in dojema na drugačen način kot v stoletjih prej. V osemnajstem stoletju je literatura še ločevala med dobrimi in slabimi liki, kot opozicijo med resničnimi dobrimi in slabimi ljudmi in je zato imela tudi poseben eksemplarični in poučni namen. V devetnajstem stoletju prevladuje realistični roman in njegov junak kot stvarnost, vendar je v resnici lik precej težko določljiv. Npr. Dostojevskega junak kot pojav stvarnosti ne zanima več, ampak se poglobi v njegovo dušo in ustvari junaka kot posebno gledišče na svet in na samega sebe. Pri *Menuetu za kitaro* je psihološko dodelan lik Berka, ki z opazovanjem sebe in sveta, daje signale bralcu, kako naj ta lik dojema. Dvajseto stoletje pa s pojavom modernizma odpre nove poglede. Modernistični avtorji literarne osebe razumejo kot kompleksna, kontradiktorna in eksperimentalna dejstva. Lahko so brez notranje psihologije prikazane kot situacije. Postmodernizem gre pri liku še dlje. Klasični literarni lik in njegovo eksistenco razgradi in ga preko medbesedilnosti ustvari na novo. Tako npr. Ecovi literarni junaki v romanu *Ime rože*, s svojimi lastnostmi, značaji in delovanjem prevzamejo identiteto že prej ustvarjenih literarnih likov ali pa tudi resničnih ljudi. Menih Jorge kot Jorge L. Borges ali Vijem B. kot Sherlock Holmes. »Modernistični in postmodernistični liki zahtevajo mehčanje ali popolno spremembo t. i. tradicionalne recepcije, hkrati pa spremembe bralnega horizonta vplivajo nazaj, na samo produkcijo literarnih oseb in oblikovanje bralnih vzorcev.« (Zupan Sosič 2016: 93).

Izredne okoliščine – vojna

Zupan v *Menuetu za kitaro* zapiše:

Vojna lahko človeka ubije, tudi če jo fizično preživi ... Vojna je drug način življenja, drugačen kakor tisti, na katerega se pripravlja človek v svoji mladosti; eni vojno prestanejo z večjimi ali manjšimi poškodbami ali celo brez njih; drugi pa jo doživijo kot spremembo svoje celotne osebnosti (Zupan 2004: 333–334).

Vojna človeka postavi v mejne situacije, v katerih se nenehno spogleduje s smrtjo. Je posebni bivanjski položaj, ko je človek izzvan in prisiljen, da se v situacijah odziva drugače kot sicer. Njegov vzorec razmišljanja, čustvovanja in delovanja postane drugačen. V ospredje stopijo drugačne vrednote.

V vojski tudi norci postanejo pametni; ker vsi postanejo nori. Srčni bolniki si pozdravijo srce, tisti s čiri na želodcu izgubijo čire, revmatiki so ob revmatizem (Zupan 2004: 169).

Jezikovno-stilna oblikovanost ter slog v romanu *Komu zvoní*

Če roman opazujemo iz perspektive jezikovno-stilne oblikovanosti, moramo upoštevati razliko med govorom, ki ga podaja pripovedovalec in govorom njegovih literarnih oseb. Pri slednjem se je potrebno vprašati, koliko jih pisatelj individualizira in jim glede na govorni položaj določa dejstva, kot so njihov zunanji izgled, psihično stanje, njihov poklic, interese, svetovni nazor in siceršnji pogled in naravnost do življenja. Pri vsakem liku se opazi, da ima povsem svojo govorico, ki se tudi pritiče njegovemu značaju in tudi položaju v skupini, ki jo sestavljajo.

Dogajanje v romanu je prikazano sintetično od začetka do konca. Nekajkrat se pojavi retrospektivno dogajanje, kot npr. Pilarina pripoved o pokolu fašistov v neki vasi, njenih spominov življenja z nekim bikoborcem in opis napada na vlak, ki ga podaja cigan Rafael. Sintetična zgodba kot slogovne postopke vključuje pripoved, opise narave in pokrajin, oseb ter veliko dialoga, ki je precej dramatičen. Notranji monolog lahko spremljamo pri Robertu, Anselmu in na koncu tudi pri fašističnemu poveljniku Barrendu. Tempo monologa je lahko počasen in razvlečen ali pa pospešen. V zadnjem delu, ko Robert smrtno ranjen ostane sam in se bori s strahom, da bi padel v roke nasprotnikov, monolog celo preide v notranji dialog z zelo pospešenim tempom, v pogovor s samim seboj. Pojavljajo se proste in nelogične asociacije.

Misli na Montano. Ne morem. Misli o Madridu. Ne morem. Misli na požirek hladne vode. Prav. Tako bo. Kakor požirek hladne vode. Lažeš. Nič ne bo. Nič drugega ne bo ko nič. Potem pa stori. Stori to. Stori zdaj. Čisto prav, da storiš to zdaj ... Ne čakati moraš. Na kaj? Saj dobro veš. Torej čakaj (Hemingway 2004: 488).

Osrednja literarna oseba romana – pripovedovalec

Literarne osebe so v *Menuetu* najprej predstavljene skozi oči glavne osebe Jakoba Berganta - Berka. Tako pomembne osebe kot Anton in tudi nekatere nepomembne. Berk pri vseh najprej vidi in opiše človeka po njegovi obleki in zunanjem videzu. Šele potem, kasneje ob naslednjem srečanju, če mu je dovolj zanimiv, in če se mu zdi vredno, preide na njegova dejanja.

Jakob Bergant - Berk je prvoosebni in personalni pripovedovalec v romanu *Menuet za kitaro*. To pomeni, da bralec dogajanje spremlja skozi njegove oči in občutja. Seveda to ne pomeni, da gre v vsakem primeru tudi za avtobiografijo. Ker pa vemo, da se poleg značajskih potez, ujemata tudi Berkov in Zupanov življenjepis, sklepamo, da za zgodbo romana in pripovedovalčevimi očmi stoji Zupan sam. Torej lahko rečemo, da gre tu vsaj za del avtobiografije, saj Berk ni verodostojna kopija Vitomila Zupana ali kar celo avtor sam. V uvodnem delu se pripovedovalec pojavi kot neidentificirani prepisovalec starih in neurejenih zapiskov. Kasneje, na sredini romana, pripovedovalec za trenutek spremeni perspektivo, ko se vživi in izhaja iz zavesti nekega neimenovanega nemškega soldata, ki se odpravlja na hajko.

Še teh banditov nam je bilo treba! Užgejo iz hoste in pobegnejo. Bajе gremo po tej akciji na morje. Tam bodo gotovo tudi kakšne babe. Še čez te hribe, čez te preklete hribe ... Osem do deset ur hoje sem slišal. Krucifiks, če mi pride kateri teh capinov v roke ... bebeci umirajo brez bolečin. Jaz sem pa še pred nekaj meseci žulil latinščino, mensa, mensae, mensae, mensam ... Če ga ujamem, prasca rdečega, se bo najprej našrl te ilovice (Zupan 2004: 279).

Pričevanje Berka o vojni in medvojnih dogodkih, njegova razmišljanja o svetovnonazorskih, bivanjskih in drugih vprašanjih, dopolnjujejo tudi drugi, stranski liki, kot so njegov španski sogovornik Joseph Bitter, prijatelj Anton, medicinec Frenk in ostali.

Berk kot izjemno zapleten in večplasten lik je z vsemi čuti stalno odprt navzven. Nenehno opazuje, spremlja, zaznava dogajanje okrog sebe in o tem sproti tudi ves čas razmišlja. Dogodke v katere je vpleten skuša sproti osmišljati in komentirati. Ves čas so predmet njegovega kritičnega vrednotenja. Obenem pa lahko spremljamo komentarje na

iste dogodke tudi iz druge strani. Namreč od ljudi, ki ga spremljajo. Ti komentari sicer nikoli ne tečejo kot samostojna razmišljanja teh ljudi, tako kot pri Berku, skozi notranji monolog. Vedno le v komunikaciji z glavno osebo, Berkom. Njemu se med razmišljanjem in komentiranjem nenehno pojavljajo miselni preskoki in najrazličnejše asociacije. To, da avtor razmišljanju literarne osebe namenja več prostora kot opisom zunanjih oziroma stvarnih dogodkov, je tudi značilnost modernega romana, saj bralca zanima pogled junaka na dogodke bolj, kot pa dogodek sam po sebi. »*S takim pristopom skuša moderno pripovedništvo v nas, bralcih zbuditi iluzijo, da smo neposredna priča psihičnemu dogajanju znotraj književnih oseb.*« (Cuderman 2004: 157).

Berk se sprva ne predstavi kot prav zgovoren in gostobeseden lik. Nasprotno, je precej redkobeseden v komunikaciji z drugimi. Denimo ob »pogovorih« z Vesno, ko skupaj gredo iz mesta. Podobno kot z Berkom je tudi z Antonom, ki pa o njem takrat še zelo malo vemo. Berk sovraži prazno »čvekanje brez zrna« (Zupan 2004: 165), kot se izrazi o Iztokovem govoričenju. Še posebej ga ujezi, ko prazne besede pokvarijo vso lepoto doživljanja.

Ob sončnem zahodu se samo bojim, kdaj bo kdo zanosno (otožno, vzneseno, bučno) vzkliknil: Joj! Kakšen čudovit (prekrasen, veličasten, neverjetno lep) sončni zahod – in pokvaril tiho gledanje (Zupan 2004: 29–30).

Zupan se zaveda Berkove miselne premoči proti večini ostalih likov. Konstruktivni dialogi lahko tečejo samo med liki, ki so si tako ali drugače blizu, z drugimi se pa hitro zaplete v težave ali v nekomunikacijo. Ker Berk ve, da je sam jezik pomanjkljivo komunikacijsko sredstvo, se kot izjemno inteligentni literarni lik večkrat posluži duhovičenja. Anton ga zato večkrat spomni na Žarka, svojega prijatelja in španskega borca, saj ga Berk spominja nanj.

Ta človek je imel nekaj posebnega, pripoveduje Anton, razumen in poglobljen – pa tudi nečimrn; nekateri so ga imeli prav za prevzetnega. Znal je biti zamišljen, izvalil je kakšno čisto svojo, čutil si, da gleda vse stvari čisto po svoje; naenkrat pa je začel namenoma govoriti same neumnosti brez zveze. Visok, slok, lepo razvit, hodil je ko maček; babe so šle nanj ko na med. Gledal je strašno daleč nekam, strašno daleč ... onstran stvari ... potem se je pa vrnil in se zmeraj nasmejal pa rekel kakšno neumestno; ni ga mogoče zlomiti, kakor zvok strune, ki ga ne moreš prijeti ... a dajal je vsej okolici svoj notranji žar (Zupan 2004: 432–433).

Še en lik v romanu, ki bralcu posreduje Berkov karakter, je mitraljezec Jošt. Ta sicer inteligen ten borec je njegovo popolno nasprotje. Navzven hladen in molčeč, o boju ne razmišlja, vedno naredi kar je treba, »vedno se pravi čas uleže za rogovilo«.²¹ Seveda Zupan, kadar Berka prvič sooča s kakšnim od stranskih likov, ne pozabi Berka prikazati kot pronicljivega in do sogovornika tudi rahlo zaničljivega človeka.

Berk in Jošt, kljub temu, da Berk za nekaj časa postane njegov pomočnik, prijateljstva ne navežeta. Denimo, da samo cenita eden drugega in nič več. Berk kaj več od njegovega imena iz njegovih ust ne izve. Zaradi Joštove redkobesednosti tudi Berk ne sili vanj. Tako ali tako se ves čas pripovedi drži nasveta, naj v vojski ne sprašuje, ker se vse pojasni samo. Zato začne z Joštom komunicirati samo še v trdilnih stavkih.

Poizkusil sem s trdilnim stavkom: »Danes bo dež.«

»Bolje danes kot jutri,« je rekel. In spet molčal.

»V naslednji vojski si bom izbral bolj zabavnega kolega,« sem izjavil in gledal od njega proč, proti pahljači sončnega vzhoda. Ni prijel. Ko da ni slišal. Potem naju je spet obiskal zgovorni Iztok. Tako ti eden žre živce s čvekanjem brez zrna, drugi pa z molkom (Zupan 2004: 165).

A pripovedovalec Berka kljub njegovi navidezni samokritičnosti vedno znova pošilja v naivno ocenjevanje trenutne situacije in tvegane akcije. Avtor tega ne skriva, celo poudarja. Zato je tudi morda ustvarjen lik Jošta, saj ta ob njunem razhodu Berku končno jasno in v njegovem slogu na kratko pove, kaj ga na njem tako moti, kaj je tista njegova lastnost, ki mu pravzaprav škoduje.

»Zdaj imaš drugega pomočnika,« sem rekel in pazil, da bo zvenelo trdilno in ne vprašalno.

»Mhm.«

»Ti ne bo nič dolgčas za menoj, si mislim,« pokimam.

»Dolgčas?« Niti nasmehnil se ni. »To zmeraj pretiravaš,« je pristavil – in tako sem izvedel, kaj ga tako moti pri meni (Zupan 2004: 178).

Taras Kermauner se je o Berku izrazil takole: *»Morda je preživel, ker je njegov vrhovni cilj: preživeti. Temeljen zanj je biologizem, vitalizem. Preživetje je notranji smisel vsega*

²¹ Da gre pri Zupanu za zelo slikovit in bogat jezik dokazujejo že njegova poimenovanja za različne vrste orožja, kot so rogovila, porajkelj, flinta ...

živega.» (Kermauner 1980: 479). To pa ne pomeni le individualnega preživetja. Ali morda kolektivnega preživetja naroda – glede na to da se je Berk odločil da stopi v boj, kljub temu, da se z ideološkim programom, tako Berk kot Zupan, nikoli nista poistovetila. Berkovo osvobajanje je bilo širšega pomena. »*Totalno, ne pa totalitarno: od nacionalnega do idejnega in spolnega. Ni priznal vsiljenih meja: ne politično nazorske, ne klerikalne, ne filozofske, ne spodobnostne.*» (Kermauner 1980: 479).

Ta njegova prepričanost ga povezuje s Hemingwayevim Robertom Jordanom, ki se španske vojne udeleži iz podobnih razlogov, le da jih mogoče na sprejemljivejši način povzame kot vrednote oziroma geslo francoske revolucije: Svoboda, bratstvo, enakost. Berkova neprilagojenost in nestrinjanje z revolucijo ter individualizem nasploh, se dokončno pokažejo v trenutku mučnega pogovora s komandantom Čirom. Ko ga ta kot izjemno spreten govorec takorekoč pritisne ob zid, sam opazi, da nima več protiargumentov in si začne sam pri sebi ponavljati svoje ustaljeno geslo:

... treba je priti na hrib ... treba je priti na hrib ... S tem sem prekril vse svoje misli
(Zupan 2004: 251).

Berk Antona spozna med odhodom iz mesta. Sprva si ta molčeči človek kaj več od opisa njegove zunanosti ne zasluži.

... za njima jaz in prav zadnji stopa čuden človek v črni obleki, z brezizraznim obrazom, zelo molčeč, vase zaprt možak ... Ponudil sem čudnemu možaku za seboj; ta je samo stresel z glavo, češ kaj ti pride na misel. V črni zastareli obleki ni pristajal ne med nas ne v to zeleno pokrajino, bil je pa zelo primeren za kamuflažo. Čudni čuk z bledico na licih, bolj podoben mežnarju kakor bodočemu vojaku ... potem dolgo ni nič – in na repu stojiva jaz in molčeči človek v črni obleki, ki je videti kot pogrebec. Vmes so še tiste domačinke, pa kure, seveda (Zupan 2004: 21–27).

Anton je Berku sprva popolnoma tuj, ampak ves čas vreden zanimanja. To zanimanje postane obojestransko. Na potovanju v Ribnico med njima steče »molčeč« pogovor, kar je v pripovedništvu nenavaden postopek.

Potem sva se »menila« molče. On nekako takole: veliko sem bil sam ... živim drugače kot ti ... bogve kdo ima prav ...

Jaz pa: premalo se zanimaš za dobre plati življenja ... nekoliko bolj živo, dečko ... kdor se razveseli jabolka, ima dvakrat več od njega ... On: če ne moreš biti lep in močan, je bolje biti neviden ... in zatirati želje ... Ti – hočeš-nočeš vzbujáš pozornost ... Jaz: ali verjameš Anton, da sva si kljub strahovitim razlikam na dnu le nekako simpatična? On: ti veš, da ti ne zavidam ... jaz pa vem, da te zanimam ... seveda sta bili dve možnosti, od vsega začetka: da se zasovraživa zaradi razlik – ali da se privlačiva ... Pomagal je tudi slučaj, res, a verjemi, ne bistveno (Zupan 2004: 66–67).

Anton je tako Berkovo popolno nasprotje in hkrati njegova dopolnitev. Anton je nevpadljiv, tih, preudaren človek brez izraza. Kasneje ju zbližajo preizkušnje v neposrednem boju s sovražnikom. Ko v hajki ostaneta brez čete, se v begu skrivata v jamo. Tam preživita dan in naslednjo noč.

Ženski liki v romanu

»Ženska pri Zupanu ni subjekt, tudi objekt ni, temveč predvsem prostor prepoznavanja samega sebe.« (Košir 1993: 57). S tem stavkom je moč povzeti, kakšna je vloga ženskega lika v romanu. Prikazan je precej enoplastno. Odnos teče samo v eni smeri, in sicer vedno na relaciji, ki poteka od glavne literarne osebe: Berk – ženska. Moški je torej tisti, ki vrednoti svet okrog sebe iz svoje perspektive, ženska pa je samo, ne predmet ali sredstvo, ampak posrednica njegovega iskanja. Erotika pa je tisto sredstvo, ki daje možnost raziskovanja medčloveških odnosov med moškim in žensko. Vendar pojmovanje ženske še zdaleč ni samo enoplastno. Berk pozna dva modela žensk. Prav tako Zupan, ki ta dva vzorca tudi drugače opiše. Ženske, čeprav v vlogi obrobnih, oziroma epizodičnih likih se skozi roman pojavljajo in izmenjujejo ves čas od odhoda iz mesta.

Na prvem mestu so ženske, bežne znanke, ki v njem prebudijo izjemno erotično slo. Ženske kot so Vesna, ki skupaj gresta iz mesta, Sabina, izzivalno dekle iz mlina, Hermina, ki se z njo pozna že od prej, znova pa se srečata v partizanih ter dekle brez imena, ki ga sreča v vasi. Ne mara čednostnih deklet, še manj učenih žensk, ki želijo moškega vzgojiti in prikrojiti po svojem okusu. Pomembno mu je telo prvinske, naravne in nagonke ženske.

Vesna, to je telo dobre kakovosti, v katerem prebiva bolj malenkostna duša (Zupan 2004: 65).

Berk seveda nikoli ne pozabi omeniti tudi lastne privlačnosti, ki je po njegovem pogoj za uspešno osvojitel. Poleg seveda čimvišjega položaja v hierarhiji. V odnose z njimi ne vstopa zaradi ljubezni, želje po zvestobi ali iz romantičnih nagibov. Cilj tovrstnih zvez sta strastna želja po samopotrjevanju in nagon lovca ter prvinskega osvojevalca. Osvajanje in odnos z žensko je zanj nekakšna vojaška strategija, sestavljena iz »izzivanja, umika, vabljenja, izrabe položaja«.

Kot opozicija dekletom Sabininega ali Vesninega tipa sta Sonja in dekle, ki Berku ne izda svojega imena, zato jo poimenuje kar Bridka. To so za Berka netipične ženske, ki z njimi brez telesnosti doseže višji nivo odnosa kot ga je moč doseči z ženskami kot je Vesna. Sonja je Židinja z Reke. S Sonjo nekje sredi hajke, v hiši, na isti postelji, premočena, ušiva in umazana preživita »čudno noč« kot zapiše Zupan. Govori mu o svojem domu in Berk v polsnu posluša kako mu šepeče recitira verze v neznanem, a zvočnem jeziku. Drugo jutro mu jih pove znova, tokrat v hrvaškem jeziku.

»Tvoje ime je kao ulje razliveno ...«
»povedi me, kralju moj, u sobu svoju,
više nego vino slaviti ćemo
ljubav tvoju ...«
»Moj dragi je moj, i ja sam njegova ...
on je pastir na poljima ljljana ...«
»Noćas u postelji svojoj
tražila sam duši svojoj dragoga,
tražila sam, ali ga ne nadjoh ...«

Zbolelo me je nekje v globini.
Pokret (Zupan 2004: 221)!

Berk torej brez telesnega stika ob Sonji začuti nekaj kar ga pretrese in česar ob drugih ženskah ne more doživeti. Morda je to tista ljubezen, ki jo išče in po njej hrepeni.

Stil pripovedi Berkovih srečanj z dekleti Vesninega tipa poteka v vulgarnem kvantarskem jeziku, z vsebujočim dialogom kot načinom komunikacije (dogodki na

peči). Ali pa kot monologom oziroma komentiranjem glavne literarne osebe (dogodki z dekletom, ki Berku sešije kapico), s čimer želi prikazati nadvlado moške osebe. Medtem pa so srečanja z ženskami kot je Sonja, in njih karakterizacija, podana skoraj s pridihom romantike. Če so srečanja s prvinskimi ženskami navadno napisana v sedanjem času (lahko rečemo, da takšna oblika bolj pritiče akciji), je stik s Sonjo prikazan kot že nek oddaljen spomin, vtis preteklosti ali pa celo nekaj med spominom in sanjami. V primeru Bridke pa je to celo pobeg od razmišljanja ter težkih in grdih trenutkov.

Bridke zlepa ne bom pozabil – ti se boš razpršila, ko bežne sanje po prepiti noči. Bridka: to je bil stik moškega in ženskega jedra. Kaj si ti? Pena na površju neke nesmiselne noči, pena, ki počí in je ni več. O Bridki bom še premišljeval, če si je bom želel; tebe bom pozabil; tudi zdaj premišljam samo o sebi (Zupan 2004: 127).

To daje dokaz, da Sonja skupaj z Bridko predstavljata idealizirano in hrepenenjsko žensko, ki pa je za moškega neulovljiva. Tu se zato strinjam z Zupan Sosič, ki pravi: *»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 osebno razcepljeni erotoman. Da ne najde ženske najbolj krivi sebe, saj sam ni primeren za vzpostavitev pravega ljubezenskega stika.«* (Zupan Sosič 2004: 167).²²

Medtem ko Berk pri ženski išče čutno predanost, se pri Hemingwayevem Robertu in Marii že takoj na začetku, ko Robert Jordan prispe k upornikom, pojavi privlačnost, ki je obojestranska. Maria celo zamaje Robertovo »prisego«, da se med vojno ne bo ukvarjal z ženskami, saj zaradi resnosti nalog, ki jih ima, v njegovem življenju nimajo kaj iskati. To prepričanje se mu podre. Njun odnos je skozi roman skoraj ves čas prikazan skozi dialog, v katerem pa Robert ves čas drži pozicijo junaka, ki dekle s svojo intelektualno močjo popolnoma in vsak trenutek nadvlada. Tudi na koncu romana, ko je jasno, da bo Robert umrl, Mariina neprizadetost težko prepriča bralca.

»Zahvaljujem se ti za to. Šla boš rada, hitro in daleč, in oba pojdeva v tebi. Položi roko sem. Skloni glavo. Ne, skloni jo. Tako je prav. Zdaj položim sem roko. Dobro.

²² Tak moški lik je prisoten še v romanih *Potovanje na konec pomladi*, *Levitan*, *Igra s hudičevim repom*, *Apokalipsa vsakdanjosti* in *Komedija človeškega tkiva*.

Tako dobra si. Zdaj ne misli več. Zdaj delaš tako, kakor je treba. Zdaj ubogaš. Ne mene, temveč naju oba. Mene v sebi. Zdaj greš za naju oba. Zares. Oba greva zdaj v tebi. To sem ti obljubil. Zelo dobra si, da greš, in zelo ljubezniva.« ... »V Madrid pa bova šla kdaj drugič, zajček.« (Hemingway 2004: 482).

Tu se postavi vprašanje, ali avtor zato da osrednji literarni osebi omogoči samoosmišljenje ter občutek pokroviteljske plemenitosti in poze, zares potrebuje Mario le kot naivno, nevedno, ljubečo in povsem vodljivo osebo, vdano v usodo? Res je, da je Robert tujec, profesor, ki ga skupina upornikov dojema kot uglajenega človeka, vendar ga tako dojema tudi Maria. To v pripovedi lahko dobi prizvok trivialnosti, saj jo namesto s pravim imenom ves čas ljubkovalno kliče zajček in njeno hojo primerja z gibanjem žrebičke. V tem primeru pa je ponavljajoče se pomanjševalnice kot znak trivialnosti mogoče tudi negirati, saj jih Hemingway lahko uporablja kot metafore, ki se nanašajo na prvobitno življenje in naravo, ki ga posebljata tako Maria kot tudi Pilar, druga ženska v romanu, ki pa je tudi nosilka posebnega pomena in ima v romanu močnejšo in odločilnejšo vlogo od Marie.

Pilar Hemingway sprva predstavi kot grobo, divje in neomajno bitje. Pablovo »mujer«, spremljevalko matadorjev in nekoč verjetno prostitutko. Slednjega ne avtor, ne katera od oseb nikoli ne izrazi naravnost. Pilar v španščini pomeni steber in res je ona tista, ki drži skupaj Pablovo skupino. Pablo zanjo pravi: da ima glavo plemenskega bika in srce vlačuge. Pilar je oseba, ki združuje željo po življenju, intuicijo, preprostost in zapletenost. Je tista, ki zna napovedovati prihodnost. Ona ves čas pripovedi ve kaj se bo zgodilo z njihovo enoto, ve kaj bo z Robertom, a mu ne pove. Prav zato še bolj skrbi za zbližanje Roberta in Marie. Je njuna varuhinja in učiteljica. Ona tako kot Zupanov Berk, ki soborcem bere z dlani in jim ne pove za njihovo smrt, Roberta skozi ves roman s svojim vedeževanjem, cigansko slutnjo in intuicijo, drži v negotovosti kar skozi pripoved deluje kot retardacija.

Pilar je tip literarne osebe, ki spominja na lik pramatere, ker vse svoje moške (matadorje) preživi. V tem je nekoliko podobna liku Ursule iz Marquezovega romana *Sto let samote*. S svojim nadrealističnim opisom pokola fašistov in opisom ostudnih večer na obali predstavlja lik, ki spominja na like magičnega realizma.

Če pripoved pri *Menuetu za kitaro* ves čas poteka po sistemu krožnega gibanja, velja v določenem segmentu to omeniti tudi pri Hemingwayu. Seveda pripoved teče linearno, z

nekaj vmesnih retrospektiv, a kot pravi Vanesa Matajc: »Ni naključje, da že na sami jezikovni ravni njegov notranji monolog v trenutkih ljubezenske združitve ni »govorjen« kot pomensko linearno izpeljajoča se misel, temveč kot občutek ali doživetje, ki je zaprto vase z eliptično, stavčno nerazvito in nerazvijajočo se, ponavljajočo se in okrog sebe krožečo jezikovno artikulacijo. Tako se celo na jezikovni ravni kaže preobrazba linearnega časa v mitski čas večnega zdaj – kot odsev tistega poenotenja, ki ga doume Maria in ki ga je razložil sokratični dialog v Platonovem Simpoziju: nekoč (v mitskem času) so bili pari združeni v eno človeško bitje, v harmonično celovitost.« (Matajc 2004: 507). Tu je zahodnjaško pojmovanje časa preobrnjeno. V trenutkih, ko je Rober skupaj z Mario, doživlja zaprto mitsko zunajčasnost in ni ujet v bojvniški princip zahodnjaškega pojmovanja časa. Maria pa princip mitskega časa in njegovo harmoničnost živi ves čas pripovedi. Verjetno pa to živi tudi po Robertovi smrti, saj jo prepriča, da sta eno in da bo on »preživel v njej«. Ta njegov poskus in prizadevanje pomeni, da bi enovitost prenesel v čas in zgodovino kot ju pač pojmuje on. Zdi se pa, da ne le on, ampak zaradi njegove neprepričljivosti tudi bralec temu ne verjame.

Pikareskni par kot popotno tovarištvo

Berk in Anton

Pri *Menuetu za kitaro* gre, tako kot tudi v drugih Zupanovih besedilih, za žanrsko precej raznoliko in izvirno kombinacijo prvin različnega izvora. Poteze pikaresknega romana mu določajo značilnosti, kot so šale in dovtipi, na trenutke zelo robot jeziki, vprašljiva morala, verizem, ki spremljajo pripoved in zgodbo vse od Berkovega odhoda iz mesta, pa vse do Antonove smrti ob koncu vojne. Značilnosti pikaresknega romana so tu v kombinaciji z lastnostmi razvojnega romana. Gre za Berkovo zelo intenzivno eksistencialno in izkustveno zorenje v ozračju stopnjujočega se nezaupanja, tesnobe, strahu in nenehne ogroženosti ter napetosti. Vrhunec njegovega spoznavanja samega sebe pa je ob popolnoma absurdni prijateljevi smrti.

Kot sem že omenil, Zupan in Hemingway v svojih dveh romanih nikoli ne razvijeta ženskega lika, ki bi bil enakovreden glavni moški literarni osebi. Enak ni ne po intelektualni moči, ne v smislu pripovedi – da bi lahko bralec iz perspektive stranske ženske osebe o nosilnem moškem liku izvedel kaj več.

Zupan v *Menuetu za kitaro* ustvari t. i. moški prijateljski (popotiški) par, ki je skozi zgodovino romanopisja bil prikazan že mnogokrat. Vse od *Epa o Gilgamešu*, *Iliade* z Ahilom in Patroklom, Cervantesovega don Kihota in Sanča Panse, do Ecovega Viljema in Adsona iz *Imena rože*. Izjemni življenjski pogoji so ugodno rastišče za vznik in pojav tovrstnega para, saj pogosto zahteva soodvisnost obeh likov, tako na zgodbeni, kot na pripovedni ravni. Zupan popotniški par uporabi že pri *Potovanju na konec pomladi* in pri noveli *Vaje obeh Maksov*. Pri prvem nastopata dijak Tajsi in njegov učitelj slovenščine, pri drugem pa popotniški par dveh značajsko zelo različnih ciganov.

Na tem mestu je dobro pojasniti pojem pikaresknost. Zupan Sosič (2004: 163) piše o spletu bistvenih značilnosti pikaresknega (potepuškega) in avanturističnega (pustolovskega romana). Obe poimenovanji sta med seboj povezani. Pustolovski roman pripoveduje o vznemirljivih dogodkih iz življenja. Torej gre hkrati tudi za pikareskni (potepuški) roman. Pri obeh, pustolovskem in potepuškem, gre za romana dogajanja, kjer junak na svoji poti do cilja premaguje ovire in s tem spreminja samega sebe oziroma ga ta pot preoblikuje. Osrednji igralec v tovrstnem romanu je pikaro. To je kombinacija treh literarnih likov, klateža, burkeža in siromaka. Tradicionalnega pikara so označevale tipične značilnosti kot so bistrournost, združena s prekanjenostjo in nenehen boj za preživetje – iskanje hrane. Zupanova novela *Vaje obeh Maksov* še deloma vsebuje vzorec takšnih dveh tradicionalnih pikarov, deloma pa Maksa že predstavljata generacijo pikarov, ki se je pojavila v dvajsetem stoletju.

Pripovedne značilnosti, ki jih zasledimo pri Zupanu, so poleg vpliva modernizma in eksistencializma, še večlinijskost, asociativnost in fragmentarnost – mozaičnost pripovedi. Pripoved je tako sestavljena iz miselnih čustvenih in čutnih stanj, vpetih v razburljive dogodke, in to je moč združiti pod isti pojem pikaresknosti.

Pri obravnavanju pikaresknosti poznamo dva pristopa. Prvi ima zgodovinski korenine v šestnajstem in sedemnajstem stoletju ter v tradicionalnem romanu (Španija, *Don Kihot*). Drugi pa je nezgodovinski pristop, kjer je povezovalni element pikaro kot junak – antijunak. V tej znatno bolj ohlapni formulaciji pikaresknosti pa je le-ta razumljena kot »posebna, nadčasovna perspektiva protagonista, ki vztraja v kaotičnem svetu kot žrtev in kot izkoriščevalec, njegove prekinjene izkušnje pa vnašajo v naracijo fragmentarnost.« (Zupan Sosič 2004: 163).

Lik Berka s precejšnjo zanesljivostjo označimo kot tipično pikareskni literarni lik. Vsebuje ali pa posebej namreč vse lastnosti pikaresknosti in tudi neopikaresknosti – posodobljene pikaresknosti, kot so:²³

1. Dominantnost pikaresknega načina oz. pikareskne perspektive.
2. Panoramska struktura ali epizodičnost – epizode so ločene, pojavlja se t. i. paralelna pripovednost. Ta se v *Menuetu* manifestira preko dveh različnih zgodb, ki tečeta vzporedno na ravni časa in prostora. Medvojna in španska zgodba.
3. Prvoosebna pripoved s t. i. pripovedno razliko med izkušenjskim in pripovedujočim jazom. Tu lahko izpostavim Berkovo in Bitterjevo kramljanje in refleksijo na pretekle dogodke. Na drugi strani pa pripovedovanje mladega Berka v času vojne.
4. Pikaro kot pragmatičen in osamljen protagonist je protejska figura; igra veliko vlog, saj hoče na vsak način preživeti v kaotičnem svetu. Pripovedovalec Berku pripiše vlogo sprva neustrašnega in nezmotljivega vojaka, osvajalca – erotomana, prijatelja, kramljača in filozofa (stari Berk).
5. Razmerje med pikarom in okoljem se giblje od izključitve do vključitve in spet k vključitvi pikara v okolje.
6. Pestra galerija značajskih tipov.
7. Implicitna parodija ostalih romaneskni tipov in same pikaresknosti. Berk samega sebe večkrat v romanu primerja (seveda na zelo odkrit način) s še enim značilnim junakom pikaresknega romana – vojakom Švejkom Jaroslava Haška. Tudi Anton njun položaj v skupnosti ponazori z don Kihotom in Sančom Panso.

S takim političnim analfabetom moraš nadrajsati. Lep par bi bila: Španski trockist in slovenski anarhist – don Kihot in Sančo Pansa v narodoosvobodilni vojski! Preživita hajko, potem pa se zahajkata v politbiro. Madona, ali je že kdo slišal kaj takega! Švejk je ničla v primerjavi s teboj (Zupan 2004: 385).

Pikaro je torej lik, popotnik, ki se družbenim zahtevam in okolju le včasih skuša prilagoditi, največkrat pa se jim z vsem bitjem upira. Berkova perspektiva je pogosto izražena s satirično refleksijo in je zato tipično neopikareskna. Če je klasični pikareskni junak don Kihot²⁴ še opozarjal na moralne napake družbe in marginalnost ni bila

²³ Sedem pikareskni situacij navajam po članku Alojzije Zupan Sosič, ki jih je povzela po Ulrichu Wicksu.

²⁴ Don Kihota je že vprašljivo označiti kot klasičnega pikaresknega junaka, saj ta že vsebuje elemente neopikaresknosti, kot sta npr. parodija na stare viteške romane in satira.

zaželeni življenjski stil, potem je pri neopikaresknem junaku drugače. Ta marginalnost lahko postane nekakšno polje izražanja nadvlade, samozavesti in volje do moči.²⁵

Torej Berk in španski borec Anton. Skupaj odhajata iz Ljubljane v bataljon. Že kmalu po odhodu med njima vznikne posebna vez. Sprva je to opisano samo s pogledovanjem Berka k Antonu in z ocenjevanjem njegove zunanosti.

V črni, zastareli obleki ni pristajal ne med nas ne v to zeleno pokrajino, bil pa je zelo primeren za kamuflažo. Čudni čuk z bledico na licih, bolj podoben mežnarju kakor bodočemu vojaku (Zupan 2004: 23).

Že kmalu po prvih »trkih« Berka z Antonom, najkasneje pa z njuno medsebojno primerjavo življenj na poti v Ribnico (Zupan 2004: 54), postane jasno, da gre za prikaz dveh sicer zelo različnih ljudi po zunanosti, po vedenju in značaju, ampak v resnici gre za dva protipola enega človeka. To se ob koncu pripovedi tudi potrdi, a o tem bom pisal nekoliko kasneje.

Berk na poti od Ljubljane pa do štaba bataljona v Ribnici sreča ogromno ljudi, vendar so to le bežne podobe, ki se sproti menjajo, ene odhajajo druge prihajajo. Le Anton »čuden človek v črni obleki«, je tisti, ki ostaja skozi celo pripoved ob Berku. Predstavlja zvestobo, tovarštvo in prijateljstvo. Prvi dialog med njima steče šele sredi goščave, kamor pred streli pobegneta iz poslopja kjer prenočujejo. Kljub Berkovi gostobesednosti je vedno Anton tisti, ki začne komunikacijo. Med njunim tihim dialogom, ki ga lahko poimenujemo tudi poetika tišine, avtor romana nakaže bralcu, da je Anton lahko Berkov alter ego.

»Navadil sem se govoriti v mislih.«

»Čutim. Nekako slišim, hočem reči, čeprav ne razumem.«

»Zelo dober medij si, res.«

Potem sva se »menila« molče. On nekako takole: veliko sem bil sam ... Živim drugače kot ti ... bogve kdo ima prav ... (Zupan 2004: 66).

»Prazna – ko ta ženska,« je oddajal v mislih Anton.

²⁵ Vitomil Zupan voljo do moči povezuje s čutnostjo in spolnostjo ter s tem nadvlado moškega nad žensko, kar je povezano s seksualno šibkostjo. Vladimir Bartol pa iz koncepta volje do moči erotiko izrine. Bartol ideje povzema po Klementu Jugu, ki voljo do moči, torej nadčloveka, povezuje z askezo.

»Prazna,« sem potrdil na glas.

»Gotovo so jo počistili naši,« je začebljala Vesna. »Joj, kako bi se prilegla zdaj dobra večerja.« (Zupan 2004: 67).

Berk si celo zaželi, da bi »srečal žensko, ki bi bila kakor Anton, da bi se lahko sporazumeval brez bedastih in izmišljenih besed. Zupanov junak se zaveda neujemanj med moškim in ženskim principom. Zato se zateka v t. i. moško prijateljstvo.

Na vrhuncu hajke je motiv razvoja prijateljstva med Antonom in Berkom podan na poseben način. Med pripovedjo o begu in želji rešiti svojo kožo, Berk prvič ne skrbi več zase, ampak se žrtvuje za Antona. Vmes se odvijajo dogodki in motivi, ki se v romanu ponavljajo ves čas. Pravzaprav se pripoved romana v skrajšani obliki ponovi na nekaj straneh. Iz akcijskega opisa bitke nenadoma preide na opise narave.

Kako je gledal boj majhen žužek iz špranje v drevesni skorji mahovinastega debla? Ne recite, da sem si ga izmislil. Kakšen je bil pogled z Lune? Zemlja zavita v oblake. Pogled iz davnine za nami. Zmeraj isto, isto, isto. Pogled iz daljne prihodnosti. Tedaj še ni bilo take draginje. Pogled z različnih stališč: ugovarjajočih si filozofij, vojaških teorij in političnih nazorov. Tista papirnata jajca (Zupan 2004: 289).

Vmes preklaplja na španske dogodke in vtise iz časa trideset let kasneje, ko kot turist pride na počitnice. V trenutku največje borbe na življenje in smrt sta na sarkastičen način ponujena jedilnik in vabilo na izlet.

Conejo a la brasa, pečenega zajčka, prosim. A BORDO LES SERAN SERVIDAS GALLETAS CON MOSCATEL. NO OLVIDEN SU MAQUINA DE RETRATAR!
Na krovu vam bodo postregli s keksi in moškatnim vinom. Ne pozabite svojega fotografskega aparata (Zupan 2004: 291).

Tu je še ponavljajoč motiv hoje in vrtenja v krogu, ki pri Zupanu že preraste v vrsto pripovednega postopka, t. i. krožne oblike. Sledijo refleksije o vojni, razpravljanja o umetnosti, ki se mešajo z erotičnimi fantazijami spominom na mornariška leta in z njimi povezano izkušnjo ter opisom casablanške prostitutke. Razmišljanje se konča s pristankom Antona in Berka v prodnati jami, kamor se med begom umakneta. Kljub temu, da naj vojno dogajanje ne bi dopuščalo tesnejših vezi, je ta jama, nekje nad Iškim

Vintgarjem, kjer preživita dan in naslednjo noč, mesto kjer začitita pomen njunega prijateljstva in soodvisnost eden od drugega.

Poleg tega je še nekaj zelo pomembno: Anton spi, drema, počiva – ne prisluškuje dogajanju zunaj; Anton je tenko občutljiv stroj; Anton bi občutil, če bi bila kje kakšna nevarnost; navadil sem se na njegovo zmožnost sprejemanja okolice. Spet je šlo nekaj mimo, spet sva v popolni varnosti, kakor že tolikokrat; dalje prihodnjič se reče tej varnosti. Šele ko pride noč bova izpregla živce (Zupan 2004: 313).

Pomen jame

Slovar simbolov (Chevalier-Gheerbrant 1993: 191–193) razlaga jamo kot arhetip maternice, ki nastopa pri mnogih ljudstvih in kulturah v mitih o poreklu, preporodu in iniciaciji. S splošnejšim izrazom jama je mišljena tudi votlina, čeprav besedi nista popolni enakopomenki. Gre za podzemno odprtino s svodastim vrhom, bolj ali manj pogreznjeno v zemljo ali goro. Za Platona jama sicer pomeni kraj neznanja in ujetosti, trpljenja, neznanja in kazni, kjer so človeške duše zaprte in nosijo okove v katere so jih dali bogovi. V svoji *Državi* pravi tako: *Predstavlja si ljudi, ki živijo v nekakšnem podzemeljskem prebivališču v obliki jame, ta pa ima na pročelju odprtino, skozi katero lije dnevna svetloba. Znotraj takega prebivališča so od otroških let priklenjeni za noge in vrat, tako da se nikamor ne ganejo in da vidijo le tisto pred seboj, kajti zaradi verige ne morejo sukati glave. Svetlobo dobivajo od ognja, ki gori za njimi, navzgor in daleč.* Za Platona je jama podoba tega sveta. Posredna svetloba, ki razsvetljuje stene, prihaja od nevidnega sonca; vendar kaže pot po kateri mora duša, če naj najde dobroto in resnico.

Platonovi interpretaciji pomena jame pa stoji nasproti še drugi vidik, bolj tragičen. Jama kot brezno, iz katerega prihajajo pošasti, je simbol nezavednega in njegovih največkrat nepričakovanih nevarnosti.

Pri daljnovzhodnih kulturah pa je razumevanje jame drugačno. Jama je simbol sveta, kraj rojstva in vpeljevanja, podoba središča in srca, maternica kot simbol porekla in preporoda. Je tudi kraj regeneracije in iniciacije. Iniciacija je novo rojstvo, kamor vodijo preizkušnje v blodnjaku, ta pa je pred jamo. Jama je tudi alkimistični talilnik. Ameriški Indijanci in tudi številna druga primitivna ljudstva verujejo, da so ljudje nastali iz

zarodkov, ki so dozoreli v podzemnih jamah. Jama je torej tisti kraj od koder je na razne načine možen prehod z zemlje v nebo. Pri Jezusu teče postopek celo v obratno smer. On se je namreč rodil v votlini in bil v votlino tudi pokopan, preden se je spustil v podzemlje in preden se je nato dvignil v nebo. Torej je lahko tudi prehod z neba na zemljo.

Votlina v *Menuetu* pridobi prisposodbo doma, s čimer se ne Anton ne Berk, sicer ne ukvarjata prav veliko. Ta dom predstavlja zatočišče pred nevarnostjo in je prostor intimne. Čas in dogajanje zunaj se ustavita. V votlini vojaka nista več samo borca v akciji, ampak se začneta spoznavati kot človeka.

Dejavnost je nastajala iz neizgovorjenih notranjih stikov, a v njej je bil kar nekak načrt, saj nikjer ne bi opravila tako veliko dela na sebi in drug na drugem; saj sva se preoblikovala; saj sva se prerodila; saj sva bila spet podobna človeškim bitjem; saj sva spet sposobna za hojo naprej, naprej, kamor koli okoli Zemlje (Zupan 2004: 317).

Pri Hemingwayu pa pomen jame lahko pojmujejo še nekoliko drugače. Drži, da je ta, navzven morda še bolj kot pri Zupanu, prostor širše skupnosti. V votlini pod goro poleg Pablovih borcev prebivata tudi dve ženski. Pilar, ki poleg ognjišča skrbi za celo enoto in na ta način simbolizira podobo maternice, ter dekle Maria, katere lik lahko povežemo s psihoterapijo budnega sna. V številnih pravljicah namreč živi devica, ki jo je treba osvojiti v jami ali votlini. Pri tem je zanimivo, da Robert redko vstopa v votlino in v njej nikoli ne prenočuje.

Dan in noč življenja v jami se za Berka in Antona konča z opisom Berkovih sanj. Sanj, v katerih Berk vidi vse mrtve tovariše v hajki in med njimi Antona. Anton, kot dober medij, seveda ve za njegove sanje in sebe v njih ter napoved smrti, ki bo morala priti še pred koncem vojne.

Rekel je čisto mirno: »Tudi jaz sem bil zraven, kajne?«

Mhm.

Nadaljeval je: Nikoli nisem imel vere v srečo, to je.« ... Molčal je. Tudi to je bil odgovor (Zupan 2004: 320).

Eden od vrhuncev romana se zgodi v hiši, na zabavi ob Mihovem rojstvu. Za tok zgodbe je to precej nepomemben dogodek, eden od številnih posedanj v naključnih hišah, ob naključnih ljudeh. Ob hrani, pijači, pogovoru in petju. Na tem dogodku se potrdi in tudi nadgradi Zupanovo pojmovanje njegovega literarnega junaka v zvezi z odnosom do žensk in na drugi strani moškega prijateljskega para. V primeru Berka in Antona je to že celo dvojništvo. A tu se, preko Berkovega notranjega monologa vzpostavi prav poseben človeški odnos, ki je sestavljen iz tipične zupanovske ženske figure Mete in moškega dvojniškega para. Torej takšnega človeka, za katerim stremi Berk, in ki mu ga šele z likom Antona in njegovimi lastnostmi uspe sestaviti.

»Vidva se bosta pa poročila,« je rekel harmonikar. Da, midva z Antonom se bova poročila z Meto. Ljubi Antona, Metka, Anton je del mene in jaz sem del njega. Poljubi ga tukaj kraj obveze; Anton diši po španskih kitarah, Anton je menuet za kitaro. Pijmo iz dveh kozarcev! Tri usta na dveh kozarcih hkrati v štiričetrtinskem taktu; igray harmonika, igray spremljavo, ne melodijo. Poslušaj, stari moj, igray takole ... tram ta-ta-tam ... ta-ta ... Igraj. Vsi igramo. Vsi smo napeti ko strune v ozračju med dolinami. Tukaj je prva postaja do raja (Zupan 2004: 373).

Zupanovi opisi Antona med tem dogajanjem so skozi oči Berka izpeljani skozi komično perspektivo. Ko teče pripoved v kateri bralec sledi Antonovi zunanosti ali potezam, dobi ta lik vedno nekaj komičnega pridih. Med vsem tem dogajanjem in plesom Berk gleda Antona.

Anton se je naslanjal na tisti svoj čudni porajkelj, ki ga je dolgega ko žrd držal med kolena, in me gledal z zadovoljnim smehljajem. Vem: spominjal sem ga na Žarka. Nasvidenje v naslednji vojni (Zupan 2004: 361)!

Skoraj brezskrbno popotovanje po koncu hajke Berka in Antona loči za leto in pol. Ponovno se srečata v Beli krajini, ki jo pisec na začetku poglavja naslika kot sanjsko deželo nasproti vojnega vrveža. Opis krajine je skoraj romantično vzdušje z bližnjo obljubo miru. Tudi opis srečaja z Antonom steče zopet kot notranji monolog.

Nekdo me prav nerodno dregne pod rebra, nejevoljen pogledam, a se moram zasmejati na glas: Anton! V angleški obleki z brenom čez rame, v novih črnih čevljih, iz katerih gledajo bele volnene nogavice, z novo kapo, veliko usnjeno torbo, nagajivim iskrivim pogledom. Tudi on si me ogleduje. Oba sva nekoliko drugačna

ko takrat, ali ne? Zanj je značilno, da se je nekoliko poredil in da ima zagorel obraz. Zame pa – da sem še živ. Visoka zidanica, ta kombinacija prazgodovinske jame in ptičjega gnezda, stoji nad nama. Ne mudi se ne njemu ne meni, naposled sva pričakala zadnje dni vojne. Skoraj leto in pol je, kar se nisva videla, a zdi se nama, ko da sva se razšla včeraj. Jaz sem se med tem nahodil, on pravi, da se je nasedel. Zdaj si v Črnomlju popravlja zobe, štiri granulome je imel. Okušava drug drugega; Anton ima okus po čvrstem, grenkem radiču (Zupan 2004: 418).

Motiv votline ponovno nastopi v zadnjem poglavju. Tokrat v podobi zidanice, ki jo Zupan poimenuje kot nekaj med prazgodovinsko jamo in ptičjim gnezdrom. To je tudi zadnje srečanje med prijateljema, saj Antona po nesreči ubije zablodela krogla. Tik pred njegovo smrtjo in iztekom romana se na zelo liričen način vse še enkrat ponovi. Na kratko zaobjame špansko dogajanje, srečanja, pogovore in spominjanja z Josephom Bittrom. Prijeten spomin na pohode in razpravljanja z Antonom, Antonov spomin na Žarka, ki ga je vedno primerjal z Berkom. Orisovanje sončnih in žarečih barv pomladne krajine simbolizira Berkov radoživi pogled na svet. Kot zapiše Helga Glušič: *»Podoba potrjuje načelo vsenavzoče širine pisateljevega radoživega pogleda na preživeto preteklost in je povsem likovno in zvočno doživetje, ki s simboliko žarečih barv in vsebine naslikanih prizorov na poetičen način, v obliki delno ritmizirane proze, pripoveduje o junakovem intimnem svet. Vnašanje posredne govorice emblematičnih podob starožitne slovenske kulture pripoveduje o zgodovinskem zanosu v trenutku, ko je preteklost minila, prihodnost pa še ni prišla.«* (Glušič 2002: 97). Potem ko Anton umre, se Berk sam odpravi iz zidanice in zaide v zapuščeno hišo.

Nad vinogradi se je na trati med drevjem pokazala hiša s široko odprtimi vrati. V oknih so bili okviri brez oknic. Vstopil sem. Nikjer nikogar, prazna veža, prazne sobe, brez pohištva, vsa vrata širom odprta ali sneta ali postavljena ob steno. Koraki so odmevali v praznem, ko sem hodil skozi zračne izbe; tudi zadnja vrata so bila brez vratnic. Skozi odprtine oken je bilo slišati ptičje ščebetanje, zelenkasta svetloba je lila izpod dreves v hišo. A vse stene so bile polne podob – same slike na steklo, na katerih je prevladovala sončna rumena kromova barva, zdaj nekoloko cikajoča na oranžno, zdaj na citronsko rumeno, zdaj bolj bleda, zdaj bolj žareča, nekaki smehljajoči se svetniški obrazi z žarečim vencem, pokrajine z velikim soncem, ptice, vijoličaste in modrikaste na rumenem ozadju, rjavo-višnjevo-žolti krogi ... slika za sliko, v neustavljivi vrsti, v večnosti hoje v krogu, v rumenem menuetu za kitaro na petindvajset strelov. Skozi zevajoča vrata sem hodil v krogu iz prostora v

prostor, enakomerno, nisem mogel spremeniti smeri. Tako sem hodil in hodil v večno dolgem dnevu. Ko je bila izgovorjena poslednja beseda, ko ni prežala nikjer nobena nevarnost več in se ni mogla oglasiti nobena obljuba. Ko so vsi ljudje odšli daleč v pokrajine. Ko je preteklost odšla in prihodnost še ni prihajala. Ko se je zlila svetloba z brnenjem žuželk in ptičjim ščebetom v prozorno tekočino, ki v dolgih, enakomernih valovih nosi telo v krogu (Zupan 2004: 424–425).

V vseh prisposodobah kroga v tem odstavku je potrjeno načelo pripovedne krožnosti spominskega vračanja, ki ga Zupan oblikuje s pomočjo neprekinjenega časovnega loka, ki sestavlja več delov celotne pripovedi. Tako kroženje postane osrednja podoba romana. Ne, da dele pripovedi samo povezuje, ampak se vedno znova vrača tudi nazaj. Tudi v zaključku se s stavkom, »No, in potem sva / z Antonom / kmalu odhajala skupaj iz Ljubljane.« (Zupan 2004: 427), vrne spet na začetek.

Robert Jordan in starec Anselmo

Anselmo, starec, ki je Robertu na začetku dodeljen samo za vodnika, se skozi pripoved izkaže kot tisti, ki ostane zvest do konca. Robertu predstavlja to, kar je pri španskemu človeku dobro. To je star pastir, ki je vdan, sledi ukazom, ostane tam kjer se od njega zahteva. Sicer je odličen lovec, vendar kot upornik in vojak nikoli ne razvija »občutka« za ubijanje. Je lik, ki ga avtor poleg Roberta Jordana psihološko še najbolj dodela. To naredi tako, da bralec lahko njegovo idejo spoznava preko dveh pripovednih postopkov. Dialoga ter notranjega monologa. Najprej Anselma lahko spoznamo preko pogovorov z Robertom, kjer izpostavlja svojo protivojno naravnost in nesmiselnost vojskovanja.

»Ali si ti že ubijal?« je vprašal Robert Jordan. Tema in dan, ki sta ga preživela skupaj, sta ju zblížala.

»Da. Večkrat. Ampak zame je greh, če ubiješ človeka. Celo fašiste, ki jih moramo ubijati. Zame je velik razloček med medvedom in človekom, in ne verjamem čarodejnim besedam ciganov o bratstvu z živalmi. Ne. Jaz sem proti ubijanju ljudi.«

»Pa vendar si ubijal.«

»Sem. In bom spet. Ampak če bom to preživel, bom skušal živeti tako, da ne bom nikomur prizadejal nobenega zla, da mi bo odpuščeno.«

»Kdo ti bo odpustil?«

»Kdo ve? Kdo odpušča, odkar nimamo več ne Boga ne njegovega Sina ne svetega Duha? Jaz ne vem.«

»Ti torej nimaš več Boga?«

»Ne, fant. Gotovo ne. Ko bi bil Bog bi ne bil nikoli dovolil, kar sem videl na svoje oči. Naj ga imajo *oni*.«²⁶ (Hemingway 2004: 49).

Čudim se *Inglesu*, je mislil. Rekel mi je, da ga to nič ne prizadene. Pa vendar se mi zdi občutljiv in prijazen tudi. Morebiti mladim ljudem to ni več pomembno. Morebiti tujci ali tisti, ki niso bili naše vere, na to ne gledajo tako. Ampak mislim, da mora vsak, ki to počenja, sčasoma posuroveti, in mislim, da je to velik greh, čeprav je potrebno, in da bomo morali pozneje storiti kaj prav učinkovitega, če naj zadostimo za to (Hemingway 2004: 208).

Tu je opaziti, da Anselmo v obeh odlomkih, ki pripadata povsem različnima deloma romana, skozi oba pripovedna postopka razmišlja o eni stvari – o ubijanju in kazni za ta greh. Še vedno razmišlja po krščanski logiki odpuščanja. Res je, da trenutno prav tako kot Robert deluje po makiavelističnem principu, ampak kljub temu upa, da bo po koncu vojne zaživel staro življenje, kjer bodo borci za republiko spet počlovečeni. Anselmo humanistični ideal vsečloveškega bratstva naivno identificira z republikansko stvarjo. Odkar se je udeležil vojne mu ta (vsaj začasno) nadomešča izgubljeno vero v Boga. V. Matajc njegovo pozicijo primerja z Bernanosom, ki je bil tudi član mednarodnih brigad v Španiji. Ta preseganje nesmisla človekove eksistence vidi v *»spiritualni akciji v kateri si posameznik dejavno prizadeva za zmago nad moralnim nihilizmom z uveljavljanjem krščanskega in s tem občedružbenega Dobrega, torej vsečloveškega bratstva po krščanskih načelih. Anselmo pravzaprav na vse človeštvo prenaša čustvo, ki ga Robert, ko se začasno upira makiavelističnemu bojevanju, prenaša na svoje drage bližnjike, na Mario, Anselma, na vso Pilarino gverilsko skupino, za katerih življenje se zdi odgovoren, ker jih je vzljubil.«* (Matajc 2004: 505).

Med Anselmom in Antonom tako obstaja določena vzporednica saj se oba borita v imenu nekega ideala. Anselmo na koncu umre z zavestjo, da je s svojim bojem delal dobro za druge, Anton pa kot udeleženec dveh vojn predstavlja lik, ki je bolj tragičen, saj avtor njegovo smrt ne izpostavi kot nekaj dokončnega, ampak s svojim ponavljajočim in pomenljivim *»nasvidenje v naslednji vojni«*, poudari večno kroženje.

²⁶ Mišljeni so navarski karlisti, ki so imeli na prsih uniforme vшит simbol presvetega srca. Služili so v enotah Francesca Franca.

Pogled in odziv Berka in Roberta je ob absurdni smrti njunih dveh popotnih tovarišev podoben. Skupno jima je to, da oba spoznata, da sta ostala sama na svetu, a Berk ob tem občuti samo žalost, Robert pa tudi jezo.

»Ko bi bil jaz imel zažigalec, bi starega ne bilo ubilo. Od tod bi lahko razstrelil most.«

»Ko bi, ko bi...« je rekla Pilar.

Še zmerom je bil ves prežet z jezo, občutkom praznote in s sovraštvom, ki so ga navdali, ko je napetost v njem po eksploziji popustila in je pogledal s kraja, kjer je ležal in ždel, ter videl, da je Anselmo mrtev. V njem je bila obupanost, izvirajoča iz žalosti, ki jo vojaki spreminjajo v sovraštvo, da morejo še ostati vojaki. Zdaj ko je bilo mimo je bil osamljen, neprizadet in trezen, in sovražil je vsakogar, kogar je videl (Hemingway 2004: 465).

Berk in tudi Anton pravzaprav dogodek občutita kot nujnost, saj skozi velik del pripovedi pisatelj Antonovo smrt napoveduje. Preko Berkovih sanj in Antonovih čutenj. Oba pisatelja zelo spretno označita kakšen odnos vlada v njunem dvojcu, ko je le-ta sam, torej Berk – Anton in njun odnos v povezavi s skupnostjo ter Robert – Anselmo v odnosu do Pilarine skupine. Slednja dva med navzočnostjo ostalih nikoli nimata daljših in pomembnejših pogovorov. To bralec lahko občuti kot odraz večje povezanosti med njima. Zupan pa navezo Berk – Anton in njun odnos do skupnosti pojasni v naslednjem pogovoru, ko se po besednem dvoboju v družbi ideologov, kjer se Anton skupaj z njimi postavi proti Berku, kasneje pogovarjata na seniku:

Demokracija vlada morda včasih med nama, kadar sva sama. V družbi takoj preideva v hierarhične lestvice, temu se ni mogoče upreti (Zupan 2004: 385).

Berk in Bitter

Ob dvojcu Jakob Bergant - Berk in Nemeč Joseph Bitter bi lahko pomislili, da gre še za en popotniški par *Menueta za kitaro*. Joseph Bitter²⁷ je izmišljena oseba, ki ga je pisatelj ustvaril, da je z njim, skupaj s starim Berkom reflektiral vprašanje vojne. Tako kot vedno, Berk opiše zunanost osebe.

²⁷ Bitter, nem. grenak.

Po cesti je v kratkih hlačah korakal z ženo kremenit Nemeč sivih las. Kar videlo se mu je, kakšen oficir je bil. Brazgotina prelepe rane na desnem stegnu je bila na ogled. Redki lasje so pokrivali brazgotino na glavi. Nisem še vedel, da se piše Joseph Bitter. Hodil in hodil sem za njim, ko da bi nekako spadala skupaj ... Rad bi izvedel ime in priimek svojega znanca, ki mi je – ne da bi vedel – zbujal domotožje za neko daljno, minulo vojno. A možakar je bil zadržan. Menil se je o vsem, samo o sebi ne (Zupan 2004: 40–41).

Bitter tako prevzame vlogo proustovske magdalenice. Berku naredi počitnikovanje zanimivejše. Oba, skupaj z vzdušjem turistične Španije, predstavljata statični del romana, ki je nasproti z nenehno akcijo vojnih dogodkov izpred tridesetih let. Iz perspektive pripovedi lahko bralec Španijo dojema kot daljši suspenz. Kljub prizorom bikoborb, ki so ves čas v ozadju pripovedi, in ki s svojo brutalnostjo povezujejo mirni čas z vojno. Španija predstavlja zgodbo v zgodbi. Srečanja in pogovori med Bittrom in Berkom povezujejo in omogočajo učinkovito gibanje med različnimi okruški in motivi. Zlasti proti koncu pripovedi. Kroženje tako omogoča vračanje k dogodkom in vtisom iz preteklosti, k podoživljanju miselnih in čustvenih odzivov z osvetljevanjem iz časovne in zrelostne distance.

Dvojec Berk – Bitter, bi težko označil kot popotniški ali pikareskni par, saj je pri njima težko zaslediti značilnosti in pogoje, ki sem jih že enkrat opisoval. Pri obeh je odsotnost vitalizma, tega tako pomembnega elementa, enostavno prevelika. Oba sta le še zgolj komentatorja in premišljevalca preteklih obdobj. Tudi njuna prijateljska vez ne napreduje zaradi spon preteklosti.

Še po toliko desetletjih je med nama fronta: tam urejeni nemški vojni stroj, tu ušiv komunist. Tam mobilizirana redna vojska, tu prostovoljna banda ... »Nekje na dnu sva si le ostala sovražnika, ali ne?« je vprašal vljudno ... Pogovor naju je oba vznemirjal, oba sva čutila, da se ne moreva izraziti do kraja. Približujeva se bistvu in se spet oddaljujeva od njega ... Oba občutiva željo po nekem edinstvenem, novem spoznanju prastarih vprašanj, včasih zabrni med nama – ko roj os – mešanica psov, ki jih nisva izumila midva, psov z obeh strani, kakor so letele v zrak v pretekli vojni. Če se ne bi obvladala, bi se lahko spopadla.« (Zupan 2004: 361–363).

Vprašanje predanosti ideji – stvari, za katero se literarna oseba bori in živi

Opisal sem že vzgibe, ki so pripeljali Berka iz mesta v partizane. Po sodelovanju z odporniškem gibanjem v mestu in italijanskem zaporu je to njegova logična odločitev.²⁸ Ni pa to edini razlog. T. Kermauner pravi: *»Ni mu šlo le za preživetje slovenstva, ne le za ohranitev tega, kar je. Njegov nujni cilj je bil širok: osvobodjevanje. Totalno, ne pa totalitarno: od nacionalnega do idejnega in spolnega. Ni priznal vsiljenih meja.«* (Kermauner 1980, 479). Berk kljub temu, da se zaradi svojega prepričanja ne more, še zlasti pa noče »organizirati« v partizanski kolektiv in komunistično partijo, ostane dober, zvest in zavzet borec do konca. Skupaj v kolektivu, vendar v svojem razmišljanju vedno osamljen, zmago skozi dozorevanje vojne tudi dočaka.

Robert Jordan, prav tako intelektualec, se v Španijo, k mednarodnim brigadam poda zaradi antifašizma in tudi zaradi ljubezni do Španske zemlje. On posebej borca, ki v boju sprva še zagovarja klasične in univerzalne zahteve francoske revolucije po svobodi, bratstvu in enakosti. V prizadevanju za te ideje v boju tudi pade.

Neveden sem bil. A tudi notranje neuravnovešen. Nisem ločil važnih stvari od nevažnih. Politično sem bil naiven, nekoliko anarhoiden. Poln sem bil upanja. Želel sem si prijetnih presenečenj. Veroval sem, da imam srečo. Lahkoten sem bil, močan, zdrav. Torej prav nepripraven za daljšo vojno, ko je treba otopeti. Vse me je zanimalo. Natanko sem si vtisnil v spomin oblike starih vrb ob barjanskem jarku z vodo. Vznemirjala me je hoja visokorasle Vesne pred menoj. Nobena stvar se mi ni zdela slovesna, resna, uradna. Zastave so mi bile samo krpe blaga. Za ideologije nisem imel posluha. Ves svet je drgetal od preteklih, sedanjih in prihodnjih ideologij. Jaz pa sem odhajal v ideološko tako močno opredeljeno armado s svojimi otroškimi prepričanji o dobrih odnosih med ljudmi, s svojimi skavtskimi in športnimi verovanji v tovarišstvo in zvestobo ... Tedaj še slutil nisem, da ves moj vojni pohod ni nič vreden. Za zahod sem bil pripadnik komunističnih gverilcev, za svoje – bivši »levi sokol«, nepartijec, »koristni idiot«, – seveda koristen samo, dokler koristiš; če nepravilno otresaš gobec, lahko postaneš tudi nekoristen idiot (Zupan 2004: 43).

²⁸ V intervjuju z Zupanom, ki sta ga leta 1987 za Mladino naredila Meta Roglič in David Tasić, je Zupan v njemu lastnem stilu odgovoril glede svoje udeležbe v NOB: *Torej niste šli v partizane zaradi svoje leve orientacije ... Ne, ne ... jaz sem šel za hec.*

Berk že torej na samem začetku podvomi o svoji predanosti kolektivu. Še pred prihodom v četo spozna, da ni zanimiv za nikogar, kasneje pa tudi ne, saj ga niti njegov bližnji prijatelj Hauzer skoraj noče poznati. Berk se v svoji nemoči in občutenju absurdnosti situacije zmeraj zateče v razmišljanje in komentiranje dogodkov.

Hauzer, ali si tudi ti tak ko golobi v Benetkah: ko so spodaj, jedo iz roke, ko se pa vzdignejo v višino, serjejo nate (Zupan 2004: 111)?

Zanj postane značilna, lahko rečemo temu, dvojna drža. Še vedno je to tisti stari Berk, ki je s svojo intelektualno močjo, razgledanostjo, znanjem jezikov in telesno pripravljenostjo vedno za korak pred vsemi. Njegovo drugo držo pa bralec spozna, ko Berk počasi dozoreva in se spoznava. Spoznavati začne svoje omejitve, in to na obeh ravneh, telesni in psihološki.

V enem samem jutru sem doživel sam v sebi najmanj štiri poraze, ki so me nekoliko zmedli. Naj premislim po vrsti ... Potem moje razočaranje nad špeglarjem Gartnerjem, ki sem ga imel za nešportno mestno nič. Prišel je pa do bunkerja takrat ko jaz, vrigel je nerodno nemško štilerico v ozko režo, zlezal skozi odprtino v bodeči žici k bunkerju, vrnil se je, pospremil še ranjence in se nam priključil – na videz ravno tak, kakor je bil na začetku akcije. In še medicinec je, pa tega ne obeša na veliki zvon. V njem je zdravo, enotno jedro ... Gledal sem ga s spoštovanjem in odkrival na njegovem obrazu naravnost lepe poteze. Nežadostno, Berk! Sedite. Oziroma: popravni izpit iz študije z naslovom »Gartner«. (Zupan 2004: 183).

Z bližanjem konca pripovedi se Berkove sodbe do drugih ljudi – predvsem tistih, ki jih sprejme, in ki mu postanejo blizu – ublažijo in do njih postane popustljivejši. Vase in v svoje sposobnosti pa je še vedno trdno prepričan in neomajen, s to razliko, da avtor to začne podajati na morda bolj humoren in pronicljiv način. To bi lahko bil tudi signal, da lik niti sam vase ni več tako prepričan. A Berk kljub vsemu ostaja samosvoj in ima do tega tudi ves čas kritično stališče.

Na uri kritike sem kritiziral komandanta in komisarja, zakaj sta hajkala s komoro. Dobil sem črno piko (eno k prejšnjim) ... Na uri samokritike poslušam, kaj si očitajo drug za drugim moji tovariši. Sam pa izjavim, da sem fejest fant in da nimam nobene napake. Povedo mi, da je to slaba šala (Zupan 2004: 403).

Prepričanje Roberta Jordana je vsaj na začetku romana drugačno kot pri Berku. V enoto upornikov pride izključno zaradi izpolnjevanja dolžnosti. Zaupane mu naloge se loti kot dober in zvest vojak, neozirajoč se na sebe in posledice, ki jih boj lahko prinese. Njegovo antifašistično prepričanje nosi temelje v splošnih predstavah o socialni in politični vsebini demokratičnih načel, ki se naslanjajo na vrednote francoske revolucije. Po Pilarini pripovedi o pokolu fašistov in o mučenju Marie v ujetništvu, Robertovo prepričanje ne spremeni intenzitete in motiviranosti. Gre namreč za dva dogodka, ki sta ju zagrešili dve različni bojujoči se strani (republikanci nad fašisti in fašisti nad republikanci). Tudi iz perspektive ostalih likov je Robert sprejet v skupnost, kljub temu, da je Američan.

Zaupajo ti predvsem zaradi jezika. Zaupajo ti, ker povsem razumeš jezik, ker znaš pogovorni jezik in ker poznaš razne kraje. Španec je navsezadnje resnično zvest samo svoji vasi. Najprej seveda Španiji, potem svojemu rodu, potem svoji pokrajini, svoji vasi, svoji družini in naposled svojemu poklicu. Če znaš španski, ti bo naklonjen, če poznaš njegovo pokrajino, je to toliko boljše, če pa poznaš njegovo vas in njegov poklic, si se mu približal tako, kakor se sploh more približati tujec. Nikoli se ni čutil kot tujec, ko je govoril španski, in največkrat ga niso imeli za tujca; edino tedaj, kadar so se obrnili proti njemu (Hemingway 2004: 147).

Berk pa iz perspektive drugih ljudi že od začetka ne uživa zaupanja, nikoli se ne zlije z okoljem in ostaja samohodec znotraj partizanskega kolektiva.

»Potem pa vse to tvoje vedenje, ki gre ljudem na živce ... gospod si bil lahko v mestu ... kamuflaža, mimikrija ... tukaj pa ne. Tukaj si eden izmed nas – ali pa eden izven nas ... Ali ne moreš biti tak kot drugi ljudje? Zmeraj nekaj svojega!« (Zupan 2004: 101).

Pri obeh literarnih likih se v izjemnih okoliščinah potreba in volja do preživetja kaže preko izrazitega vitalizma. Ta je pred ali po vojaških akcijah izražen kot dialog, pravzaprav kot potreba po dialogu, kamor se zateketa oba junaka. S tem tudi oba prevzemata položaj vodje v skupini. Pogovor je tudi sredstvo povezovanja pri obeh romanih. Pri Robertovi skupini so ti pogovori resnične, ponavadi tragične zgodbe iz njihovih življenj. Berkovi pogovori s skupino ljudi, kjer ima zmeraj on prvo in glavno besedo, pa so predvsem sredstvo terapevtskega rahljanja situacije med težkimi trenutki

hajke. Pripovedovalec torej Berku določi vlogo nekakšnega terapevta,²⁹ ki skrbi za pozitivno vzdušje v skupini. Ti pogovori imajo povečini komičen pridih. Berk takšne »dobre trenutke« tudi vedno v mislih reflektira in komentira.

Rusi so ravno podelili prebivalstvu zadnjo moko, ko so prišli nad Moskvo nemški avioni; pa niso metali bomb, in tudi mitraljirali niso; metali so letake. Nesite tisto moko domov, je pisalo na njih, in specite kruh, jutri ga pridemo pojest mi!

Pa niso prišli. Grdo od njih, ali ne?

Fantje so se smejali.

Tudi čaj nam je nadvse prijal.

Iz takšnih velikih in majhnih malenkosti je sestavljeno človekovo razpoloženje. Nekakšna rodbinska toplina je zavládala med nami (Zupan 2004: 181).

V nenadnem navalu ljubezni do teh preprostih življenj sem se moral brzdati, da ne izdam svojega ganjenja. Nihče nikoli ne bo vedel za vse strahove in upe, ki se prelivajo po teh fantih, sem si rekel. Jaz bom lahko čakal o sebi, če preživim, oni se pa nikoli ne bodo mogli izraziti ... Nihče se ne bo mogel izpovedati drugemu (Zupan 2004: 182).

Pri Berku in Robertu, je prisotna izrazita potreba po dokazovanju in potrjevanju moškosti. Ta vzorec oba povzameta po njunih avtorjih. Zupana in Hemingwaya povezujemo z boksom, bikoborbo, nogometom, lovom, mornarištvom in življenjem v naravi. Torej tudi za njuna literarna junaka odnos do telesa, fizična moč, vitalizem, čustveno obvladovanje, avanturizem in pripadnost tovarištvu predstavljajo posebno vrlino. Kot posameznika se izpostavita v boju s sovražnikom in s tem idealistično posegata v zgodovinske dogodke in spreminjata tok zgodovine. Sebe skozi tok dogodkov preizkušata in spoznavata. Sprva sta brez globljega razmišljanja oba navdušena, vendar sredi akcije in boja čedalje bolj spoznavata svoje dvome, šibkosti in strahove. Pomembna razlika med njima je ta, da Berk že od začetka v sebi nosi določeno mero skepse, ki se v pripovedi kaže v njegovem nekoliko posmehljivem odnosu do lastne situacije in dejanj.

Povedal sem Frenku, kako hodim in hodim na to vojsko, in mislim na dolge vojne pohode v zgodovini. Na Anabazo. Koliko so soldati prehodili in prejahali na

²⁹ Vlogo »terapevta« Zupan še bolje razvije v romanu *Levitán*.

pohodih od najstarejših časov, v Egiptu, Asiriji, Babiloniji, Indiji, Kini ... francoski pohodi v Španijo, v Egipt, v Rusijo, skozi puščavo čez reke, čez morja, skozi snežne meteže, peš, na konjih, na ladjah, pohodi, pohodi ... no in zdaj delam jaz svoj vojni pohod ... čez Ljubljano ... skozi vasi ... čez polja in travnike ... skozi ribniško šolo ... po menažo pod neki kozolec ... in naprej po cesti ... prodiram proti Berlinu ... Smejala sva se (Zupan 2004: 117–118).

Tudi sam kult moškosti se pri romanih nekoliko razlikuje. Zupan Berka ves čas drži v dvomih nad svojo samopodobo in s stalnim strahom pred smrtjo. Pri Hemingwayu pa je ideja moškosti in njenega etosa že preveč idealizirana in pretirana. Robert ostaja preveč tipični »kodni junak«. Tu se strinjam z Jankom Kosom, ki v uvodni študiji Hemingwayevega romana pravi: *»Njegova moškost naj se izpriča ne samo v življenju, v dejavnosti, v boju s sovražnikom ali v ljubezni, temveč tudi spričo smrti in v mislih nanjo. Atmosfera romana je nasičena z idejo moškosti oziroma z njenim etosom, morda pa že kar z njenim nekoliko idealiziranim in pretiranim kultom. In tako se ni čuditi, da je v tem romanu o španski revoluciji posvečeno toliko prostora junakovi ljubezni do dekleta Marie. Ta ljubezen, ki ji je kritika očitala sentimentalnost in celo banalnost, je nujen člen junakovega življenjskega etosa, saj lahko najbolj prepričljivo pričuje o njegovi prvobitni moški osebnosti.«* (Kos 1987: 13).

Motiv menueta v Zupanovem romanu

Motiv glasbe, francoskega menueta, se ponavlja skozi celo romaneskno pripoved. Najprej se pojavi samo kot eden izmed ostalih Berkovih nenadnih miselnih utrinkov. Ta glasba, ki je povezana s plesom, simbolizira Berkovo iskanje smisla sredi vrženosti v nemirni čas. Motiv menueta v romanu je moč razumeti kot suspenz v akcijski pripovedi. Pojavlja se namreč v trenutkih, ko »odpove« Berkov dialog s soborci. Ali pa, ko pripovedovalec preneha z Berkovim komentiranjem lastne situacije in okolice, ki ji pripada. To so za Berka trenutki, ko je eksistencialna tesnoba na višku, in ko se hkrati v njem prebudi strast do preživetja. Glasba je takrat tista, ki mu pomaga dvigniti se iz občutja absurda niča v boj za preživetje. Glasba je tista, ki mu vlije voljo do iskanja smisla in bivanja. Glasba pomeni pobeg iz najhujše stiske v novo bivanjsko dimenzijo. Motiv menueta je v vojnem času vedno prikazan kot privid, pogosto je povezan z motivom ognja.

Daljši počitek. Ali smo že prišli skozi? Ogenj kuriti strogo prepovedano ... Kdo to igra na kitaro? Zelo znana mi je ta melodija, znan mi je njen ritem ... Seveda, to je menuet ... človek se kar spočije ob njem, preseli se v druge čase in na druga področja tega zelenega sveta. Sneg? Sneg ... Kdo tako prijetno igra na kitaro? Ta pa zna. To je – menuet v A-duru. Vsak čas se bom spomnil, čigav je. Ravno tega sem tako rad poslušal, kakšno naključje! Mislim, da se zibam v plesnem ritmu, seveda se čisto lahko pozibavam, ker bi me sicer preveč bolelo v križu (Zupan 2004: 302).

Podobe z menuetom proti koncu romana naraščajo. Še vedno je to motiv, ki v romanu »nastopa« v dobrih trenutkih. Tako je tudi ob praznovanju rojstva otroka, ki sta mu Anton in Berk priča malo pred tem, preden se njune poti razidejo za leto in pol. Tam Berk za Antona ob zvokih harmonike odpleše ples z Meto. Menuet je motiv, ki združuje Berka in Antona v eno.

Ljubi Antona, Metka, Anton je del mene in jaz sem del njega. Poljubi ga tukaj kraj obveze; Anton diši po španskih kitarah, Anton je menuet za kitaro. Pijmo iz dveh kozarcev! Tri usta na dveh kozarcih hkrati v štiričetrtinskem taktu; igray harmonika ... Ne bomo živeli ko gnil krompir, o, ne. Živeli bomo ko val na reki, val, ki na istem mestu hiti v daljavo, hiti in ostaja na mestu, kajti vseeno je, ali odhaja val ali reka; vse je hkrati tukaj in v neskončni daljavi (Zupan 2004: 373–374).

Tako kot v vojnem času, se motiv glasbe ponavlja tudi v španskih epizodah romana trideset let kasneje, med razpravami starega Berka in Nemca Bittra. Nekdanja sovražnika v turistični Španiji razpravljata o njunih življenjskih nazorih, politični situaciji, vojni, smrti in spominih. Tam ima glasba drugačen pomen kot v vojnem času. Gre za smrtni ples, povezan z bikoborbo.

Danza de muerte.

DANZA DE MUERTE.

Smrtni ples.

Joseph Bitter deluje name kakor pijača spomina. Kako bi bilo mogoče vse to zapisati? Joseph Bitter se je vračal s sprehoda v Grčijo, ko sem bil jaz na sprehodu iz divizije v brigado.

Remember, remember,

september, oktober, november, december.

Ameniza el espectaculo una brillante banda de musica!
Spektakel spremlja godba na pihala (Zupan 2004: 132).³⁰

Kot sem že omenil, motivi menueta se proti vrhu in koncu romana zgoščajo. Krožno gibanje pripovedi se poudarja. Ideja poti iz uvoda romana se morda razjasni ob Bitterjevem odhodu iz Španije, ko stari Berk ostane sam v pogovoru z natakarjem Serafimom. Seveda ob spremljavi menueta v A-duru Fernanda Sora.

CINQ SIECLES DE GUITARE EN ESPAGNE

»Vojna ni dobra,« pravi Serafim. Zakaj? Od kod pa to veš? »starejši ljudje mi povedo, ki so jo doživeli.« Vojna je tudi ples, Serafim. Začel se je vojni ples, se reče. Menuet. Katerega igra kitara na petindvajset strellov. »Gospod se rad šali,« se je nasmejal Serafim. Njegove skrbi so čisto drugačne vrste. Ali je tista vitka dolgolaska, ki je bila prej tu, tvoje dekle, Serafim? »Mhm.« In živahno prikima. To je dobro bojišče, Serafim (Zupan 2004: 389).

Z motivom menueta, krožnega plesa je simbolizirana pot, potovanje z začetkom in koncem. V krožni ples menueta sta ujeta tudi čas in zemljepisna zaokroženost romanesknega prostora. Ljubljana je začetek in konec Berkovega krožnega potovanja.

»Poglej ... ravno po tej poti so prihajale rimske legije z juga v Emono, tod so jahali konjeniki na Apeninski polotok ... tod so hodile karavane trgovcev ... Tudi v stari vojni od leta štirinajst do osemnajst so tod korakale vojske ... Tod teče tudi starodavna pot ptic selivk ...« (Zupan 2004: 12–13).

Zaključek

Ob pisanju te raziskave se mi je vzporedno ves čas postavljalo vprašanje skrivnosti uspeha obeh romanov pri bralstvu. Če odmislim, da gre pri Hemingwayu še danes za takorekoč zvezdniški status pisca in zato posledično tudi množično branost njegovega dela in popularizacijo romana s snemanjem filma, gre pri obeh besedilih za zelo podobne zgodbene nastavke. Oba pisatelja se ukvarjata s podobno tematiko, ki izhaja iz podobnega časovnega in kulturnega prostora. Tudi glavna literarna oseba je pri obeh na

³⁰ Motiv bikoborb, povezan z glasbo in krvjo je sprožil Berkovih in Bitterjevih razpravljanj o vojni.

prvi pogled podobna. Obe prisegata na vrednote, kot so moč, pustolovstvo, boj dobrega nad zlim in intelektualna spretnost.

Morda je eden od ključev do uspeha res Hemingwayev enostaven in jedrnat novinarski stil pisanja, ki ga je kot poročevalec izpilil že pri delu za različne časopise. Tudi na trenutke nekoliko bolj trivialni prijemi v pripovedi omogočijo uspešnejše spogledovanje z bralstvom. Pripoved je linearna in skoraj pričakovano urejena po vzorcih in pravilih. Prav tako tudi karakterizacija literarne osebe.

Menuet za kitaro pa ni popularen in še manj trivialen roman. Če bralec v njem išče po vzorcih urejen in sklenjen zapis o zgodovini in dogodkih, potem bo gotovo razočaran. Zupan ga namenja bralcu, ki je sposoben refleksije. Avtor bralca odvrta od ustaljenih navad in konvencionalnega jezika s tem, da preizkušene navade prelamlja in s tem bralca provocira. Pa vendar nikoli ne zaide v eksperimentiranje in v slogovne ter jezikovne skrajnosti kar je za moderni roman lahko zelo značilno. Še vedno ostaja na ravni splošne bralske recepcije.

Hemingway z likom Roberta Jordana ponudi bralcu precej tipičnega herojskega junaka, ki skozi pripoved sicer dvomi, ampak proti koncu spet vzpostavi svojo držo in zbere moči, da se žrtvuje za ostale. Zato pripoved in razvoj literarne osebe v njej nekako izzveni v zaprtosti in določenosti.

Jakob Bergant - Berk pa ni prav popolnoma definiran. Njegove odločitve nikoli niso enoumne. S tem, in pa z odprtim koncem – ki ga beremo kot sklenjenost konca romana z začetkom – pisatelj daje občutek, kot da o njem marsikaj zamolči ali ne izreče do konca. S tem bralca namenoma postavlja v svet, kjer ni jasnih določil in kažipotov. Postavlja ga pravzaprav v svet brez določljivega smisla, ampak kljub temu z neusahljivim vitalizmom Jakoba Berganta - Berka.

Povzetek

Pri določitvi in razčlembi literarne osebe v izjemnih okoliščinah sem najprej razložil pojma literarni lik oz. oseba. V preteklosti se je za to uporabljalo poimenovanje romaneskni junak, ampak ta oznaka je danes že nekoliko zastarela. V novejšem času

namreč junak nima več lastnosti tistega tipičnega junaka ali heroja, ki bi posebej tradicionalne in univerzalne človeške vrednote za katere bi se boril. Te vrednote so namreč zrelativizirane. Z modernim romanom in tokom zavesti, kot pripovednim postopkom, se je lik začel spreminjati. Postal je pasivnejši in njegov značaj ohlapnejši. Danes je torej literarna oseba ustrežnejše poimenovanje.

V romanu *Menuet za kitaro* spremljamo Jakoba Berganta - Berka kot prvoosebnega in personalnega pripovedovalca. Dogajanje spremljamo skozi oči in občutja mladega in starega Berka. Pričevanja o vojnih in medvojnih dogodkih ter razmišljanja o bivanjskih in drugih vprašanjih, dopolnjujejo tudi stranski liki, kot npr. njegov prijatelj Anton. Berkove značajske poteze se ujemajo s potezami pisatelja. To pa še ne pomeni, da je *Menuet* moč že kar tako določiti kot avtobiografski roman, saj literarna oseba ni verodostojna kopija Vitomila Zupana, čeprav se kot neimenovani prepisovalec starih in neurejenih zapiskov celo pojavi v uvodnem delu romana. Tudi pri Robertu Jordanu se določene lastnosti in dejstva ujemajo s samim Hemingwayevim življenjem. Vse to pa ni zadosti, da bi oba romana označili kot avtobiografiji.

Zupan in Hemingway v obeh delih nikoli ne razvijeta takšnega ženskega lika, ki bi bil enakovreden glavni moški literarni osebi. Ne po intelektualni moči in ne v smislu pripovedi – da bi bralec lahko skozi oči ženske osebe o nosilnem moškem liku izvedel več. Morda to nekoliko velja le za Pilarin lik. Ta je namreč s svojimi skoraj nadnaravnimi zmožnostmi vedenja in občutenja, postavljena nad Robertov racionalni pristop in Mariino naivnost.

Oba pisatelja se namesto tega zatečeta v pikareskni par. Hemingway ga ustvari z Robertom in s starcem Anselmom. Pri Zupanu pa imamo dva pikareskna para. Mladega, predrznega Berka in soborca Antona ter starega, zrelega Berka in Nemca Bittra. Torej gre za pikareskni roman, ki je mešanica pustolovstva ter potepušstva in ima korenine že v tradicionalnem romanu šestnajstega in sedemnajstega stoletja (Don Kihot). Pri Zupanu poleg modernizma in eksistencializma, zasledimo tudi asociativnost in fragmentarnost – mozaičnost pripovedi. Pripoved je sestavljena iz miselnih čustvenih in čutnih stanj, ki so vpeta v razburljive dogodke. Vse to se lahko združi pod pojem pikaresknosti. Anton je v pripovedi lahko razumljen tudi kot Berkov drugi jaz, saj s svojo umirjenostjo, preudarnostjo in molčečnostjo, predstavlja protipol mladega in radoživega Berka. Nemca Bittra pa si pisatelj izmisli zato, da skupaj s starim Berkom iz

turističnega vrveža pobegneta v vojni čas in razpredanja o njem. S Španijo tako ustvari zgodbo v zgodbi. Zlasti proti koncu romana, z gibanjem različnih okruškov in motivov, ustvari krožno pripoved, polno vtisov iz preteklosti in podoživljanja čustvenih odzivov ter z osvetljevanjem dogodkov iz časovne in zrelostne razdalje. Vse to je povezano s simbolično motiviko vsepovsod prisotnega starega plesa - menueta za kitaro.

Viri in literatura

- Lidija Bošković. »Mitski modeli i odklon od mita u Menuetu za gitaru Vitomila Zupana.« *Obdobja* 21 (2003): 277–286.
- Jean Chevalier in Alain Gheerbrant. *Slovar simbolov*. Ljubljana: Mladinska knjiga (1993).
- Vinko Cuderman, idr. *Esej na maturi 2005*. Ljubljana: Gyrus (2004).
- Silvo Fatur in Marjan Štrancar. *Abecedarij književnosti za štiriletne srednje šole*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo (1996).
- Helga Glušič. *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica (2002).
- Helga Glušič, Valič Zver, idr. *Esej na maturi 2005*. Ljubljana: Mladinska knjiga (2004).
- Ernest Hemingway. *Komu zvoni*. Ljubljana: Mladinska knjiga (1998).
- Branko Hofman. *Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana: Cankarjeva založba (1978).
- Miran Hladnik. *Slovenski zgodovinski roman*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (2009).
- Taras Kermauner. »Vztrajati, vsemu navkljub (Ob Zupanovem Menuetu).« *Vitomil Zupan, Menuet za kitaro (na petindvajset strellov)*. Ljubljana: Pomurska založba (1980): 477–487. Spremna beseda.
- Matjaž Kmecl. *Mala literarna teorija: priročnik za učitelje slovenščine na osnovnih in srednjih šolah*. Ljubljana: Univerzum (1983).
- Alenka Koron. »Nemirno iskanje moderne proze: Zupanovo pripovedništvo do Menueta za kitaro.« *Interpretacije*. Ur. Aleš Berger. Ljubljana: Nova revija (1993): 21–39.
- Janko Kos. »Ernest Hemingway.« *Ernest Hemingway, Komu zvoni*. Ljubljana: Cankarjeva založba (1987): 5–30. Spremna beseda.
- . »Zločin in kazen Vitomila Zupana.« *Interpretacije*. Ur. Aleš Berger. Ljubljana: Nova revija (1993): 7–20.
- Manca Košir. »Ženska, pokaži, kdo sem.« *Interpretacije*. Ur. Aleš Berger. Ljubljana: Nova revija (1993): 54–59.
- Vanesa Matajč. »Hemingway ali poslednji prividi nesmrtnosti.« *Komu zvoni*. Ljubljana: Mladinska knjiga (1998): 491–517. Spremna beseda.
- Tone Pavček. »Zapisi o Vitomilu.« *Interpretacije*. Ur. Aleš Berger. Ljubljana: Nova revija (1993): 142–149.

- Erich Maria Remarque. *Na zahodu nič novega*. Maribor (1969).
- Ifigenija Simonović. *Vitomil Zupan: Važno je priti na grič: Življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*. Ljubljana: Mladinska knjiga (2014).
- Jure Šink. *Komu zvoní. Ernest Hemingway*. Ljubljana: Rokus (2003).
- . *Menuet za kitaro. Vitomil Zupan*. Ljubljana: Rokus (2004).
- Vitomil Zupan. *Menuet za kitaro (na petindvajset strelóv)*. Ljubljana: DZS (2004).
- . *Sončne lise*. Ljubljana: Cankarjeva založba (1969).
- Alojzija Zupan Sosič. »Alamut – ob zgodbi in pripovedi.« *Jezik in slovstvo*. 49.1. (2004): 43–55.
- . »Literarna oseba v slovenskem sodobnem romanu.« *Jezik in slovstvo*. 61.1. (2016): 89–100.
- . »Pregibanje okrog telesa (o erotiki v romanih Vitomila Zupana).« *Slavistična revija*. 52.2. (2004): 157–180.