

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA FILOZOFIJO
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJO

NEŽA AMBROŽIČ

**Heiddegrova pojma tesnobe in biti-k-smrti
v kratki prozi Vitomila Zupana**

Diplomsko delo

Mentorja:
izr. prof. dr. Janko Lozar Mrevlje,
red. prof. dr. Tomislav Virk

Dvopredmetni univerzitetni
študijski program prve stopnje Filozofija;
Dvopredmetni univerzitetni
študijski program prve stopnje
Primerjalna književnost in literarna teorija

Ljubljana, 2016

Izvleček

Pričujoče diplomsko delo se ukvarja s Heideggrovima fenomenoma biti-k-smrti in tesnobe, hkrati pa ju poskuša umestiti v kontekst Zupanovega proznega pisanja v zbirki Gora brez Prometeja. Heideggrove filozofije pa ne jemlje samo kot kontekstualno-pojmovnega okvira, preko katere se loteva Zupanove proze, temveč tudi metodološko, preko Heideggrove metode, kot jo je uporabil pri analizi Hölderlinovega pesništva. Tako se trudi Zupana utemeljiti ne samo preko njegovega veččega pisanja, temveč tudi preko upovedovanja tesnobe in biti-k-smrti, ki ju je v svojem pisanju umetelno izrazil. In, posledično, je v Zupanovem pisanju zaradi tega nakazano tudi, kako se osvoboditi skrivanja pred njima in ju sprejeti kot dejanskost naše tubiti.

Ključne besede: fenomenologija, Heidegger, Zupan, biti-k-smrti, tesnoba

Abstract

The following thesis talks about Martin Heidegger's concepts of being-towards-death and angst and to find those two concepts in Vitomil Zupan's short fiction collection Gora brez Prometeja. Martin Heidegger's philosophy is not only taken as a contextual guide, this thesis also tries to reflect Zupan's writing through the method of Heidegger's analysis of Hölderlin's poetry and thus tries to argue that Zupan's work is not merely good in the context of his writing skills, but also through the context of expressing angst and being-towards-death. And, consequently, Zupan also indicated a way how one can free himself from hiding from them and accept them as part of one's existence.

Keywords: phenomenology, Heidegger, Zupan, being-towards-death, angst

Kazalo vsebine

Uvod.....	4
Heideggrova fenomena biti-k-smrti in tesnobe.....	5
Heidegger in pesništvo.....	9
Govor in govorica	11
Vitomil Zupan: Gora brez Prometeja.....	13
Avtorjevo življenje.....	13
Gora brez Prometeja.....	14
Biti-k-smrti umirajočega	17
Tesnoba reflektirajočega	24
Beseda in tubit.....	27
Zaključek.....	29
Viri	30

Uvod

Smrt kot neizbežen konec človeškega bivanja in z njo povezana tesnoba sta najbolj resnični in najbolj sigurni dejstvi človeškega obstoja. Ne samo, da se neprestano pojavljata v mislih in življenju vsakdanjika, bodisi aktivno skozi razmišljanje ali pa pasivno skozi beg pred njima, sta tudi dve iz nabora največjih tem filozofske misli in literarne besede. Njune vzroke in načine pojavljanja je mojstrsko spravil na svetlo in razkril Martin Heidegger, s katerim se bom kot s predstavnikom filozofskega govora o tesnobi in fenomena biti-k-smrti deloma ukvarjala v pričujoči diplomski nalogi. Drugi del naloge pa se bo ukvarjal z manifestiranjem teh dveh fenomenov v kratki prozi Vitomila Zupana iz zbirke Gora brez Prometeja, kajti pri kom drugem bi lahko iskali literarni del besede o tesnobi in smrti, kot pri avtorju, ki je oboje izkušal na lastni koži in je premogel dovolj mojstrskega pisateljskega čuta, da ju je bil sposoben tudi virtuozno ubesediti? Razlog, zakaj se lotevam specifično te zbirke, je ta, da je njegovo zrelejše pisanje veliko bližje modernizmu, ki zna bolje ubesediti to, kar bom iskala v njegovi prozi (za razliko od socialnorealistične note, ki jo ima njegovo zgodnje pisanje), hkrati pa je forma njegove kratke proze veliko bolj hvaležna za raziskavo obsega te diplomske naloge, ker je veliko bolj zgoščena in se tako lahko loteva več tematik iz več različnih perspektiv. Moje ambicije pa se ne končajo le v iskanju in izpostavitvi fenomenov tesnobe in biti-k-smrti tako znotraj Heideggrove fenomenologije kot tudi Zupanove proze, temveč bom skušala tudi nakazati, kako se, naposled, ne konča vse le pri njiju in kako znata, kljub teži in mračnosti, ki jo izpostavljata, oba avtorja, vsak preko svojega načina upovedovanja smrti kot najtežjega in najbolj neizbežnega dejstva, hkrati najti (ali pa vsaj nakazati) osvoboditev od nje.

Heideggrova fenomena biti-k-smrti in tesnobe

Ni dvoma, da Heideggru lahko pripišemo največji preskok v mišljenju biti. Slednja izjava je morebiti hkrati tako zelo splošna in samoumevna, da pove že povedano in hkrati ne pove nič novega. Toda tovrstnim izjavam se skorajda ne moremo izogniti, če želimo, da naše noge postanejo dovolj dolge, da lahko ničejansko prestopamo z vrha na vrh, ne da bi se spuščali v doline. V vse razsežnosti Heideggrovega mišljenja biti se ne bom spuščala: deloma zato, ker si ne delam utvar, da lahko o njem kaj več kot zgolj govorim¹ ali ga povzemam, deloma pa zato, ker je namen pričujočega dela diplomske naloge osredotočiti se, kako Heidegger v Biti in času razvije tesnobo in biti-k-smrti kot temeljna (a ne edina) eksistenciala, predvsem na način, da bi ju tako avtorica kot morebitni bralec lahko doumela in kasneje povezala z literarnim pisanjem Vitomila Zupana.

Naj se torej vrnem k nalogi, ki je pred menoj, začne pa se z mišljenjem biti. Slednje je, brez dvoma, staro toliko kot človeštvo, kot problem ontologije mu lahko sledimo vse od vznikov prve predsokratske misli pa do danes. Ko smo soočeni z mišljenjem biti, smo hkrati soočeni z nepregledno množico, ki jo moramo, da bi se izognili nemogoči nalogi, posplošiti. Kaj Heideggrova dela drugačnega od vseh teh posplošitev? Janko Lozar v Fenomenologiji razpoloženja strnjeno odgovori na to vprašanje: »Tukaj šele stopi v igro zgodovinski čut – za bit. /.../ Za Heideggrova [pa] postane tudi bit zgodovinski problem.« (52) Lahko bi se torej lotila kateregakoli drugega govora o biti, toda odločila sem se prav za tega. Deloma zato, ker je avtorici diplomske naloge blizu, deloma pa tudi zato, ker opredeli tubit in njena razpoloženja, eksistenciala, zanje poišče vzroke in posledice in hkrati tudi zna razkriti zakrito – tudi specifično v literaturi.

Bit kot taka je tako najsplošnejši in samoumeven pojem, ki ga ni mogoče definirati, hkrati pa vedno predstavlja bit bivajočega. Ontična obravnava ne zadostuje potrebi vprašanja – ontološka obravnava je izvirnejša. Način biti človekovega bivajočega pa je *tubit*. Tubit ne samo nastopa pred drugim bivajočim, temveč ji gre v njeni biti za to bit samo. Heidegger tako daje prednost ontološki metodi pred ontično, hkrati pa se odloči za fenomenološko raziskavo, ne, da bi se s tem že vnaprej označil z določenim načinom ali smerjo; za Heideggrova opredelitev fenomenološke raziskave ne vsebuje nobenega že vnaprej določenega vsebinskostvarstvenega raziskovanja, temveč način raziskave, ki pa se kot tak distancira od smeri (in tako tudi ne zajema že vnaprej določenih stališč). Ali, kot Heidegger v Biti in času zapiše vzklik, ki povzame fenomenologijo: »Naziv 'fenomenologija' izraža maksimo, ki jo lahko formuliramo takole: 'K stvarjem samim!'« (53) Termin združuje dva pomena: fenomen in logos.

Pojem fenomena (gr. φαινόμενον) Heidegger opredeli kot *samo-na-sebi-kazoče-se*, razodeto. Razlikuje ga od takoimenovanega vulgarnega pomena (v Kantovem smislu tistega bivajočega, ki je dostopno v empiričnem zrenju). Fenomen ni nekaj, kar bi fenomenologija opisovala, temveč nekaj, kar pusti videti, pri čemer ni poudarek na pasivnosti opazujočega, temveč na načinu, kako, če lahko temu sploh tako rečemo, opazuje. Fenomeni so tisto, kar tvori bit. Pri dostopanju do biti bivajočega pa je ključnega pomena to, da je bit bivajočega »lahko zakrita tako zelo, da je pozabljena in da vprašanje o nji in njenem smislu izostane« (Heidegger, *Bit in čas* 62).

1 Recimo, da v heideggrovskem pomenu besede, da ne bom pretirano skromna

Temu torej fenomenološki način pristopa, ki skuša videti ne najbolj očitno (tisto, kar se kaže neprestano in jasno), temveč tisto, kar se kaže na način sebeskrivanja. Heidegger gre celo tako daleč, da trdi, da je ontologija mogoča samo kot fenomenologija – in damo mu prav. Razkriti skrito ni lahka naloga, ki si zasluži temu primerno metodo. In, kot je očitno iz Heideggrovega značilnega pisanja (ki kasneje postane fenomenološko nasploh, v kolikor mu sledimo), tudi svoje besedišče. Govor (v svoji najbolj površinski vsebini) je potrebno zastaviti na novo, če želimo razkriti skrito in opisati neopisljivo.

Logos (gr. λόγος) kot kronski pojem grške filozofije Heidegger zre preko najbolj izvirnega pomena »govor« in zanika kasnejšo razširitev pomena, ki vključuje tudi um, sodbo, pojem, definicijo in tako dalje. Govor je, ker preko načina »pustiti videti« razkriva to, o čemer je govor, tako veliko bolj primaren in primeren način za fenomenološko metodo, ki se trudi biti splošna in nezaznamovana s smerjo in načinom, kot je že omenjeno zgoraj. Resnica kot taka se razkriva, kar v sebi temeljno vključuje tudi sebeskrivanje (kako bi se drugače razkrivala, če se predhodno ne skriva in obratno?). Tako vsa nadaljnja raziskava poteka preko sebekazanja, ki vključuje tudi sebeskrivanje in preko govora, ki je temeljno tubiti. Njena fundamentalna struktura pa je bit-v-svetu.

Bit-v-svetu kot fundamentalna struktura, dalje razvija Heidegger, »dovoljuje različne poglede na momente, ki jo konstituirajo in jih je treba fenomenološko izpostaviti, ob tem da imamo predhodno celoto te strukture stalno pred očmi.« (Heidegger, *Bit in čas* 69) Da pridemo do pojmov tesnobe in biti-k-smrti, se moramo preko te strukture za začetek osredotočiti na vprašanje biti-v, ki vzpostavlja v-stvo kot tako; hkrati pa vedno na način »v svetu«. V-stvo je pri tem, kot pravi, drugačno, kot je na primer voda »v« kozarcu, obleka »v« omari. Ta »v«, na karkoli je že vezan, je moč raztegniti in razširjevati, dokler ne pridemo do najbolj splošnega »v veselju«. V-stvo, o katerem pa govori Heidegger pri biti-v, pa pomeni temeljni ustroj tubiti, ki je biten in je kot tak eksistencial. Ne pomeni prostorske usmeritve, temveč ima več opraviti z domovanjem tubiti, ki ni nujno vezano na prostor. »Bit-v je potemtakem formalni eksistencialni izraz biti tubiti, ki ima bistveni ustroj biti-v-svetu.« (Heidegger, *Bit in čas* 86)

Bit-v-svetu je vselej način, kako *je* bivajoče, ne samo na način obstajanja v nekem določenem prostoru, temveč na način odnosa, ki ga s tem prostorom ima. To razmerje tudi ni nekaj, kar bi tubit imela v smislu neke lastnosti (da bi jo včasih imela in včasih ne), temveč nekaj, kar je neprestano prisotno, kar je vključeno v sam obstoj tubiti. Heidegger tu vpelje termin skrbi, pri čemer je skrb ponovno ontološki termin, ne pa »skrb« v običajnem vsakdanjem pomenu besede. Naj na tej točki pripomnim, kakšen projekt je bilo zastaviti fenomenološko ontologijo: na novo je bilo potrebno izumiti jezik, ker je bilo potrebno opisati (do tedaj še) neopisano in neopisljivo.

Za razvitje tega, kar Heidegger kasneje poimenuje »tesnoba« in »biti-k-smrti«, pa je potrebno najprej orisati tudi počutje (seveda spet v ontološkem pomenu besede). Ontično to počutje pomeni razpoloženje, razpoloženjskost, za razumevanje obeh pa je nujno misliti ontološko diferenco, razkorak med bitjo in bivajočim.

Človek kot tubit je vržen v svet, hkrati s to vrženostjo pa je vržen tudi v neizbežno resnico, da

je vedno vržen nasproti smrti. Temu dejstvu in lastni minljivosti ni pobega, čeprav so mnogi temeljili svojo ontologijo točno na tem pobegu, naj bo to krščanska dogma nesmrtnosti duše ali pa novoveško seganje k nadčasovni biti. Vrženost, po drugi strani, inherentno vsebuje skupaj z začetkom tudi konec; svet namreč ni zgolj nekaj, v čemer tubit biva, temveč je nanj navezana na način, da se svet pred njo razstira in odstira, hkrati pa je v tem odnosu že vsebovan tudi njegov konec, ki tako ali drugače rezultira v smrti. Vrženost v svet je potrebno razumeti kot eksistencialno določenost in bivajoče »s karakterjem tubiti je svoje >tu< na način, da se, izrecno ali ne, čuti v svoji vrženosti.« (Heidegger, *Bit in čas* 192). Počutje je tisto, v čemer se bit čuti razpoložena in je tako vedno že spravljen pred sebe. In razpoloženje se ne kaže kot nek način gledanja-na, temveč na način obračanje-k in odvrčanje-od: »Počutje razklepa tubit v njeni vrženosti in najprej ter večinoma na način izogibanja odvrčanja.« (Heidegger, *Bit in čas* 193).

In od tega odnosa tubiti do sveta izvira modus počutja strah², ki ga določa šele tesnoba. Le tubit je možna (in hkrati obvezana) čutiti strah, ker ji gre kot bivajočemu v svoji biti za to bit samo. In tesnoba kot počutje izvira iz fenomena bega tubiti pred samo seboj, pri čemer se ne vrača nazaj sama k sebi, temveč za sebe (oz. sebi za hrbet). Temeljna značilnost tubiti, skrb zase, ki jo tako diferencira od drugega bivajočega, je počutje tesnobe. Razlika med strahom in tesnobo je predvsem v pred-čim in česa, torej v vzroku. Medtem, ko je strah usmerjen (strah-za, strah-pred ali pa strah, ki zadeva druge), je odločilno pri tesnobi ravno to, da ni usmerjena v nič konkretnega:

»>Pred-čim< tesnobe ni kako znotrajsvetno bivajoče. Zategadelj je s tem bistveno tako, da nima nobene namembnosti. /.../ >Pred-čim< tesnobe je povsem nedoločno. Ta nedoločnost ne pušča le faktično neodločeno, katero znotrajsvetno grozi, temveč pomeni, da znotrajsvetno bivajoče sploh ni »relevantno«. Nič od tega, kar je priročno in navzoče znotraj sveta, ne fungira kot to, pred čimer je tesnobi tesno. /.../ Svet ima karakter popolne nepomenskosti. /.../ Zato tesnoba tudi ne »vidi« kakšnega določenega »tukaj« in »tam«, iz katerega se približuje ogrožajoče. To, da ogrožajočega ni *nikjer*, karakterizira >pred-čim< tesnobe.« (Heidegger, *Bit in čas* 258)

In ravno tu se razpre ključna razsežnost tesnobe: tesnoba je hkrati tesnoba pred ničemer in pred vsem, njen vzrok pa je prvenstveno ta, da ostane tubit sredi znotrajsvetno bivajočega, ki se kaže kot popolnoma nepomembno, sama s svetnostjo sveta. Svetnost sveta je že sama po sebi nekaj zastrašujočega, ker je tako obsežna in nedojemljiva, hkrati pa ponuja neskončno možnosti. In ravno iz vseh teh možnosti izvira tesnoba; iz sveta samega. Tu ne gre za zgoljšnjo eksistenco sveta kot tako: eksistenca sama v svoji pasivnosti je lahko nedojemljiva, sublimna, toda možnost vsega, kar bi lahko bilo, to je tisto, iz česar tesnoba primarno izvira.

Ta karakter biti in potenciala vsega, ki ga lahko opišemo tudi kot nedoločnost, je bit-v-svetu in bit-v-svetu, v vsej svoji razsežnosti, je tisto, pred čimer je v tesnobi tesno. Temu potencialu, ki hkrati lahko pomeni možnost vsega, kar je v svetu mogoče in, posledično, tudi tega, kar se lahko potencialno zgodi s tubitjo, Heidegger pravi možnabit. To, da tesnoba razklepa *tubit kot možnabit*, je ponovno, tako kot vsi ostali fenomeni, inherentno vsebovano že v tubiti sami, ki je neprenehoma v skrbi za lastno bit. Če torej vzamemo še pojem domačnosti in udomačevanja,

2 Spet, ne gre za običajni, vsakdanji pomen besede strah, Heidegger mu prav tako kot vsem ostalim zgoraj omenjenim pripiše fenomenološki pomen.

tubiti je v tesnobi tesno predvsem pred »nedomačnostjo«.

In od te točke naprej, v skrbi za lastno bit, se pokaže preskok v mišljenju biti, ki sem ga omenila na začetku. Gre za zgodovinski preskok v mišljenju biti, toda ponovno ne³ v pomenu besede »zgodovina«, kot jo uporabljamo v vsakdanjem jeziku, temveč na način, da bit postavi v čas, s katerim je nerazdružljivo povezana. Predvsem pa postavi v čas tubit, ki ni več postavljena v kontekst mišljenja biti v njeni brezčasnosti, s čimer se je ukvarjala ontološka misel pred njim. Heidegger naredi fundamentalno zarezo, preskok, ko izpostavi inherentno vsebovano v času spreminjajočo se lastnost biti in posledično tudi neizbežno minljivost tubiti.

Seveda bi bilo trditi, da je Heidegger prvi, ki izpostavi minljivostni način bivanja človeškega življenja, preambicozna: smrt kot neizogibljivi konec ni nekaj, kar bi spoznali šele z branjem Biti in časa, smrt kot taka je dejstvo, s katerim smo neprestano obdani in vsak dan znova soočeni do točke, kjer smo od nje že skorajda *otopeli*. Preskok, ki ga Heidegger naredi s tem, čemur sam pravi zgodovinsko mišljenje biti, je v tem, da razkrije, na kakšen način sta tubit in smrt ontološko (ne ontično) povezani. Smrt v biološkem pomenu besede, v vsakdanjem pomenu besede, neprestano vključuje >se<, torej, »umira se«. >Se< je tu ključnega pomena, saj predpostavlja neosebni odnos do pojma, otopelost, o kateri govorim zgoraj. Umira >se< kot dejstvo, ki se ga zavedamo, predpostavlja nek beg pred dejstvenostjo, naj si bodi to smrt ali karkoli drugega. Predpostavlja hkrati prenasičenost in otopelost obsesije s smrtjo, hkrati pa neoseben odnos do nje. Besedna zveza »umira se« v tem >se< vsebuje skrito predpostavko: da »se umira« vedno predpostavlja nekoga drugega in ne nas samih. Ali, kot zgosti Heidegger:

»Javna razlaga tubiti pravi: »umira se,« ker s tem vsakdo drugim in se samemu sebi lahko dopoveduje: vselej ne ravno jaz; kajti ta nekdo je *Nihče*. Umiranje je zuniverzalizirano na nek pripetljaj, ki sicer zadeva tubit, toda nikomur posebej ne pripada. /.../ Takšna dvoumnost omogoča tubiti, da se glede odlikovane, najlastnejšemu samstvu pripadajoče zmožnosti biti izgubi v >se<-ju. Ta daje pravico in stopnjuje *skušnjavo*, da bi si zakrili najlastnejšo bit k smrti.« (Heidegger, *Bit in čas* 345-346)

Metodološki izziv, ki si ga Heidegger tako zastavi, je razprostrti širino smrti z izpostavitvijo tega >se<, ki je vsebovan v vsakdanjem govoru, v izpostavitvi bega, ki ga ta >se< hkrati skriva in predpostavlja, in v odstranitvi, kot pravi, trdovratnosti obvladovanja skrbi-za, ki meni, da še »najbližji« »umirajočemu« nudi s tem »tolažbo«. Vzklik »K stvarjem samim!«, ki sem ga povzela na začetku, tako dobi neko popolnoma novo, globljo razsežnost. Morebiti je ob prvem srečanju s to mislijo ta razsežnost temačna (da se ne prenačim in ne zapišem celo: pesimistična), toda hkrati v sebi nosi tudi možnost, da se s soočenjem s >se< pojavi tudi *pogum za tesnobo pred smrtjo*, ki je nemogoč, dokler smrt izrekamo na način tega >se<-ja.

Tubit je tako postavljena v zmožnost: »V tubiti, dokler tubit je, vselej še stoji nekaj zunaj, kar tubit more biti ali bo. K temu zaostanku pa pripada »konec« sam. Konec biti-v-svetu je smrt. /.../ Glede na tubit pa smrt biva samo v eksistencialni *biti proti smrti*.« (Heidegger, *Bit in čas* 319-320) Tako Heidegger razgali tubit v svoji časovnosti. Razgali zato, ker je ta časovnost že od nekdanj vsebovana v samem obstoju tubiti in jo kot tako odkrije v smislu, da je bila prej zakrita, a že od nekdanj prisotna. In kot taka je tubit že od nekdanj zgodovinska. In taka, v kolikor se

lotevamo celostne obravnave, kot jo je zastavil Heidegger, tudi mora biti. Tubit kot taka, v kolikor obstaja, je vedno hkrati ne do konca realizirana, kar Heidegger imenuje *stalna nezaključenost*. V svoji eksistenci neprestano nosi možnost, da postane ne-več-tu-bit. Ker je tubit v času in zgodovini neprestano spreminjajoča se ravno zaradi svoje časovnosti in zgodovinskosti, nikoli ne doseže svoje »celosti«. Tu postavi primer nezrelega sadeža, ki zori. Svoji zrelosti gre naproti na način, da se pripravi do zrelosti in to konstituira njegovo bit kot sadež. Ko enkrat dozori, mu nič in nihče ne more več odvzeti njegove zrelosti, ki pride do njega sama od sebe. Zoreči plod tako ni *prizadet* od svoje nezrelosti, ampak *je* ta nezrelost. Prav tako *je* tubit, dokler je, *vselej že svoj še-ne*. (Heidegger, *Bit in čas* 333)

Ta analogija nas privede do vprašanja, ali je smrt nekaj, s čimer je tubit dovršena, ali pa je smrt zgolj nekaj, s čimer so tubiti vzete njene s potencialom povezane zmožnosti? Dokončanje namreč ni nujno dopolnitev in kljub temu, da je s časovnim orisom tubiti jasno nakazano, da jo na koncu neizogibljivo čaka smrt, je vseeno potrebno določiti, »v katerem smislu moramo smrt *sploh doumeti kot končanje tubiti*.« (Heidegger, *Bit in čas* 334) In na to vprašanje odgovori, ko razgali tisti v dosedanem govoru vedno prisoten, čeprav ne izrečen >se< in s tem odpre novo možnost nekako takole: »*Predhajanje odkrije tubiti izgubljenost v samstvenem >se<-ju in jo privede pred možnost, da primarno neoprta na oskrbujočo skrb-za, je ona sama, toda sama v strastni, iluzij >se<-ja rešeni, faktični same sebe gotovi in za sebe tesnobni s v o b o d i k s m r t i.*« (Heidegger, *Bit in čas* 363).

Fenomen biti-k-smrti tako vsebuje hkratno grozljivo soočenje in odstranitev zakrivajočega >se<-ja tubiti, ki pa se ne konča pri grozljivosti, temveč odpre možnost osvoboditve k-smrti. Ponovno, »svoboda k smrti« tu ne pomeni eksistencialistično-pesimističnega (če smem ponovno narediti ničejanski dolgonogi korak) odprtja smrti kot edine možne camusovske odločitve, ne pomeni smrti kot neizbežne *izbire*, ne pomeni smrti v smislu edine manifestacije absolutne svobode, temveč pomeni hkratno soočenje s tesnobo in dejstvenostjo biti-k-smrti, ki pa kot tako skupaj z razgalitvijo te dejstvenosti nakaže pot do osvoboditve od tesnobe. In to ne zgolj na način skrivanja, kot se tubit ponavadi skuša osvoboditi od nje.

Heidegger in pesništvo

Ker se naloge obravnave literarnega dela Gora brez Prometeja Vitomila Zupana, ki sem si jo zadala v tem diplomskem delu, preko Heidegggra ne lotevam zgolj pojmovno, temveč tudi metodološko, je pred govorom o Zupanovem delu nujno potrebno opredeliti metodo, preko katere Heidegger obravnava pesništvo in umetnost nasploh.

Heidegger se že na začetku opredeli do lastne metode tako, da celotno obravnavo zastavi, namesto, da bi potekala iz splošnih abstraktnosti do umetniškega dela v ravno obratno smer: »Da bi našli bistvo umetnosti, ki dejansko vlada v delu, poiščimo dejansko delo, in delo vprašajmo, kaj in kako je.« (O umetnosti 9) Ključnega pomena pri njegovem branju, pa je, po mojem mnenju, pojem »pustiti nagovoriti se«. To seveda ne predpostavlja naivnega

intuitivnega pristopa k delu⁴, Heidegger namreč metodo zastavi iz hermenevtične pozicije.

Tako bomo poimenovali njegovo branje metodo »Pustiti se nagovoriti«. Ne glede na uporabo »se«⁵ pa ta proces ni nič manj oseben ali nič manj natančen proces kot branje, če ne še celo bolj. Branje ima že kot tako nepregledno množico načinov, na katere ga je mogoče početi – naivno branje, strokovno branje, podrobno branje, in tako dalje. In naprej, vsakdanje rabljeni pomen glagola »brati« tiho predvideva, da se bistvo besedila skriva že v samem dejanju premikati se od črke do črke, od besede do besede in od povedi do povedi z očmi in si le-te ponavljati v nekakšnem notranjem monologu. Tako se za glagolom hkrati skriva tudi nekakšna neizpovedana implikacija, da se v samem besedilu in branju, ne glede na to, kakšno je, skriva prvinska, prvenstvena in ena in edina *prava* izkušnja⁶, kar pa je po Heideggrovo popolnoma zgrešeno. »Pustiti se nagovoriti« je tako veliko bolj ustrezen izraz, ker od nas zahteva, da se v besedilo ne vržemo obremenjeni s kontekstom, po drugi strani pa hkrati tudi pomeni, da se vanj vržemo oboroženi z njim. Potreba po ne-obremenjenosti in oboroženosti, ki jo omenjam, je predvsem potreba po zapustitvi časovno-kontekstualnih predpostavk, ali bolje rečeno, časovno-kontekstualnih predsodkov. Ko Heidegger piše o predsokratski misli, se tem predsodkom izogne in skuša ujeti misel v fragmentih, ki je ločena od časa, hkrati pa se v svojem govoru o besedilu, naj bo takšno ali drugačno, navezuje na podobje in govorico časa, s katerim je besedilo zaznamovano. Morebiti to pri njegovem pisanju o predsokratikih ni tako zelo očitno kot pri njegovem pisanju o Hölderlinu – za predsokratike so bili vendar atenski bogovi vsakdanja resničnost, ne resničnost v smislu realnosti, temveč resničnost v smislu nagovora, nagovora bogov izven konteksta časovno – kulturnih minevajočih resnic. Za Hölderlina pa bi govor, obremenjen s časovno-kontekstualnimi predsodki lahko trdil, da se nanaša na preteklost zaradi nekakšne neutemeljene nostalgije, da znova izreka že povedano in že preživeto. In ravno tu se skriva pomembnost podrobnosti – Heidegger popolnoma zanika zgoraj omenjene predsodkov polne interpretacije in se odpre za govor poezije. Tako jo bere od podrobnosti k splošnostim. S tem se diferencira od obravnave, ki začinja pri splošnostih in se nato spušča v detajle: »Tako se govori, v tisti govorici, ki pri vseh bistvenih stvareh ničesar ne jemlje podrobno, ker se boji, da bi 'jemati podrobno' na koncu pomenilo: misliti. Katera tesnoba je danes večja kot tesnoba pred mislenjem?« (O umetnosti 75) Tako je njegov način interpretacije veliko bolj poglobljen in hkrati veliko bližje resnici, predvsem pa veliko bolj ploden. Temu sem si ga tudi izbrala kot metodo obravnave Zupanovega besedila.

In tu, v tako detajlno začrtanem »pustiti se nagovoriti« se skriva edinstvenost njegove obravnave pesništva, poezije, filozofije ali pravzaprav kateregakoli besedila, govora »o« ali časovnih simbolov – Heidegger bere predsokratike in Hölderlina popolnoma neobremenjen s heglovskim predsodkom napredovanja, ki predsokratski govor potiska nekam v začetke,

4 V smislu umetniškega dela, stvaritve

5 Ki pa, kot razložim v nadaljevanju, ne pomeni >se<-ja, omenjenega zgoraj, temveč zgolj nedoločnik v besedni zvezi, ki zaradi svoje nedoločenosti v realizaciji besedne zveze (Na primer, Zupanova kratka proza me nagovarja) pomeni »se« zgolj slovnične in ne ontološke narave.

6 Zelo jasno nakazana v slovenskem šolskem sistemu in njegovi zgrešeni obravnavi literature preko nagnusnega vprašanja »Kaj je avtor s tem želel povedati?«

zametke in tako nekam nižje od svojega lastnega govora. In le tam se lahko skriva jasnjenje in jasnina, ko nas besedilo nagovori neobremenjeno, čeprav moramo za take vrste nagovor posedovati dovolj znanja, drugače bi se lahko kaj hitro sprevrglo v *zgolj nagovoričevanje*.

Govor in govorica

V kolikor se bomo trudili pustiti nagovoriti se, pa je najprej nujna opredelitev govora, ki za Heideggra igra ključen pomen ne le za interpretacijo umetnosti, temveč tudi za tubit kot tako.

Zgoraj sem že omenila, kako pojem fenomena vključuje pojem logosa, ki za Heideggra pomeni govor. Že samo preko njegovega dostopanja in razvozlavanja pojmov, ki se kot besede pojavljajo v vsakdanjem jeziku, nam daje vedeti, da nam poglobitev vanje omogoča vpogled ne samo v njihove pomene, temveč tudi v fenomenološko razdelano strukturo sveta. Govor ima za Heideggra korenine v eksistencialnem ustroju tubiti. Obravnava ga z mnogo vidikov, pri čemer zavrača pristope, ki se z jezikom in govorom skušajo soočiti strukturalistično ali matematično logično. Bistvo jezika in govora se po njegovem ne skriva v pristopih, ki skušajo priti do njega preko »izraza«, »simbolnih form«, sporočila kot »izjave«, »oznanila« doživljajev ali »oblikovanja«. Po njegovi definiciji jezika presega tovrstne določitve, kajti: »Na pomene se priraščajo besede. Ni pa besedje opremljeno s pomeni.« (Heidegger, *Bit in čas* 226). Tako je Heideggrov govor zastavljen predvsem kot osvoboditev določitve, ki je grški logos vezala logiko na gramatiko – in to je mogoče storiti le tako, da se osvobodi zgoraj omenjene tradicije, ne pa, da bi se nanjo nalagalo.

Jezik je namreč nekaj, preko česar se tubit izreka. Ne nujno dobesedno, izreka se namreč lahko tudi skozi tišino in molk, skozi neizrečeno, skozi govoričenje, skozi zvedavost. In predvsem se ne izreka na način, kjer bi bila prej zaprta pred »zunanjim«, temveč ker je tubit, kot zaobrnjena sama vase na način biti-v-svetu vedno že zunaj. Tako govor za Heideggra ni nekaj, preko česar šele vstopamo v zunanji svet ali šele z njim vzpostavljamo »kontakt« ali »komunikacijo«, ker se tubit neprestano konstituira preko fenomena govorice.

Tako govorica ni nekaj izoliranega od same tubiti, od fenomena biti-v-svetu in je tako veliko več kot zgolj sporočanje, prav tako pa je razumevanje veliko več kot zgolj poslušanje. Način »se<-ja, v katerem je vsakdanja tubit kot bit-v-svetu umeščena, je ključnega pomena za razumevanje, ki se ga Heidegger loti preko vsakdanjih pojavov govora, kot je na primer govoričenje, ki ga ne uporablja v omalovažujočem pomenu. Tubit v javnost ne more vstopati drugače kot najprej preko govoričenja, toda hkrati v sebi govoričenje nosi nevarnost, da bi ostalo zgolj pri njem, torej, da bi se govor ustavil pri zaklepajočem načinu, na katerega se govoriči.

Razklenjenost biti-v, ki je nujno povezana z govorom, pa Heidegger imenuje *jasnina* tubiti, v kateri je šele možen vidik, pri čemer je vidik genuina prisvojitve bivajočega, s katerim je tubit lahko v razmerju. Govor je tako veliko dlje od zgolj izrekanja kot eden od načinov, na katere se tubit šele konstruira kot tubit, hkrati pa je za Heideggra veliko več kot »govor« v vsakdanjem pomenu besede.

Tubit se tako govoreča, četudi ne preko direktnega govora (ampak npr. tudi preko molka in

tišine), izreka. Pri tem je nujno pripomniti, da ne na način, kjer bi ji šele to izrekanje omogočilo prehod »notranjega« v »zunanje«, ker je kot biti-v-svetu tubit že kot taka samozavedajoča se in taka ne more biti, v kolikor ni že »zunaj«. Pomembnost izrečenosti je namreč zunanjskost, »se pravi vsakokratni način počutja (razpoloženja), glede katerega se je pokazalo, da zadeva polno razklenjenost biti-v.« (Heidegger 227) In pesniški govor ima vlogo sporočanja »eksistencialnih možnosti počutja, tp. razklepanje eksistence, lahko postane samosvoj cilj »pesniškega« govora.« (Heidegger 227) Tako pesniški govor⁷, v kolikor je resničen pesniški govor in ne samo njegova simulacija, ni nikoli zgolj iz-povedovanje, temveč u-povedovanje.

Specifika pesniškega govora je, vsaj v kolikor se naslanjamo na Heideggrovo obravnavo Hölderlina, spominjanje na način u-pominjanja, prinašanje k svetlobi prej zakritega (kar je specifika tudi pristnega filozofskega govora, kot je moč posplošeno sklepati iz njegovih obravnav Parmenida in Heraklita), hkrati pa ima svoj lasten in specifičen način izrekanja resnice, ki je lasten njemu samemu. Ko Heidegger piše o Hölderlinovi poeziji, recimo na primeru vračanja domov v pesnitvi Vrnitev domov, pa pokaže tudi pretanjen čut pišočega za vlogo beročega v celotnem procesu:

»Ker pa se beseda, brž ko je upovedana, izmuzne nadzoru skrbečega pesnika, sam upovedanega védenja o prihranjeni najdbi in prihranjujoči bližini ne more zlahka ohranjeti trdno v njegovi resnici. Zato se obrača na druge, da bi njihovo spominjanje pomagalo razumeti upesnjajočo besedo – zato da bi se v razumevanju vsakogar vsakič na njemu primeren način, dogodila vrnitev domov.« (Heidegger, *Razjasnjenja* 32)

Tako naloga pesnika ni zgolj upovedovanje svojega časa in prostora, da bi se ga *lahko* spominjali, temveč ima temeljno hkrati nalogo in značilnost upovedovanja *resnice*. Pri tem si Heidegger pomaga z grškim pojmom za resnico *Alétheia*, ki ga prevede kot neskritost bivajočega. Prinašanje na plano in osvetljevanje s to navezavo dobi popolnoma drugo razsežnost. Pesnjenje, v kolikor je pristno in pravo, nima vloge postavljanja črk v zaporedje, izmišljanja poljubnega, laganja, kot ga je mislil Platon, temveč ima nalogo razstiranja in jasnjenja. Pri čemer gre pri tem razstiranju in jasnjenju za odstiranje neskritosti bivajočega kot bivajočega – kar je resnica biti.

V tej diplomski nalogi se bom pri govoru o govoru osredotočala predvsem na moment spominjanja in upominjanja, ki ga avtor ponudi bralcu; na moment ujetja trenutka in svojega časa, ker mi bralska intuicija narekuje, da je bil Zupan nekdo, ki je upovedoval svoj čas na načine, ki so s tem skladni. Vendarle smo si med drugim ravno zato izbrali Heideggra, ker je bil prvi, ki je tubit postavil v čas in tako razkril bistveno tesnobo, ki izhaja iz minevajočega časa in *kaj-če*, ki ga njegova minevajočnost nerazdružljivo nosi s seboj. Poleg tega je bil tudi tisti, ki je razkril način biti-v-svetu tubiti kot biti-k-smrti. In ravno zato smo si izbrali Zupana, ker zna o tem govoriti na pesniški način, na način upovedovanja razpoloženskega okvira svojega časa in izkušnje. Morebiti sem se nekoliko preambiciozno lotila povezave obeh avtorjev tudi zato, ker bi rada našla sijanje resnice, ki ga pri Zupanu bralec intuitivno čuti, vendar pa se hkrati, ko se nam kaže, dogaja tudi na način skrivanja, ki ga ni moč razbiti zgolj s površnim branjem; temu bi rada dala ime in ga tako tudi izpostavila. Tako končno lahko zakoračim od Heideggra k Zupanu.

7 Pri čemer »pesniški govor« vključuje vsa literarna ustvarjanja, ne samo pesniškega ali lirskega.

Vitomil Zupan: Gora brez Prometeja

Avtorjevo življenje

Ker se z Zupanovo prozo ne ukvarjam izvenčasovno, temveč znotraj časa (ker jo konec koncev obravnavam preko Heideggrove filozofije, za katerega sem že izpostavila, da je upovedal predvsem *časovnost* biti), sledi nekaj strnjenih besed o Zupanovem življenju.

Vitomil Zupan se je rodil 18. 1. 1914 v Ljubljani. Njegova mati Ivanka je bila učiteljica, oče pa bančni uslužbenec, ki je kot oficir v avstro-ogrski vojski kmalu po izbruhu prve svetovne vojne padel na vzhodni fronti. Zupan je v Ljubljani obiskoval osnovno šolo in gimnazijo v Kranju, v tem času pa je tudi že začel pisati in risati prve sestavke, ki jih je vezal v zvezke. Po končani maturi se je vpisal na gradbeni oddelek Tehniške fakultete. Njegovo življenje od vpisa na fakulteto pa do pričetka prve svetovne vojne je bilo zelo pustolovsko, veliko je namreč potoval in se preživljal z različnimi priložnostnimi deli, med drugim je bil učitelj smučanja, bokсар in kurjač na angleški ladji. V tem času se je tudi pričel pridruževati levičarsko usmerjenim študentskim gibanjem in objavljati prve zgodbe pod psevdonimi in lastnim imenom.

Začetek njegovega obetavnega literarnega ustvarjanja je prekinila okupacija Ljubljane leta 1941, toda rokopisi njegove prve drame Stvar Jurija Trabajsa (katere uprizoritev je preprečila okupacija Ljubljane) so krožili med poznavalci. Konec februarja 1942 je bil aretiran in poslan v italijansko koncentracijsko taborišče Gonras, izpuščen je bil maja. Leto kasneje se je pridružil partizanom, toda je bil kmalu poklican v Belo krajino, kjer se iz borca prelevil v kulturnika in so prve uprizoritve doživele njegove kratke igre. Kot napovedovalec je delal na Radiu OF v Črnomlju.

Tik pred osamosvojitvijo je izšel Andante patetico, ki mu je prinesel veliko slavo, njegove prve drame so bile uprizorjene v ljubljanski Drami, poročil se je z Nikolajo Dolenc in dobil službo na Radiu Ljubljana. Prvo Prešernovo nagrado je prejel leta 1946 za dramo Rojstvo v nevihti. Leta 1948 je bil aretiran in nato v preiskavi v Centralnih zaporih UDV v Ljubljani. Naslednje leto je bila zaprta njegova žena, ki je eno leto trajajočo kazen skupaj z dvema majhnima otrokoma prestajala v taborišču Verdreng in nato v zaporu na Škofjeloškem gradu. Zupanu so v zaporu odkrili pljučno tuberkulozo, ki bi bila lahko usodna, če ne bi njegov prijatelj dr. Otahal posredoval, na njem izvedel uspešne operacije in ga tudi vzel pod streho na telesno in psihično rehabilitacijo.

Leta 1956 se je močno trudil objaviti kaj iz bogate zaloge že nastalih besedil, toda mu je skoraj vse spodletelo, objaviti je uspel zgolj povest za otroke Potovanje v tisočera mesta, ki jo je bil prisiljen izdati pod psevdonimom Langus. Tako se je lotil pisanja za film in radio. Sprožil je tudi postopek za izredno omilitev kazni odvzema državljanskih pravic, Vrhovno sodišče mu je kazen zmanjšalo na tri leta omejitve državljanskih pravic. Leta 1958 je diplomiral na Gradbeni fakulteti in se ločil od žene. Leto kasneje je Bosna film posnel film po njegovem scenariju Pet minut raja, ki je vzbudil veliko pozornost, čeprav so mu bila z izjemo nekaj objavljenih novel v reviji Naša obzorja v Mariboru literarna vrata zaprta do leta 1961, ko je spet postal (sicer bolj

formalni) član Društva slovenskih književnikov.

Od leta 1962 naprej so pričeli uprizarjati njegove drame na eksperimentalnem Odru 57, v Mestnem gledališču ljubljanskem in v Drami. Ker je še vedno imel težave z objavljanjem proze, se je držal bolj filmskih in gledaliških krogov. Prva prava objava se je tako zgodila šele leta 1968, ko mu je založba Obzorja v Mariboru objavila Vrata iz meglenegega mesta, ki so ji leto kasneje sledile novele v zbirki Sončne lise. Njegov zaporniški »roman ali pa tudi ne« Levitan je bil dokončan leta 1972, ki pa kljub podpisani pogodbi in dogovoru ni izšel tega leta, temveč šele desetletje kasneje. Leta 1973 se je odpravil na dolgo potovanje po Španiji in Afriki, izšli pa sta tudi esejistična zbirka Sholion in pesniška zbirka Polnočno vino. Leto kasneje so bili objavljeni romani Klement, zgodba Plašček za Barbaro in drama Angeli, ljudje, živali – Barbara Nives. Med letoma 1975 in 1983 so izšli Menuet za kitaro, Zasledovalec samega sebe, Duh po človeku, Mrtva mlaka, Igra s hudičevim repom in Komedijska človeškega tkiva, naposled pa končno še Levitan in Gora brez Prometeja (zgodbe so bile sicer že prej objavljene v Sodobnosti, Dialogih in Novi reviji). Leta 1984 je prejel Prešernovo nagrado za življenjsko delo. Umrli je 14. maja 1987, pokopali so ga na ljubljanskih Žalah.

Gora brez Prometeja

Zbirka Gora brez Prometeja je, kot sem omenila že v uvodu, po mojem mnenju zelo hvaležna za obravnavo, ker je sestavljena iz Zupanovega veliko bolj izdelanega, zrelejšega pisanja, ki je modernistično in je kot tako sposobno novih načinov izrekanja svojega časa, v katerih govori Heidegger v sklepni besedi iz Izvora umetniškega dela, ko se vprašuje, če je Hegel imel prav, ko je trdil, da umetnost ni več najvišji način, v katerem si resnica pridobi eksistenco. Ker med drugim skušam tudi začrtati, kako je Zupan v svoji prozi razkrival skrito in ker sem postavila tezo, da se v njegovem pisanju ne skrivajo le tesnoba, biti-k-smrti in tudi temačnost, ampak je bil hkrati z njihovo izpostavitvijo sposoben nakazati tudi osvoboditev od njihove teže, je njegovo pozno prozno delo več kot očitno najbolj primerno za obravnavo.

Pripovedovalci so v vseh zgodbah značilno Zupanovi: prvoosebni in izrazito personalni, hkrati pa večinoma tudi lirski, saj je večina pisanja sestavljena iz razmišljanj, refleksij, asociacij in spominjanj, dogajanja je malo, ali pa je le-to razbito v fragmente. Kot tako je zgolj mestoma fabulativno, saj se fabula v nekaterih zgodbah pojavlja zgolj v retrospektivnih odlomkih, ali pa še to ne, v drugih zgodbah pa je sicer prisotna, a je razbita s pripovedovalčevim notranjim monologom. Na tej točki zavzemam stališče, da Zupanov prozni govor zaradi svoje modernistične fragmentiranosti in reflektirajoče vsebine prav po šolsko podira mejo med poezijo in prozo. V prid mojemu stališču govori predvsem izpovedna narava besedil v zbirki, ki pa niso nujno izpovednostna v smislu tradicionalnega pesniško – lirskega subjekta. In na tej točki ponovno zavzemam stališče, kljub temu, da je zgoraj na hitro opisano Zupanovo življenje, da bom ves njegov govor dojemala kot govor lirskega subjekta in ne govor njega samega kot avtorja. Seveda s tem nočem zanikati, da se v njegovem pisanju več kot očitno pojavljajo pogosti avtobiografski elementi – a vseeno bi rada postavila mejo med zgolj avtobiografskostjo in literarnostjo. Zato, ker se mi zdi, da freudovsko masakriranje povezave avtor-tekst ni način, na

katerega bi bila kakršnakoli poglobitev plodna v smislu, ki bi ga sama rada izpostavila, deloma pa tudi zato, ker v Zupanovi prozi nočem iskati njega kot avtorja, temveč prinašanje stvari k svetlobi, pesniško sevanje resnice, o kakršni je govoril Heidegger. In, če to slučajno še ni samoumevno: s tem ne mislim »brezčasne resnice«, saj sem konec koncev velik del te naloge posvetila Heideggrovi postavitvi tubiti v časovnost in minevanje, mislim resnico časa, prostora in spominjanja, kot ga je ubesedil Zupan.

Prva zgodba zbirke je tako naslovljena **Beli prah**. Govor je v tej zgodbi zelo razbit, v njem pa se neprestano pojavlja motiv vožnje proti Radovljici. Pojavljajo se tudi motivi uboja prijatelja Cirila, fragmentiranih spominov iz otroške, vojne, zaporniške, šolske in še nešteto drugih različnih preteklosti, proti koncu pa predvsem zelo močen motiv zapisane besede, s katerim se bom ukvarjala kasneje. Kakršnokoli dogajanje je zelo težko izluščiti, saj ni popolnoma jasno, kaj je sedanost pripovednega časa in kaj preteklost, hkrati pa bi bilo zelo težko določiti stališče literarnega subjekta do sveta, saj je njegov govor veliko bolj izpoved kot pripoved, v smislu, da je bolj lirske kot epske narave.

Druga zgodba, katere naslov nosi tudi celotna zbirka, je **Gora brez Prometeja**. V tej zgodbi je zelo izrazita motivika potovanja, pojavi se tudi mrtvi prijatelj Alfred, ki tudi kot mrtev izreka besede in stopa v dialog z literarnim subjektom. Dogajanja ponovno skorajda ni, pripoved je prepletena z neprenehnim spominjanjem, referencami na ideologijo povojnega časa – kot primer enega izmed teh drobcev navajam: »A iz vseмирnih višin je videti samo oceane in kitajski Veliki zid. Boga ne, Kristusa ne in ne Marxa.« (Zupan 39) Literarni subjekt zgodbo sklene z izjavo »*Prometeja ni več! Gora je.*« (Zupan 63), pred katero je nakazano na ponavljajoče se trpljenje, ki ga je bil izkušal v preteklosti in h kateremu se v morastih prebliskih neprestano vrača.

Naslednja kratka zgodba je naslovljena **Bela cipresa**, in se dogaja v sanjskem svetu – lirski subjekt na neznani poti z neznanim ciljem spremlja otrok, s katerim neprestano stopa v dialog. Otrok neprestano sprašuje vprašanja in postavlja trditve glede sveta okrog njiju, za katerega se zdi, da vznika iz zavesti in podzavesti literarnega subjekta in je povezan z njegovimi spomini, védenjem o svetu, izkušnjo vojne. Na poti srečata starko, ki se jima za del poti pridruži, dogajanje na pa večinoma sestavljajo podobe iz življenja med vojno, ki naposled napredujejo do prizorišča mesarske delavnice, kjer je lirski subjekt prisiljen v žrtvovanje otroka in na koncu ostane slečen in prepuščen neznanim rokam. Na koncu zgodbe se lirski subjekt prebudi v bolnišnici in postane jasno, da je imel nesrečo z avtomobilom.

Sledi ji **Zelena dvorana do konca**, ki je zastavljena prepleteno skoraj esejistično in spominsko (s stališča pripovedovalca, seveda). Zgodba je razdeljena na dva dela, pri čemer je prvi bolj reflektiven, drugi pa kot spominjanje, predvsem izkušnje v Afriki, velik del te pripovedi je posvečen tudi obravnavi spolnega odnosa, ki ga je subjekt tam imel s prostitutko.

Zaliv plešočih rib je naslednja zgodba in je pisana kot namišljen enostranski dialog s psihiatrom – lirski subjekt ima psihične težave (iz pisanja je moč sklepati, da so anksiozne narave) in celotna zgodba je monolog, iz katerega je tudi jasno, da je namišljen in ne dejansko

izgovorjen. Prepletajo se motivi vojne, potovanja, najmočnejše izmed vseh pa je najmočnejše prisoten motiv spolnosti, vezane na (očitno) preteklo razmerje (predvsem v smislu spolnosti) pripovedovalca z neko Manuelo in njegov spolni odnos z begunko, za katerega ji je plačal. Pripoved in spominjanje tega dvojega pa se prepleta z razmišljanjem o človeku in o vlogi spolnosti v njegovem življenju in obnašanju.

Celica izdanega upanja je pisana s stališča zapornika Jakoba, ki prestaja kazen v zaporu, prične pa se z napovedjo, da bo naslednji dan ustreljen – napoved se sicer tekom zgodbe ne uresniči. Opisuje svoj vsakdanjik, svoje razmišljanje in svojo komunikacijo s svojimi sozaporniki, ki poteka verižno, preko sten in celic (posledično je vsak zapornik člen v verigi in posrednik). Najbolj izrazita je komunikacija s sosedom Bergmanom in preko njega komunikacija s profesorjem, ki poskuša ugotoviti vzrok njegovega zaprtja (obtožbe so seveda tako splošne, da ni zaprt zaradi ničesar konkretnega). Zaključi se tako, da mu je kot kazen zaradi nepremišljene pritožbe napovedana selitev v klet.

Tri reči (s podnaslovom »menda poslednje«) je naslov (tudi poslednje) zgodbe v zbirki. Pripovedni subjekt zleze iz jame na pokopališču, v katero so ga bili zakopali Italijani, ne ve točno, kdo sploh je in kako se je znašel v tej situaciji. Pred mrazom se zavleče v avtomobil, kjer zaspi, njegov spanec pa prekine ženska, ki prav tako pride tja iskat zavetje. Ona je na podoben način kot on, pobegnila iz mrtvašnice. Ni jasno, ali sta bila kdaj zares mrtva ali pa sta bila neuspešno ubita. Njun pol spanec pol pogovor preraste v spolni odnos, njo začne stiskati v prsih, njena (dokončna?) smrt je ponikajoča in se prepleta z njegovim spancem. Zgodba se zaključi s soočenjem z mimoidočim, ko se zdani in z referenco na pesem Edgara Allana Poea: »And her name was Annabelle Lee.« (Zupan 213)

Biti-k-smrti umirajočega

V kolikor sprejmemo splošnost biti-k-smrti, v kateri tubit že vselej je, bi lahko kaj hitro prehitro sklepali, da je kakršenkoli govor navsezadnje govor umirajoče tubiti in da je kot tak vedno vezan na tesnobo. To do neke mere drži, vendar le zato, ker je človeško dožemanje in potemtakem kakršnokoli izrekanje, tudi ne odpirajoče se, bežanje pred resnico biti-k-smrti, v katero je naša tubit kot taka že postavljena. Tako se bom lotila ožjega tematskega okvira in obravnavala lirske subjekte v zbirki, ki so z dejanskostjo biti-k-smrti soočeni *direktno*.

Morebiti je najbolj očitno (vsaj na prvi pogled) soočenje z realnostjo biti-k-smrti prisotno v zgodbi Bela cipresa. Lirski subjekt stopa skupaj z otrokom po poti sanjsko konstruiranega sveta, v katerem podobe vznikajo iz nedoločenosti in se potapljuje nazaj vanjo. Zdi se, kot da imata otrok in lirski subjekt med seboj povezavo, ki presega zgolj tisto, kar je izrečeno. Tudi dokaj v začetku zgodbe je specificirano, da njuna komunikacija in besede, ki so »izrečene«, to dejansko niso: »Hja, tudi najinih besed ni slišati, samo veva jih, a se ne čudiva temu.« (Zupan 65) Lirski subjekt ve, da so podobe, ki vznikajo in se porazgubljuje okrog njiju, vezane na njegovo preteklost – včasih je to specificirano direktno, včasih indirektno. Pes, ki ju vodi stran od striptizete, na primer, mu je poznan: »Zelo dobro vem, kdo je ta pes, ime mu je Arion; saj sva več kot tri leta živela skupaj; a tega ne izdam, delam se, ko da se vidiva prvič, samo da se otrok ne bi prestrašil.« (Zupan 67) Za starko, ki se jima kmalu priključi, lirski subjekt ve, da je sestra njegove babice, to dejstvo ponovno skriva pred otrokom. Podobe vznikajo od vsakdanjih, striptizete, psa, mačk, do vedno bolj grotesknih: mrtvega profesorja, zapornikov v koncentracijskem taborišču, ki jih postrelijo, ponorele ženske, barke, na katero stopijo in z nje vidijo gole starce, ki so groteskno ranjeni, dokler naposled ne prispejo do ogromnega prostora – klavnice, kjer visijo zaklana trupla humanoidnih živali, ki ob napredovanju njihove hoje vedno bolj postajajo zaklana človeška telesa.

Čeprav bi biti-k-smrti lahko v zgodbi dojeli dobesečno, saj trije popotniki ne le hodijo proti ogromni klavnici, temveč so na njej soočeni s podobami smrti v različnih oblikah, večinoma zaznamovanih z vojno, se bom na tej točki raje osredotočila na občutek tesnobe, ki ga lirski subjekt neprestano izkuša. Povezan je predvsem z otrokom, ki hodi poleg njega, saj vse, kar okrog njiju vznika, vidi v kontekstu otroških oči, ki se jih trudi zavarovati pred namigi na nasilno prezgodnjo smrt in krvavo podobje vojne. Za občutek tesnobe pa je, vsaj zdi se mi, ključnega pomena to, da je pot, po kateri hodita, nedoločena. Lirski subjekt ne ve, kaj ju čaka na naslednjem koraku: »'Mi sploh ne gremo tako, kot bi sami radi, a ne?' premišlja otrok, ki dobro ve, da ga jaz ne bi vodil sem po svoji volji. 'Saj ni nič,' se delam mirnega, 'pridemo in gremo skozi, pa je.'« (Zupan 78) Tu je zelo očitno, da je tesnoba vsaj podobna, če ne še celo ista kot pri Heideggro: gre za strah pred nedoločenim, pred še-ne. Strah postaja močnejši, ko postajajo podobe okrog njiju bolj groteskne, saj hkrati s tem postaja vedno bolj očitno tudi, da je cilj ne le neznan, temveč najverjetneje tudi usoden, kar se izkaže za resnično: najprej ju »mesarji«, ki jih srečata v dvorani za klavnico, ločijo od starke, naposled pa lirski subjekt nasilno, a brez fizične sile ločijo še od otroka. In čeprav se čisto na koncu zgodbe izkaže, da je bila vse skupaj le môrasta izkušnja bližine smrti zaradi nesreče z avtomobilom in je tudi nakazano, da je z

otrokom vse v redu, nam zgodba pusti grenak priokus tesnobe, ki ne izgine, ko izvemo, da izkušnja lirskega subjekta ne spada v realni svet.

Na tej točki bi se lahko navezala na avtorjevo izkušnjo vojne, ki je bila nedvomno nekaj, s čimer je zaznamovana celota njegovega pisanja. A kot sem že omenila, se ne bom lotila klasičnega odnosa avtor-tekst, saj trdim, da je Zupan znal upovedati nekaj, čemur je bil sicer priča, a je bilo to nekaj veliko več kot zgolj dogodki, ki jih je doživel na lastni koži. Moja misel bo tekla v drugo smer, ker se mi zdi, da je Zupan znal upovedati nekaj veliko bolj fundamentalnega, čemur smo priče vsak dan. Občutek tesnobe nam je nedvomno vsem znan, on ga je najverjetneje izkušal toliko močneje, ker je bil vržen v čas, ki ni bil blag s travmatičnimi izkušnjami, še posebej izkušnjami umiranja in smrti. In tu bom postavila še eno drzno tezo: Zupan je bil avtor, katerega pisanje je veliko več kot zgolj izpovedovanje: sposoben je bil ustvariti u-povedovanje svojega časa in prostora, ju tako u-pomnil v svoji prozi in nam dal možnost, da se ga njegovi bralci spominjamo naprej. In tega ne mislim zgolj v smislu opozarjanja na vojno in trpljenje, če bi iskali kaj takega, bi se lahko ustavili že pri marsikaterem njegovem že pozabljenem sodobniku. To, kar trdim, je, da je bil Zupan sposoben v svoji prozi iz svoje težke izkušnje zrcaliti njemu toliko bolj izpostavljene občutke, ki temeljijo v biti sami.

In morebiti je ravno to razlog, zakaj bralec ob koncu zgodbe Bela cipresa ne dobi zadoščenja, ki ga ponavadi prinese srečen konec: konflikti niso rešeni, tesnoba in podobje, ki smo jih skupaj z lirskim subjektom izkušali sami, nista nikamor izginila, čeprav se je morebiti umaknila direktni osvetlitvi in se pričela ponovno skrivati. Kljub temu, da je otrok kljub vsemu na varnem in je pripovedovalec zgodbe preživel nesrečo, podobje ostaja z njim. Ker ne gre za podobje, ki bi se konstruiralo preko sanj, temveč za podobje, ki je z njim najverjetneje že od izkušenj, ki so ga spodbudile, je bilo z njim že pred blizusmrtno izkušnjo in mu tako sledi v prihodnost, ki se odpira naprej od konca zgodbe: »Niso mi torej dali, da bi pozabil. Vse postaja drugačno. Pesmi pa ni in ni več. Treba bo torej naprej.« (Zupan 95)

Pesem, ki jo omenja, je pesem, ki se pojavi v zgodbi, ena kitica pa že na njenem samem začetku, kot avtor je naveden Lete. Pri tem najverjetneje ne gre za pravega avtorja, temveč za eno izmed dvojic rek iz grške mitologije: Lete kot reka pozabe in Mnemosine kot njeno nasprotje: tisti, ki naj bi pil iz nje, naj bi bil deležen večnega spoznanja in resnice. Jezero naj bi pod svojo oblastjo imela istoimenska titanka Mnemosine, ki je mati devetih muz grške mitologije. Tako povezuje ni ustvarjena samo z vprašanjem preveč-védenja, temveč tudi pesniškega upovedovanja. Pesem je sledeča:

Zakaj si se stari postavi uprl
in natočil v jezero Mnemosine
svojo besedo, polno bolečine,
ali hočeš biti nesmrten, črv?

In zakaj si iz jezera zajemal,
iz tega jezera vsega spomina,
ki ti razbiča misel bolj od vina?
Zakaj si srce si v blaznost razvnel?

Stokal boš še: Kje je bela cipresa?
O, kje je blagi izvir Pozabljenja?
Kje je konec blodnega koprnenja,
Pozabe vseh muk duše in telesa?

V besedo vkovana muka ne mine:
Večno je to jezero Mnemosine.

(Zupan 92)

Zupan v bolj reflektivnem in manj fabulativnem delu zgodbe, od koder je pesem, govori o mōči in potrebi po »petju«:

»Kakor da s pesmijo lahko doumemo tisto, česar besedi ni dano razumeti in razložiti, ne pravljici, ne povesti, ne zgodovinskim bukvam, ne filmu, ne govorniškemu odru. Preko vseh univerz, klavnic, bojišč, političnih inštitutov, jetnišnic in norišnic – doni pesem tistih od spodaj, neustavljiva, prepričljiva, zmagovita v svojem porazu.« (Zupan 90)

Zupan na sledečem mestu ne govori o pesmi v smislu poezije, temveč v pesmi v smislu pétja, toda prav lahko naredimo navezavo na pomen, ki meji na poezijo, kar nam potrdi tudi z zgoraj citirano pesmijo, ki se pojavi kmalu zatem. Lahko bi rekli, da se v tem delu zgodbe Zupan loteva tematike literature nasploh in pesnikovega glasu, ki ga podobno obravnava tudi Heidegger v poglavju »Hölderlin in bistvo pesništva« iz Razjasnjenj o Hölderlinovem pesništvu. Heidegger tam utemelji svojo izbiro Hölderlina kot tistega, preko katerega se je lotil mišljenja o bistvu poetičnega govora, ker »njegovo pesništvo nosi pesniška določenost, da lastnostno pesni bistvo pesništva« (34)

Zupan tako uporablja svoj literarni glas, da izreka številne resnice⁸, v katere je bila vkovana bit njegovega časa: resnice o tesnosti v pravila oklenjenega vsakdanjega življenja, ki postanejo najbolj jasne, ko lirski subjekt oddvojijo od otroka, ker »je tak predpis«, resnice grozot bližine in udeležnosti vojne, ki iz zgodbe svetlijo preko bogatega že zgoraj opisanega mnoštva pojavljajočih se podob, resnic o neizrečenem, v limbu katerega nenehno plava odnos med lirskim subjektom in otrokom. Teh resnic je najbrž neskončno mnogo in jih ne nameravam naštevati v nedogled, ker se mi zdi, da podani primeri zadostujejo. Z množtvom teh resnic, ki jih izreka, upoveduje svoj čas in v njem tesnobo, ki je zaradi tesnobnega časa toliko bolj očitna. To ni, prav tako, kot pri Heideggru, prihajajoča in minevajoča tesnoba: to je tesnoba, ki se sicer skriva in odkriva, prihaja na plano in spet odhaja (nikoli sicer dokončno), toda je neprestano prisotna kot manifestacija dejstvenosti ne-še. Ne zgolj kot posledica načina biti-k-smrti tubiti, temveč kot posledica vseh možnih načinov ne-še, ki se na poti biti-k-smrti lahko zgodijo, s končnim rezultatom smrti.

Podobno tesnobo je, čeprav mogoče ni eksplicitno definirana, moč zaznati v zgodbi Celica izdanega upanja, kajti zgodba se prične: »Rekli so, da bom ob zori ustreljen.« (Zupan 160) Ko beremo naprej, postane jasno, da grožnja ni uresničena, vsaj ne tekom pripovedi, vseeno pa je, vsaj po besedah Bergmana, ki je Jakobov edini stik z zunanjim svetom, jasno, da je celoten okoliš celic obsojen na smrt. Bergman ga že na začetku tolaži, da ne bo ustreljen in da so vsi zaporniki v celicah, ki ju obdajajo, obsojeni na smrt – dobili so prav tako napoved, kot jo je dobil sam: da bodo ustreljeni ob zori.

Zaporniki tako preživljajo svoj čas v omejenem prostoru, z nepregledno množico prepovedi, ki

8 Z »resnico« nimam v mislih neke absolutne resnice, saj se navsezadnje lotevam heideggrovske obdelave, ki tovrstno resnico zavrača. Prilagam citat iz Moire, za katerega se mi zdi, da lepo povzame njegovo stališče: »Kdor pa od mišljenja pričakuje zagotovila in računa na dan, ko ga bomo neuporabljenega pustili za sabo, terja samouničenje mišljenja. Zahteva se kaže v nenavadni luči, če se spomnimo, da je bistvo smrtnikov poklicano k pozornosti za zapoved, ki jim zapoveduje, da pridejo v smrt.« (Predavanja 273)

omejujejo njihovo svobodo na nešteto načinov: nekateri zaporniki pišejo svoje življenjepise, drugi imajo na razpolago knjige, ki jih lahko berejo, na dan dobijo tudi določeno količino cigaret in vžigalic, s katerimi lahko razpolagajo. Predvsem pa med seboj komunicirajo na nešteto načinov: s trkanjem, preko »kible«, ki gre od celice do celice, s kozarci, prislonjenimi na steno – to je tudi način, ki se ga Jakob in Bergman poslužujeta začasa pripovedi.

Jakob opisuje svojo vsakdanjo rutino, s katero si krajša čas na nešteto mestih: videti je, da ima svoj omejeni prostor in pravila, ki ga omejujejo, do natankosti preučene:

»Zajtrk, jutranje kibanje, pometanje celice, brisanje prahu; umivanje v umivalnici, točenje sveže vode v vrč, obhod dežurnega, pregled snage in reda. Potem zasebne športne vaje; skip, počepi, sklečke, masaža nog in rok, dihalne vaje, sprehod gor in dol po celici. Kozarec vode. Cigareta, počasno vdihavanje dima, počasno izdihavanje, popolna prisotnost, ki edina omogoči lahko omamo od nikotina. Ne pri pazniku ne pri dežurnem nisem opazil nobene spremembe, nobene posebnosti. Dan kakor vsi.« (Zupan 174-175)

Do natankosti so tudi opisani njegovi pogovori z Bergmanom, kjer do onemoglosti s pomočjo profesorja analizirajo njegov primer, obtožnico, dogajanje, preden so ga zaprli in skupaj premlevajo, kako naj ravna, da bi se izognil usmrtitvi ali poslabšanju svojega položaja.

Jakob tako živi v simuliranem svetu: ne ve, ali so informacije, ki jih dobiva od Bergmana, pravilne ali ne, prav tako je neprestano opominjan na to, da jih opazujejo in da prisluškujejo njihovim pogovorom. Kasneje, ko Bergman od njega zahteva, da vzpostavi stik s svojim novim sosedom, dobi navodilo, da tudi sam sebi nada tuje ime in da mu pove, da sam govori s profesorjem. Biti zaprt tako dobi neko popolnoma novo razsežnost: omejen ni zgolj prostor in dejavnost zapornika, temveč tudi vse informacije, ki jih prejme. Zapor in biti zaprt je nedvomno nekaj, kar je Zupan izkusil, hkrati pa je premogel tudi dovolj pretanjenega pisateljskega čuta, da njegovim besedam lahko tudi verjamemo. Ne v smislu absolutne resnice, kot sem omenila že zgoraj, temveč kot izrekanja svoje izkušnje, in to izrekanje je dovolj mojstrsko, da se lahko preko njegovega pisanja te izkušnje spominjamo – čeprav ne tako, kot bi se je spominjali, če bi jo dejansko izkusili na svoji koži.

Še vedno pa je čutiti, da se Jakob zelo dobro zaveda dvojnosti svojega položaja: da je hkrati v rokah bodisi režima, ki ga je v zapor *vrglo*, bodisi nekega profesorja, s katerim ni nikoli govoril direktno in bi bil lahko kdorkoli: konec koncev tudi kdo, ki pogovorom zapornikov prisluškuje: »Organi vedo, da se pogovarjamo, a njih to ne moti posebno. Vrsto celic tu in tam lepo presekajo, tako da vtaknejo v celico svojega vrtismrčka, ki jim poroča o vsebini pogovorov.« (Zupan 162) Tu postane jasno, da je celotno dogajanje, ki smo mu preko zgodbe priča, zgolj simulacija, ki ji je Jakob po eni strani prepuščen, saj v tem svetu omejenosti nima nobene druge izbire, kot da v njej sodeluje, čeprav ne ve, kaj se skriva zadaj in s kom dejansko govori. Tisti, s komer govori, ima nad njim vedno nekakšno moč – če ne drugega, je to moč, ki se skriva v nejasnosti, moč, ki se skriva v tesnobi, ki jo pogovori nosijo s seboj – v vsem, kar bi oseba na drugi strani stene *lahko bila*. Lahko, da je pomoč, ki mu jo s pogovorom nudi, iskrena, lahko pa, da je zgolj še eden od načinov, kako od njega dobiti informacije, saj se velik del pogovorov vrti o njegovih dejanjih, preden je v zapor prišel in o posredovanju informacij sem in tja, ki jih, kdorkoli se za temi pogovori že skriva, nujno mora posredovati preko Jakoba, saj je kot zapornik v liniji celic ključen

del verige, preko katere se informacije prenašajo sem in tja.

In tudi če je ta pomoč res iskrena (kar proti koncu zgodbe postaja vedno manj verjetno), se zaradi vseh trivialnosti, ki se vrivajo v pogovor, v vsem pripisovanju pomembnosti vsaki frazi, o kateri Jakob debatira z Bergmanom (pri čemer je Bergman tisti, ki sleherni besedi pripisuje pomembnost), naposled res zazdi, da je celotno dogajanje v zaporniški celici, ki ga Zupan ubeseduje v zgodbi, zgolj preganjanje dolgčasa.

Heidegger je pisal o dolgčasu kot o enem izmed temeljnih razpoloženj tubiti. Razlikoval je med tremi vrstami dolgčasa: zdolgočasenjem od nečesa, dolgočasenjem ob nečem in tretjo, najbolj temeljno obliko dolgčasa, ki jo Heidegger poimenuje kot najbolj neosebno: nekomu je dolgčas. Zdi se mi, da je za Jakobovo situacijo v tej zgodbi pomembna predvsem tretja oblika. Čeprav je Jakob v situacijo naravnost potisnjen in si je ni sam izbral, pa se zdi, da opis »dolgočasa ob nečem« ustreza, saj je pri njej dolgočasno predvsem tisto »ne vem kaj«, čeprav tekom zgodbe Jakob nikoli ne postavi vprašanja dolgočasa in se nikoli ne vpraša »Ali se dolgočasim?« Ves njegov komentar dogajanja v zaporu njegovo lastno tubit poriva iz tega »nekomu je dolgčas«. Vsa arbitrarnost sistema, ki ga je v zapor vrgla, je tista, ki je dolgočasna, je tista, ki je nesmiselna: njemu samemu ni nikoli dolgčas, za to zna dobro poskrbeti.

Nika Bergant v svoji diplomski nalogi, ki je posvečena fenomenu dolgčasa, tako povzame tretjo, najbolj temeljno obliko dolgčasa: »Dolgočasi nas torej temporalnost v posebnem načinu svojega časa. Namreč dolgočasne niso stvari, niti osebe kot take, ampak časovnost. In ta časovnost ni nekaj, kar obstaja poleg objektov, ampak tvori temelj možnosti subjektivnosti subjektov.« (Bergant 15)

Morebiti je povezava med časovnostjo biti kot tako, o kateri govorim zgoraj, in časovnostjo minevanja zaporniške kazni nekoliko prenašena, toda vseeno se zdi, da pri momentu »biti vržen v zapor« nek temeljni ustroj tubiti, ravno zato, ker so možnosti omejene, pride toliko bolj do izraza. In skupaj s fenomenom dolgčasa na dan vzklije tudi fenomen biti-k-smrti, morebiti še celo toliko bolj, ker si zapornik, obsojen na smrt, ne more več lagati, da >se< umira, da neprenehoma umira nekdo drug: z dejanskostjo svoje smrti, v kolikor mu je ta eksplicitno napovedana, je soočen direktno.

Zanimiva pa je tematika biti-k-smrti lirskega subjekta v zgodbi Tri reči, v kateri se oba glavna lika v zgodbi iz smrti vrneta nazaj v življenje, pri čemer lirski subjekt v življenju tudi ostane, ženska pa ponovno umre.

Ni popolnoma jasno, ali sta oba dejansko umrla in oživela nazaj, ali pa sta bila za mrtve zgolj po krivem razglašena – sicer pa se mi zdi, da konec koncev to niti ni pomembno. Njuna vrnitev je, ne glede na to, kako bi si odgovorili na to vprašanje, dejanska, prav tako minevanje časa v zmedenosti, ki jo oba izkušata. Tako je vprašanje, ali sta dejansko umrla, ali sta bila za mrtve samo po krivem razglašena (morebiti celo namenoma, kdo bi vedel), na tem mestu zame zgolj vprašanje, ki bralca stimulira in v njem vzbudi zanimanje, tudi razmišljanje⁹, jaz pa se bom

9 Če smem, zapolnjevanje praznih mest, kakor je o njih pisal Ingarden

poskusila ukvarjati z bližino smrti, ki nam jo zgodba ponuja.

Smrt se, ravno zaradi konteksta, v katerega je postavljena, tako ponovno ne kaže v svojem >se<, kot se kaže v vsakdanjem življenju slehernika, temveč sta bili obe osebi v zgodbi z njo soočeni direktno – če ne drugače, pa tako, da sta bili njuni telesi obravnavani kot mrtvi. Zaradi zmedenosti, ki je prisotna pri obeh, ko sta hkrati prisiljena zavreči sebe kot tubit in se sprejeti kot zgolj telo s potrebami, na primer iskanje zavetja, toplote, pobeg od kraja, kjer sta bila mrtva in konec koncev tudi zadovoljitev seksualne potrebe, ki manifestira v njenem spolnem odnosu, na dan pride njuno razčlovečenje, ki pa, ironično, osvetli tesnobo pred še-ne, saj je njuna prihodnost zaradi zmedenosti nejasna. Lahko bi sicer rekli, da se zaradi njune razčlovečitve na stran postavi tudi njuna tubit in z njo tudi vse, kar v njej spada, toda sama skušam trditi nekaj veliko bolj drznega: da ravno zaradi položaja, v katerega je Zupan postavil ti dve literarni osebi, tesnoba in biti-k-smrti še toliko bolj očitno prideta na plano. Kajti še-ne postane toliko bolj očitna, ko je subjekt postavljen v mejno situacijo, v kateri ni nobenih utvar, ki bi ga slepile in njegovo pozornost oddvajale od dejanskosti časovnosti tubiti in dokončnega izteka le-te v smrti. Kljub temu, da se pripovedovalčev glas lirskega subjekta neprestano skuša postaviti v to pozicijo:

»Spomnim se, kako se pišem in da se reče veter Wind po nemško. Drevje, grmičevje, beli stebri, ograjice, tam dalje višji zid. Rad bi se ulegel na gladko peščeno potko in si odpočil. Ograja iz grmičevja bode v kožo. Luna je nizko na nebu, v obliki črke »C«. Luna crescens; luna mendax, torej je to padajoči mesec.« (Zupan 200)

Nepovezana dejstva, ki vznikajo iz njegovega zmedenega izkušanja sveta okrog sebe, imajo vlogo nekakšne pomiritve, nekakšnega mašila, ki skuša od njega neodvisno vznikajoče občutke spraviti v kakršenkoli red; stvarjem nataktni besede in najti v vsem skupaj smisel, ki bi odgovoril na nešteta (sicer neizrečena) vprašanja. Tudi sam prične nad njimi obupavati, kot da bi se zavedal trivialnosti sveta in vseh mašil, ki se trudijo zakrinkati dejanskost biti-k-smrti, ki se trudijo zakrinkati in slehernika tolažiti pred dejstvom, da je v svet *vržen*:

»K vragu spominjanje, ko je vendar tako prijetno brez včeraj in brez jutri! Samo zakaj te silijo žreti? Zakaj te drgnejo z mokro cunjo? Pikajo te lahko, to naj kar delajo, če jim je vseč, malo mi je mar. Tudi če mi hodijo s prstom v rit, me ne moti. Govorijo? Naj. To je kot šum brez pomena.« (Zupan 203)

Morebiti se ravno tu skriva spoznanje, da je celotno pripisovanje pomenov trivialnim vznikajočim vsakdanjim stvarjem lahko zgolj mašilo, ki ponovno na plan spravlja tisti >se<, kot da umira nekdo drug, mi pa smo tisti, ki smo *nad* tem. Do tega spoznanja ni moč priti zlahka. Človek na lastni koži izkuša nepomembnost vseh majhnih trpljenj, iz katerih sleherni dan skušamo potegniti rdečo nit in pripisati pomembnost svoji vsakdanjosti, ki pa hkrati inherentno vsebuje >se<, ki se vriva v naše doživljanje življenja. Ta človek je tisti, ki se mu lahko pustimo nagovoriti in ki nas nagovarja iz Zupanove zgodbe, toliko bolj brutalno in toliko bolj očitno, ker je v smrt kot dejanskost postavljen direktno.

Biti-k-smrti se tako v Zupanovi prozi zrcali neprenehoma, ne zgolj v treh zgodbah, ki se jih trudim vsaj malo razčleniti zgoraj, temveč v vsem njegovem pisanju, pri čemer sem si te tri zgodbe izbrala zato, ker je v njih ta dejstvenost toliko bolj očitna. Ker so s smrtjo soočeni

direktno, ne preko umiranja drugih, kjer bi se lahko v njihovo dojetanje vrnil neosebni >se<, je njihovo izpovedovanje toliko manj ponujeno kot slepilo in zaradi tega tudi toliko bolj izpostavljeno, da se mu lahko pustimo nagovoriti in morebiti med branjem tudi sami vzpostavimo odnos do dejanskosti biti-k-smrti. Tisto, kar sem poskušala zgoraj pokazati, je predvsem to, da Zupan s svojim pisanjem, naj bo bolj ali manj avtobiografsko, daleč presega mejo *zgolj izpovedovanja* in zna upovedati nekaj, kar presega njegovo osebno izkušnjo: preko svojega pisanja nam je sposoben ponuditi uvid v nekaj temeljno človeškega.

Tesnoba reflektirajočega

Ker je v veliko zgodbah Zupanovo pisanje skoraj popolnoma oropano kakršnekoli fabulativnosti, je nujno izpostaviti, da je reflektirajoči, razmišljujoči in spominjajoči se subjekt nekaj, kar je značilno za večino njegovega pisanja, ne zgolj za zbirko, s katero se ukvarjam v tem diplomskem delu. Nekakšen notranji monolog, ki ga poustvarja preko lirskih subjektov je prisoten vsepovsod: praktično vsi njegovi liki se vsaj na neki točki in do neke mere odcepijo od fabulativne pripovedi in razmišljajo, se sprašujejo in spominjajo. Pri vsem skupaj pa iz besedila več kot očitno seva prisotnost tesnobe, kar bom skušala vsaj malček izpostaviti v nadaljevanju.

Morebiti sta kot primera take vrste upovedovanja v zbirki najbolj očitni zgodbi Gora brez Prometeja in Zaliv plešočih rib, ker fabule praktično nimata: pojavi se zgolj v razsekanih odlomkih in je večinoma povezana s spominjanjem, ne pa toliko z dogajanjem samim.

V zgodbi Gora brez Prometeja se tematika smrti pojavi že čisto v začetku:

»Zdaj sem srečna, neobčutna, *speča gora*, zdaj razboleni *Prometej brez spanja*, in hkrati se zavedam, da so nekoč drugi ljudje izumili besedo gora in povest o Prometeju, ki je priklenjen na gorsko skalo. In tako zorim v tisto, kar rastline mehko občutijo, živali z grozo duhajo, ljudje pa tiho imenujejo smrt, in ta beseda vsebuje blago nujnost minevanja in grozo prenehanja v nepretrganem boju.« (Zupan 35)

Lirski subjekt se tako že v samem začetku postavlja v vlogo zdaj Prometeja, kjer je bilo vse njegovo početje in razmišljanje zgolj valjenje skale na goro, ki vsebuje nesmiselnost delovanja in nesmiselnost vsakdanjih opravkov, hkrati pa v vlogo gore, ki počiva osvobodjena zahtev po »moraš«. Vsi vsakdanji opravki, s katerimi slehernikova tubit beži od dejanskosti smrti, so opisani do potankosti:

»Poišči družbo: zazvenele bodo nepotrebne besede, kakor dež bije ob pločevino. Pojdi v kino: gledal boš kako omamno laž; opotekel se boš v pivnico, našel boš nepravde ljudi z nepravimi besedami, nalašč; pobegnil boš domov, v napačnem upu boš vzel napačno knjigo v roke; *lezi, ugasni luč, pokrij se čez glavo. Popusti, dihaj enakomerno, ne migaj. Miruj*, tudi to mine.« (Zupan 36)

Pa vendar je hkrati z govorom o njih izpostavljena neka temeljna tesnoba, pred katero subjekt beži: iz položaja, iz katerega govori, je očitno tudi njegov odnos do vsakega takega početja: zelo dobro se zaveda, da je vse skupaj zgolj skrivanje, zapolnjevanje časa, da bi se skrnil pred dejanskostjo biti-k-smrti. Tesnoba, ki jo je moč občutiti v njegovem pisanju, je tesnoba pred ne-še, tesnoba pred neznanim, občutje katerega subjektu narekuje njegova življenjska izkušnja, ki jo izreka s spominjanjem preteklih dogodkov, hkrati pa vse skupaj postavlja v perspektivo nesmiselnosti in hkrati neizmerne pomembnosti tistega, česar se spominja. Nesmiselno je v tem primeru vse tisto, kar se je v danem trenutku zdelo tako zelo pomembno: politični sistemi, odločanje o glavni jedi, vzplamenevanje in ugašanje vojn. Pomembnost pa s spominjanjem pripiše vsakdanjim dogodkom, ki v tistem trenutku morebiti niso imeli take teže, kot jo imajo v trenutku subjektovega reflektiranja in spominjanja: mrtvi prijatelj Albert, ki se pojavi pred njim, navezava na trenutek pred spolnim odnosom. Spomin na nekega otroka, ki bo, prav tako, kot to v zgodbi počenja subjekt, na neki točki soočen s tem, da se največja pomembnost človekovega bivanja morebiti ne nahaja v izobrazbi ali izbiri jedi v restavraciji, temveč v soočenju s svojo minljivostjo: »Cilj postrvi je – postati vaša večerja. Kaj je cilj tega otroka?« (Zupan 58)

Lahko bi postavili nešteto predpostavk, kdo je lirski subjekt in od kod se spominja vsega, kar je v zgodbi omenjeno. Lahko bi bil vse skupaj zgolj notranji monolog duševnega bolnika, zadnje navidez nepovezano blebetanje brez rdeče niti nekoga, ki umira. A ne glede na to, kako bi si odgovorili na to vprašanje, je subjekt še vedno nekdo, ki reflektira, izpostavlja minljivost in pred njo obstane popolnoma razgaljen, v prošnji, klicu, ki ga izpusti proti koncu zgodbe: »Samo Prometeja ne, nikoli več Prometeja!« (Zupan 62) Mučno izrekanje, spominjanje in reflektiranje sicer s seboj sicer nosijo noto obupanosti in otopelosti, toda kljub vsemu se zgodba zaključi: »Prometeja ni več! Gora je.« (Zupan 63)

Tako nam je dano vedeti, da celotna zgodba, kljub temu, da je sestavljena iz navidez nepovezanih prebliskov, v katerih ni nikakršnega pripovedovanja, temveč je vse skupaj zgolj izpovedovanje, vseeno s seboj nosi neko temeljno spoznanje, premislek o vznikanju tesnobe in o tem, s čimer se pred njo skrivamo: o vsakdanjih ritualih, ki jih v svetu sprejemamo, da bi se skrili pred vsemogočnim neznanim ne-še, hkrati s to izpostavitvijo pa s seboj nosi tudi osvoboditev od nje. Ali, kot je pisal Heidegger, čeprav se misel pojavi v kontekstu filozofskega in ne literarnega izražanja: »Predhajanje odkrije tubiti izgubljenost v samstvenem >se<-ju in jo privede pred možnost, da primarno neoprta na oskrbujočo skrb-za, je ona sama, toda sama v strastni, iluzij >se<-ja rešeni, faktični same sebe gotovi in za sebe tesnobni s v o b o d i k s m r t i.« (Heidegger, *Bit in čas* 363)

Tako kljub težki in tesnobni vsebini na koncu lirski subjekt doseže spravo, saj se iz biti-k-smrti s svojim izpovedovanjem spusti iz tesnobnosti v svobodo. In, kljub temu, da se nanaša na mit o Prometeju, ne gre za govor o camusovski svobodi do smrti, temveč za reševanje od >se<-ja vsakdanjih iluzij, ki jih je bil izkusil.

Tesnoben govor se izreka tudi v Zalivu plešočih rib, ki je navsezadnje samo zelo dolg ne naglas izrečen monolog pacienta psihiatru. Lirski subjekt je zelo razgledan in načitan, saj se velikokrat nanaša na svoje znanje – v kontekstu pogovora s psihiatrom je to na primer znanje o psihiatriji: »Moje znanje psihiatrije skozi čas ste preverili. Niti malo ne dvomim o vašem mišljenju: dečko zna uporabiti besede, nekaj je prebral in čisto dobro uporablja tisto neznatno znanje; ima pa sposobnost, da izziva pogovor o res problematičnih poglavjih.« (Zupan 125)

Velik del govora je posvečen obsesiji s spolnostjo, ki se kaže v omejitvah vsakdanjega življenja: po eni strani je upovedana kot ena izmed temeljnih človekovih potreb, po drugi strani pa je izražena kot nekaj utesnjujočega, sramotnega, nekaj, kar nas v vsakdanjem življenju tako ali drugače omejuje, zaradi značilnosti sveta, v katerega *smo vrženi*. Subjekt pa opisuje tudi svoje z vidika spolnosti manipulativno razmerje z Manuelo in spolni odnos, ki ga je imel proti plačilu z žensko, ki je prišla prosjačit. Pečat, ki ga je tovrstno dogodevanje pustilo na njem, pa kljub vsemu misli iz retrospektivnega stališča. A tudi, če je dogajanje že minilo, pečat, ki ga je pustilo na njem, vseeno ostaja.

Govor je tudi o njegovem vsakdanjem soočanju s tesnobo, ki je iz tesnobe, o kateri govori Heidegger in ki smo je deležni vsi, zraslo v patološko tesnobo:

»Postal sem samotarski, delam manj ko nekdanj, zatiram potrebo po družbi. Tu in tam grem s kakšno

žensko, a brez pravega navdušenja, saj o vseh teh rečeh le preveč vem. Berem precej, v naravo hodim čedalje manj. Tu in tam sedem h kartam, kjer se znam kar razživeti. /.../ Berem časopise in tuje revije. Kadar od nemira ne morem spati, pogoltnem kakšno tableto, to je nekako vsak teden enkrat, razen okrog polne lune ali pri zračnem pritisku, takrat sem nekako razdražen.« (Zupan 137)

Tako je subjekt v Zalivu plešočih rib morebiti celo edini, ki prek svojega upovedovanja ne doseže spoznanja ali vsaj nečesa, kar bi mu le-to olajšalo, saj se zgodba zaključí: »Nič ne recite. Ta hip ne, doktor. Drugič. Zdajle me od napora boli drob. Kajne, da znanost še nič ne ve o delovanju in funkciji svitkov, kakor je plexus solaris?« (Zupan 159) Tako iz tesnobe pobegne na edini način, na katerega lahko: pobegne v kvazi intelektualni pogovor, za katerega se izkaže, da je zanj morebiti edini način, kako občutku tesnobe ubežati.

Najverjetneje je ključna razlika med to zgodbo in ostalimi ta, da ob koncu zgodbe ne dobimo nikakršnega zadoščenja ali občutka sprave z dejanskostjo, v kontekstu te diplomske naloge lahko rečemo tudi tesnobe in biti-k-smrti. Najverjetneje zato, ker se subjekt v tej zgodbi s tesnobo ne sooča kot z enim izmed temeljnih razpoloženj tubiti, kakor se z njo sooča sleherna tubit, temveč jo izkuša na bolezenskem nivoju. Kljub temu, da je v zgodbi mnogo povedanega, predvsem pa izpovedanega. Za razliko od ostalih je v tej zgodbi upovedan bolezenski občutek tesnobe, ki mu ni moč pobegniti zgolj z razumskim zavedanjem njega samega, moč mu je pobegniti zgolj z medicinsko obravnavo: naj bo to terapija pri psihiatru ali pa zdravilo, ki pomaga zaspati anksioznosti prenasičenemu umu.

Tako se Zupan v svojem pisanju ne posveča le »normalnemu« pojavljanju tesnobe (kolikor je v skrajnih okoliščinah, v katere so postavljeni njegovi liki, le-to sploh lahko normalno), temveč se dotakne tudi točke, kjer tesnoba preide v bolezensko stanje, kjer zavedanje tesnobe in načina biti-k-smrti lastne tubiti ni več mogoč izhod iz situacije, kjer se tubit tej tesnobi podredi do te mere, da ji ni več mogoče ubežati, četudi jo sprejmemo kot dejstvo obstoja. In nam tako daje vedeti, da obstaja temeljna razločitev tesnobe, kot jo izkušamo v vsakdanjem življenju, tesnobe, o kateri piše Heidegger v Biti in času in tesnobe, kot jo definira psihiatrija.

Beseda in tubit

Zupanovo pisanje je prav tako kot s tesnobo in biti-k-smrti¹⁰ prepleteno z *govorom o govoru*, o besedi. Kot sem zgoraj izpostavila, pa je tudi Heidegger govoru pripisoval veliko pomembnosti, prav tako besedi. Na kratko sem se že navezala na mesto, ki ga ima poezija v kontekstu Zupanovega pisanja, ki je najbolj očitno izpostavljeno v Beli cipresi. Njegova razbita pripoved pa se na precej mestih loteva tudi govora v najrazličnejših drugih pojavnostih: trivialnega govora, govoričenja, nepregledne množice besed, s katerimi so njegovi liki bombardirani in preko česar zrcali tudi dejanskost našega časa in vsakdanjosti, kjer je besed mnogo, pomenov pa posledično toliko manj. Ali, malo po heideggrovo in malo po moje: zelo dobro reflektira odnos do besede, v kateri smo zaradi prenasičenosti informacij, ironično, pili iz reke Lete in tako pozabili na naš odnos do biti same.

V zgodbi Beli prah se zapisana beseda pojavi že takoj na začetku:

»Opišem, zapišem, pišem: vozim avtomobil ... po cesti ... proti Radovljici. /.../ Tako pišem, opisujem, zapisujem: to bi bilo lahko pismo, lahko bi postalo članek, zapisek, reportaža, pripoved, leposlovje. POZOR: seveda so temnejša znamenja, zarisana na bel papir ... A treba bo preiti to vednost ... tako da iz znakov nastane beseda ... in beseda izrazi misel, ki se sestavlja iz predstav in občutij in spet vanje razpada. Vmes pa nosi neko dogajanje o dogajanju. Vozim se po cesti proti Radovljici.« (Zupan 5)

Tako se vožnja po cesti proti Radovljici znotraj govora o besedi, pojavlja zgolj kot stik z realnim svetom, ki pa je kljub vsemu nek kvazi-stik, ki zgodbi nadeva navidezno fabulativnost, resničen govor pa gre o besedi in o njenem mestu in vlogi. Ali, kot zapiše Aleksander Zorn v spremni besedi k zbirki: »Zgodba o vožnji proti Radovljici je tu zavoljo raziskovanja.« (221) Zupan kot svoj lirski subjekt, pripovedovalca, že takoj v začetku postavi v nekakšno meta-pozicijo: lirski subjekt piše, medtem, ko piše, o tem, kako piše, hkrati pa si tekom zgodbe zastavlja večja vprašanja o zapisani besedi kot taki. Pri tem pa zavzema tudi ključen položaj bralca, udeleženega pri besedi, kar je dobro razvidno iz odlomka, ko govori o časopisu: »Šestnajst strani besed. Vsaka beseda je nastala iz predstave in čustva in se razstavlja v drugačno predstavo in drugačno čustvo.« (Zupan 16)

Prav tako se tematike poplave govora in ničesar povedanega loti že takoj v začetku zgodbe Zelena dvorana do konca: »Jemljem v roke neke potiskane papirje, revije, časopise, berem vso zmedo zadnjih desetletij črkostvarstva v vseh jezikih sveta. Prehajamo v obdobje največje neznanosti – z občutjem vseznanja.« (Zupan 96) Težko je prebrati teh nekaj povedi in hkrati ne pomisliti na Heideggrovo kritike svoje sodobnosti, kjer se je po njegovem popolnoma pozabilo na mišljenje biti.

Tako se Zupan postavi na podobno pozicijo, s katere je Heidegger mislil vlogo besede in pesniškega izražanja. Bombardiranost z besedami, ki ničesar ne upovejo, je dejanskost Zupanovega in tudi našega časa. Zupan jo je doživljal kot prenasičenost z informacijami, ki ničesar zares ne povedo, propagandnim tekstom takega ali drugačnega režima in kvazi-govorom birokratske zapletenosti le-tega. Mislim, da se nam, čeprav živimo pod malenkost

10 Poleg nepregledne množice ostalih tematik, ki se jih loteva v svojem pisanju

drugačnimi kvazi-besedami, ni težko poistovetiti s tem. In samo s tem, ko je Zupan tako dejanskost izpostavil, je, vsaj po mojem mnenju, hkrati znal narediti to, čemur je Heidegger pravil *jasnina* in *upovedovanje resnice*. Že samo zavedanje tega, ki mora krepko preseči vsakdanjost slehernika, ki vsak dan bere časopise, gleda televizijo, konec koncev, »visi« na internetu, ne, da bi se enkrat samkrat vprašal niti o legitimnosti vseh besed, niti o njihovi praznosti, konec koncev.

Zupan se na več mestih hudomušno igra s tovrstnimi besednimi bombami, ki jih razčleni, da tako pokaže na njihov nesmisel, na primer v Belem prahu:

»Človek je v zgodovini (če to kaj pomeni) ubil veliko ljudi zaradi besede, kot je le bila KONJ. /.../ Zakaj je politik ubil državljana zaradi besede? Recimo zaradi besede TRETJA TOČKA ČETRTEGA ODSTAVKA? Grozna beseda, res, posebno TRETJA ČETRTRTEGA, napisana na papir ali izgovorjena z rahlim posmehom ali zalučana v noč kot očitek. /.../ Nenadoma pa se postavi njegova PRRRAVA beseda zoper državljanovo NEPRRAVO, čeprav nihče ne opazi razlike.« (Zupan 13)

Temni humor kakofoničnosti, ki ga Zupan izpostavi ob besedah »TRETJA TOČKA ČETRTEGA ODSTAVKA« pa hkrati s seboj nosi osvetlitev zelo temačne problematike razčlovečenja človeka pod izgovorom pomembno zvenečih besed, ki so zgolj poplava trivialnih, s katerimi je človek vsak dan bombardiran. Odločanje med življenjem in smrtjo tako ni prepuščeno nekemu objektivnemu vidiku in je kot tako izpostavljeno v vsej svoji lažnivosti. To, trdim, je prinašanje na svetlo, o katerem govori Heidegger, ko obravnava Hölderlinovo pesništvo in umetnost nasploh. Pri čemer to »svetlo« ni nujno mišljeno kot nekaj optimističnega, bolj kot način pogleda, kjer se razkriva skrito. A vseeno pomaga pri osvetljevanju, saj še tako temačne resnice, ko jih privedemo na dan in razgalimo, s seboj nosijo vsaj malo upanja, da se jih zavemo, jih preobrnemo. Ali, kot Zupan zaključí Beli prah:

»Veliko mogočnih besed je bilo mrtvorojenih, marsikatera čisto neznatna besedica pa je živela kar naprej, vstajala je iz sivega prahu pozabe, potovala z rumenimi praški v puščavskem vetru in z vso gotovostjo prispela k tebi, k meni, k vsemu, kar lahko v sebi zajema; kakor žitno zrnje v faraonskih piramidah lahko čaka na klitje cela tisočletja. Kadar postaneš beseda, ne pomisliš več na konec.« (Zupan 34)

Zgodba Beli prah je tako idealno umeščena na začetek zbirke, ker nam hkrati govori o avtorjevem odnosu do zapisane besede: ne programsko, temveč nas postavi v kontekst, v katerem je Zupan mislil besedo. In nam posledično daje vedeti, kaj je s svojo besedo želel preseči. Mu je uspelo? Avtorici te diplomske naloge se zdi, več kot očitno, da mu je.

Zaključek

V pričujoči diplomski nalogi sem si zadala nalogi izpostaviti Heideggrova pojma tesnobe in biti k smrti ter ju izpostaviti znotraj Zupanove kratke proze v zbirki Gora brez Prometeja, hkrati pa preko Heideggrovega dožemanja pesništva na njegov način »pustiti nagovoriti se« interpretirati Zupanovo pisanje. Zdi se mi, da sem vsaj v ozkih okvirih ta cilja uspela doseči. Biti-k-smrti sem izpostavila kot temeljni način obstoja tubiti znotraj časovnosti, na katero je obsojena, pojem tesnobe pa kot manifestacijo strahu pred ne-še, torej pred vsem, kar se v tej časovnosti zaradi fundamentalne strukture biti lahko zgodi.

S tem seveda ne skušam trditi, da sem Zupanovo prozo interpretirala na način, kot jo je avtor pisal, a sem že na začetku vzpostavila stališče, da ni enega in pravega načina interpretacije in da je branje odvisno predvsem od bralca. Tako se hkrati (morebiti nekoliko pretenciozno) izognem možnosti, da bi Zupanovo prozo masakrirala. Toda zdi se mi, da sem uspela osvetliti, na kakšen način se zaradi časa, v katerem je živel in zaradi vsega, v kar je bil vržen, v njegovem pisanju biti-k-smrti in tesnoba močno odražata. Še več, trdim celo to, da je bil Zupan zaradi svoje pisateljske nadarjenosti ta dva eksistenciala (med drugimi) sposoben ne samo začutiti, temveč tudi pretanjeno spraviti na plano, osvetliti, razkriti, kar je po Heideggro prava naloga (prave) poezije. Seveda se ne pretvarjam, da sta ta dva fenomena edino, o čemer je Zupan pisal, toda zdi se mi, da sta za njegovo življenjsko izkušnjo ključna, predvsem pa zelo strnjeno povzameta problematiko časa, v katerem je bil Zupan prisiljen živeti in ga izkušati.

Tako sem, vsaj upam, pokazala, da se prava vrednost Zupanovega pisanja ne skriva zgolj v izpovednosti, čeprav bi jo z naivnim branjem lahko dojemali kot tako, temveč tudi v pripovednosti, osvetljevanju. Nekoliko temačna nota njegovega pisanja je nedvomno zaznamovana s časom, v katerem je živel, kjer je bila smrt (tako ali drugače) del vsakdanjika bodisi v izkušnji umiranja drugih (>se<), bodisi v izkušnji lastne smrtnosti, ki je v vojnem in totalitarnem režimu toliko bolj prišla na plano. Zupanova proza je težka in mora biti tako. Toda hkrati se mi zdi, da je ta teža nekaj, kar je Zupanu pomagalo ubesediti nekaj, kar tubit, postavljena v čas, neprestano izkuša. In ne samo ubesediti, ker ju je bil sposoben izpostaviti na način osvetljevanja, je, svojim sodobnikom, nam in tudi prihodnjim bralcem, ponudil tudi nakazano pot do osvoboditve od njiju.

Viri

- Auerbach, Erich. *Mimesis*. Prevedel Vid Snoj. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1998.
- Bergant, Nika. *Heidegger, dolg čas in dolgčas*. Ljubljana: diplomsko delo, 2015.
- Heidegger, Martin. *Bit in čas*. Prevedli Tine Hribar ... et. al., 1997. Ljubljana: Slovenska matica, 2005.
- Heidegger, Martin. *O umetnosti*. Prevedla Anže Košar in Samo Krušič. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2015.
- Heidegger, Martin. *Predavanja in sestavki*. Prevedli Tine Hribar ... et. al. Ljubljana: Slovenska matica, 2003.
- Heidegger, Martin. *Razjasnjenja ob Hölderlinovem pesništvu*. Prevedla Aleš Košar in Vid Snoj. Ljubljana: Nova revija, 2001.
- Lozar, M. Janko. *Fenomenologija razpoloženja: s posebnim ozirom na Heideggra in Nietzscheja*. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2012.
- Lozar, M. Janko. *Vedrenje vedrine*. Ljubljana: Študentska založba, 2011.
- Zupan, Vitomil. *Gora brez Prometeja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983.
- Vitomil Zupan. *Važno je priti na grič : življenje in delo Vitomila Zupana (1914-1987)*. Mladinska knjiga, 2014

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 15.9.2016

Neža Ambrožič
(lastnoročni podpis)