

SARTRE IN EKSISTENCIALIZEM

Janko Lavrin

I

Medtem ko je postal surrealizem s svojim, pogosto neodgovornim izkoriščanjem podzvesti vidna literarna in umetnostna struja med obema vojnama, se je eksistencializem kot tak v filozofiji in literaturi uveljavil predvsem med drugo svetovno vojno in po njej. To pri generaciji, ki se je morala spopadati z največjimi okrutnostmi v človeški zgodovini in je ob odkritju atomske bombe videla grožnjo za obstoj samega človeštva, ni kdo ve kako presenetljivo. Hkrati s stečajem vseh poprejšnjih vrednot, religioznih in humanističnih, je prišla v stečaj tudi vera v človeka. Nič čudnega, če je razpoloženje, ki ga je to ustvarilo, odmevalo v filozofskih in literarnih vidikih eksistencialističnega gibanja. Filozofija in književnost se zdaj tako in tako večkrat stekata, se pogosto prekrivata in včasih celo spajata.

Vendar bi bilo narobe gledati eksistencializem kot homogeno ali tudi povsem novo gibanje. Besedo »eksistencialist« je uporabljal že leta 1846 danski mislec Søren Kierkegaard, v obtok pa sta jo spravila šele kakih sto let pozneje religiozni eksistencialist Gabriel Marcel in njegov ateistični dvojnik Jean-Paul Sartre. Zakaj eksistencializem se dejansko ostro loči na dve nasprotujoči si smeri — eno krščansko in drugo odkrito ateistično. Če je prvo mogoče zasledovati do Kierkegaarda, pa ima druga nekaj korenin v Nietzscheju in — začuda — tudi v dvoumnem geniju Dostojevskega. Odtod zelo različne črte celotnega gibanja, ki ga predstavljajo možje, kot Martin Heidegger in Karl Jaspers, Jean-Paul Sartre in Gabriel Marcel, Nikolaj Berdjaev in Lev Šestov. Vpliv, ki ga je imel eksistencializem na lepo književnost, je opazen predvsem v Franciji, v pisanju Sartra, Simone de Beauvoir, Alberta Camusa in Gabriela Marcela. Po drugi svetovni vojni je postal Sartre celo najširše obravnavani pisatelj, predvsem zato, ker je predstavnik tako imenovane »angažirane« literature. Zakaj eno izmed njegovih bojnih gesel je, da mora biti književnost individualno in socialno dinamičen posrednik življenja, ne pa beg ali zatočišče pred njim. V tem hotenju ga podpirajo tudi vsi drugi eksistencialisti, pa naj so sicer njihove ideološke razlike kakršne koli: odtod zbližanje med književnostjo, filozofijo, politiko in socialno mislijo, ki ga zdaj poznamo pod izrazom *la littérature engagée*, angažirana literatura. Predvsem Sartre vztraja, da mora literatura spre-

jeti odgovornost pred zgodovino, s tem da igra aktivno vlogo v političnih in socialnih dosežkih našega časa.

Ali to pomeni, naj bi bila književnost tendenčna v ozkem utilitarnem pomenu besede? Prav gotovo ne. Da ne bo nesporazumov, bo morda najbolje, če pri priči pokažemo na razliko med angažiranim in tendenčnim pisanjem. Pri tendenčnem literarnem delu je poudarek na odprti, enostranski propagandi, se pravi, na propagandi za ceno umetnosti. V takšnem delu utilitarna tendenca in ideologija nista integrirani v umetnost, temveč ali zmešani z njo ali pa prilepljeni nanjo od zunaj, mehanično, tako, da je kot pglavitna sestavina umetnosti poudarjen »namen«. Angažirana literatura se lahko ukvarja z istim predmetom ali temo, toda postopek je drugačen. Namesto da bi spremenila umetnost v publicistično propagando, spreminja propagando v umetnost, ko ju kolikor mogoče organsko spaja. Ne glede na to, kakšne so avtorjeve ideje ali njegov namen, jih skuša psihološko in estetsko asimilirati tako, da jih spremeni v prepričljivo notranje življenje — več, celo v strasti — pri stvari udeleženi junakov. Takšno angažirano literarno delo je lahko tudi dobra propaganda prav zato, ker je dobra umetnost. Samo tendenčno literarno delo pa je slaba umetnost in prav iz tega razloga slaba propaganda, čeprav utegne biti kar uspešno, kadar se spremeni v pošteno publicistiko.

Če se približamo književnosti s te plati, moramo priznati, da je vse polno velikih literarnih del hkrati angažirana literatura. Eden izmed najbolj angažiranih romanov v svetovni književnosti so *Besi* Dostojevskega; vendar jim ne bo nihče odrekal umetniške vrednosti. Če pa se spomnimo zdaj Tolstojevga *Vstajenja*, v trenutku vidimo dvojnost med Tolstojem umetnikom in Tolstojem tendenčnim moralistom, ki je nazadnje opustil umetnost in pisal didaktične traktate in pridige. Razen tega je Nehljudov, glavni junak romana, ki pridiguje Tolstojovo pojmovanje evangelijev, psihološko in umetniško zlagan in suh. To je tem bolj žalostno, ker je *Vstajenje* bogato mogočnih realističnih pasaj.

Mimogrede, v tej zvezi je mogoče omeniti tudi veliko slikarstvo, bizantinsko, gotsko, renesančno in baročno, kot zglede angažirane umetnosti v službi religije. In njihova angažiranost je bila tem bolj učinkovita, čim večja je bila njihova umetniška vrednost.

2

Sartre je ta trenutek še vedno najbolj znan prvak angažirane umetnosti, zato si skoraj moramo pobliže ogledati pglavitne značilnosti njegovih dram in romanov. Ker pa jih ni mogoče ločiti od Sartrove ideološke opreme, nikakor ne moremo mimo misleca Sartra, čigar filozofski predniki so bili (razen Nietzscheja) Husserl in Heidegger in seveda tudi Kierkegaard. Zakaj naj se ateist Sartre še tako razlikuje od globoko vernega Kierkegaarda, oba trpita pod globoko metafizično *Angst*, tesnobo. Oba se čutita enako izkoreninjena v svetu, ki mu vlada trgovska buržoazna filistrska mentaliteta. In končno sta

oba prepričana, da filozofija, ki je ne živiš, temveč jo obravnavaš samo abstraktno in teoretično, ni kaj prida. Zato je imel, denimo, Kierkegaard tako nizko mnenje o abstraktnem nemškem idealizmu in je nasprotoval Heglu do zadnjega diha. Toda če je človek prepričan, da je zares veljavna samo doživljena resnica, resnica, ki jo izkusi vsa človekova osebnost, pride nujno do paradokсне ugotovitve, da je resnica subjektivna; tako je mislil tudi Kierkegaard. V širšem smislu to kajpak pomeni, da je treba svet, ki ga živimo, interpretirati skoz medij človekovega osebnega obstoja.

Paradoksnost take ugotovitve še povečava dejstvo, da sta bila Kierkegaard in Nietzsche, ki sta oba terjala doživljeno filozofijo, kar se tiče osnovnih vrednot življenja, diametralno nasprotna. Medtem ko je Kierkegaard zasnoval vse na obstoju boga, je izhodiščna točka Nietzschejeve misli in njegovega dela trditev, da je »bog mrtev«. Predvsem zavoljo te razlike je nastal prepad med tekmujočima smerema samega eksistencializma. Seveda je mogoče reducirati dilemo na osnovno vprašanje Dostojevskega, ali je v obstoju človeka in vesolja kak višji smisel in »esenca« ali ne. Za eksistencialista Kierkegaardovega tipa, verujočega v večnega boga, ni težko verjeti v večno »esenco« kot osnovo vsega življenja, ki ga je bog ustvaril: transcendentarno »esenco«, ki je morala obstajati celo prej, preden je prišlo sploh do bivanja, kot ga poznamo.* Brezverski mislec Sartre pa nima nobene tovrstne tolažbe. Kot nekateri izmed »nihilistov« Dostojevskega, vidi tudi Sartre v vesolju samo absurden proces neodgovornih slepih sil brez vsake »esence«, namena ali pomena. In v svojem poglavitnem filozofskem delu *L'être et le néant* (Bivanje in nič) pravi: *L'être est sans raison, sans cause et sans nécessité* (bivanje je brez smisla, razloga in nujnosti). Človek v svoji *Geworfenheit* — da uporabim Heideggerjev izraz — v takem svetu lahko protestira s tem, da obstoj v takih okoliščinah odvrže in napravi samomor ali pa si lahko prizadeva, vsiliti svojemu obstoju in sploh človeškemu življenju »esenco« in pomen, ki ga izumi sam. Prvi izhod je izbral Kirilov, junak Dostojevskega v *Besih*, medtem ko je postal drugi samo jedro Nietzschejevega ideala Nadčloveka kot najvišjega človekovega namena na zemlji.

Tudi po Sartrovem mnenju je odvisen v svetu brez boga smisel obstoja zgolj od človeka. Dejansko je človekova dolžnost premagati obup, *Angst* in gnus obstaja s tem, da vsili svetu, ki je v svoji absurdnosti, svojem kaosu in slučajnosti, povsem nesmiseln, nekakšen smisel. Toda najprej Sartre potegne ostro razliko med obstojem neživega sveta in človeka. Neživi objekti obstajajo po njegovem *en soi* (na sebi) in niso nič drugega kot tisto, kar so videti, ker so nespremenljivi in za vekomaj utrjeni. Človek pa obstaja *pour soi* (zase, sebi), ker ima zavest, ta pa mu ne samo omogoča, da se zaveda sveta, temveč mu tudi pomaga, da ga spreminja, da ga predeluje v skladu s svojo voljo in izbiro. Zato ni odgovoren zgolj za svojo usodo, temveč tudi za usodo sveta, na katerem živi. Samo tista osebnost obstaja avten-

* Primer takih transcendentnih večnih »esenc« so Platonove Ideje, ker so po njegovem svet in vsi pojavi samo popačitve in bled odsev teh Idej.

tično in resnično, ki »izbere« samo sebe in svobodo in pri tem nenehno sama sebe presega. Kakor pravi Sartre v *L'être et le néant*: »Je choisis moi-même non dans MON ÊTRE, MAIS DANS MA MANIÈRE D'ÊTRE. (Izbiram samega sebe, toda ne v svojem bivanju, temveč v tem, kako bivam.)«

Tako skuša Sartre obiti hromeči determinizem. V svetu, ki ni nič drugega kot rezultat slepih materialnih sil, pogojujejo te sile tudi človeka, pa naj se še tako trudi samega sebe prepričati, da je prost. V takem svetu se zgodi vse, ker se mora zgoditi. Toda z logično ukano razglasha Sartre za rezultat prav tega determinizma tudi človekovo zavest in njeno svobodo izbire. Odtod njegova čudna formula: Obsojeni smo na svobodo (*On est condamné d'être libre*). Z drugimi besedami, svoboda ni svoboda bivanja kot takega, temveč samo tega, kako bivamo. In ena izmed bistvenih črt njegovega »kako bivamo« je sposobnost vrednotiti in svobodno izbirati. Vrh tega obstaja po njegovem mišljenju resnično bivanje ravno v pravilni uporabi te svobode. In takšna uporaba je možna samo v imenu popolnega poštenja glede samega sebe in sveta, v katerem živimo. V eseju *Eksistencializem in humanizem* (1946) poudarja, da »človek predvsem biva, se srečuje s samim seboj, se pojavi na svetu — in se šele nato definira. Če človeka, kot ga vidi eksistencialist, ni mogoče definirati, ga zato ni mogoče, ker ni sprva nič. Človek doseže eksistenco šele, ko postane tisto, kar se je namenil postati... Tako je prvi pogoj eksistencializma, da vsakemu človeku izroči v posest njega samega, kakršen je, in naloži vso odgovornost na njegova pleča.«

V skladu s takim bivanjskim pragmatizmom veruje Sartre v tisto, čemur pravi »resnica akcije«, posebno kadar gre za politične in socialne probleme. Sam se je med nemško okupacijo Francije prav energično angažiral v osvobodilnem gibanju. Združil je tudi svojo usodo z delavskim razredom, čeprav ga nikakor ni mogoče šteti k pravovernim marksistom. Dve leti po omenjenem eseju pa je vrh tega objavil esej *Kaj je književnost?* V njem je zagovarjal — nekoliko podobno sovjetskim predstavnikom socialističnega realizma — misel, da mora biti književnost »angažirana« pri izoblikovanju boljšega življenja in boljšega sveta. Toda medtem ko so številni prvaki socialističnega realizma spremenili umetnost v družbeno propagando, se je Sartru običajno posrečilo preobraziti celo propagando v umetnost. Hkrati se je loteval političnih in socialnih tem, ki so življenjsko važne za naš čas in človeka našega časa. V eseju *Primer odgovorne književnosti* se celo sklicuje — ne brez zmede — na absolutnost človeka, ki je povsem v skladu s svojim časom, večnostjo in celo s tistim, čemur pravi večne vrednote.

Medtem ko terja, da bi morala biti angažirana literatura dinamičen element samega življenja, prav tako vneta opominja pisatelje, da se nazadnje zlijemo z večnim »samo tedaj, če postanemo del edinstvenosti našega časa, kot pisatelji pa smo dolžni osvetliti večne vrednote, ki so vpletene v družbene in politične spore.« Povzpne se celo do trditve, da je človek absoluten, vendar samo v svojem času, svojem okolju in pomembnih odločitvah v danem času in okoliščinah.

»Ne postanemo večni tako, da terjamo nesmrtnost,« pravi: »ne postanemo absolutni, če v svojih delih odsevamo izsušena načela, dovolj prazna in negativna, da so prehajala iz stoletja v stoletje, temveč s strastnim bojem (za svoj čas) in pristankom na to, da z njim do kraja propademo.« To lahko privede do takšne kontradikcije v izrazih, kot da je človek absoluten zaradi svoje relativnosti in večni prav zato, ker s svojim časom do kraja pogine. Toda brez šale: ni mogoče zanikati, da se je Sartre bojeval in se še bojuje za nekatere bistvene rezultate našega časa. In to nas vodi do podrobnejšega preučevanja njegovega dela, posebno dram in romanov, ki so postali viden del sodobne francoske književnosti.

3

Vsebino prvega Sartrovega romana *Gnus* (la Nausée, 1938) lahko uganemo po naslovu. Njegov junak Roquentin je žrtev absurdno nesmiselnega meščanskega ozračja v Bouvillu — to simbolično ime je dal pisatelj Le Havru, kjer je nekaj časa poučeval. Roman je skrajno analitičen, pisan v obliki dnevnika zadnjih dni, ki jih prebija Roquentin v mestu in ne odseva samo gnus in *Angst* mladega moškega, temveč tudi živo prikazuje vsakdanje dogajanje, pomešano z njegovimi filozofskimi razmišljanji, vse skupaj pa barva njegovo posebno percipiranje ljudi in stvari. Roquentin je gmotno neodvisen tridesetletnik, ki »se je preživel«. Popotovanja in eksotične pustolovščine so mu dale bogate izkušnje. Zdaj je moderni človek, ki se ne boji gledati v obraz »strašljivi obsceni goloti« življenja, toda njegov obstoj je v vse smeri brez perspektiv. Občuti ga dejansko kot neprestan gnus — gnus »lepljivega obstoja« v atmosferi provincialnega filistrstva s socialno hierarhijo in napihnjenimi zaslužniki, ki jih opisuje z jedko ironijo. Hkrati ga muči občutek izkoreninjenosti in osamljenosti, osamljenosti človeka, ki nima kam iti.

»Kaj so ti ljudje? Res je, da se sploh ne zavedajo svojega obstoja. Proč hočem, nekam, kjer bom zares na svojem mestu, kamor bom sodil... pa takega mesta ni. Nezaželen sem... Ko se tega zaveš, se ti obrne želodec in vse začne plavati okoli tebe... To je Gnus... Nobenega razloga za življenje nimam več, vse, ki sem jih preskusil, so popustili in nobenega drugega si ne morem predstavljati... Sam sem in prost. Toda ta prostost je precej podobna smrti.«

Splošno razpoloženje knjige je prav podobno Célinovi *Voyage au bout de la nuit*, ki se je pojavila samo nekaj let poprej. Toda medtem ko se Célinov junak še naprej vdaja ciničnemu nihilizmu, žene Roquentina proč od Bouvilla, kot bi skrivaj upal, da bo našel bolj avtentičen obstoj. »Tudi jaz sem hotel zares biti, saj nikoli nisem hotel nič drugega; to je tisto, kar leži na dnu mojega življenja.« V takšnem razpoloženju odpotuje iz Bouvilla v Pariz. Toda ko je Sartre poslal Roquentina v Pariz, očito ne ve več prav, kaj naj bi storil z njim v njegovem boju za bolj avtentično bivanje. Sartre sam pa nadaljuje svoj boj in svoje iskanje v nadaljnjih treh romanih

pod skupnim naslovom *Les chemins de la liberté* (Pota svobode, 1945—49).

Mathieu Delarne, junak *Zrele dobe* — prvega romana zasnovane tetralogije — je dejansko nova verzija Roquentina. Ko je pri štiriintridesetih dosegel »zrelo dobo« (brez vseh iluzij), je neučinkovit, hladno išoč in sprašujoč učitelj filozofije, ki hoče po vsej sili ohraniti svojo problematično prostost ne glede na to, kaj počenja. Ves roman obsega samo dva dni njegovega življenja v Parizu leta 1938. To je Pariz boemov, barov, nevrotikov, seksualnih perverznejšev in vsake sorte odvečnih ljudi, ljudi *de trop*. Medtem ko Mathieu poseda v baru, ugotovi, da je tudi sam zguba, ki ne ve, kaj naj bi sam s seboj. Njegova najnujnejša trenutna potreba je, preskrbeti si potrebni denar za nameravani splav, ker se s svojo nosečo ljubico Marcello, s katero živi že sedem let, ne mara poročiti. Razen tega je zdaj medlo zaljubljen v drugo žensko, rusko študentko Ivič. Nazadnje se mu ne posreči sposoditi si potrební denar. V vmesnem času se je njegov homoseksualni prijatelj Daniel — iz zapletenih mazohističnih razlogov — odločil, da se bo oženil z Marcelle. Po celi vrsti nasprotujočih si izkušenj v dveh dneh pride Mathieu do spoznanja, da je bilo vse skupaj mnogo hrupa za nič. »Razne blagorodne moralnosti so mu že diskretno ponudile svoje usluge: razočarano epikurejstvo, smehljajoča se toleranca, resignacija, zdrava pamet, stoičnost — vse vrste pomoči, ob katerih človek lahko uživa — minuto za minuto, kot pravi poznavalec — svoje izgubljeno življenje.« Edini človek v romanu, ki lahko svobodno izbira, je komunist Brunet. Dobro vedoč, kaj dela, se odloči pridružiti se španski državljanski vojni, ker »nihče ne more biti človek, če ni odkril nečesa, za kar je pripravljen umreti.« Mathieu, četudi iskalec, pa je veliko preveč egocentričen racionalist, da bi mogel najti tovrsten cilj. Še vedno mora prehoditi dolgo pot od gnusa do svobode in avtentičnega bivanja.

Naslednji roman *Odlog* (*Le sursis*) obravnava živčni zadnji teden septembra 1938, teden splošne mobilizacije v Franciji, potem ko so zavezniki izdali Češkoslovaško. Vsi so mislili, da je vojna tik pred nosom, dokler je niso začasno odložili po sramotnem dogovoru med Chamberlainom, Daladierom in Hitlerjem 30. septembra 1938 v Münchnu.

Večina junakov *Zrele dobe* se pojavlja tudi v tej knjigi, začnši z Mathiejem. Toda metoda, ki jo uporablja Sartre zdaj, je metoda vzporednega in prekrivajočega se dogajanja, katerega hkratnost nakazujejo kratki »filmski« prebliski — metoda, ki so jo uspešno uporabljali že poprej, predvsem Dos Passos. Tako je postal roman nekakšen literarni kaleidoskop, ki izraža razpoloženje tistih vznemirljivih dni v Franciji in tudi v nekaterih drugih delih Evrope. Mathieu je takó zapreden v svojo individualno svobodo, da se kljub prizadevanju ni zmožen znajti v obdajajočem ga svetu. Medtem ko povsod nabijajo lepake o splošni mobilizaciji, se vda samo žalobnemu tuhtanju o svojem praznem življenju. »To je bilo žalostno, neučinkovito življenje, Marcelle, Ivič, Daniel — umazano življenje, čeprav je to zdaj vseeno, ker je mrtvo. Od davi, ko so začeli lepiti na zidove ta bela

obvestila, so vsa življenja neučinkovita, vsa življenja mrtva. Ko bi delal, kar sem hotel, ko bi se mi enkrat, enkrat samkrat posrečilo biti svoboden — no, to bi bila v mojem primeru grda prevara, ker bi se samo ukvarjal s svojo svobodo v tem lažnem miru.« In prav takšno je njegovo razpoloženje na koncu romana.

Tretji roman te serije ima vznemirljivi naslov *Smrt v duši* (La mort dans l'âme). Ozadje mu je padec Francije junija leta 1940 in invazija nemške armade z najrazličnejšimi psihološkimi in moralnimi odzivi prebivalstva in zajetih vojakov. Tudi tukaj srečamo celo vrsto junakov prejšnjih dveh romanov. Posebno Mathieu, ki so ga mobilizirali kot prostaka, izkuša nekaj podobnega družbeni zavesti in resnični povezanosti z drugimi vojaki, ko se z majhno skupino še po objavi premirja upira Nemcem v zvoniku. Nemci obkolijo cerkev. Vsi obupani bojovníki so z Mathieuom vred v tej epizodi brezupne zadnje obrambe Francije obsojeni na pogin.

Nato sledi drugi del romana s pošastnim opisom dvajset tisoč ujetih francoskih vojakov, ki jim Nemci pet dni ne dajo nobene hrane. Ujetniki upajo, da jih bodo zaradi premirja izpustili, namesto tega pa jih zapeljejo z vlakom v »stalag«. Sartre brezprimerno spretno obravnava tako množico kot posameznega vojaka z vsemi posebnostmi njegove tipične govorice. Mathieu nadomesti kot glavni junak komunist Brunet. Brunet ima zmerom cilj pred očmi, zato osnuje med sojetniki ilegalno skupino rekrutov za komunistično stranko, ki se ji je prostovoljno predal. Toda spori z nekaterimi jetniki kmalu spreminjajo njegove razloge v preprosto in čisto propagando. Značilno pa je, da Sartre četrtega romana serije, *Zadnja nadeja* (La dernière chance) kljub temu da je poteklo dokaj časa, doslej še ni napisal. Leta 1949 sta se pojavili v reviji *Moderni časi* (Les temps modernes) dve poglavji tega četrtega dela z naslovom *Čudno prijateljstvo* (Drôle d'amitié). V njiju vidimo francoske ujetnike v »stalagu« šest mesecev pozneje. Brunetova aktivna propaganda je pomešana s pričakovanjem, da bo SZ stopila v vojno. Schneider, star disident in dezerter partije, ostane nepristranski in Brunet ga izobči. Toda prav kmalu osumijo tudi Bruneta, da ni pravoveren. Tako se zgodi, da preskrbi Brunet, ko mu pove Schneider, da misli pobegniti, dve civilni obleki in v neki temni noči jo skušata s Schneiderjem stisniti. Straža oba izsledí in začne streljati. Schneider je smrtno ranjen in Brunet ne pobegne, temveč ga neguje do kraja. Pobeg se ponesreči.

Kljub mojstrskemu obvladovanju pisateljske tehnike se zdi človeku Sartre kot romanopisec prej spreten kot velik. Tankočuten opazovalec je, veličasten opisovalec in njegova analiza je sicer včasih čezmerna, pa zadene vselej v črno. In vendar čutimo, da njegovi junaki, intelektualni in osamljeni kot so, nikakor ne morejo iz svojih lupin. Pri večini pogrešamo tisto bistveno človeško toplino, ki je za ta napor potrebna. Sartre tudi ne potegne povsod ločnice med angažiranostjo in propagando. In kadar gre za spolnost, se prav rad mudi pri precej podrobno opisanih »tveganih« situacijah.

Tudi v tako kratkem pregledu moramo omeniti vsaj tri izmed Sartrovih dobro napisanih novel. Njegov *Zid* (*Le mur*) daje strumen

in nepozaben opis zadnjih ur pred eksekucijo, kot jih prežive trije španski borci, ki so jih v času državljanske vojne ujeli falangisti. Tema *Sobe* (La chambre) pa je, nasprotno napredujoča blaznost mladega moškega, ki ga straži njegova žena; sklenila je, da ga bo rajši ubila, kot dopustila, da bi zdrknil v neozdravljivo behavost. In *Erostrat* je spet seksualni perverznej in ljudomrznik, ki iz golega sovraštva do človeštva strelja na nekaj mimoidočih na cesti, nima pa dovolj poguma, da bi ubil še samega sebe, preden ga ujamejo. Kot v romanih, občudujemo tudi tukaj njegovo analizo, njegov dialog in intenzivnost situacij.

4

Vrzel med *Smrtjo v duši* in obljubljenim četrtim romanom serije je že precej dolgotrajna, toda Sartre jo je uspešno izpolnil z več dramskimi deli. Problem svobode in človekove obveznosti družbi obravnava tod v provokativni dramatični formi in je ves nabit s pomembno vsebino. Sam je rekel v manifestu, natisnjem leta 1946: »Na oder hočemo postaviti situacije, ki osvetljujejo pglavne vidike človeške kondicije in dajejo gledalcu možnost, da se udeleži človekovih svobodnih odločitev v teh situacijah.« Njegove igre so včasih dvosmiselne, vselej pa prežete z važnimi problemi in vprašanji, z vojno, tiranijo, revolucijo in — še prav posebno — s položajem človeka v obdajajočem ga svetu. Njegove drame so predvsem situacijske, je pa v njih vse polno dramske napetosti in dialogov, ki so tako intenzivni, da skoraj nujno zgrabijo gledalca in bralca.

Dober primer tega je prva Sartrova drama, *Muhe* (*Les Mouches*, 1943). Starogrško temo obravnava tako, da postane hkrati — z implikacijo — moderna drama. Dogajanje poteka v mestu Argosu trinajst let po tem, ko je Klitajmnestrin ljubimec Egist ubil Agamemnona. Egistu se je posrečilo vsiliti prebivalcem Argosa občutek kolektivne krivde za ta umor. Mesto mučijo grozotne muhe — simboli Erinij — ko se pojavi Agamemnonov sin Orest. Sestra Elektra ga podžge, da ubije Egista in Klitajmnestro. Tega ne stori samo zato, da bi rešil argoško ljudstvo preteklosti in moralnega suženjstva,* temveč tudi, da bi s prostovoljnim dejanjem zadostil svojemu občutku za pravico, pa naj je to Zevsu, ki je tudi ena izmed *dramatis personae*, še tako malo vseh. Orest prevzame vso odgovornost za svoje dejanje in ošteje samega Zevsa: »Obsojen sem na to, da nimam drugega zakona razen svojega. Človek sem, Zevs, in vsak človek mora izumiti svojo pot... Pravičnost je človeška stvar in ne potrebujem boga, da bi me učil.« Na Elektrino vprašanje, kam jo bo po umoru popeljal, odvrne: »K sami sebi. Onkraj rek in gora naju čakata Orest in Elektra.« V resnici hoče doseči samo svoje avtentično bivanje brez vsakega zunanega ali notranjega pritiska. Tako je drama potrditev osebne in kolektivne svobode.

* Drama se nekoliko nanaša na nemško okupacijo, saj ni nič manj pritiskala na pariške prebivalce, kot so Egist in muhe na Argožane.

Sartrova druga igra, *Zaprta vrata* (*Huis clos*, 1944), je druge vrste. Podobna je dramatizirani nočni mori in se dogaja v salonu v slogu drugega cesarstva, toda brez oken. Tri človeška bitja — pacifist, ki so ga ustrelili kot dezerterja, detomorilka in lezbijka — so po smrti zaklenjeni v tej sobi, da bi na vekov veke drug drugega mučili. V tem položaju vsi trije ne obstajajo več *pour soi*, temveč *en soi*, ker noben mrtvec ni prost. Odtod mehanično ponavljanje istih posegov drugega po drugem, istih grehov, strasti in ljubosumij, kot so jih občutili, ko so bili živi. V tem procesu je vsak izmed umrlih treh krvnik drugih dveh. Zakaj: pekel so ljudje okoli tebe, *l'enfer c'est les autres*. Videti je, da je ta igra značilna za Sartrov prikriti solipsizem in njegov strah, da bi se ga drugi polastili, in obratno. Hkrati je obsodba obstoječih medčloveških odnosov, obsodba vsega neavtentičnega bivanja.

Spet drugačna je realistična drama *Nepokopani mrtveci* (*Morts sans sépulture*, 1946). Ta se nanaša neposredno na odporniško gibanje v Franciji, pa s poudarkom na človeški svobodi celo spričo najbolj okrutnega mučenja. Prikazuje skupino *macquijev*, partizanov, ki so jih po brezuspešnem boju z vichyjevskimi Hitlerjevimi hlapci zajeli. Sadistični zmagovalci jih mučijo, da bi zvedeli za bivališče partizanskega vodje Jeana. Noben jetnik ne izda njegove istovetnosti, niti tedaj, ko vržejo samega Jeana v isto improvizirano ječo. Jeana so našli v preobleki kmečkega fanta in nimajo pojma, kdo da je; pripeljali so ga samo zavoljo čisto rutinskega spraševanja in ga kmalu spet spustili. Pred tem pa Jean zaupa ujetim partizanom verjetno laž o tem, kje se skriva; povedali naj bi jo policiji, da si rešijo življenje. Kljub temu jih prostaški policist skoraj kot za šalo ob zori ustrelil.

Naslednja igra, *Spoštljiva plačuga* (*La putain respectueuse*, 1946) je satirična obtožba ameriškega nasprotja med belimi in črnimi. Sartre ne šiba tukaj samo svetohlinstvo in krivičnost ameriškega meščanskega razreda, temveč tudi surovost množice, pripravljene na linčanje. Prostitutka naj bi pričala proti senatorjevemu nečaku, ki je zagrešil uboj, pa jo zgovorni stari senator pretenta, da namesto tega priča proti črncu. Nedolžnega črnca linčajo. Napol proti svoji volji postane prostitutka nato dobro preskrbljena ljubica senatorjevega pokvarjenega sina.

Občudovanja vreden dramski *tour de force*, je *Les jeux sont faits* (Igra je končana, 1947): po njem so napravili uspel film. Tokrat dogajanje poteka na dveh ravneh: na ravni živih in mrtvih. Mrtvi lahko vidijo žive in se celo družijo z njimi, toda živi jih ne vidijo. Delo je povezano z odporniškimi gibanjem. Pierre, vodja revolucionarne skupine, pade v spopadu z reakcionarno milico. Prav ta čas zastrupi Evo Charlier njen mož — mogočni sekretar vse milice. Pierre in Eva se po smrti, ko se sprehajata med živimi, srečata in zaljubita drug v drugega. Ker mislita, da sta ustvarjena drug za drugega, si preskrbita posebno dovoljenje za vrnitev med žive, kjer naj bi izpolnila zastavljeno jima nalogo. Pierre svari svojo uporniško skupino pred prezgodnjo akcijo, ker ve, da je njihova nameravana vstaja izdana — pa je prepozen. Ko se znajdejo povsem obkoljeni v nekem zaklonu, Pierra celo osumijo, da je izdajalec. V boju, ki sledi, Pierre drugič pade, Evo pa sredi divjega prepira mož ustrelil. Tako se je končala igra obeh zaljubljenecv

brez pričakovanega učinka. Srečata se znova po drugi smrti, pa si rečeta samo še zbogom.

Ostanejo nam še štiri igre, ki jih je treba oceniti vsako zase: *Umazane roke* (*Les mains sales*, 1948), *Hudič in ljubi bog* (*Le diable et le bon Dieu*, 1951), *Nekrasov* (1955) in *Zaprti v Altoni* (*Les séquestrés d'Altona*, 1959).

V prvi drami gre za izrazito revolucionarno temo, toda prikazano po svoje. Igra se začneja z bojem za oblast med dvema strankama v imaginarni vzhodnoevropski državi Silvaniji (pri Sartru Iliriji) med drugo svetovno vojno, ko so vdrl v deželo Nemci. Ekstremistom — v igri jih predstavlja Hugo — nasprotuje bolj realistična in zato bolj umirjena leva skupina, katere voditelj Hoederer je pripravljen delati kompromise z liberalci in celo konservativci, da bi tako preprečil državljansko vojno in obvaroval kolikor mogoče veliko življenj. Toda naj so njegovi nameni še tako pošteni, ekstremisti sodijo, da je njegova taktika nesprejemljiva in celo »umazana« in ga sklenejo likvidirati. Hugo dobi nalogo, naj ga ustrelj: toda Hugoja — tipičnega intelektualca, ki je postal revolucionar — Hoedererjeva široka človeška narava tako prevzame, da ga ne more ubiti. Še huje je, da Hoederer (ki slut, kaj se mu plete za hrbtom) napade Hugoja prav zaradi njegove dogmatske čistosti v metodah. »Kako se oklepaš svoje čistosti, dečko moj! Kako se bojiš, da si ne bi umazal rok! No, kar ostani čist! ... Jaz pa imam umazane roke. Umazane do komolcev. Pomakal sem jih v blato in kri. In kaj potem? Ali misliš, da človek lahko nedolžno vlada? ... Treba je opraviti delo. In opravi naj ga tisti, ki je na to najbolj sposoben.«* Kljub temu Hugo Hoedererja ubije — skorajda po naključju — ko zaloti svojo frfrasto ženico, da ljubimka z njim. Tako predstavijo zločin kot »crime passionnel«, »uboj iz strasti« in Hugo dobi samo dve leti zapor. Ko ga izpuste, pa ugotovi, da se je medtem oprijela ekstremistična stranka (pod pritiskom Moskve) iste zmerne politike, ki jo je prej zagovarjal Hoederer. Tako je rešila kakih sto tisoč življenj. Toda Hugo vztraja pri svojem ekstremizmu. Zato ga likvidirajo prav tisti ljudje, ki so se pred dvema letoma hoteli iznebiti Hoedererja, češ da je preveč zmeren. Zadnja misel te drame je, da se angažiranost lahko menja, če to zahtevajo nove razmere.

Hudič in ljubi bog je ena izmed Sartrovih najbogatejših in najbolj ambicioznih dram. Ozadje so kmečke vstaje v Nemčiji za reformacije. Toda gravitacijski center je psihološki in v ospredju je figura vélikega vojaškega voditelja Goetza von Berlichingena. Goetz je sprva orisan kot brezvesten cinik in realist. Je nezakonski sin fevdalnega aristokrata, pa se mu je posrečilo znebiti se polbrata Conrada in podedovati njegovo posest. V drugem dejanju pa se zgodi v njem nenadna preobrazba. Spremeni se v nasprotje samega sebe in se odloči voditi svoje kmete kot nekakšen prerok ali celo svetnik, in sicer v imenu pravičnosti in nenasilja. Na svoji posesti zida Mesto sonca, kjer izvajajo ti dve načeli v praksi. Posledica je, da uporniki pobijejo kakih dvajset tisoč ne upirajočih se kmetov in uničijo Mesto sonca. Goetz se nazadnje zave,

* prevod Vide Šturmove.

da je bila njegova spreobrnitev laž, komedija, v kateri je menjal samo dlako, ne pa čudi. In iz njegove lažne dobrote se je izcimilo še hujše zlo kot tisto, proti kateremu se je skušal bojevati. Nič več noče služiti bogu, temveč samo še človeku. Ker je sprevidel, da človek ni pred božjim obličjem nič, zavrže boga v imenu zla in dobrega, ki ju meri sam. Da bi postal samo človek med ljudmi, razglasi boga za mrtvega. Ko si je tako oblikoval usodo neodvisno od kogar koli, prevzame poveljstvo nad kmeti, ki so se uprli fevdalnim baronom. »Ni druge poti, da bi bil eno z njimi. Ta boj moramo bojevati in jaz ga bom bojeval.«

Sledil je *Nekrasov*, vesela farsa z mednarodnim lopovom Georgesom Valero kot središčno osebo. Valero rešijo, ko skuša v Seini napraviti samomor, potem pa se mu nemudoma posreči, vsiliti se Parizu kot pobegle sovjetski imenitnik. Zmeda, ki jo povzroči to nastopaštvo, je hrupna satira na sodobni tisk in birokracijo. Sartre razkrinkava eno in drugo z najbolj netečnih plati, polnih pripetljajev in smeha.

Popolno nasprotje temu pa je po resnosti drama *Zaprti v Altoni*. Glavni junak, Frantz von Gerlach, je napol blazen, njegov oče pa eden izmed najbogatejših industrijcev in lastnikov ladjedelnic v povojni Nemčiji. Frantz je bil nacistični častnik in ima na vesti vojne zločine; divje pa je napadel tudi ameriškega častnika, ki je skušal posiliti njegovo sestro Leni. Da bi se Frantz izognil kazni, je moral navidez odpotovati v Argentino. Dejansko pa se je zaprl v neko sobo velike domače hiše in se že trinajst let brani sprejeti kogar koli, razen svoje sestre Leni, s katero ima krvoskrunske odnose. Hkrati je do kraja strit zaradi nemškega poraza, ker o ponovnem vstajenju Nemčije ne ve ničesar. V tem njegov divje gospodovalni oče zboli za rakom v grlu: ve, da mu je odmerjenih samo še šest mesecev življenja, zato želi, da bi lahko pregovoril Frantza, naj prevzame veliki gospodarski koncern, namesto »šibkega« mlajšega brata Wernerja, ki je prišel v ta namen iz Hamburga s svojo lepo ženo Johanno. Da bi se mogel starejši Gerlach pogovoriti z zaprtim Frantzom, pregovori Johanno, naj z ukano prodre v Frantzovo sobo. Tukaj Johanna poruši ves Frantzov sanjski svet. Razen tega se Frantz vanjo zaljubi. Čeprav Johanna ni povsem ravnodušna do njega, ga zavrne, ko od ljubosumne Leni zve, da je med vojno mučil ruske ujetnike. Frantz je osamljen in oropan vsake možnosti, da bi resnično zaživel, zato postane žrtev svojega pesimizma: »Nemara za nami sploh ne bo nobenega stoletja več. Nemara bo kakšna bomba upihnila luči. Vse bo mrtvo.« Nazadnje skleneta oče in sin, po enem izmed najbolj čudnih pogovorov, da si bosta hkrati vzela življenje: to storita z namerno avtomobilsko nesrečo. Leni vsi ti dogodki do kraja zmedejo; zapre se v Frantzovo sobo in postane tako nova izdaja »zaprtih« v Altoni.

Mračni finale tega dokaj izumetničenega dela najbrž ni nekak spremenjeni sartrovski pogled na življenje. Konec koncev se pisatelju, ki se bojuje za avtentično eksistenco, zdi skorajda nujno prikazati, kakšna je lahko neavtentična eksistenca.

Sartrova dramska dela so predvsem igra udarnih situacij. In živi dialog je posredno ali neposredno vedno prežet s tisto eksistencialistično življenjsko filozofijo, ki jo je skušal Sartre sistematičneje izdelati v svojih teoretskih delih, vključno s številnimi esejmi v knjigah *Les situations*.

Bralec se ob nekaterih njegovih idejah lahko večkrat spotakne, posebno ob misli, da človek kot »svobodno« in izbirajoče bitje v nobenih okoliščinah ne more izbrati svobode zase, ne da bi hotel svobodo tudi za druge. To je seveda utopično. Ko Sartre terja, da mora biti človek družbeno angažiran, ne privzame samo nečesa, podobnega Kantovi etiki, temveč toliko, da ne prekanti samega Kanta v praktično utilitarni morali in hotenju, da premaga svoj in vsak drugi solipsizem in alienacijo. Citirajmo še enkrat iz njegovega dela *Eksistencializem je humanizem*: »Človek izbira glede na druge in glede na druge izbere sebe... Človek, ki odkrije sebe neposredno v *cogito*, odkrije tudi vse druge in jih odkrije kot pogoj svojega obstoja... Nujno izbere zmerom boljše; in nič ne more biti boljše za nas, če ni boljše za vse.«

Nemara je vredno omeniti, da je že leta 1860 psiholog Dostojevski storil vse, kar je mogel, da bi podminiral te vrste optimizem (*v Zapiskih iz podzemlja*), ne da bi ga bil pustil tudi samo krpičo spričo človeka, kakršen je. Toda kljub grozotam Auschwitza in drugih tovarn smrti Sartre še zmerom pričakuje, da se bo v tem svetu »intersubjektivnosti« človekova osebna odločitve tikala tudi vsega človeštva. Ker se človek svobodno odloča za svojo moralno, je zanj toliko bolj pomembno, da jo izbere tako, da bi se vse človeštvo moglo ravnati po njegovih dejanjih.

Človek se nehote čudi takšni kombinaciji optimizma in subjektivnosti, ki tako lahko postane anarhična, kadar so človekovi interesi in ambicije v nesporazumu s tistim »kar je bolje za vse.« Razen tega, kje je garancija, da bo človek na strani angelov celo tedaj, kadar gre za njegove najbolj egoistične nagone? Odtod ima Sartre celo med eksistencialisti toliko nasprotnikov, vsaj med tistimi, ki poudarjajo večnost transcendenčnih »esenc« ali vrednot, kadar gre za človekovo moralno zavest. Louis Lavelle je na primer pošteno prepričan, da takšne »esence« obstajajo in da so moralne in duhovne vrednote, ki jih vsebujejo, od človeka neodvisne. Zato pa vztrajno trdi, da postanejo te vrednote za nas resnične samo, če jih odkrije vsak posameznik zase. Takšno stališče naj prav nič ne preseneča kot svarilo v obdobju, ki mu grozi na eni strani splošen razkroj življenja, na drugi pa naraščajoča anarhija vseh vrednot.

Karl Jaspers nas v svojem delu *Človek in moderni čas* dejansko svari, da eksistencialistična filozofija, ki se opira izključno na človeka (kot Sartrova), lahko zapade v subjektivnost, ki razlaga človekovo istovetnost kot »ego, solipsistično opisujejo se kot življenje, ki si ne želi biti nič več. Pristna eksistenčna filozofija pa je tisto tesnobno spraševanje, s katerim se današnji človek znova skuša pribojevati do svojega resničnega jaza. Zato jo je mogoče najti očito samo tam, kjer se ljudje bojujejo zavoljo nje. Kot naključna mešanica sociološke, psihološke in antropološke misli pa lahko degenerira v zofistično maškerado. Zdaj jo grajajo kot individualizem, zdaj jo izrabljajo kot opravičilo za osebno

brezsravnost, ob tem pa postaja nevarna podlaga histerične filozofije. Kjer pa ostane sama sebi zvesta, je svojevrstno učinkovita v podpiranju vsega, zaradi česar je človek resnično človeški.»

Tu slišimo končno sodbo poklicnega filozofa, čigar delo je zelo blizu tistemu, čemur pravi »pristna eksistenčna filozofija«. Toda Jaspers se lahko opira na svojo religiozno zavest, medtem ko se Sartre, ki je načelno antireligiozen, oklepa svoje verzije eksistencialističnega humanizma kot druge možnosti. Njegovo teorijo in prakso »angažiranosti« nemara spodbada odkrita želja, da bi rešil pred *néantom* (ničem) toliko, kolikor je še mogoče rešiti. Pojavlja se vprašanje, ali ni Sartrovo prizadevanje, kljub njegovi dobrohotnosti, obsojeno na to, da bo pripeljalo do že omenjene »zofistične maškerade« ali celo do eksistencialističnega nihilizma, porojenega iz absurdnosti življenja. Simptomi tega so precej vidni v sodobnem pisanju, začenši pri Beckettu. Dejansko je videti, da je dosegla tako imenovana literatura absurda nekakšen višek v Ircu Samuelu Beckettu (rojenem leta 1906), čigar angleška in francoska dela* so tipična za vsaj tisti del literarne avantgarde, ki se je brezpogojno predala *néantu* in nemara tiste vrste »histerični filozofiji«, pred katero nas je svaril Jaspers.

4

Kakršna koli že je umetniška vrednost Beckettovega pisanja, njegova simptomatična vrednost je orjaška, ker odseva tisto slepo ulico zavesti, iz katere ni videti izhoda v nobeno smer. Celotno Sartrova angažiranost le malo koristi tistemu, ki se je zavedel, da niti najmanj ne odpravlja absurdnosti življenja, temveč jo samo prikriva s sprejemljivimi »nameni«, za katerimi še zmerom zija roparski *néant*, nič. Če je Sartrovo *l'être est sans raison, sans cause et sans nécessité*, bivanje brez smisla, razloga in nujnosti, potem je tudi človeško naprezanje prazno in konec koncev nepotrebno, saj se osnovna narava bivanja v praznem veselju zavoljo njega ne bo bistveno spremenila. Edino, kar nam preostane, je sprejeti grozno resnico življenja v vsej goloti in jo kolikor mogoče pošteno priznati.

Videti je, da dela Beckett prav to. Zgodnji romani kažejo, da so bili njegovi duhovni in literarni predniki Céline, James Joyce in tudi Proust. Značilno je, da se je njegov *Murphy* pojavil prav istega leta kot Sartrov *Gnus*: toda medtem ko se Sartre na vso moč trudi premagati ali vsaj obiti grožnjo popolnega nihilizma s svojo tako imenovano »angažiranostjo«, je Beckett obtičal v absurdnosti »neprestano rušечеge se sveta, zamrzlega sveta«, ki ga je preiskoval in ga še preiskuje v vsem svojem delu. Odtod njegov odpor do vsega tradicionalnega, ne le v morali, temveč tudi v oblikah literature. V iskanju novih sredstev izražanja se včasih odreka celo običajni slovnični in sintaksi. In kar se njegovega odnosa do življenja tiče, ga občutimo posebno jasno v francosko

* Beckettova zgodnja romana *Murphy* in *Watt* sta bila napisana v angleščini. Pozneje pa se je oprijel kot književnega medija tudi francoščine in napisal večino svojih del, med njimi tudi dve drami, francosko.

pisani trilogiji *Malloy*, *Malone meurt* (Malone umira), *L'innomable* (Neizrekljivo), (1951—1953), v poznejšem romanu *Comment c'est* (Kakor pač je) (1961), v katerem ni sploh nobenih ločil, in tudi v njegovih igrach, začevši z *En attendant Godot* (V pričakovanju Godota) in *Fin de partie* (Konec igre). V nasprotju z »angažiranimi« pisatelji, kakršna sta, denimo Sartre in Bertold Brecht (da vsiljenega uradnega optimizma socialističnega realizma sploh ne omenimo), Beckett trdno vztraja pri mnenju, da je eksistenca brez vsakega smisla in razloga, in se odziva v skladu s tem.

Sfera Samuela Becketta je dejansko življenjska »cona nič«. To je cona, v kateri je odtujeni individuum tako do kraja odrezan od življenja, da je videti vsako prizadevanje vzpostaviti kakršno koli zvezo z njim, naivno, smešno in celo nepošteno. Človek je brezupno navezan sam nase in edini proces, ki mu je dostopen, je proces notranjega razkrajanja in mazohističnega plutja v svoj propad, v smrt, ker mu ne preostaja nič drugega kot dolgčas, strah in skrit obup tiste vrste, ki je celo onkraj protesta. Človek lahko protestira samo v imenu nečesa, v kar veruje ali hoče verjeti. Protest proti nesmiselnemu — metafizično ali pravzaprav ontološko nesmiselnemu — obstoju pa bi bil tako prazen in nesmiseln, kot je sam obstoj.

Beckettov prijem je okrepljeno nadaljevanje Sartrovega gnusa, toda brez Sartrovega iskanja in angažiranosti. Življenje v »coni nič«, kot ga vidi Beckett, je po sami naravi brez vsakega iskanja in vrednot. Običajni dolgčas in zmeda življenja se zazdita človeku nazadnje kot velikanska norišnica na tisti nizki ravni, ko človek ni prav nič pomembnejši od črva. »Ubogi črv«, premišljuje junak v *L'innomable*, »ubogi črv, ki si je domišljal, da je drugačen in je zdaj za vse življenje v norišnici.« Nič čudnega, da se smeje kakršnemu koli angažiranju, njegovim »družbenim ukazom« in geslu *naprej*. »To je hitro izrečeno. Kam naprej pa? In zakaj? Umazana glota lažnih norcev dobro ve, da ne vem, ve, da pozabim vse, kar mi povedo, že ko izrečejo.«

Tako smo dosegli višek tistega nihilizma, ki pomeni razkroj samega življenja. Seveda pomeni tudi razkroj literature in hkrati z njo vse kulturne dediščine, ki nam jo je predala preteklost. Ta vznemirljivi proces je pred leti označil Ortega y Gasset takole: »Zgubili smo vse spoštovanje, vso obzirnost do preteklosti; in tako imamo prvič v zgodovini obdobje, ki spreminja v *tabula raso* ves klasicizem, ki zavrača kateri koli vzorec ali merilo preteklosti... Čutimo, da smo nenadoma ostali na svetu sami; da mrtvi niso mrtvi samo navidezno, temveč v resnici, in da nam zato ne morejo biti prav nič več v oporo. Vsi ostanki tradicionalnega duha so izhlapeli... Evropejec je čisto sam, nobene žive prikazni ni več ob njegovi strani.«

Eden izmed dokazov za resničnost Ortegovih besed je seveda tudi naraščajoče pomanjkanje meril v književnosti, ki ga dovolj nazorno ilustrira samozavestno literarno huliganstvo, in pa, na drugi strani, kaotično dezorganizirani »tok zavesti« in kult absurda. Človek ima pogosto vtis, kot da bi Dostojevskega »ponižani in razžaljeni« zdrknili na raven obstoja v »coni nič« in se vdali vanj. Celó zgodnji Beckettov *Murphy*, ki je deloma še napisan v tradicionalni literarni tehniki,

je zgovoren primer tega. Glavni junak Murphyja je zofist. Življenje pa po mili volji zanaša sem in tja ter je povsem odtujen svetu. Nobene volje nima, nobenega dela in nobene čustvene vezi; večino časa prebije v gugalniku. Nanj se priveže čisto nag in se z ritmičnimi gibi pripravi v nekakšno zasebno nirvano. Ker ne more živeti tako dalje brez denarja, se nazadnje zaposli kot bolničar v norišnici. Po nesrečnem naključju kmalu nato zgori. V njegovi oporoki pa je zapisana čudna zahteva, da morajo vpepeljene ostanke njegovega trupla splakniti po WC v dublinskem Abbey Theatru. Fant, ki naj bi opravil to imenitno nalogo, se mimogrede ustavi v beznici in se kmalu zaplete v pretep, med katerim trešči pepel, ki ga nosi s seboj, na tla. Tako so se »Murphyjevo telo, duh in duša prosto razleteli po tleh krčme: in preden je sinil na zemlji nov dan, so jih s peskom, pivom, čiki, steklom, vžigalicami, pljunki in kozlanjem vred pometli vkraj.«

Podobna absurdnost se drži tudi drugih Beckettovih junakov — klatežev, neprilagojencev in smrti zapisanih pohabljenec, katerih izlivi so tu pa tam pomešani z neizrekljivimi besedami in izpovedmi. Takle je odstavček iz *Malloyja*:

»Izkoristil sem priložnost, ko sem bil nazadnje sam in z bogom kot edino pričo masturbiral. Mojemu sinu (štirinajstletnemu fantu) je prišlo menda isto na misel, prav gotovo se je na poti ustavil in masturbiral.« Toda te vrste literarni »avantgardizem« še ni nič v primeri z nekaterimi drugimi priznanji. Skoraj ne bi mogli najti bolj surove in okrutne parodije erotične ljubezni med moškim in žensko, kot je impotentno seksualno poželenje med takšnima izžetima starima mlahavcema, kot sta Moll in MacMann v *Malone meurt*. Paradoksnost vsega skupaj pa je v tem, da so Beckettovi junaki pogosto prav tako neverjetni kot nekateri nekdanji romantični heroji, le da tokrat z nasprotnega konca; s pečatom anti-življenja namesto romantičnega bega pred življenjem. Videti je, da se ekstrema dotikata v krogu, ki je tako čudno sklenjen.

Toda brezupno vprašanje, kako naj živimo, kako naj premagamo slepo ulico obstoja, je še zmerom prav tako nujno kot nekoč ali pa še bolj. Ali so eksistencialistični iskalci, kot so Jaspers, Gabriel Marcel in Berdjajev ob tolikšnem razkroju, kot ga doživljamo danes, lahko človeštvu v resnično pomoč, je težko reči. Ker pa je človeški duh prek vseh svojih kriz v neprestanem procesu nastajanja, ni mogoče šteti za dokončno nobene faze, pa naj je še tako boleča. Seveda ima človek pravico pričakovati, da mu bo dala književnost vsaj diagnozo — v pravi obliki in s pravim namenom. In globlja ko bo, bliže bo nemara tudi zdravilo, to pa pomeni predvsem tudi spremembo človekove zavesti, novo zavedanje in samozavedanje. Seveda pa take spremembe ne morejo izdelati abstraktne teorije, temveč jo more doseči sam proces življenja.

Prevedla Rapa Šuklje