

Izbor, kakršnega prinaša slovenska izdaja Sartra (Jean-Paul Sartre: *Izbrana dela* I–VII, uredila in spremno besedo napisala Marjeta Vasič, izdala Cankarjeva založba v Ljubljani, 1981), zastavlja – kot sleherni izbor pač – prenekatero vprašanje, zlasti glede kriterijev, ki so vodili sestavljalce pri odločitvi za to ali ono besedilo, za poudarek na tej ali oni sferi piščevega mnogovrstnega in vsestranskega opusa. Sartre s svojim velikanskim razponom med militantnim polemičnim poseganjem v aktualno politično misel in prakso, kritično refleksijo zgodovinskih družbenih procesov, filozofskim mišljenjem temeljnih določil eksistence, literarnoteoretskimi pa kritičnimi razpravami in leposlovjem v ožjem pomenu kajpak postavlja izbiro pred izredno težko nalogo: kako na relativno omejenem prostoru (spričo zajetnosti avtorjeve dediščine) uravnoteženo predstaviti vso mnogoterost in členovitost tolikerega gradiva, ne da bi posamezne dele pretirano okrnili v celovitosti in jih s tem parcializirala in marginalizirala, oziroma, na škodo katere od številnih sestavin, ki tvorijo kompleksno celoto Sartrove zapuščine, poudariti druge, da bi vsaj te mogle zasijati v kolikor toliko popolni osvetljavi? Ne da bi se hotel spuščati v presojo (ne)upravičenosti izbora, o katerem teče beseda, naj opozorim na temeljno dilemo, za katero menim, da se ji ne more izmakniti noben sestavljalec kolikor toliko poljudnega in informativnega izbora iz Sartrovih del in ki je po vsem videzu zaznamovala tudi pričujočo slovensko izdajo. Gre namreč za vprašanje uravnoteženega odnosa med Sartrovo filozofsko naravnano ali povsem filozofsko produkcijo na eni in literarno ustvarjalnostjo na drugi strani. Cemu dati prednost? Kako predstaviti Sartra: v prvi vrsti kot filozofa ali predvsem kot književnika? Kako je sploh z odnosom med literaturo in filozofijo pri Sartru? V kakšnem razmerju sta si filozofsko mišljenje in pesniška beseda vobče? Kakor je videti, se nam ob na videz zgolj »tehničnem« ali ozko »strokovnem« vprašanju izbora za popularno izdajo nekega vsestranskega literarnega in preišljevalskega opusa začno zastavljati dosti bolj temeljna in usodna vprašanja, zato tudi ni mogoče kar z eno samo pavšalno potezo oceniti ustreznosti ali neustreznosti izbire, za kakršno sta se odločili založba in urednica Sartrovih *Izbranih del* v izdaji, ki je zdaj pred nami.

Ugotoviti je kajpak mogoče, da sta pri svoji presoji izraziteje nagnili tehnico v prid leposlovnim stvaritvam (novelam, dramatik in zlasti romanom), mnogo skromnejši delež pa namenili filozofskim spisom, literarni kritiki in prispevkom z aktualno družbeno in politično vsebino. Bržčas stoji za takšno odločitvijo tehten razmislek, ki ga narekujejo prav vprašanja, ki sem jih omenil malo prej, vprašanja, ki so po mnenju pisca teh vrstic tolikanj pomembna, da jih kaže nekoliko podrobneje osvetliti; to bodi tudi smisel in namen tega pisanja, ki potemtakem noče biti kritična recenzija izdaje Sartrovih *Izbranih del*, ampak prispevek k razčiščevanju nekaterih še vedno aktualnih in odprtih vprašanj odnosa med Sartrom filozofom in Sartrom književnikom

Preden pa se lotim osrednje teme tega razmisleka, naj se zavarujem z določeno omejitvijo, ki je povsem tehnično-prostorske narave: moja osrednja pozornost bo veljala Sartrovemu leposlovju, saj le-to, prvič, predstavlja glavnino gradiva, ki ga prinaša slovenska izdaja *Izbranih del*, in drugič, literatura je tudi v osrčju interesa revije, ki ji namenjam svoj članek, zato bodi filozofiji in filozofskim vprašanjem posvečeno le toliko prostora in ustrezne ji dikcije, kolikor je to nujno potrebno za razume-

vanje eminentno literarne problematike, za katero mi v prvi vrsti gre. Sartre kot filozof bo na tem mestu obravnavan izključno v luči leposlovnne tematizacije temeljnih ontoloških premis in teoremov eksistencialistične filozofije, zato spisu ne gre očitati nekaterih nujnih poenostavitev in shematičnosti glede na teoretsko zahtevnost, kakršno bi terjala podroben filozofski pretres in znanstvena analiza.

Med leposlovnimi deli se bom osredotočil predvsem na romane *Gnus* in *Pota svobode*; novel in dram (čeprav jim s tem nikakor ne odrekam literarne vrednosti ali pomembnosti) se bom dotaknil le mimogrede, zakaj prvič, na tem mestu ni dovolj prostora za vseobsežno in podrobno analizo celotnega Sartrovega leposlovnega opusa, kar tudi ni namen tega pisanja, in drugič, kar je še pomembnejše, zdi se, da je naglavni očitek Sartrovi literaturi, češ da je le književna transkripcija njegovih filozofskih idej, namenjen v prvi vrsti prav *Gnusu* in trilogiji *Pota svobode*, medtem ko je bilo novelam v zbirki *Zid* in dramskim tekstom priznано več literarne avtohtonosti in umetniške prepričljivosti.

Vprašanje, koliko to drži ali ne, puščam odprto, moj namen je, da se spoprimum z izzivom, ki ga za bralca pomeni Sartrovo romanopisje, da poizkusim odgovoriti na vprašanje, ki se v nekoliko radikalizirani in zato nujno poenostavljajoči obliki glasi: ali so romani *Gnus*, *V zrelih letih*, *Odlag* in *Smrt v duši* res samo »prepesnitve« *»Biti in ničesa* ali pa so samo svoje besedne umetnine, ki me nagovarjajo iz svoje lastne jezikovne fakture?

Vprašanje kajpak ni naključno in poljubno izbrano, nanj me na eni strani obvezuje poznavanje in priznavanje tuje in domače literarne kritike, ki ga je zastavila že ob izidu prvega Sartrovega romana *Gnus* 1938. leta in si ga zastavlja ter nanj različno odgovarja vse do danes, na drugi strani pa me k takšnemu vpraševanju sili Sartre sam s svojim konceptom romanopisja, kakršnega je izpovedal v načelni literarnoteoretski razpravi *Kaj je literatura* (1947). V tem spisu je Sartre, kot je znano, potegnil ostro ločnico med poezijo v ožjem smislu, ki ji je odrekel udeležbo pri poseganju v zgodovinski tek sveta, saj pesnik z nobenim drugotnim pomenom ne prestopa meje sveta, ki ga vzklicuje s svojo pesniško besedo, sveta, ki biva le znotraj risa, ki ga zariše ta beseda, in med romaneskno prozo, v kateri bodi beseda vselej znanilka konkretne socialnozgodovinske situacije, kar pomeni, da se njen pravi pomen izčrpa šele zunaj neposrednega horizonta literarnega besedila, se pravi, v neki zunajtekstovni realiteti. Ne da bi se posebej ukvarjali s slabo razumljenimi interpretacijami te Sartrove terjatve do romana, ki gredo pač na rovaš ideološke enosmernosti in ki so videle v njej poziv na utilitaristično-propagandno službo književnosti vsakršnim idejno-političnim interesom, se nekoliko podrobneje pomudimo pri tisti kritiki Sartrovega leposlovja, za katero se zdi, da ustrežneje interpretira njegove teoretične postulate, ki zadevajo roman, in ki se napaja iz vrelca Sartrove neposredne pisateljske prakse. Gre za kritiko, ki je avtentično povzela Sartrovo razlago o romanu *situacije* kot o tisti eminentni literarni formi, v kateri prihaja do besede človekova usoda v svojih temeljnih eksistencialnih oziroma bivanjskih razsežnostih, in je torej Sartrovo romanopisje neposredno postavila v kontekst njegovega ontološkega mišljenja. Za zgled takšne kritike si vzemimo znamenite Camusove besede, ki jih je zapisal ob izidu *Gnusa*:

Roman je vselej samo določena filozofija, prenesena v podobe. In v dobrem romanu je prav vsa filozofija prenesena v podobe. Toda dogajanje zgubi svojo avtentičnost, roman pa svoje življenje, brž ko je filozofija močnejša od oseb in dejanj, ko se pojavi na delu kot nekakšna etiketa... Danes je pred nami roman, kjer je to ravnovesje porušeno, kjer dela teorija silo življenju.¹

Kako utemeljena se zdi ta kritika v samem Sartrovem pisateljskem postopku, nam med drugim spričujejo tudi besede, ki jih je Sartre izrekel o zasnutku romana *Gnus* v Astrucovem filmu o Sartru leta 1976:

Da bi to nekaj (gre za občutje gnusa, op. p.) sporočil bralcu, je bilo treba najti neko bolj romaneskno obliko, da bi se dogodilo kot prigoda, se pravi, kot neke vrste intuicija, ki je bila v začetku še zastrta, malce prikrita, ki pa se polagoma razkriva in se naposled razodene kot v detektivskem romanu, če hočete; na koncu izpostavite krivca: krivec v tem primeru je naključnost, in to sem razjasnil na tistih nekaj straneh, ki opisujejo predmete v parku. Ampak to pravzaprav predstavlja utelešenje neke filozofske ideje. Na tak način sam nisem gnusa nikoli občutil in prav zato sem ga moral upodobiti v tej romaneskni obliki. Lahko sem ga podal samo v romaneskni obliki, zakaj ideja sama po sebi še ni bila dovolj oprijemljiva, da bi lahko na njej zasnoval filozofsko razpravo; šlo je za nekaj neoprijemljivega, kar pa me je močno priklepalo nase.²

Očitno je torej, da se tako Camus kot Sartre strinjata v tem, da je roman, vsaj tak, kakršnega sta zasnovala sama, vselej realizacija neke filozofske ideje, in o tem se lahko navsezadnje prepričamo tudi sami, brž ko preberemo nekaj strani *Tujca*, *Kuge*, *Gnusa* ali *Odloga*. Filozofska ideja, ali še natančneje povedano, specifično pojmovanje človeka kot absurdne eksistence v odtujenem mu in nesmiselnem svetu brez vsakršne transcendence je položeno v temelj sartrovskega tipa romaneskne proze, in sicer na tako zavezujoč in utemeljujoč način, da bi zunaj teh ontoloških premis, zunaj tega specifičnega filozofskega konteksta te in takšne proze sploh ne moglo biti. Ne le generalna idejna naravnost in zidejsko osrediščenje okrog eksistencialnih kategorij, kot so bivanje, bit, svoboda, smrt, smisel, bistvo, tujstvo in podobne, celo povsem slogovno-formalne jezikovne sestavine Sartrovih besedil tja do metaforike, skladnje, morfologije in besedišča so zapredene v mreže mišljenja o človekovi obsojenosti na svobodo, ki je hkrati njegova najvišja odgovornost, o tem, da je eksistenca vselej pred esenco, da je zavest vedno naravnana k nečemu zunaj sebe, da je torej bit-za-sebe in ne bit-po-sebi, skratka, filozofska problematika predstavlja in pokriva celotni strukturni ustroj Sartrovega pripovedništva. V njem je mogoče najti nič koliko ilustrativnih primerov.

Bistvena je naključnost. Hočem reči, da po definiciji bivanje ni nujnost. Bivati se pravi preprosto *biti tu*; tisti, ki bivajo, se prikazujejo, lahko jih *srečujemo*, ni jih pa mogoče iz nečesa *izvajati*. Prepričan sem, da so ljudje, ki so to razumeli. Samo da so poskušali obvladati to naključnost s tem, da so si izmislili bitje, ki je nujno in je vzrok samemu sebi. Vendar nobeno nujno bitje ne more razložiti bivanja: naključnost ni lažniv videz, navideznost, ki bi jo bilo mogoče pregnati. Vse je brez razloga, ta park, to mesto, in tudi jaz sam. Ko pride tako daleč, da se človek tega zave, ti postane slabo in vse prične plavati kakor oni večer v »Shajališču železničarjev«: to je Gnus; to je tisto, kar si Umazanci – tisti na Zelenem bregu in drugi – poskušajo skriti s svojo idejo prava. In vendar, kakšna uboga laž! Nihče nima nikakega prava. Docela brez razloga so kakor drugi ljudje, in ne morejo doseči, da se ne bi čutili odvečne. In v sebi samih so na skrivaj *odveč*, to se pravi brez oblike in nejasni, žalostni. (...) ³

Bivanje ni nekaj, kar je mogoče misliti iz daljave: mora te nenadoma osvojiti, mora se ustaviti nad tabo, da težko pritiska na tvoje srce kakor velika negibna žival – ali pa sicer ni ničesar več. (...) ⁴

Vse, kar biva, se rodi brez razloga, se nadaljuje zaradi šibkosti in umre po naključju. Naslonil sem se nazaj in zaprl veke. Podobe, takoj opozorjene, pa so skočile in prišle in napolnile z bivanji moje zaprte oči: bivanje je polnost, ki je človek ne more zapustiti. (...) ⁵

Človek se ni smel vprašati, od kod to prihaja, od kod vse to prihaja, ne kako se dogaja, da biva svet namesto ničta. To ni imelo smisla, svet je bil povsod navzoč, spredaj, zadaj. Ničesar ni bilo *pred* njim. Ničesar. Ni bilo trenutka, ko bi mogel ne

bivati. Prav to me je dražilo: prav gotovo ni bilo *nikakega razloga*, da biva ta tekoča ličinka. *Vendar ni bilo mogoče*, da ne bi bivala. Tega si ni bilo mogoče misliti: da bi si predstavljal nič, je bilo treba biti že tu, sredi sveta, treba je bilo imeti odprte oči in biti živ; nič, to je bila samo misel v moji glavi, misel, ki je bivala in plavala v tej neizmernosti: ta nič ni prišel *pred* bivanjem, bil je bivanje kakor kako drugo, in prikazal se je po mnogih drugih.⁴

Ko torej beremo takšne odlomke, nas prav gotovo ne preveva blaga spokojnost kot pri opisih narave v kakšnem klasičnem realističnem romanu, ampak terja to branje od nas napor in miselno koncentracijo, kot če bi se prebijali skozi zapleteno dikcijo *Biti in nič*. Nobenega dvoma tedaj ne more biti: opraviti imamo s filozofsko prozo par excellence, s prozo torej, ki vso svojo vsebino in pomen ter ne nazadnje tudi namen prejema od neke čisto določene mislensjske, spoznavne in etične orientacije, ki je do zadnjega vlakna vkoreninjena v določen, v sebi sklenjen in zakrožen spekulativni sistem, ki je hkrati njeno počelo in izvor ter navsezadnje tudi poslednji domet. In zdaj se zastavi vprašanje, kaj in kako je z literaturo, ki se tako eksplicite in po lastni volji sklicuje na svoj izvor v filozofski sferi, v območju mišljenja biti, v čarnem krogu svobode kot ontološke kategorije. Vprašanje bi bilo moč zastaviti tudi takole: čemu torej prepesnjevat *Bit in nič*, čemu pisati in brati *Gnius in Pota svobode*, ko pa gre vendar za stvari, ki so jasneje, bolj metodično in z ustreznjšim, materiji bolj pripadajočim aparatom in jezikom razložene že v filozofskem traktatu, v znanstveni razpravi? V čem je torej *differentia specifica*, ki romaneskna besedila kljub vsemu povedanemu vendarle loči od njihove mislensjske matice in jih izroča branju kot nekaj novega in drugačnega od filozofije, v katere naročju so se porodila? Je treba potemtakem sežgati Sartra (če nekoliko parafraziram naslov, ki ga je Simone de Beauvoir dala svoji študiji o markizu de Sadu) ali pa mu je treba prisluhniti tako, da bo njegova umetniška beseda zazvenela v tisti tišini, ki je filozofska misel ne pozna, da bo zasvetila v tisti temni svetlobi, v kateri oči karzijanskega razuma oslepe?

Že iz navedenih odlomkov iz *Gnusa* je očitno, kdor pa pozna roman v celoti, se bo bržkone strinjal, da se besedilo tega romana, s katerim je Sartre 1938. leta stopil v areno literature, v celoti posveča bivanjski problematiki, da se vseskozi ukvarja z načinom biti predmetov, narave in človeka, da torej s svojo zavezanostjo biti vsega bivajočega neukinljivo pripada tisti mišljenjski praksi, ki se je zanjo uveljavilo ime filozofija eksistence in za katero je znano, da je Sartre zanjo črpal navdih pri mislecih, kakor so Pascal, Kierkegaard in Jaspers, ter jo oplemenitil z nekaterimi temeljnimi idejami Husserlove fenomenologije in Heideggrovega mišljenja biti. In ko je naposled svoja filozofska spoznanja strnil in objavil v knjigi *Bit in nič* (1943), ki ga je dokončno uveljavila kot misleca eksistence, je bila usoda njegovega romanopisja za literarno teorijo in zgodovino zapečatenjena: ne da bi to sam hotel ali želel, so njegovi pripovedni prozi pa tudi dramatikile prilepili oznako eksistencialistični roman, eksistencialistična drama. Po pravici ali ne, celoten Sartrov opus je bil tako tudi uradno in znanstveno pa nepreklicno zvezan s filozofijo, za tega bolj kot njen lepotni okrask, za onega kot njen najavtentičnejši glasnik.

Gnus je potemtakem inavguriral eksistencialistični roman, katerega poglobljena značilnost je junakova zgroženost nad svetom, ki ga je izvrgel iz sebe in se zaprl pred njim v neprosojno samozadostnost, v zgolj bit-nasebi in ne za človeka, vse bivajoče se je junaku uprlo in ga pustilo samega in tujega, nesmiselnega sredi nesmiselnega sveta. Vse, kar je bilo prej junaku na voljo v vsej razpoložljivosti svoje prosojne eksistence, se je za-

krknilo vase in s tem izgubilo za junaka vsakršen relevanten smisel, absurdnost je postala temeljno določilo sveta in junakovega položaja v njem. To situacijo absurda doživlja Sartrov junak kot grozo, kot zgnušenosť, kot tesnobo, položaj postane zanj nevzdržen in reši se lahko le tako, da vzame to svojo nesmiselno usodo nase kot znamenje svoje svobode, ki kajpak v tem kontekstu ne more pomeniti nekakšne poljubnosti ali razvezanosti, ampak predstavlja ontološko kategorijo Sartrovega človeka, saj se človek, kakor ga definira *Bit in nič*, konstituira in biva šele po tem, da je kot zavest bit-za-sebe, se pravi, da je vselej svoj lastni projekt, da se nič kot to, kar je (bit-za-sebe), in teži k temu, kar ni (bit-na-sebi); ta sposobnost zavesti, da z ničanjem biti-za-sebe nenehno transcendirava svet, hiti k biti-na-sebi, pa je znamenje njene neodpravljlive in izvorne ontološke svobode. Svoboda potemtakem ni nekaj naključnega, svoboda je človekova usoda, na svobodo je človek obsojen, kot pravi Sartre sam. Tako smo prišli do centralnega pojma v Sartrovi filozofiji, znova pa moramo ugotoviti, da smo se hkrati približali tudi osrednji zavezi njegovega romanopisja, saj najbrž ni naključje, da je dal Sartre svojemu najobsežnejšemu romanesknemu umotvoru prav naslov *Pota svobode*. Čas je, da naposled premislimo, kako je s to svobodo, ki je osrednja postavka Sartrove filozofske misli in zato najprimernejši preizkusni kamen, da ob njem premerimo daljo in nebeško stran že omenjene usodne zlepljenosti njegove pesniške in filozofske besede.

Če na kratko in zelo shematično povzamemo bistvena določila človekove usode v kontekstu Sartrove filozofije eksistence, potem ugotovimo, da je Sartrov subjekt vržen v svet brez boga, brez osmišljajoče transcendence, ki bi kakorkoli upravičevala in utemeljevala njegovo eksistenco. Bivajoče je brez vrhovnega bistva, ki bi mu podeljevalo smisel in ga tako spreminjalo v varni in na vsakem koraku razpoznavni in razpoložljivi človekov dom. Bivajoče se človeku kaže le kot golo, neprosojno in vase zaprto bivanje, sredi katerega je človek nenehoma tujec in izgnanec, ki se zaman ozira v prazno nebo. Bogovi so ta svet zapustili, namesto nekdanjega polnega smisla zija praznina, nič, absurd. Človek kot zavest, ki nič samo sebe, da bi postala nekaj polnega, bit-na-sebi, pa tega nikdar ne doseže, iz tega paradoksalnega ontološkega statusa nikdar ne more zapolniti vrzeli, ki je nastala po umiku polne transcendence ali bistva, nikdar ne more postati bog. Je le »nepotrebna strast«, vselej šele v nastajanju, neprenehoma zunaj sebe, nikdar v skladu sam s seboj, zato pa svoboden, določen le po svoji svobodnosti. Svoboda tako postane vrhovno določilo Sartrovega človeka, nezvedljivi kriterij in absolutna mera njegovega ravnanja, svoboda zapolnjuje prazen prostor, v katerem se nikakor ni mogel ukoreniniti neutemeljeni in smisla oropani subjekt epohe brez boga. Svoboda je vrednota sama po sebi, postavljena je aksiomatično in ima značaj ontološke kategorije: človek je, ker je svoboden.

Tako Sartre kot filozof. Zdaj pa si velja v skladu z že ugotovljenim dejstvom, da je njegova literatura tako ali drugače vendarle »upodobitev« abstraktnega mišljenjskega modela, ogledati, kako je s tako koncipirano svobodo in njenimi določili v umetniških besedilih, kako se uresničuje in kakšne razsežnosti kaže utelešena v besedilih *Zrelh let*, *Odloga in Smrti v duši*. Že načeloma je kajpak jasno, da so ti »romani situacije«, kot jih je definirala Sartre sam, lahko samo epopeje posamične svobode, ki na poti svoje uresničitve zadeva ob vsakršne meje, ki ji jih zastavljajo človekova socialno-historična pogojenost, svoboda drugega in naposled – smrt. V optiki »surovega realizma subjektivnosti« (sintagma je znova Sartrova) se vsaka teh individualnih svobod slej ko prej znajde v mejni

situaciji, v položaju, ko se njena narava in ustroj ter potek nujno zastavijo v radikalizirani obliki, ko se soočijo s svojo mejo, ki je hkrati tudi prostor njene radikalne uresničitve. Oglejmo si sedaj dvoje takšnih mejnih situacij, kakor ju zapisujeta romana *Odlog* in *Smrt v duši*:

Zunaj. Vse je zunaj: drevje na nabrežju, obe hiši ob mostu, od katerih se noč rdeči, okamnjeni galop Henrika IV. nad mojo glavo: vse, kar ima težo. Notri ni nič, niti dim, notranjščine sploh ni, ničesar ni. Jaz: nič. Svoboden sem, si je rekel s suhimi usti.

Na sredi Novega mostu se je ustavil, se začel smejati: to svobodo sem iskal zelo daleč; bila je tako blizu, da je nisem mogel videti, da se je ne morem dotakniti, bila ni nič drugega kakor jaz. Jaz sem moja svoboda. Upal je, da bo nekega dne neznanstvo vesel, da ga bo skoz in skoz prešinila strela. Pa ni bilo ne strele ne veselja: samo ta klavni svet, ta praznina, ki se je loteva vrtoglavica pred samo seboj, ta tesnoba, ki ji njena lastna prozornost preprečuje, da bi se kdaj lahko videla. (...) Nič nisem, ničesar nimam. Enako neločljiv od sveta kakor svetloba in vendarle izgnan, kakor svetloba drseč po površini kamenja in vode, ne da bi se kdaj kaj zataknilo vame ali me zasulo. Zunaj. Zunaj. Zunaj sveta, zunaj preteklosti, zunaj samega sebe: svoboda je izgnanstvo in obsojen sem na to, da sem svoboden.

Naredil je nekaj korakov, se spet ustavil, se usedel na ograjo in gledal, kako teče voda. In kaj bom naredil z vso to svobodo? Kaj bom naredil s sabo? Zakoličil si je prihodnost z določeni nalogami: železniška postaja, vlak za Nancy, vojašnica, urjenje z orožjem. Ampak niti ta prihodnost niti te naloge mu niso več pripadale. Nič ni bilo več njegovo: vojna je orala zemljo, vendar to ni bila njegova vojna. Bil je sam na tem mostu, sam na svetu in nihče mu ni mogel ukazovati. »Svoboden sem za prazen nič«, je utrujeno pomislil. (...) Odití, ostati, zbežati: s temi dejanji ne bom tvegaj svoje svobode. In vendar jo je moral tvegati. Z obema rokama se je oprijel kamenja in se nagnil nad vodo. Dovolj bi bil skok v vodo, ta bi ga pogoltnila, njegova svoboda bi se sprevrgla v vodo. Mirovanje. Zakaj ne? Ta skriti samomor bi bil tudi nekaj absolutnega. Célo pravo, cela izbira, cela morala. Edinstveno dejanje, neprimerljivo, ki bi za hip razsvetlilo most in Seno. Zadostovalo bi, da bi se nagnil malo bolj, in izbral bi sebe za večnost. Nagnil se je, a roke mu niso izpušile kamna, nosile so vso težo njegovega telesa. Zakaj ne? Ni imel posebnega razloga za to, da bi se prepustil in zdrnil, a prav tako ni imel razlogov za to, da bi si to preprečil. In dejanje je bilo tu, pred njim, na črni vodi, začrtovalo mu je njegovo prihodnost. Vse vrvi so bile prerezane, nič na svetu ga ni moglo zadržati: to je bila ta strašna, strašna svoboda. (...)⁷

Privlekel se je do ograje in kar stoje začel streljati. To je bilo neznanstvo maščevanje; z vsakim strelom posebej si je dal duška za nekdanje pomisleke. Strel v Lolo, ki se je nisem upal okrašt, strel v Marcelle, ki bi jo moral pustiti na cedilu, strel v Odette, ki je nisem maral povaljati. Tale je za knjige, ki se jih nisem upal napisati, tale za potovanja, ki si jih nisem privoščil, in tale za vse tiste, ki bi jih rad sovražil, pa sem jih za vsako ceno hotel razumeti. Streljal je, zakoni in postave so frčali na kosce, ljubi svojega bližnjega kakor samega sebe, puf, v ta pasji gobec, ne ubijaj, puf, v sprijenca tam čez. Streljal je na človeka, na Krepost, na ves Svet: Svoboda je Nasilje; ogenj je plapolal v županstvu, plapolal v njegovi glavici: žvižgale so krogle, svoboden kakor veter bo ves svet zletel v zrak in jaz z njim vred, ustrelil je in pogledal na uro: štirinajst minut in trideset sekund; ničesar več ni zahteval, le še pol minute odloga, ravno toliko, da lahko še ustrelí čednega častnika, ki ves gizdav teče proti cerkvi; ustrelil je v lepega častnika, v vso Lepoto te Zemlje, v ulico, v cvetlice, v vrtove, v vse, kar je nekdanj imel rad. Lepota se je opolzko povaljala po tleh in Mathieu je še enkrat ustrelil. Ustrelil je: bil je očiščen, vsemogočen, svoboden. Petnajst minut.⁸

Že na prvi pogled je jasno, da imamo opraviti s prav tako redefiniranim in utemeljenim pojmovanjem svobode, kakršnega smo rekonstruirali iz Sartrovih filozofskih premišljanj. In vendar: v upodobitvi svobode, kakršno uprizarjajo navedeni romaneskni odlomki, se je razkrila še neka dodatna, temačnejša in grozljivejša razsežnost svobode, ki jo opredelju-

jejo izrazi, kot so strašna, strašna svoboda, praznina in vrtoglavica, tesnoba, svoboda kot nasilje in smrt. V obeh romanih nagovarja junaka iz svobode, ki jo je v radikalni situaciji ugledal z vso jasnostjo in nepreklicnostjo, smrt. Smrt kot samouničenje, saj ga svoboda vabi prav v samomor kot v najvišje uresničenje same sebe, in smrt kot uničevanje, saj je jasno, da pri Mathieujevem streljanju v odlomku iz *Smrti v duši* ne gre le za oborožen spopad z Nemci, ampak za junakov dokončni obračun z lastnim življenjem in s svetom, v katerem je prebival. Samouresničevanje svobode v besedilu romana se potemtakem dogaja kot sestop v samo-uničevanje, v nič, katerega znamenja so najprej gnus, tesnoba, strah in naposled smrt. Pred obličjem smrti, kamor je junaka zvabilo njegovo romanje po poteh svobode, je vzniknila nihilistična dimenzija svobode, za katero se je izbral Sartrov romanopisni junak, najvišje in poslednji udejavanje svobode je tedaj smrt, kot eksplicite govori besedilo *Smrti v duši*, ko opisuje tragični konec tiskarja, ki je skušal pobegniti z vlaka, s katerim so Nemci peljali francoske vojne ujetnike na prisilno delo v Nemčijo.

Nihilistična razsežnost svobode, ki se izkaže ob njenem uresničenju v mejni situaciji, kot trči ob svobodo drugega ali ob smrt kot neodpravljivo človekovo danost, pa hkrati pomeni tudi to, da se je v dosledni realizaciji svobode pač uresničilo in v skladu s seboj dopolnilo to, kar je bilo vanjo položeno že od vsega začetka, kar jo je že v zasnovi sploh omogočalo: spomnimo se, svoboda je bila človekov odgovor na umanjkanje, na odsotnost vrhovnega bistva, ki bi opredeljevalo vse bivajoče, svoboda je postala nadomestni nosilec smisla človekovega bivanja v absurdnem svetu, svoboda je bila nadomestilo za nihil, ki je nagovarjal človeka iz bitna-sebi. V samo njeno jedro je bil položen nič in prav ta nič je vzniknil v trenutku tragične dopolnitve usode, kakršna doleti junake Sartrove romanopisne proze. Jezik literature je omogočil, je pripustil k besedi izvorni nihil ontološko zasnovane svobode v Sartrovem filozofskem sistemu, ki je kot koherenten mogel vzdržati le, dokler je ta nihil ostajal prikrit in impliciten in ga racionalistični jezik abstraktnega logosa ni izgovarjal. Pesniška beseda po svoji izvorni zavezanosti čutno-nazornemu, enkratnemu in posebnemu, tistemu, po čemer stvari najprej in sploh so nekaj bivajočega, pa je morala s svojim vpisovanjem u-nič-enja in samo-u-nič-enja ob soočenju s smrtjo ta izvorni nihil priklicati v svetlobo eksplicitnosti, da je na zavezujoč način prišel v resnico in se uresničil. To posebno lastnost pesniške besede, ki jo loči od govornice filozofskih abstrakcij, je kajpak zaznal tudi Sartre in jo takole opisal v pogovoru s Simone de Beauvoir, ki ga slednja reproducira v svoji knjigi *Poslovitveni obred*:

Filozofija nima trenutne veljavnosti, to ni nekaj, kar bi pisali za svoje sodobnike; filozofija špekulira z večnostnimi realitetami; nujno jo bodo prej ali slej presegle druge filozofije, zakaj vselej govori o večnosti; govori o stvareh, ki daleč presegajo naš današnji, posamični pogled; nasprotno pa literatura preiskuje tukajšnji, zdajšnji svet, svet, ki nam ga odkrivajo branje, pogovori, strasti, trpljenje, potovanja; (...) Filozofija nujno kliče nadse popravke, zakaj vselej presega trenutno dobo.⁹

In še:

S filozofijo sem hotel povedati svoje videnje sveta, ki pa sem ga oživel v junakih svojih književnih del ali v esejih (...) To videnje sem opisoval svojim sodobnikom.¹⁰

Da, tudi za Sartra govornica literature pripoveduje sicer o istih stvareh kot znanstveni ali filozofski govor, vendar s to bistveno razliko, da večnostne resnice racionalističnih konstrukcij razbira v konkretnem, po-

samičnem, zdajšnjem in tukajšnjem, prisluškuje in izpoveduje, kar nam imajo povedati naši neposredni medčloveški stiki, naše telesno bivanje in sobivanje, zvezana je z našim trpljenjem in strastmi, kar z drugimi besedami pomeni, da je vsa izročena bivajočemu v njegovi neposredni takšnosti, da je torej vzklicavanje človekove neponovljive in neukinljive čutnosti in smrtnosti. Smrt je zanjo zadnja meja, onkraj katere s človekom ni nič več, zato se ob trčenju in soočenju s smrtjo usoda romanesknega junaka razkrije kot izničenje, v katerega je junaka zvalila svoboda, filozofsko utemeljena in konstituirana kot vrhovna instanca, ki naj omogoči človeka kot subjekt v svetu brez boga, se pravi, v luči pesniške besede pride na dan nihilistična razsežnost Sartrove filozofske misli, ki – čeprav per negationem – tako še zmeraj pripada evropskemu metafizičnemu mišljenjskemu modelu.

S tem kajpak nočem trditi, da bi prodornemu umu, kakršen je bil Sartrov, to dejstvo ostalo prikrito ali da se je Sartre preprosto »zmotil« v svojem videju in filozofski interpretaciji sveta: narobe, v skladu z določeno in že dobro poznano mislijo, kakršno je na Slovenskem razvil Dušan Pirjevec, ki misli duhovno zgodovino Evrope kot dogajanje metafizike, vem, da ne gre za kakšno Sartrovo subjektivno »zmoto«, ampak da je Sartre hočeš nočeš objektivno udeležen pri tem dogajanju metafizike, čeprav kot njen zanikovalec, se pravi, da se je udeležuje že v času njenega notranjega naloma in razkroja. Po drugi strani pa je res tudi to, da se je tega Sartre povsem določno zavedal, da ni ostal gluhi in slep za resnično, ki so mu jo razkrivala njegova literarna dela, saj je znano, da je pojmovanje svobode, kakršnega je razvil v delu *Bit in nič*, kasneje bistveno dopolnil in nadgradil individualno svobodo v svobodo-za-druge. Tako na novo zasnovana svoboda pa ni mogla več utemeljevati problematičnega posameznika v spopadu z neavtentičnim svetom, romaneskni junak je izgubil svoj konstitutivni princip in Sartre se je romanopisju odrekel. Literatura je mogla obstajati le še kot avtorefleksija lastne problematične in problematizirajoče vloge, in Sartre je napisal še zadnjo visoko pesem književnosti, ki pa prav tej književnosti spodbija temelje, na katerih se je dotlej samoutemeljevala: napisal je *Besede*. Njegova filozofska misel po delu *Kritika dialektičnega uma* pa ga je, kot je znano, vodila v konkretno družbeno in politično akcijo, klasični evropski intelektualc, ki ga poznamo zapredenega v kupe knjig, se je izčrpal; literatura se je vrnila k sebi, v premislek o sami sebi, filozofija pa se je znašla na ulici, pred tovarno, z megafonom v rokah. Naj se za podkrepitev gornjih trditev znova zatečem po pomoč k Sartru. Takole pravi v že omenjenem pogovoru s Simone de Beauvoir:

Kadar pišemo angažirano besedilo, nam je v prvi vrsti mar problem, o katerem pišemo, argumenti, s katerimi lahko postrežemo, skrbimo za stil, ki naj naš predmet kar najbolj približa občinstvu, da bo kar najgloblje prodril v zavest sodobnikov; ni časa, da bi se pečali z mislijo na to, kolikšna bo veljavnost knjige v prihodnosti, ko ne bo nikogar več silila k dejanju. Kljub temu pa ostaja neka nejasna, skrita misel, zavoljo katere menimo, da bo uspel umotvor odmeval tudi v prihodnosti, v razsežjih, ki so mnogo širša od današnjih; takrat ne bo več učinkovit, imeli ga bodo za nekak breznamenski predmet (*l'objet gratuit*); zdelo se bo, kot da ga je pisatelj napisal brez posebnega haska, ne pa zaradi njegovega natančno določenega akcijskega učinka na določene družbene pojave. (...) Pisatelj ve, da piše nekaj posebnega, enkratnega, da je udeležen pri nekem konkretnem družbenem delovanju, nikakor se ne pretvarja, češ da uporablja govorico iz samega veselja do pisanja; in vendar je nekje na dnu prepričan, da ustvarja delo z občevaljavno vrednostjo, ki šele zares predstavlja njegovo resnično pomenljivost, čeprav ga je objavil zato, da bi uresničil neko posebno, enkratno dejanje.¹¹

Sartre torej natanko ve, da še pesniška beseda nikakor ne izčrpuje le v socialno relevantni funkciji, v upodobitvi določenih filozofskih idej, da ima še neko občevaljavno vrednost, ki šele predstavlja njeno pravo pomenljivost in pravo naravo, ki jo ločujeta od običajnega govora, in to njeno posebno lastnost opredeljuje kot breznamenskost, kot acte gratuit, kar seveda ne pomeni nič drugega kot to, da je pesniška beseda neoprijemljiva, nepreverljiva, izmuzljiva in vseskozi problematična, da na predmetu, ki ga imenuje, pokaže vselej nekaj več od tega, kar nam ta predmet pomeni v vsakdanji funkcionalistični praksi, da nas torej nagovarja iz položaja, ki je neprenehoma odprt, neobvladljiv in zato tudi nenehno vprašljiv. Če si skušamo odgovoriti na vprašanje, kaj je tisto posebno in drugo, kar prihaja na dan v pesniški besedi in kar jo ločuje od govornice filozofskega traktata ali politične agitacije, se še enkrat in tokrat zadnjič vrnimo k Sartrovemu že citiranemu premišljevanju o lastni pisateljski praksi, kakor ga je zabeležil magnetofonski zapis v znamenitem filmu *Sartre par lui-même*:

Gnus je bil neki določen pogled na svet v najširšem smislu, ki pa v njem ni bilo prostora za kakšne posebne zaznave, kot je, na primer, drevesna korenina v parku. Iz tega je bilo moč sklepati, da to obstaja, da obstaja neki poseben način biti, lasten korenini, cvetlici, kateremukoli bitju ali človeku kot bivajočemu, nekaj, kar sem imenoval gnus: bilo je odveč, bilo je naključno, iz ničesar drugega ga ni bilo mogoče izvesti, imelo je neko določeno obliko, ki se je izmikala opisu, saj se je izmikala samim besedam. Da bi to lahko sporočil bralcu, je bilo treba najti neko romaneskno obliko, da bi se dogodilo kot prigoda, se pravi, kot neke vrste intuicija, ki je bila v začetku še zastrta, malce prikrita, ki pa se je polagoma razkrivala in se naposled razodela kot v detektivskem romanu, če hočete; na koncu izpostavite krivca: krivec v tem primeru je bila naključnost, in to sem razjasnil na tistih nekaj straneh, ki opisujejo predmete v parku. (...) Na tak način sam nisem gnusa nikoli občutil, prav zato sem ga moral upodobiti v romaneskni obliki. Lahko sem ga podal samo v romaneskni obliki, zakaj ideja sama po sebi še ni bila dovolj oprijemljiva, da bi lahko na njej zasnoval filozofsko razpravo; šlo je za nekaj neoprijemljivega, kar pa me je močno priklepalo nase.¹²

Eksplcitneje bi pesniške govornice skoraj ne bilo mogoče razložiti: v romaneskni obliki ali v pesniški besedi prihaja na dan nekaj, česar filozofska deskripcija ne zmore zaobseči, zato mora pisatelj-mislec pristopiti k predmetom, ki ga priklepajo nase z nečim neoprijemljivim, z literarnim govorom, da se bo tisto nekaj počasi razkrilo in prišlo na dan. Tisto nekaj, kar v pesniški besedi postopoma kot v detektivki prihaja iz skritosti v odkritost, iz teme v svetlobo, je neka posebna lastnost vsega bivajočega, lastnost ali krivec, da stvari so in da so nekaj bivajočega, neki posebni način biti, kot pravi Sartre, ki pa je hkrati nezvedljiv na karkoli drugega; to nekaj se v jeziku filozofije imenuje bit. Bit sama ni nekaj bivajočega, zato se izmika opisu in je ni mogoče zajeti v besede filozofske govornice, razkriva pa se v pesniški besedi, ki se dotika stvari prav po tem, da najprej in sploh so, in tako dopušča biti, da prihaja v svetlobo, da se izkaže na stvareh, da za kratek hip zasije in razsvetli vse, kar je, prav v luči tega, da je, nato pa znova ugasne in se zapre v bivajočem ter ga prepusti človeku v porabnost za filozofsko eksplikacijo in vsakršno drugo manipulacijo. Pesnikovanje ali pisanje romanov je potemtakem tisti specifični človekov govor, v katerem je biti dopuščeno, da pride na dan, da se razkrije v luči nič, ki prihaja nad človeka v gnusu in tesnobi in pred obličjem smrti, literatura je prostor, v katerem se bit udejanja kot tista lastnost bivajočega, ki ostaja jeziku filozofije neizrekljiva.

Menim, da je bilo s tem o specifični razliki med filozofskim in literarnim govorom povedano dovolj, hkrati pa je dobilo ustrezen zaključek

tudi prejšnje razmišljanje o tem, da se v smrti na način pesniške besede razodeva nihilistična resnica določene Sartrove filozofske premise: v tem nihilu se je kajpak razkril nič, na katerega je evropska metafizika obrodila bit s tem, ko jo je pahnila v pozabo. Bit je prišla do besede šele v govoru umetnosti, ki je v luči in na ozadju razkritega nič hkrati oznanil, da stvari najprej in sploh so, da pa so zgolj po tem, da so, tudi brez smisla in pomena. Po nareku metafizike nihilistična (saj drugačna tudi biti ni mogla) razsežnost Sartrovega antimetafizičnega filozofskega projekta se je znašla v svoji resnici tisti hip, ko je bila izrečena v literarnem jeziku. Umetnost je pokazala zrcalno podobo misli, iz katere je bila porojena, in če je ta podoba izkrivljena in neprijazna, *tant pis pour la pensée*.

OPOMBE

¹ Albert Camus, *Une philosophie mise en image (La Nausée de Jean-Paul Sartre)*. Essais, Gallimard, Paris, 1966, Bibliothèque de la Pléiade.

² *Sartre par lui-même*. Integralno besedilo Astrucovega in Contatovega filma, Gallimard, Paris, 1977, str. 57–58.

³ Jean-Paul Sartre, *Gnus*. Prevedel Jože Udovič. Izbrana dela J. P. Sartra, I, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1981, str. 161.

⁴ Prav tam, str. 162.

⁵ Prav tam, str. 164.

⁶ Prav tam, str. 165.

⁷ Jean-Paul Sartre, *Odlog*. Prevedel Vital Klabus. Izbrana dela J. P. Sartra, IV, CZ, Ljubljana, 1981, str. 326–328.

⁸ Jean-Paul Sartre, *Smrt v duši*. Prevedel Jaroslav Skrušny. Izbrana dela J. P. Sartra, V, CZ, Ljubljana, 1981, str. 222–223.

⁹ Simone de Beauvoir, *Entretiens avec J. P. Sartre*, v *La cérémonie des adieux*, Gallimard, Paris, 1981, str. 201.

¹⁰ Prav tam, str. 202.

¹¹ Prav tam, str. 220.

¹² *Sartre par lui-même*, op. cit., str. 57–58.