

Ненад Прокић

СТУДЕНТСКИ ТРГ 19

У радну собу професора Слободана Селенића, с погледом на парк на Студентском тргу, често сам улазио још као студент. Моје посете нису се проредиле ни после завршених студија, јер ми је професор излазио у сусрет увек када ми је био било потребно. Имам тамо и своје омиљено место на софи, преко пута Бобиног омиљеног места на двоседу. После професорове изненадне смрти наславио сам да посећујем собу с погледом на парк, и отиш сам седео на своје место у њој. Само, сада преко пута мене није био професор Селенић, већ његова Мерима, вика и верна, лепа као и у младости, када су момци долазили у посласничарницу њеног оца – не да би јели колаче, већ да би њу гледали.

Пребихли смо по Бобиним викама (и она и ја смо се у њима најбоље сналазили), припремајући ново издање ДРАМСКИХ ПРАВАЦА ХХ ВЕКА. Тако смо наишли на велики текст о Сартру, који је скоро завршен и припреман је за објављивање у једном књижевном часопису. Одлучили смо, уз подршку професора Петра Марјановића и професора Александре Јовићевић, да, у оквиру друштва **Зборника радова ФДУ**, као уводну расправу објавимо управо овај Селенићев текст – који ће, сигуран сам, бити драгоцен помоћ студентима. Сартр је био једно од најчешћих Селенићевих тема на испитима и зато га је веома детаљно предавао, с правом сматрајући да је Сартров ангажман једна од главних одредница за разумевање века у коме живимо.

Објављивањем овог текста, Меримине и моје консултације над Бобиним викама ни у ком случају неће престати. У соби је сандук јун материјала из којег бирамо текстове за проширено издање уџбеника ФДУ, па ће можда изронити и још неких.

Слободан Селенић

ЖАН-ПОЛ САРТР

La littérature engagée, un écrivain engagé – контроверзни појмови, оштро нападани и с великом полемичком страшћу брањени четрдесетих и педесетих година у свету књижевности – с разлогом се највише и најпре везују за појаву и дело врло утицајног и широко популарног француског филозофа, драматичара и романописца Жан-Пола Сартра. Због своје склоности према неодговорности, писци буржоаског порекла понашају се, по Сартровом уверењу, не као људи који живе у друштву и за свој рад добијају накнаду, већ пре као изопште-

ници који примају стипендију да би уздисали, издвојени из времена, нагнути над средину и окренути свом умећу, које је активност без сврхе, осим оне садржане у самој акту писања дела. „Некада – пише Сартр – песник је себе сматрао пророком, то је било часно; доцније, постао је парија и проклетник, и то је још ишло. Али данас он спада у ред стручњака и... подсећа на неког Ариела, на Весталку, на невоспитано дете или на безбедног манијака, нешто налик на гимнастичара или нумизматичара.”¹ Писац, међутим, није ни једно ни друго. По Сартровом уверењу, аутор, не због тога што тако жели или не жели, већ неминовно, пишући своје дело заузима став према свету: „И када бисмо били неми и мирни као камење, сама би наша пасивност била акција.”² Па кад је већ тако, пошто немају никакве могућности да побегну из друштва и историје, Сартр и писци окупљени око часописа *Модерна времена*, желе да чврсто пригрле епоху чији су део, под чијим су утицајем, и на коју морају да утичу. „Укратко речено – пише Сартр у уводној речи за овај часопис покренут 1945. године – наша је намера да допринесемо извесним променама у Друштву које нас окружује... зато се придружујемо онима који хоће у исто време да измене човеков друштвени положај и концепцију о себи”,³ а то је могуће зато што је књижевност, макар само у артикулацији *Модерних времена*, опет, постала оно што није никада требало да престане бити: једна друштвена функција”.⁴

Због утилитаризма оваквога становишта пребацивали су Сартру да убија литературу, да презире књижевност, да је реч заправо само о новој варијанти социјалистичког реализма, питали га како ће да ангажује музику или сликарство.

Бранећи ангажовану литературу од напада и приговора, Сартр ће прво повући оштру разлику између Песника и Говорника, јер се „песник зауставља на речима као сликар на бојама, а музичар на звуцима”,⁵ јер је он изван језика и види речи с наличја, док је Говорник „смештен, ситуиран у језику, опкољен је речима; оне су продужени његових чула, његове штипаљке, пипци, наочари”.⁶ Другим речима, између песничког и прозног говора, између та два акта писања нема ничег заједничког па, према томе, правила, укључујући и захтев за ангажованошћу, која важе за један, не односе се и не могу бити примењена на други. „Ми, у ствари – пише Сартр – употребљавамо речи на два начина: у једном случају употребљавамо их као конвен-

¹ Жан-Пол Сартр, „Ангажована књижевност” у *О књижевности и њисцима*, Култура, Београд 1962, 4.

² *Истио*, 6.

³ *Истио*, 8–9.

⁴ Жан-Пол Сартр, „Шта је то литература”, у *О књижевности и њисцима*, 26.

⁵ *Истио*, 26.

⁶ *Истио*, 26–27.

ционалне знаке, пролазимо кроз реч до објекта који је именован речју, спајамо речи на такав начин да оне изграђују значења и идеје (и то је проза или семантички језик – *џрим. С. С.*). С друге стране, речи се могу сматрати природним објектима. У том случају ми не одвајамо речи од њиховог значења, али њихово значење служи, можемо тако рећи, да их интензивира, као душа, и тада речи више не групишемо да бисмо оформили идеје, већ да бисмо између речи установили потпуно друкчије односе, иако не мање природне (и то је поезија или асемантички језик – *џрим. С. С.*).⁷ Проза је дакле утилитарна, „господин Журден је правио прозу да би затражио своје папуче, а Хитлер да би објавио рат Пољској”,⁸ прозаист се служи речима да би постигао неку сврху, отклонио опасност, савладао невољу, а када је у нужди, човек се хвата било ког оруђа, и заправо не зна да ли је употребио „чекић или мотику. А то, уосталом, није никад ни знао: био му је потребан само неки продужетак тела, неко средство да испружи руку до највише гране.”⁹ Говорити, за Сартра, значи деловати; именовањем појмова, понашања, догађаја – мењати друштво и људе који у њему постоје. Ово потпуно занемаривање форме, одрицање да проза мора да решава и проблем како нешто треба рећи, свођење књижевног израза на чекић или мотику, појављује се у Сартровој естетици тако радикално заоштрено, наравно, из полемичких разлога, али нема никакве сумње да је за њега много важније шта, него како писати. „Једном речи, писац мора знати о чему жели да пише: о лептирима или о положају Јевреја. А кад то зна, остаје му да одлучи како ће о томе да пише. Често се та два избора стапају, али никад код добрих писаца други не претходи првоме. Знам да је Жироду говорио: „Једини је проблем наћи свој стил, идеја долази после”. Али он није био у праву: идеја није дошла.”¹⁰

Писац, осетљив на свет око себе, дужан да у њему разликује лаж од истине, слободу од неслободе, напредно од назадног, и да своје налазе и уверења предочи свим људима с којима дели епоху, јесте, по дефиницији – филозоф и политичар, а његово дело мора бити засновано на већ обављеном филозофском премишљању света и политичком опредељивању према конкретној историјској стварности. Сартр, вероватно доследније него било који драматичар пре њега, позорницу користи управо као трибину за изношење својих филозофских, моралних и политичких ставова. Наглашавајући, у својој изврсној књизи о Сартру, да разумети његову појаву и писање значи разумети нешто важно о нашем времену, Ајрис Мардок прецизно

⁷ Jean-Paul Sartre, „The Responsibility of the Writer”, у *Literary and Philosophical Essays*, Rider and Comp., Лондон 1955, 68.

⁸ Сартр, „Шта је то литература”, 33.

⁹ *Истио*, 33–34.

¹⁰ *Истио*, 38.

указује да се у његовом делу сусрећу три важна постхегелијанска мисаона покрета епохе – марксистички, егзистенцијалистички и феноменолошки: „Он узима аналитичка средства марксизма и дели са њима страст за непосредном акцијом, али без прихватања теолошких погледа на дијалектику. Он у души остаје либерални социјалдемократ.“¹¹ Он од Кјеркегора узима слику човека као усамљеног и тескобног бића у двосмисленом свету, али одбацује скривеног Кјеркегоровог Бога. Он употребљава Хусерлове методе и терминологију, али недостају му Хусерлов догматизам и његове платонистичке аспирације.“¹² Еклектичан и контрадикторан у свом напору да људима представи реалност, Сартр је као драмски писац у једној ствари крајње доследан: без заостатака и заобилажења, у десетак својих драма филозофске тезе преводи у драмске ситуације, мисли у лик, драме у визуализовану отеловљену расправу. Па како је „филозофија више предмет акције него спекулације, више део живота него идеја, медијум за егзистенцијалистичку мисао сасвим природно су постала прозна дела: романи или театар.“¹³ Онај ко је прочитао Сартрове драме, упознао се на изворан начин с његовом филозофијом; али и у другом правцу наилазимо на исти резултат: онај ко је упознат са Сартровом филозофијом, наћи ће је неокрњену и у његовим драмама. Филозофија у сваком случају претходи комаду. Зато што жели да искаже, пропагира, докаже филозофски закључак, Сартр пише драму, смишља ситуације и карактере који ће тезу, неприкосновену и априорну у односу на текст, потврдити или објаснити. „Да би се досегао смисао било које Сартрове естетичке идеје – тачно констатује Мирко Зуровац – потребно је познавати Сартрово дјело у цјелини, што, као што знамо, данас није нимало лако. Његова метода композиције, било да пише репортаже, полемичке чланке, новеле, драме, романи или филозофска дјела, увијек је тако кумулативна да је, да би се схватио његов допринос литератури и појам што га он има о умјетности, апсолутно потребно разумјети филозофске идеје које је он саопштавао по неколико пута, увијек на нов начин и често контрадикторно.“¹⁴

¹¹ Књига Iris Murdoch, *Sartre, Bowes and Bowes*, Лондон 1953. изашла је пре велике Сартрове филозофске и активистичке конверзације, после које је тешко бранити ову тврдњу Мардокове. У праву је Арнолд Хинклиф који сматра да је Сартров марксизам смрт његовог егзистенцијализма, то јест крај једног и почетак сасвим друкчијег поимања света. „Неомарксистички Сартр из шездесетих једва да има сличности с писцем *Мучнине* и *Мува*, и њиме се нећемо бавити“ (Arnold P. Hinchliffe, „Jean-Paul Sartre“, у *The Absurd*, Methuen and Co Ltd, London 1969, 31), јер би то значило бавити се потпуно новом појавом која са „апсурдним светом“, што је предмет Хинклифове студије, нема праве, виталне везе.

¹² Murdoch, *Sartre*, 7.

¹³ Jacques Guicharnaud, *Modern French Theatre*, Yale University Press, New Haven 1961, 131.

¹⁴ Мирко Зуровац, *Умјетност и егзистенција*, НИП Младост, Београд 1978, 9.

Природан редослед у анализовању Сартровог дела јесте, стога, онај који се обично не примењује у књижевним разматрањима. Уместо да кроз његове драме дођемо до имплицитне пишчеве филозофије, у Сартровом случају исправније је прво побројати и објаснити основне појмове његове филозофије, јер су од њих направљени карактери и ситуације његових драма.

Сартров, или француски егзистенцијализам разликује се од других савремених филозофија егзистенције (филозофија егзистенције Карла Јасперса, егзистенцијалне филозофије Мартина Хајдегера) по томе што он на традиционалан начин супротставља егзистенцију и есенцију.¹⁵ Егзистенција претходи есенцији: човек прво постоји, егзистира, и својом егзистенцијом остварује потом своју суштину, есенцију. У основи Сартровог егзистенцијализма јесте сукоб између оног што он назива искреношћу (*sincérité*) и оног што назива рђавом вером (*mauvaise foi*), која наступа када се пред другима и собом понашамо као да друкчије не може бити, као да смо дати, као да упркос својој вољи, не можемо изаћи из схеме у коју смо смештени. Искреност је, насупрот томе, прихватање, од свесног бића, могућности које пред њим стоје, то јест сопственог ништавила, оног што биће јесте све док не изабере и не поступи. Не постоји нешто што се назива човековом природом и није сваки појединачан човек тек реализација извесног концепта божански обликованог унапред за све људе. „Ако Бог не постоји – пише Сартр – постоји макар једно биће чија егзистенција долази пре његове есенције, биће које егзистира пре него што може бити дефинисано било каквим концептом о њему. То биће је човек, или, по Хајдегеру, људска реалност. Шта мислимо кад кажемо да егзистенција претходи есенцији? Мислимо да човек прво постоји, среће себе, пробија се у свет – и дефинише себе потом. Ако се човек како га виде егзистенцијалисти не може дефинисати, то је стога што је ништа. Он неће бити нешто све до касније, а онда ће бити оно што је од себе начинио. Тако, нема никакве људске природе, јер нема Бога који има концепцију о њој... Човек није ништа друго до оно што начини од себе.”¹⁶

Из овог, почетног егзистенцијалистичког принципа, Сартр изводи низ консеквенција. Ако егзистенција претходи есенцији, човек је једини одговоран за оно што јесте. Међутим, бити одговоран за себе

¹⁵ Волтер Кауфман на егзистенцијализам гледа више као на покрет него као на филозофску школу, и подвлачи да се три најчешће помињана егзистенцијалистичка филозофа – Јасперс, Хајдегер и Сартр, разликују у погледима на најосновнија питања, да им је заједничко можда само то што су се, на врло различите начине, побунили против традиционалне филозофије (види Walter Kaufman, *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, Meridian Books, New York 1957, 11–51).

¹⁶ Jean-Pol Sartre, „Existentialism is an Humanism”, у Kaufman, *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, 290–291.

значи бити одговоран за све људе. „Покретачка снага целокупног његовог писања јесте озбиљна жеља да измени живот свог читаоца.”¹⁷ Бирајући за себе, човек увек бира и за све друге, јер „изабрати између овог или оног значи истовремено и афирмисати вредност изабраног... Уобличавајући себе, ја уобличавам човека.”¹⁸

У есеју *Егзистенцијализам је хуманизам* из 1946. године, полемички написаној одбрани егзистенцијализма, Сартр уводи и објашњава основне појмове којима ће се бавити и у свом филозофском и у књижевном раду. Овај есеј, због очите намере да на јасан и сажет начин изнесе целокупно филозофско промишљање егзистенцијализма на неких тридесетак страница, често се узима као коначна реч егзистенцијализма. Сам Сартр је, међутим, током четири деценије рада битно мењао своје ставове. Он, рецимо, у наведеном есеју пише: „Наша полазна тачка је, одиста, субјективност појединца, и то из строго филозофских разлога. То није тако зато што смо ми буржуји...”¹⁹, а у *Критици дијалектичког ума*, 1960. године, о свом фундаменталном филозофском делу – *Битак и нишћавило* из 1943. године. „*Битак и нишћавило* зацртава унутрашње искуство које нема никакве везе са спољним искуством мене, тадашњег малограђанина, искуство које је у одређеном моменту постало катастрофалним.”²⁰ Свој енциклопедијски сумаран поглед на Сартра Данко Грлић завршава овако: „Његове квалитете романописца, драматичара и есејисте нико озбиљан данас, међутим, не може негирати. Али вредност његових филозофских теза – које су у току Сартрова мисаоног развитка претрпеле многе модификације, па и обрте – многи су – с мањим или већим правом – стављали у сумњу, а међу њима и они (нпр. М. Хајдегер) од којих је Сартр започео свој филозофски рад.”²¹

Ми се, наравно, нећемо бавити ни вредновањем ни развојем Сартрових филозофских идеја, већ ћемо изнети само оне које су важне за разумевање његових драма, оне од којих су, заправо, његове драме сачињене. То су, уз већ поменуте појмове ангажованости, есенције и егзистенције, одговорности, рђаве вере и искрености, такође и појмови тескобе, напуштености, слободе, избора, других, делања, универзалности људског стања – да поменемо оне који се најчешће срећу у Сартровим драмама.

Човек се налази у стању тескобе зато што, бирајући за себе, увек бира и за све остале људе, не знајући да ли је његов избор ваљан, мада га је учинио по сопственој савести и најбољем знању. Не постоји,

¹⁷ Murdoch, *Sartre*, 8.

¹⁸ Sartre, „Existentialism is an Humanism”, 291–292.

¹⁹ *Истио*, 302.

²⁰ Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique*, Gallimard, Paris 1960.

²¹ *Енциклопедијски лексикон – Филозофија*, Интерпрес, Београд 1973, 414.

дакле, нико ко ће избор верификовати, ко ће потврдити да сам управо ја права личност да своју концепцију човека наметнем човечанству, а како акцију не могу избећи, нити избор одложити или препустити другом, тескоба је природни сапутник моје одлуке да преузем одговорност.

Тескоба је, заправо, права последица напуштености. „А када говоримо о *найушићености* – Хајдегеровој омиљеној речи – ми само мислимо рећи да Бог не постоји, и да треба до краја извући последице овог одсуства. Егзистенцијалисти се снажно супротстављају извесним врстама секуларног морализма који тежи да потисне Бога на најлакши начин. Око 1880, када су француски професори покушавали да формулишу секуларни морал, рекли су отприлике ово: Бог је некорисна и скупа хипотеза, па ћемо је напустити. Међутим, ако хоћемо да имамо морал и друштво и свет који се покорава законима, битно је да неке вредности буду узимане озбиљно... Мора се *a priori* сматрати обавезним да човек буде поштен, да не лаже, да не туче жену, да подиже децу итд... Другим речима ништа се неће изменити ако Бог не постоји; ми ћемо поново открити исте норме поштења, прогреса и хуманости... Егзистенцијалисти, насупрот њима, налазе да је крајње непријатно што Бог не постоји, јер са њим нестаје свака могућност да се пронађу вредности у непочитљивом небу. Не може више бити никаквог добра *a priori*, пошто нема бесконачне и савршене свести која га мисли. Достојевски је једном написао: „Ако Бога нема, све је дозвољено”; и за егзистенцијалисте то је почетна тачка. Све је одиста дозвољено.”²²

Тако долазимо до важног постулата Сартровог егзистенцијализма, до појма *слободе*, или до човекове осуђености на слободу. Ајрис Мардок уочава три значења која код Сартра има, или у разним интерпретацијама добија, појам Слободе. „Слобода у смислу који Сартр оригинално даје јесте природа било које људске свесности о било чему... У другом смислу она делује више као спиритуална дисциплина; она је прочишћење емоција, ослобађање од себичних консидерација, поштовање аутономије друге (ауторове) креативне снаге, што води поштовању свих других људи (схватање човечанства као апсолутне сврхе)... Слобода у трећем смислу јесте она коју је, са становишта аутора, контрадикторно омаловажавати, она коју Ја морам ефективно желети за друге као и за себе, ако своју свесност као људско биће употребљавам искрено (*properly*)... Ова слобода је идеално стање друштва.”²³

Пошто нема никога ко ће квалификовати његово поступање, човек мора сам да одлучује, он је слободан да бира, он *јесће* слобода.

²² Sartre, „Existentialism is an Humanism”, 294–295.

²³ Murdoch, *Sartre*, 50–51.

Остављени смо сами, ништа нас не трансцендира, у сваком тренутку принуђени смо да измишљамо човека. У томе је смисао такође фундаменталног појма Сартрове филозофије, *избора*. У сваком тренутку свога живота ја морам да бирам између разних могућности, без изгледа да ће неко потврдити, одобрити, или осудити, оповрћи мој избор. Сартр наводи пример свог ученика²⁴ који је морао да се одлучи хоће ли се придружити француским снагама у Енглеској и борити се за слободу земље, што би убило његову мајку, неспособну да преживи његов одлазак, или ће остати уз њу и тако спасти један људски живот. Наравно, Сартр није могао уместо њега да одлучи, а и ученику није остало ништа друго до да се препусти свом инстинкту да утврди која је емоција за њега важнија, шта му се чини пресудније. Међутим, ни процену јачине ове две емоције он неће моћи да изврши док не учини један од два поступка. Другим речима, и емоција ће бити оформљена тек чином, *делањем*. У том смислу човек није оно што мисли да јесте или жели да буде, већ је оно што је учинио – човек је делање, сума поступака, човек је човеков живот. Сартр ће се оштро супротставити детерминизму натурализма и реализма, који животним, социјалним или историјским околностима правдају, или макар објашњавају, кукавичлук, глупост или поквареност јунака. За егзистенцијалисте, кукавица је крив за свој кукавичлук, јер је дефинисан коначно, једино и неопозиво својим кукавичким поступком, па ће бити тај избор све док не поступи храбро. Сартр полази од уверења да овакво схватање, и једино оно, не претвара човека у објект који формирају детерминанте изван њега.

Међутим, апсолутни карактер појединчевог слободног опредељења, којим он, остварујући себе, пронагира и један облик хуманитета, не може, упозорава Сартр, бити каприциозан. Маса необријаних запуштених боема, по кабареима Париза, разочараних у цивилизацију која је произвела управо завршени светски рат, издавале су се за егзистенцијалисте, али су од Сартрове филозофије знали, или запамтили, само једну реченицу: да је све дозвољено. Сартр, међутим, подвлачи да његов избор, без обзира што нема априорних вредности с којима ће бити сравњен и тако просуђен, нема ничег заједничког са „*acte gratuit*” Жидовог Лафкадија, јер Жид није знао за „ситуацију” па је његов безразложни чин чисти каприц (Бретон). Морални избор Сартр, међутим, упоређује с конструисањем уметничког дела. Сликара нико неће прогласити каприциозним што, стварајући своје дело, не следи правила која су унапред утврђена; нико то неће учинити стога што га он прави с пуном озбиљношћу и према свом најбољем знању. И у томе је сличност између Сартровог моралног избора и уметничког стварања, односно разлика између тога избора и Жидовог

²⁴ Sartre, „Existentialism is an Humanism”, 296–298.

безразложног чина. Ни уметност ни морал нису могући без креације и иновације; и у уметничко дело и у свој избор уметник, односно човек, уграђује своју интуицију, способност предвиђања, искуство. Ни каприциозном ни безразложном не можемо назвати одлуку Сартровог ученика – без обзира шта је одлучио: да остане с мајком или да оде у Енглеску – уколико је избор извршен слободно и уколико није последица „рђаве вере”.

И Сартр, као и Декарт, каже: Мислим, дакле постојим, али одмах наглашава и битну разлику између егзистенцијалиста, Декарта и Канта: „Када ми кажемо *Ја мислим*, ми доспевамо до себе у присуству других, и поуздано смо свесни других колико и себе. Тако човек који открива себе директно у *cogito*, такође открива и све друге, и открива их као услов своје егзистенције.”²⁵ *Друђи су*, по Сартровом уверењу, неопходни за човекову сопствену егзистенцију и за знање које човек може да има о себи, јер он не може да мисли или хоће нешто, а да се његова слобода не конфронтира са слободама других, који су или за његову сопствену слободу или против ње. Сартр разликује три врсте бића: *бићак по себи* (*en soi*), својствен објектима, *бићак за себе* (*pour soi*), својствен човеку који, за разлику од објекта, поседује свест, и коначно, *бићак за друђе* (*pour les autres*). Човек открива да не може да буде ништа док га други не открију као оваквог или онаквог. Друга слобода цени моју слободу према своме нахођењу, због чега је негација моје слободе. Чим неко спусти поглед на мене, претвара ме у објекат. Чак и када дође до споразума између две слободе, он може бити само привремен, јер присуство трећег доводи до његовог рушења. Овај ограничавајући фактор појављује се на још једном плану. Остајући, наравно, при томе да не постоји универзална људска природа *a priori*, Сартр дозвољава да постоји *универзалности људског сћања*, под којим подразумева фундаментална ограничења човекове ситуације у универзуму. Човекова историјска ситуација може да се промени, али „оно што се никад не мења јесте потреба да се буде у свету, да се у њему ради и умре”.²⁶ Међутим, спознаја ових ограничења човекове слободе, као ни песимистичка свест о апсурдности човекове ситуације, која снажно прожима Сартров егзистенцијализам у пишчевом најплоднијем стваралачком раздобљу, никако не воде према квијетизму, или напуштању слободе и осуђености на избор који је делање, јер „слобода, у односу на околности, не може имати никакав други циљ или сврху него саму себе; и када је човек једном видео да вредности зависе од њега, у том стању напуштености, он може штети само једну ствар, а то је слобода као основа свих вредности”.²⁷

²⁵ *Истио*, 303.

²⁶ *Истио*.

²⁷ *Истио*, 307.

Ето и најмаркантнијих идеја, ради чијег је саопштавања – стиче се недвосмислен утисак да је то исправни редослед приоритета – Сартр написао драме *Муве*, *Иза зајворених врајиа*, *Несахрањени мртваци*, *Коцка је бачена*, *Блудница досјојна пошћовања*, *Прљаве руке*, *Ђаво и Господ Боџ*, *Њекрасов* и *Зајоченици из Алијоне*. У свакој од ових драма доминира по једна од поменутих филозофских идеја, али се срећу мање-више све, будући да су појмови Сартровог егзистенцијализма повезани у међусобно зависан систем у коме се из једне премисе изводи доказ о неминовности друге.

С обзиром на то које су премисе доминантне, могуће је Сартрове драме разврстати као претежно филозофске или претежно политичке. По тој подели, међу филозофске сврстали бисмо две које је написао још за време окупације, *Муве* и *Иза зајворених врајиа* (према многим интерпретаторима – његови најбољи позоришни текстови); *Ђаво и Господ Боџ* као да показује подједнаку заинтересованост и за филозофска и за политичка питања, док се остале драме баве углавном политичким поступањем јунака, не занемарујући, да-како, основна ауторова филозофска и етичка полазишта.

У драми *Муве*, изведеној, упркос Орестових ослободилачких идеја, у окупираном Паризу, Сартр расправља проблем слободе. Наравно, да би мит о Агамемноновом убиству и освети његове деце прилагодио својим потребама, и ликови и ситуације сасвим су слободно третирани. У *Мувама*, млади Орест долази с учитељем у Аргос; затиче га пуст и прекривен мувама. Муве представљају осећање кривице због убиства које су починили Егист и Клитемнестра. У граду се управо прославља дан мртвих, дан када се отварају гробови и цео се народ, на челу са краљем и краљицом, посвећује кајању због почињеног греха. Свест о греху је она потчињавајућа снага која везује народ за његове владаре. Једина која се буни против државне религије покајања јесте Електра, мада краљица и краљ успевају да је присиле на послушност. На дан мртвих она покуша да увери народ како богови од њих не очекују кајање. Присутни Јупитер, увиђајући субверзивност оваквих идеја, брже-боље сруши стуб храма да би показао како је небо на страни званичног становишта.

Орест, међутим, одбија сва упутства Јупитерова да својом акцијом не узнемирава Аргос. Упозорење Бога: „Срећан пут, млади човече, срећан пут; ред једног града и ред душа су нестални: ако их дирнете, изазваћете катастрофу”,²⁸ Орест неће прихватити: „Дакле, то је добро? Покорити се. Сасвим се покорити. Увек рећи ‚Извините’ и ‚Хвала’... зар не? Добро. Њихово добро... Електра... Постоји други пут... мој пут?”²⁹ И одлучно ће тај пут изабрати: убити Егиста и мајку

²⁸ Jean-Paul Sartre, *Les mouches*, Gallimard, Paris 1978, 21.

²⁹ Исто, 63–64.

Клитемнестру, осветити оца Агамемнона. Јупитер је толико узнемирен да чак открива Егисту Орестову намеру, захтевајући од угроженог краља да спречи узурпатора у његовој намери да раздрма и преокрене ситуацију у Аргосу. Када Егист упита врховног олимпијског бога зашто га сам у томе не спречи, свемогући открива краљу тајну: „Нас двојица владамо редом, ти у Аргосу, ја у свету; и иста тајна притискује наша срца... Болна тајна богова и краљева: људи су слободни. Они су слободни, Егисте. То ти знаш, а они не знају.”³⁰ Ако дознају, као Орест, они су изван моћи богова. „Ја сам слободан, Електра – каже Орест – слобода се спустила на мене као грмљавина... Обавио сам свој чин, Електра, и тај чин је био добар... И што ће бити тежи за ношење, то ће ме више веселити, јер он је моја слобода.”³¹ Упозорен од Јупитера да је његова слобода заправо изгнанство, Орест се саглашава да је тако, да је он „осуђен да нема других закона осим сопствених... Ти си Бог, а ја сам слободан: ми смо на исти начин сами, и наша тескоба је иста”³² а пошто су људи слободни, „људски живот почиње с оне стране очајања”.³³

Потресена страшним сликама убиства Огиста и Клитемнестре, ни Електра не успева да одоли Јупитеровим замкама, и пристајући на Ериније, што су се спустиле на њено „гњило срце као муве на хлеб са медом”³⁴ остаје у покорности и кајању – остаје ништа, јер није пристала уз свој избор, није узела слободу која јесте, и без које је *не-ант*. Освојивши слободу за себе, међутим, преузевши одговорност за свој чин, Орест оставља народу Аргоса да се сам ослободи. Он, додуше, као пацове са Скироса, одводи са собом све муве из Аргоса, и над људима се сада може проломити слобода из празног неба, али њу мора да открије и прихвати сваки грађанин појединачно.

Иако је мувама прекривени Аргос године 1943. био идентификован као окупирани Париз, *Мув*е су филозофска, а не политичка драма. Орестова „политичка убиства једноставно су потврда *његове сојсџвене* моралне аутономије, *његове сојсџвене слободе*; можда кораци према његовом сопственом спасењу. Они су, да тако кажемо, приватни чиновни, никако политички чиновни.”³⁵

И Сартрова друга драма *Иза зајворених врајта*, која се првобитно звала *Друђи*,³⁶ такође је филозофска по својој тематици, и бави се неколиким основним темама из Сартровог капиталног филозофског дела *Биће и Нишџавило*. У пакао, који је намештен као „салон у

³⁰ *Исџо*, 77.

³¹ *Исџо*, 84.

³² *Исџо*, 102.

³³ *Исџо*.

³⁴ *Исџо*, 88.

³⁵ Maurice Cranston, *Sartre*, Oliver and Boyd, Edinburgh and London 1962, 37.

³⁶ Vidi Guicharnaud, *Modern French Theatre*, 145^H.

стилу Другог царства”,³⁷ без прозора и огледала, са три софе, стижу после смрти Гарсен, Инес и Естела, зачуђени што не виде справе за мучење и немоћни да одговоре на питање зашто су баш њих троје, мада у животу ни у каквој вези, изабрани да буду у истој просторији. Агресивној лезбијки Инес, Гарсен и Естела помирљиво предлажу трпељивост, али Инес то не прихвата. Гарсен и Естела размењују своје животне приче: будући пацифиста, Гарсен је као уредник једних новина, настрадао у одбрани својих идеала. Естелина прича је такође допадљива: удала се за старог и богатог човека да би помогла болесном брату и да би спасла беде своју фамилију, а затим је имала љубавну авантуру са човеком кога је волела. Инес помно слуша њихове лажи, али јој не пада на памет да их прихвати као истину: „Зашто играте ту комедију? Међу својима смо. Међу убицама. Ми смо у паклу, мала моја, и ту никада нема грешке, никада се не проклињу људи ни због чега... Проклета мала светице. Проклети хероји без мане.”³⁸ И постепено ће се открити права истина. Гарсен ће прво признати да је у паклу зато што је мучио своју жену: довео је у кућу мулаткињу којој је она доносила доручак у кревет. Нешто касније, изаћи ће на видело и прави Гарсенов грех, онај који га најдубље тишти: побегао је из рата као кукавица, пред немилосрдном Инес покушава да оправда свој поступак.

Гарсен: Може ли бити кукавица неко ко је бирао најопасније путеве? Може ли се процењивати живот на основу једног поступка?

Инес: Зашто не? Тридесет година си сањао да имаш срца; и себи си опраштао хиљаде малих слабости јер је херојима све дозвољено. Како је то било великодушно! А онда, у часу опасности, сатеран уза зид... ти си узео воз за Мексико.

Гарсен: Ја нисам сањао тај хероизам. Ја сам га изабрао.

Инес: Докажи то. Докажи да то није био сан. Само чиновни показују шта је човек хтео.

Гарсен: Умро сам прерано. Нисам имао прилике да извршим своје чиновне.

Инес: Умире се увек прерано или прекасно. И сада је твој живот ту, завршен. Ти ниси ништа друго него твој живот.³⁹

Рђава вера или самообмана једна је од тема у овој драми, али она по којој се ова драма памти ипак је драмски разрађен појам других. Пакао нема огледала, и Гарсен се види само у очима Инес и Естеле, а оне га виде као кукавицу. Њих троје су мртви зато што ни на који начин не могу да измене себе, нису пројекти, без будућности су, оно су

³⁷ Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, Gallimard, Paris 1947, 115.

³⁸ *Истио*, 133.

³⁹ *Истио*, 165.

што су већ учинили и што никако више не могу да измене: живот су коме је немогуће нешто додати или одузети. Прво Инес, а затим и Гарсен, налазе одговор на питање које им је по доласку у Пакао изгледало без одговора: „О, каква шала. Није потребна ужарена пећ: пакао то су Други”⁴⁰ – каже Гарсен на крају драме, док је то исто Инес схватила много раније, јер се Гарсен обмањује док она пристаје на свој живот као на своју суштину: она пристаје на свој живот, и на свој избор:

Инес: Чекајте! Схватила сам, знам зашто смо стављени заједно.

Гарсен: Пазите шта ћете рећи.

Инес: Видећете како је то глупо. Баш блесаво! Нема физичких мука, зар не? А ипак, ми смо у паклу. И нико не треба да дође. Нико. Остаћемо до краја сами, заједно. То је у реду? Укратко, неко овде недостаје: мучитељ.

Гарсен (у њола џласа): То добро знам.

Инес: Па ето, они економишу с персоналом. То је све. Клијенти ће сами обављати услуге, као у самоуслужном ресторану.

Естела: Шта хоћете да кажете?

Инес: Свако од нас је мучитељ за друго двоје.⁴¹

И када покушају да се зближе, Естела и Гарсен схватају да до љубави између њих двоје не може доћи због присуства трећег, Инес, која их посматра, и својом слободом обезвређује њихов абортивни покушај приближавања и међусобног оправдавања. „Ниједна од личности није у стању да преузме пуну одговорност за своје чинове (као што је учинио Орест, и како, донекле, чини Инес – прим. С. С.) и жели да други у њему открију карактер (што ће рећи есенцију); на тај начин, међутим, свако понаособ постаје зависан од других, па када двоје и дођу до неке врсте договора, тај договор одмах бива уништен присуством треће личности. Алиби и изговори су неупотребљиви у Паклу, који је, у буквалном смислу речи – други људи.”⁴²

Следећи почетну поделу на политичке и филозофске драме, *Не-сахрањене мртваци* бисмо могли – будући да приказују једну конкретну историјску ситуацију из француског Покрета отпора, у коме је и сам Сартр активно учествовао – сврстати међу политичке комаде, али они то ипак нису. Мада политички и историјски јасно ситуирана, група герилаца, ухваћена и мучена у затвору, манифестује пре свега сартровску веру у појединчеву свест као облик апсолута и у конфликтну природу односа међу људима. На истом ослободилачком послу, пред заједничким непријатељем, Жан, Србије, Лиси, Канорис –

⁴⁰ *Исџо*, 167.

⁴¹ *Исџо*, 133–134.

⁴² Hinchliffe, *Sartre*, 33.

остају сами и у мрежи истих егзистенцијалистичких питања из фазе *Бића и нишћавила*, дакле – истражују исти онај терен који прекопавају и Орест у *Мувама* и паклена тројка иза дефинитивно затворених врата пакла: затворска ћелија или пакао – готово да је свеједно. Други су – услов и квалитет појединчевог постојања: „С нама нитко више не рачуна, ми смо мртвачи и нисмо уопће важни”,⁴³ каже Канорис који, као и остали ликови, поново оживи тек када се околности измене: у њихову ћелију је доведен и Жан, један од руководиоца устанка, и сада сваки од њих, понаособ, мора одлучити да ли ће да га изда или ће да издржи мучење и да остави полицајце у уверењу да су ухватили безазленог грађанина.

Драму *Ђаво и ѓосјод Боџ* могли бисмо назвати прелазном, јер она, написана после *Прљавих руку*, које разрешавају изразито политичку дилему на моралном плану, једну такође политичку расправу преводи у сферу чисто филозофског, етичког промишљања проблема Добра и Зла. Радња се дешава у Немачкој у време Лутерове реформације и великих сељачких буна, и приказује Геца, врсног војсковођу, полуплемените крви, копилана, који, будући да као копилан *не припада*, има слободу да се односи арбитрарно према друштву које га је одбацило. Сартр је опседнут копиланима, и његови јунаци често су у том статусу. Сартр је детињство провео без рано преминулог оца, с дубоким осећањем сирочета, а сироче је, по његовим речима, нека врста лажног копилета. Жене, чијем је животу и делу Сартр посветио књигу од седамсто страница, био је копиле, и то је битно утицало на формирање његове религије зла.⁴⁴ Копиле је и велики енглески глумац Кин, и Сартр ће баш драму Александра Диме Оца о овом глумцу адаптирати и превести на језик егзистенцијалистичких теза о слободи и о представљању, постојању за друге и кроз друге. Копиланом се осећа и Иго у *Прљавим рукама*, не само зато што верује да није син свога оца, већ и стога јер не припада ни свету буржуја ни партији којој је приступио.

У *Ђаволу и ѓосјоду Боџу* налазимо чак два копилана: Геца, који је то по рођењу, и Хајнриха, који је то по опредељењу. Када Катарина упита Геца зашто хоће да спали град, он врло одређено дефинише своје разлоге:

Гец: Зато што је то Зло.

Катарина: А зашто чинити Зло?

Гец: Зато што је Добро већ учињено.

Катарина: Ко га је учинио?

Гец: Бог Отац. А ја – измишљам нове ствари.⁴⁵

⁴³ Jean-Paul Sartre, *Несахрањени мртвачи*, у *Двије драме*, Матица хрватска, Загреб 1951, 43.

⁴⁴ О томе види Jean-Paul Sartre, *Saint Genet*, Gallimard, Paris 1978.

⁴⁵ Жан-Пол Сартр, *Ђаво и ѓосјод Боџ*, Просвета, Београд 1966, 92.

Са Богом Геџ у првом чину води немилосрдан рат. Он чини гнусо-бе да би га запрепастио и уплашио. Он види анђеле како плачу и стрепе, и надају се да Геџ ипак неће смети да изврши злодело које је наумио, али се он не да зауставити. Катарину, која га следи и воли, он хоће да да свој војсци својој да с њом спава само зато да би учинио гнусно дело без преседана; брата, оног легитимног, издаје и окреће се против њега; убија зато да би се забављао; измишља нова зла јер обично мучење и вешање постаје досадно и једнолично. По арбитрарности својих одлука, он можда подсећа на Камијевог Калигулу, али га од њега раздваја сврховитост поступања. „Бог ме чује, Богу пробијам уши, и то ми је довољно, јер он је једини непријатељ који је достојан мене. Постоји Бог, постојим ја, и постоје авети. Бога ћу ноћас распети, на теби и на двадесет хиљада људи, јер његова је патња вечна, и овековечује оне који га натерају да пати.”⁴⁶ Геџу се током драме, у разним ситуацијама, супротстављају Насти, вођа сеоске сиротиње, прагматичан, сав усредсређен на свој циљ – ослобођење сељака од беде, тлачења и немаштине, и Хајнрих, свештеник који се налази у сталном расцепу између верности цркви и клеру, с једне, и сиротињи, којој жели да помогне, с друге стране. Уместо да усклади ова два захтева, он једнако издаје и једне и друге, јер није изабрао. Сиротиња у опседнутом Вормсу, на челу са Настијем, хоће да убије Бискупа и свештенике, и Бискуп тајно додаје Хајнриху кључ од врата кроз која Геџова војска може да неопажено уђе у Град. Ако он тај кључ однесе Геџу, наступиће покољ сиротиње; ако га не однесе, Насти ће поубијати свештенике. Прво је издао свештенике и из самилости се придружио сиротињи; сада издаје сиротињу да би спасао свештенике. Пошто је то учинио, а није измолио од Геџа милост за сиротињу, он ипак успева да великог злочинитеља увери да је у свету могуће чинити само зло.

Хајнрих: Божија је воља да Добро буде немогуће на Земљи.

Геџ: Немогуће?

Хајнрих: Савршено немогуће. Немогућа је Љубав! Немогућа је Правда... зато што је довољно да један човек омрзне другог па да мржња, мало-помало, освоји читав свет.⁴⁷

Геџ: Значи, сви чине Зло?

Хајнрих: Сви.

Геџ: И нико никада није чинио Добро?

Хајнрих: Нико.

Геџ: Па лепо. Да се кладимо да ћу га ја чинити.⁴⁸

⁴⁶ *Истио*, 111.

⁴⁷ *Истио*, 123.

⁴⁸ *Истио*, 125.

Како му околности иду наруку – брат му је погинуо и сада је он једини власник феудалног имања – Геџ решава да земљу подели сељацима и да створи Град Сунца, место у коме ће владати правда, срећа и љубав. Међутим, Геџове добре намере се непрестано претварају у зло, као и Хајнрихове. Насти објашњава да ће Геџов гест убрзати избијање сељачке буне у другим регионима и да ће, јер је преурањена, та буна довести до великог крвопролића, што се и догоди. Тада Насти тражи од Геџа, будући да је војсковођа, да се стави на чело војске јер ће неуке сељаке обучени војници поклати као стоку. Геџ ни на то не пристане већ нареди становницима Града Сунца да на насиље одговарају благошћу, а сам оде да убеди сељачку војску у постојање Добра. За време његовог одсуства, побуњени сељаци разоре Град Сунца и поубијају све који нису хтели да им се придруже, што, уз смрт његове љубавнице Катарине, Геџа отера у шуму јер жели да тамо, аскетским животом, окаје грехе људи и да заслужи Божији опроштај. Ту га налази Хајнрих, тачно на годишњицу његовог преобраћења из Зла у Добро. Геџ још увек нема правих одговора:

Геџ: Хајнриху, Хајнриху, је ли доброта уопште остварљива?

Хајнрих: Срећна ти годишњица! Пре тачно годину дана исто си ме питао. И одговорио сам: није...

Геџ: ...Господе, кад нам већ ниси омогућио да чинимо добра, зашто си допустио да то силно желимо? Ако већ не даш да будем добар, зашто ми убијаш жељу да будем зао?

Хајнрих: Зашто се трудиш да с њим заподенеш разговор? Добро знаш да ти неће одговорити... човек је ништаван. Немој се правити да се чудиш: одувек си то знао... Наредбе које си тобоже примао – сам си издавао.

Геџ (замишљено): Тако је... Само ја, попе. Само ја, имаш право... Небо ми ни име не зна. Без престанка сам се питао шта сам ја у очима Бога. Сад знам одговор: ништа... Видиш ли ту празнину изнад наших глава? То је Бог... Осим мене није било никога: само сам ја располагао Злом, ја сам једини измислио Доброту... Ако Бог постоји, човек је нико и ништа; ако човек постоји... Куд бежиш?... Онда ћу ти открити тајну велике враголије: Бог не постоји. *(Хајнрих се баца на њега и удари га. Геџ се, под ударцима, смеје и виче.)* Не постоји! Радуј се, плачи од радости! Алелуја! Не туци ме лудаче: избављам и тебе и себе. Нема више ни Неба ни Пакла: остаје само Земља.⁴⁹

Геџ тако дознаје да се може бити човек само међу људима и да су добро и зло нераздвојни, да човек мора пристати да буде зао како би

⁴⁹ *Исџо*, 279–281.

чинио добро, јер „волети значи мрзети исте непријатеље”.⁵⁰ Он се придружује Настију, и своје настојање да чини добро међу људима, и с њима, почиње злочином: убија официра који није хтео да му се покори:

Гец: Утераћу им страх у кости јер немам другог начина да их волим; издаваћу им наредбе јер немам другог начина да им се покоравам; остаћу с тим празним небом изнад главе јер немам другог начина да будем са свима њима. Треба повести борбу, и ја ћу да је поведем.⁵¹

Или, како то каже Сартр описујући коначно Гецово опредељење: „Он, дакле, ступа међу своју браћу и придружује се сељачкој буни. Између Ђавола и Бога, он бира човека.”⁵²

Осим тема добра и зла, избора, напуштениости – тема које готово без изузетка срећемо у свим Сартровим драмама – кључно место у *Ђаволу и ѓосјоду Боџу* заузима однос према Историји и историјском апсолуту, однос који се у ангажованом животу француског егзистенцијалисте и марксисте мењао, али увек живо заокупљао његову пажњу. Пишући о *Ђаволу и ѓосјоду Боџу*, Јован Христић исправно констатује да је, одбацивши два апсолута, Добро и Зло, Сартр створио трећи, Историју, „која је у стању да нам опрости и наше лажи, и наша убиства”,⁵³ оно што ни Бог више не може. Нема никакве сумње да прагматичног револуционара Настија Сартр пушта да током целе драме буде најближи истини: Он већ у првој слици зна – као и Инес у односу на Гарсена – оно што ће експериментатор и интелектуалац Гец с муком доконати тек у последњој, једанаестој слици, и то на самом њеном крају:

Насји: Не дижите очи к небу, небо је пусто. Анђели делају на земљи... Истину вам говорим: или су сви људи пророци, или Бог не постоји... Сви су они у дослуху: бискупи, већници, богаташи; хоће да предају град јер вас се плаше. А ко ће све да плати ако се град буде предао? Ви! Као и увек – Ви! Зато устајте, браћо, треба убијати да би се заслужило небо.⁵⁴

Многи интерпретатори Сартровог дела сматрају да његов покушај спајања егзистенцијализма и марксизма, најтемељније спроведен у *Кријици дијалектичкој ума*, представља, заправо, напуштање ег-

⁵⁰ *Исјо*, 280.

⁵¹ *Исјо*, 296.

⁵² Jean-Paul Sartre. „Le diable et le bon dieu” – интервју Сартра са Samedi-Soir, прештампан у књизи Сартр. *Un théâtre de situations*, Gallimard, Paris 1973, 269.

⁵³ Јован Христић, „Жан-Пол Сартр” у Сартр, *Ђаво и ѓосјод Боџ*, 304.

⁵⁴ Сартр, *Ђаво и ѓосјод Боџ*, 36.

зистенцијалистичких ставова из четрдесетих година. Морис Кранстон указује да је Сартр у првом периоду под ангажованом књижевношћу подразумевао „књижевност која заступа било који искрени поглед на живот, без обзира какав”,⁵⁵ а да је временом ангажована књижевност за Сартра почела да значи „књижевност која заступа социјализам, као да ниједан други ангажман не може никако бити искрен”.⁵⁶ Од страсне заинтересованости за проблеме појединчеве етике, проблеме који се решавају у оквирима субјективитета, Сартр се очигледно кретао према домену социолошке и политичке проблематике. У *Критици дијалектичког ума* он већ сасвим јасно даје предност марксизму над егзистенцијализмом, мада сматра да је управо егзистенцијализам идеологија која може да ревитализује марксистичку мисао, склеротичну пре времена, захваљујући марксистичким интелектуалцима. „Марксистички интелектуалац верује да служи својој партији вршећи насиље над искуством, поричући неугодне детаље, широко симплификујући чињенице и нарочито концептуализујући догађаје пре него што их је студирао.”⁵⁷ Међутим, док је егзистенцијализам само „идеологија”, што значи да она само истражује домен, да је „паразитски систем који живи на маргини знања коме је првобитно био супротстављен, али у које сада покушава да се интегрише”,⁵⁸ дотле је марксизам филозофија, то јест велики креативни систем, какви су били Декартов и Локов, па Кантов и Хегелов, који не може бити превазиђен док се историја не покрене унапред. У нашем историјском моменту марксизам је филозофија епохе, и само је у његовим оквирима данас сврсисходно истраживати. Са своје стране, међутим, „истражујући домен” овог филозофског система, егзистенцијализам треба да му позајми рационални концепт људске слободе, уместо његовог материјалистичког, детерминистичког концепта из деветнаестог века. За разлику од становишта, широко образлаганог у *Бићу и нишћавилу*, да суштина односа међу људима није заједништво већ конфликт, у *Критици дијалектичког ума* Сартр заступа став да друштва напредују од „коллектива” према „групама”, и од атомизованих индивидуалистичких удружености према органски сједињеним целинама. У његовој новој антропологији, до конфликта између људи не долази због „слободе” већ због *немашћине*: „Читава људска авантура, бар до сада, јесте очајничка борба против немашћине.”⁵⁹

Све ове идеје у процесу сазревања присутне су већ у *Баволу и го-сџоду Боџу*, написаном девет година пре *Критике дијалектичког ума*, у којој ће оне и дискурзивно бити уобличене. На Настијевој страни је

⁵⁵ Cranston, *Sartre*, 85.

⁵⁶ *Исџо*.

⁵⁷ Sartre, *Critique de la raison dialectique*, 17.

⁵⁸ *Исџо*, 18.

⁵⁹ *Исџо*, 201.

историјска правда јер се он бори против немаштине, која је покретач сукоба међу људима; Добро ће бити немогуће све док она не буде превладана. С историјске дистанце, дакле, моћи ће да се види да ли је неки циљ приближавао време без немаштине, или не; Историја ће, дакле, моћи да оправда наше злочине чињене у име будућег човековог Добра.

Ова Сартрова становишта оповргаваће многи: и они који себе сматрају марксистима и они који су сасвим далеко од марксизма. Сартровој *Кријици дијалектичког ума*, антрополог и структуралиста Клод Леви-Строс посветиће читаво девето поглавље књиге *Дивља мисао*. Он замера Сартру, између осталог, да нам „не пружа конкретну слику историје, већ апстрактну схему људи који стварају такву историју која може да се манифестује у њиховом постојању у виду синхроничног тоталитета. Он се, дакле, односи према историји као примитивци према вечној прошлости: у Сартровом систему, историја управо игра улогу једног мита.”⁶⁰ Сартр, по Леви-Стросу, „валоризује историју на рачун других хуманистичких наука и замишља је на скоро мистичан начин”.⁶¹

Упркос могућности да Сартр има ироничан став према изјави Банкара: „Добро, манимо сад Конрада. Он је несумњиво нападач – чим је побеђен”,⁶² цео *Ђаво и ѓосјод Боѓ* потврђује његово макијавелистичко становиште да историју пише победник, и да се победа може извојевати тек напуштањем меких, порозних, плачевних, женски покорних моралних премиса хришћанства, и усвајањем чврстих, мушких, сурових, одлучних премиса револуционара. Донекле замућен покушајем филозофског уопштавања једног превасходно тактичко-политичког питања, етички проблем политичког деловања у друштву и у конкретним околностима још се јасније експлицира у *Прљавим рукама*. Сам Сартр указује на повезаност ова два комада: „Овај комад (*Ђаво и ѓосјод Боѓ* – *прим. С. С.*) може да се схвати као допуна, као наставак на *Прљаве руке* иако се радња догађа четири стотине година раније. Покушао сам да прикажем личности које су отуђене од маса своје епохе као и Иго, млади буржуј, јунак *Прљавих руку*...⁶³ Међутим, док Геџ – копиле као и Жене, као и Кин – јесте апстракција која се креће у свету етичких категорија, дотле је Иго, такође копиле, конкретна, једна личност суочена с избором: лични морал или беспризивно покоравање Партији. Иго добија задатак да ликвидира партијског лидера, Одерера, јер у једном тренутку заговара линију сарадње са грађанским партијама, са којом се други партијски лидер, Луј, не слаже. Међутим, као Одереров секретар, Иго почиње да

⁶⁰ Клод Леви-Строс, *Дивља мисао*, Нолит, Београд 1966, 292.

⁶¹ *Исио*, 294.

⁶² Сартр, *Ђаво и ѓосјод Боѓ*, 13.

⁶³ Jean-Paul Sartre, „Le diable et le bon dieu” – интервју, 272.

поштује Одерерову личност, па чак и његове политичке аргументе, и без обзира на партијски задатак који је прихватио, не може да се одлучи на чин. У једном моменту, међутим, када види своју жену Цесику у Одереровом наручју, он дограби његов револвер и убија га. Убиство бива окарактерисано као убиство због љубоморе и, после одлежане две године, Иго је ослобођен одслужења петогодишње казне. Он долази код револуционарке Олге и ту дознаје да је успостављена веза са Русијом, да се партијска линија променила одмах после његовог хапшења и да је сада званична линија управо она коју је заступао Одерер. Међутим, како нико не зна да је Одерер убијен из политичких разлога, и како сви мисле да је Иго то урадио, у наступу љубоморе (Одерер је сада званични партијски светац), Одереров убица је још „употребљив” за партијски рад, под условом да призна да је убиство извршио због жене. Ради одбране достојанства свог чина, Иго одбија да га се одрекне, мада зна да ће ту своју одлуку платити животом: „Нисам употребљив”⁶⁴ – последње су речи које упути револуционарима што га чекају с револверима у рукама.

И мада је овај Сартров комад дочекан као памфлет против нехуманог утилитаризма партијске комунистичке праксе, па су га и комунисти напали (уосталом, берлинска комунистичка штампа је 1945. године осудила и његове *Муве*, због претераног инсистирања на слободи и на индивидуализму), пажљивије читање овог комада или исправна његова позоришна интерпретација показале да је морал за који се залаже Сартр – Одереров морал, и да је аутор пун презрења за интелектуализам и грађанску колебљивост скрупулозног Игоа. Нема никакве сумње да аутор готово у своје име бележи Одерерове речи. Одерер није слепи послушник Русије, он је свестан да су све армије, укључујући и Црвену, у окупираној земљи омражене, он, коначно, савршено добро зна да је важно победити, а да је мање важно, или неважно, како, којим средствима. Кључ за разумевање ове драме и Сартрових становишта јесте сцена у којој Иго покушава да Одерера убеди како свака сарадња са грађанским партијама, макар и привремена, значи издају:

Одерер: Зашто сам ја издајник?

Иго: Зато што немате права да увлачите партију у своје комбинације.

Одерер: А зашто не?

Иго: То је револуционарна организација, а ви хоћете да од ње сачините владину партију.

Одерер: Револуционарне партије су створене да би узеле власт.⁶⁵

⁶⁴ Жан-Пол Сартр, *Прљаве руке* (рукопис), превод Олга Савић, библиотека Југословенског драмског позоришта у Београду, 170.

⁶⁵ *Истио*, 129.

И пошто је Одерер, за разлику од Настија, човек који је још увек сартровски уверен да човек не може никад бити сигуран да ли му је избор исправан, али мора да бира а не да пасивно полтронски слуша, он је решио да се упрља сарадњом са грађанским партијама јер је једино тако могуће, верује он, после рата добити и сачувати власт. Остати чист у политици – то је немогуће, и то је оно знање, опет, које Насти и Одерер деле.⁶⁶

Одерер: Партија је увек само средство. А постоји само један циљ: Власт... Брига ме за мртве... Ја водим политику живих за живе... Ја ћу лагати кад то буде потребно... Колико ти, момче, држиш до своје чистоте. Колико се плашиш да не упрљаш руке. Па добро, остани чист. Само, коме ће то да користи и зашто си дошао међу нас? Чистота! То је идеја факира и монаха. А вама, интелектуалцима, грађанским анархистима, она је само изговор да не радите ништа. Не радити ништа, остати непокретан, скрстити руке и носити рукавице. Ја видиш, имам прљаве руке. До лаката. Завлачио сам их у говна и у крв. Па шта онда? Мислиш ли да се може невинно владати?⁶⁷

Можда је Христић у праву када каже да Сартр личи на „писца кога сопствена рђава савест интелектуалца нагони да другима упорно доказује како је нешто друго од оног што јесте“;⁶⁸ можда је, другим речима, Сартр заправо Иго кога се гнуша, али у овој драми нема сумње да писац стоји на моралним становиштима Одереровим. Амбиваленције које је могуће наслутити у *Прљавим рукама*, тако, можда јесу амбиваленције које, врло јасно опредељени аутор није успео да прикрије.

Међутим, да је питање прљавих руку дуго опседало Сартра, сведочи и његов филмски сценарио *Међу зуччаницима* написан пре драме о Игоу и Одереру. Сукоб између Жана, који је за покретање оружане борбе, и Лисјена, који је против убијања, антиципира централни сукоб *Прљавих руку*:

Лисјен: Жане, ја... не могу са вама.

Жан: Али, због чега?

Лисјен: Ти знаш до чега ће довести твој план? Хиљаде мртвих са једне и са друге стране. Ја... нећу моћи да поднесем мисао да сам одговоран за те мртве... Ја... ја се грозим силе, Жане.

Жан: ...Ти нећеш да се упрљаш, је л' да?

Лисјен: То је истина. Толико сам желео да останем чист. Зар се не може човек бранити а да се не упрља? Зар треба проливати крв?⁶⁹

⁶⁶ *Прљаве руке* су написане током три битне године у Сартровом мисаоном животу, пре *Ђавола и Господа Бога*.

⁶⁷ Сартр, *Прљаве руке*, 133–135.

⁶⁸ Христић, „Жан-Пол Сартр“, 300.

⁶⁹ Жан-Пол Сартр, *Међу зуччаницима* (рукопис), превод Јован Ђирилов, Библиотека Атељеа 212, 51.

Сартр зна – у овом периоду свог дугог приближавања и удаљавања од организоване акције у друштву, што ће рећи од комунистичке партије – тачан и недвосмислен одговор на Лисјеново питање. Као што има пуно разумевања за Одереров прагматизам у *Прљавим рукама*, тако исто сматра исправним Жанов макијавелизам: историја оправдава средства.

Ако су политичке драме Сартрове, нарочито *Баво и ѓосјод Боѓ*, коинцидирале идејно и временски са Сартровим радом на *Кришници дијалектичкоѓ ума* (као што *Муве* и *Иза затворених враћа* припадају периоду *Бића и Нишћавила*), Сартрова драма *Заточеници из Алѓоне*, како то тачно уочава Лисјен Голдман, одражава пишчеву збуњеност пред чињеницом да је подржавао покрет који се одједном показује као тлачитељски. *Заточенике из Алѓоне* Сартр је, према својој сопственој изјави, започео у намери да коментарише збивања у Алжиру,⁷⁰ али је током рада, из разлога који, чини нам се, нису везани само за француску цензуру, радњу преместио у Немачку после пропасти нацизма и пораза у Другом светском рату. *Заточеници из Алѓоне* су, наиме, драма о мучењу, тиранији и одговорности за припадност онима који врше насиље данас у име будуће среће; управо ово отежава праћење драме будући да су наша осећања према нацизму одвише снажна да бисмо расправу пратили непристрасно. Ослободимо ли се свежих успомена, поставимо ли се према нацизму као према једном од тлачитељских покрета, понешто конфузан смисао ове драме израња на површину. „Неопходно је пратити радњу овог комада пуног савремених одјека кроз три нивоа социјалне реалности: хитлеровског тлачења, тлачења у Алжиру, и тлачења у стаљинистичким логорима”,⁷¹ и износи хипотезу, вероватно сасвим исправну, да је Сартр овај комад написао „зато што се осетио одговоран, као човек, за хитлеровска тлачења; као Француз, за тлачења током Алжирског рата, мада им се ватрено и радикално супротстављао; и изнад свега, за стаљинистичка тлачења, јер је подржавао организације одговорне за њих и био блиско повезан са њиховим политичким деловањем”.⁷² Франц фон Герлах, који је постао нациста када је утврдио да не постоји изван породице моћног немачког индустријалца, да нема индивидуалитета наспрам колективне акције заједнице, затворио се после повратка у земљу на таван породичног здања слепо верујући да је Немачка у рушевинама, да после пораза она више и не постоји. Годинама виђа само своју сестру Лени, која га подржава у овој вери. *Заточеници из Алѓоне* су заправо суђење; Франц одговара пред два трибунала. Он годинама трибуналу ракова, које види у сво-

⁷⁰ Види Jean-Paul Sartre, „Entretien avec Kenneth Tynan”, у Sartre, *Un théâtre de situations*, 152–153.

⁷¹ Lucien Goldmann, *The Theatre of Sartre*, TDR 49, fall 1970, 116.

⁷² Исто.

јим халуцинацијама, образлаже разлоге за приступање борби Немачке, и разлоге за потпуно повлачење из живота, кога више нема. Истовремено, једини је Герлах у кући, жена његовог слабог и безначајног брата, Вернера, такође је судија породици; у модификованом облику: онај трећи који ће двоје Герлаха, оца и сина, навести на спектакуларно саобраћајно самоубиство у спортском „поршеу“.

Несумњиво драма с тезом, у којој се теза тешко разабере, у којој је много нејасноћа за онога који није на курсу тренутних Сартрових политичких и филозофских размишљања, *Заточеници из Алжионе* пре припадају слабијем него бољем делу Сартровог драмског опуса; ипак, то је драма заснована на озбиљном набоју једне велике сумње, једног неразјашњеног става, и боља је од две одиста најслабије драме овог писца и филозофа: *Обзирне блуднице*, наивног памфлета о црначкој сегрегацији на југу Америке, и *Њекрасова*, тенденциозне комедије о западним заговорницима хладног рата и распиривања мржње према комунизму. Међутим, сви Сартрови комади, без обзира на степен остварености, имају заједничке особине, из којих је могуће извести основне драматуршке принципе којих се он држи и према којима се равна. Бранећи Анујеву *Антигону* од неразумевања и напада њујоршке критике, Сартр, у есеју *Стиворијини митови*, повлачи оштру линију између онога што је европска и америчка драма између два рата била, и онога што сада желе да створе „млади драмски писци Француске“.⁷³

Театар до 1940. године био је театар карактера у коме је анализа личних особина (студија кукавице, лажова, каријеристе или разочараног појединца) била основа драмског текста. Мерена овим мерилима, Анујева Антигона уопште није карактер. Она представља „ голу вољу, чист и слободан избор“⁷⁴ који се не може и који не треба објашњавати наследним особинама, околином или околностима. Није то никаква дата и фиксирана људска природа, оно што је заједничко свим лицима; универзалне су „ ситуације у којима се човек налази, што ће рећи, не укупан збир његових психолошких црта, већ границе које га окружују са свих страна“.⁷⁵

У формалном погледу, *театар ситуација*, који Сартр предлаже уместо *театра карактера*, разликује се по томе што из драме сасвим елиминише, или макар озбиљно занемарује психолошке мотиве. Потребно је четири сата драмског збивања да би били изнети сви мотиви који ће произвести један или два поступка код Горког или код Чехова. Одбацујући обавезу да психолошки образложи поступке јунака, Сартр ствара театар у коме се догађаји, чиновни, сама основа и његове филозофије и његове драматургије, претварају у универзалне ситуа-

⁷³ Jean-Paul Sartre, „Forger des mythes“, у Sartre, *Un théâtre de situations*, 57.

⁷⁴ *Истио*.

⁷⁵ *Истио*.

ције. „Главна храна комада није карактер који се изражава ученим, театарским речима... то је ситуација... Карактер долази после, када се завеса спусти. Он је отврдњавање избора, његова склероза; он је оно што Кјеркегор назива *йонављањем* (*répétition*)... Ситуација је позив; она нас окружује, она нам предлаже разрешења о којима сами морамо одлучити. И зато што одлука мора да буде дубоко људска, зато што ставља на коцку човекову свеукупност, на позорницу увек треба износити граничне ситуације (*situations – limites*), што ће рећи оне које представљају алтернативе чији је један камен-међаш смрт.”⁷⁶ Сартр се позива на Хегела који је, по његовом мишљењу, доказао да класичне грчке трагедије нису никада биле једноставно буре осећања, већ да су увек биле доказивање права, афирмација одређеног система вредности. У том смислу театар ситуација не тражи толико ново, колико покушава да се врати најбољој драмској и театарској традицији, у којој је увек сукоб права а не сукоб карактера, био фокусно место акције. Стаљиниста и троцкиста, антинациста и СС патрола, радник и капиталиста не сукобљавају се стога што су им карактери различити, већ стога што поштују различите вредности, што имају различиту етику и што различито виде човекову ситуацију.

Театар ситуација враћа се класичним узорима и тако што увек бира ситуацију у тренутку када је она у климаксу сукоба и хрли према катастрофи. „Наши комади⁷⁷ су дивљи и кратки, концентрисани на један појединачан догађај”,⁷⁸ па им није тешко да поштују такозвана правила о три јединства. Пошто је циљ театра ситуација да кује митове, да за гледаоца пројектује „увећану и обogaћену представу његових сопствених патњи”,⁷⁹ величина тога театра произлази из његових „социјалних, и, у извесном смислу, религиозних функција: он мора остати обред”.⁸⁰ Сартр је једном заувек схватио шта је театар када је у затвору, 1940. године, написао и извео један комад за своје другове. Гледајући их преко рампе, ћутљиве и сједињене, „ја сам схватио шта театар треба да буде – велики колективни и религиозни феномен”,⁸¹ а писац мора „да обједини све диспаратне елементе аудиторијума у једну целину тако што ће у скровиштима њихових духова разбудити оне ствари које се тичу свих људи дате епохе и друштва”.⁸²

Намере су, дакле, јасне, и остаје нам да видимо у каквим делима

⁷⁶ Jean-Paul Sartre, „Pour un théâtre de situations”, у Sartre, *Un théâtre de situations*, 19–20.

⁷⁷ Сартр у овом тексту помиње, осим Анујеве *Антиигона*, још Камијеве драме *Калигула* и *Несћоразум*, *Les Bouches Inutiles* Симон Бовоар, а од својих – *Несахрањене мртваче* и *Иза затворених вратица*.

⁷⁸ Sartre, „Forger des mythes”, 63.

⁷⁹ *Истио*, 64.

⁸⁰ *Истио*, 64.

⁸¹ *Истио*, 62.

⁸² *Истио*.

су оне покушале да се остваре кроз Сартров драмски опус. Тачно је да Сартр и у паклу поштује јединство акције, времена и места, и да то мање-више чини у свим својим драмама. Јединство времена и места ће благо и спорадично бити нарушено само у две његове драме: у *Баволу и господу Богу*, где паралелном монтажом догађаја радња слободно прелази са једног места на друго, и у *Заточеницима из Алијоне*, где се прошлост према потреби приповедача, отеловљује на сцени у оквиру садашње акције; али ова два случаја нити су типична нити су, са драмског становишта, одиста важна. У принципу, радња Сартрових драма је класично развијана у простору и времену, прича има почетак средину и крај; Сартр одиста може да изјави, заједно с Аристотелом, да „трагедија није подражавање људи, него подражавање радње и живота, среће и несреће, а срећа и несрећа леже у радњи, и оно што чини циљ нашег живота, то је неко делање, а не каквоћа”.⁸³

Последица ове, пуне упућености на акцију, на чин, и одсуство потребе да се чиновни психолошки мотивишу, јесте мелодрамска брзина догађања, галоп кроз причу препуну крајњих обрта и неочекиваних догађаја. Пошто је чинио страшна зла у броју кога се ни писци средњовековних комада о Ироду не би постидели, Геџ одједном почиње да чини добро; у једночасовном и једночином комаду *Иза затворених врати* Сартр „узима материјал довољан за три булеварске драме”,⁸⁴ у два кратка чина *Несахрањених мртваца* присуствујемо двома мучењима, једном самоубиству, убиству које по одобрењу сестре један одрасли борац изврши над њеним братом, малолетним саборцем, пропасти једне љубави, пропасти једне вере. Наравно, Сартрове драме, у најбољим случајевима, нису мелодраме зато што, елиминишући психолошко правдање чиновна, нису радњу свели на претерано увећану емоцију: психолошки мотив је само замењен мотивом који бисмо назвали филозофским. Дакле, јунак не поступа по нужности која је задата његовим карактером, већ по схеми коју му је филозоф зацртао пре него што је карактер почео да постоји.

Сартрове драме, међутим, често прелазе опасну границу претеране концептуалности, филозофске организованости у систем. Догађаји се, у извесним тренуцима, развијају сагласно са филозофском тезом коју треба доказати, али супротно сваком осећању за вероватно. Када се у *Несахрањеним мртвацима* Жан појави по нарудбини,⁸⁵ да би јунака довео у егзистенцијално занимљиву ситуацију коју ће Сартр потом да развија; када у *Баволу и господу Богу* Хајнрих направи невероватну комбинацију предлажући да општим страхом због повлачења попова угуши сељачку буну;⁸⁶ када се у *Заточеницима из Алијоне* у дугачкој експозицији стекну догађаји несумњиво неопходни

⁸³ Аристотел, *О песничкој уметности*, Завод за издавање уџбеника СР Србије, Београд 1966, 14.

⁸⁴ Hinchliffe, *Sartre*, 33.

⁸⁵ Сартр, *Несахрањени мртваци*, 24–25.

⁸⁶ Сартр, *Баво и господ Бог*, 175.

да би дошло до ситуације потребне Сартру, али готово фантастични када се проверавају нашим реалним искуством и историјским знањима⁸⁷ – ми Сартрову филозофску спекулацију доживљавамо као неуверљиву драмску конструкцију. Чини нам се да до овога долази због две Сартрове особине које бисмо могли назвати и манама његовог интелектуалног темперамента. Оно што Кранстон тачно назива „Сартровом нагонском склоношћу према сензационалној фрази”⁸⁸ и – додали бисмо – према сензационалном контрасту, често његову драмску ситуацију преводи из подручја зачуђујућег и узбудљивог у подручје невероватног и упадљиво лажног. Другу његову списатељску ману уочио је Ками већ на самом почетку Сартровог књижевног рада.⁸⁹ Литерарно дело је, по Камијевом уверењу, увек филозофија претворена у слике, али сва филозофија мора прећи у слике ако писац не жели да му мисао стоји као етикета на лику или догађају. Када год филозоф потпуно надвлада писца, Сартрова драма губи аутентичност. Управо ови тренуци у Сартровој драматургији учинили су Стајнера претерано опрезним према такзваној филозофској драми уопште: „Моје је осећање да њихов значај лежи изван сфере и ауторитета драме. *Иза зајворених вратиа*, *Ђаво и Ђосјод Боџ*, и *Калиџула* нису првенствено позориште, већ пре употреба позорнице.”⁹⁰ Сартр нема среће на начин на који се то обично дешава онима који се налазе између чврсто дефинисаних вокација. Ако му Стајнер одриче статус драматичара, филозоф Хајдегер му одриче статус филозофа: „Сартр? Добар писац, али не филозоф.”⁹¹

Нема међутим, сумње, да, упркос оправданим или неоправданим замеркама које се могу ставити Сартровим драмама, двадесет, тридесет или више година удаљени од времена њиховог појављивања, оне најбоље (*Иза зајворених вратиа*, *Муве*, *Прљаве руке*) успевају у својој основној амбицији: налазе аутентичан и уверљив језик за комуникацију једне филозофије која пре свега жели „да учини људски живот могућим”.⁹² Полемичка вештина, изоштреност слике која је, нарочито у време када су се Сартрове драме појављивале, одиста представљала акутне интелектуалне проблеме епохе, поштен покушај да се по једној филозофији живи а да она, са своје стране, применљивошћу на живот помогне другима да живе, осетљивост за све социјалне, етичке и политичке изазове доба, чине Сартрову драматургију незаобилазним делом савремене европске драме.

⁸⁷ Жан-Пол Сартр, *Зајоченици из Алионе* (рукопис), превод Драгослав Андрић, Библиотека Југословенског драмског позоришта, 20–43.

⁸⁸ Cranston, *Sartre*, 95.

⁸⁹ Види Albert Camus, „Nausea”, критика у *Alger républicain*, octobre 1938.

⁹⁰ George Steiner, *The Death of Tragedy*, Faber and Faber, London 1961, 349.

⁹¹ Martin Heidegger, интервју у *La Figaro Littéraire*, novembre 4, 1950.

⁹² Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*

Slobodan Selenić

JEAN-PAUL SARTRE

Summary

A simple title of this essay *Jean Paul Sartre* suggests that the attempt of its author, who is one of the most prominent connoisseur of historical avant-garde in theatre in Yugoslavia, is to analyze thoroughly the overall dramatic work of one of the most complex figures in the twentieth century's culture, Jean Paul Sartre. Controversial as he was, Jean Paul Sartre left for his contemporaries as well as for future generations many unanswered questions and opened many post-Hegelian dilemmas.

In order to reach any sense of Sartre's aesthetic ideas it would be necessary to get familiar with the complete Sartre's work, which is not easy after all. This is especially important because it is hard to distinguish where Sartre philosophy ends and where his dramatic work starts, precisely one who read all his plays will have a deep insight into his philosophy and vice versa those who know well his philosophy will already have a picture of his plays. However, this exhaustive article offers a new methodology in studying Sartre's dramatic oeuvre: instead of searching through dramas for the meaning of his philosophy, a Sartre scholar should first search for basic notions of Sartre's philosophy because the characters and situations of his dramas are based on them.