

UNIVERZITET U SARAJEVU
FILOZOFSKI FAKULTET U SARAJEVU
ODSJEK ZA ROMANISTIKU

SARTREOVO KAZALIŠTE SITUACIJA

Završni diplomski rad

Kandidat:

Romana Čaušević

Mentor:

Doc. dr. Lejla Osmanović

Sarajevo, lipanj 2018.

SADRŽAJ

1. UVOD	2
2. SARTRE I SITUACIJA	3
2.1. Pojam situacije kroz Sartreov egzistencijalizam	3
2.2. Situacija pod Okupacijom	7
2.3. Od situacije zatočeništva do kazališta situacija.....	8
3. SARTREOVO KAZALIŠTE SITUACIJA	12
3.1. Sartre i kazalište	12
3.2. Kazalište situacija.....	15
4. <i>MUHE (LES MOUCHES)</i>	20
4.1. Uvod	20
4.2. Identitet.....	21
4.3. Sloboda.....	24
4.4. Zarazi pa vladaj	26
5. <i>IZA ZATVORENIH VRATA (HUIS CLOS)</i>	31
5.1. Uvod	31
5.2. Drugi.....	32
5.3. Samozavaravanje.....	35
5.4. „Pakao, to su Drugi“	38
6. ZAKLJUČAK	44
7. LITERATURA.....	46

1. UVOD

Sveukupno Sartreovo djelo predstavlja obilje različitih tekstova koji variraju od filozofskih, književnih, kritičkih do političkih. U književnom domenu Sartre postiže uspjehe pišući romane, novele, književne i filozofske eseje, scenarije, te kazališne komade. Svaka od tih književnih vrsta se obraća različitoj publici, od radničke klase do intelektualne elite što se lako da zaključiti Sartreovom varijacijom jezika u skladu s književnom vrstom. Jednostavnost jezika u romanima i kazališnim komadima u odnosu na eseje ide u prilog Sartreovom cilju da vlastite filozofske ideje predstavi što brojnijoj publici. Upravo je kazališnim komadima Sartre najbolje postigao željeni cilj da vulgarizira svoje filozofske ideje. U ulozi dramatičara, Sartre je tijekom svog stvaralaštva objavio ukupno jedanaest kazališnih komada. On je sva svoja djela, pa tako i dramska, napisao vodeći se stajalištem da je piščeva zadaća da piše u skladu sa svojom epohom. Tako su egzistencijalističke ideje njegovih prvih kazališnih komada kao što su: sloboda, mogućnost izbora, odgovornost, pogled Drugih, samozavaravanje te druge, sasvim odgovarale situaciji s početka četrdesetih godina prošloga stoljeća, to jest okupaciji od strane Njemačke. Nakon iskustava iz zarobljeništva koja poništavaju dotadašnji Sartreov individualistički pristup, te njegovog suočavanja sa situacijom u Parizu, kod njega sve više sazrijeva ideja angažmana. Prva se kazališna djela tako više tiču filozofije angažmana u smislu shvaćanja slobode i prihvaćanja odgovornosti kao neminovnosti. Kako se nakon Drugog svjetskog rata političko okruženje u Francuskoj i u svijetu mijenja, tako se i Sartreove ideje razvijaju u smjeru političkog angažmana. Pokretanje časopisa *Moderna vremena (Les Temps Modernes)* 1945. godine označava početak Sartreovog punog političkog angažmana. Kazališni komadi koji slijede nakon te godine ostaju otisci filozofskih ideja, ali poziv na angažman sada postaje više politički nego filozofski.

Ovaj rad će se baviti početkom Sartreovog dramskog stvaralaštva, to jest kazališnim komadima koji su bili napisani u ratnom periodu. U skladu s filozofskim temama koje je htio predstaviti te s tadašnjom političkom situacijom u Francuskoj, Sartreovo kazalište će od samog početka nositi naziv Kazalište situacija i čini glavnu temu ovoga rada.

Budući da je Jean-Paul Sartre istovremeno i filozof i književnik, te da je njegovo kazalište filozofski orijentirano, na početku rada će biti predstavljeni osnovni postulati Sartreove egzistencijalističke filozofije s naglaskom na pojam situacije. Da bi se shvatio puni

smisao kazališnog komada Sartreovog kazališta situacija, čitatelj ili gledatelj trebaju najprije biti upoznati sa Sartreovom filozofijom predstavljenom u filozofskim esejima. Za puno razumijevanje ideje situacije i kazališta situacija, potrebno je upoznati i kontekst u kojemu je sve nastalo. Stoga će se u radu pažnja obratiti i na okruženje koje je vladalo tijekom njemačke okupacije s posebnim naglaskom na Sartreovo zatočeništvo. Period zatočeništva je značajan kao prekretnica u Sartreovom mišljenju, ali isto tako kao period u kojemu Sartre otkriva dramsko stvaralaštvo kao najpogodnije za vulgarizaciju filozofskih ideja. Za rađanje Sartreove koncepcije kazališta situacija presudan je njegov prvi kazališni komad, *Bariona ili sin groma (Bariona ou le fils du tonnerre*¹) koji će u ovom radu biti predstavljen kroz specifičnosti njegovog nastanka.

Postoje i drugi faktori koji utječu na Sartreov izbor kazališnog izraza. Oni se u nastavku, zajedno sa specifičnostima i izazovima kazališne umjetnosti, dovode u vezu sa Sartreovim kazalištem situacija. Sartre u kazalištu ne zanima karakter ni psihološki elementi jedne ličnosti. Ono što kazalište, za Sartrea, treba da predstavi, jesu čovjekovi izbori i postupci u različitim situacijama. Sartre stvara situacije koje predstavljaju zamke, a likovi su slobodni da sami za sebe odlučuju i pronalaze izlaze, te da pojedini svojim izborima i djelovanjima prenose Sartreove ideje.

Središnji dio rada je baziran na dvije reprezentativne drame: *Muhe (Les Mouches, 1943.)* i *Iza zatvorenih vrata (Huis clos, 1944.)*. Obje drame tretiraju egzistencijalističke ideje i principe koji su u ovom radu naglašeni kroz analizu glavnih tema. Pored toga, uz kratke uvide u okolnosti u kojima drame nastaju, također su izdvojena i glavna obilježja kazališta situacija koja se očituju u ova dva komada.

¹ Sartre je ovaj kazališni komad napisao tijekom svog zatočeništva u zarobljeničkom kampu 1940. godine, a komad je objavljen tek mnogo kasnije.

2. SARTRE I SITUACIJA

2.1. Pojam situacije kroz Sartreov egzistencijalizam

Suštinske postulate egzistencijalizma Sartre je temeljito izložio u *Biću i ništavilu* (*L'Être et le Néant*, 1943.), eseju fenomenološke ontologije, ali kratki filozofski esej *Egzistencijalizam je humanizam* (*L'Existentialisme est un humanisme*, 1946.) izložen na jednom predavanju održanom 1945. godine, savršeno rezimira Sartreovu filozofsku misao. U cilju obrane egzistencijalizma kojeg tada oštro kritiziraju mnogi, a naročito komunisti i kršćani, nalazeći u njemu pesimizam, naturalizam i općenito negativnu sliku čovjeka, Sartre je u ovom tekstu iznio svoje glavne egzistencijalističke ideje.

Prema osnovnom postulatu Sartreovog egzistencijalizma, „postojanje prethodi suštini²“, čovjek nema predodređenu svrhu niti vrijednost nego ih tijekom svog postojanja definira svojim činovima koji grade njegovu suštinu. Budući da čovjek neprestano vrši nove izbore, njegova suština je u stalnom nastajanju i mijenjanju. Da bi ilustrirao tu ideju, Sartre pravi usporedbu između proizvedenog predmeta i čovjeka. Dok je predmet stvoren s određenim ciljem, upotrebnom vrijednošću i definira se svojom suštinom te stoga postoji, čovjek se na početku vlastitog života ne može definirati jer on ne predstavlja ništa, jer je njegovo postojanje slučajnost (*contingence*). Suština čovjeka može da se definira poslije njegove smrti kao suma vlastitog projiciranja u budućnost i konkretno poduzetih činova unutar te projekcije.

« Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après³. »

Jean-Paul Sartre je tvorac ateističkog egzistencijalizma u Francuskoj koji se upravo po prvom postulatu razlikuje od filozofskog ateizma 18. stoljeća jer je za Diderota, Voltairea kao nešto kasnije i za Kanta suština ta koja prethodi postojanju. Iako je ideja božanstva isključena, oni smatraju da je ljudska priroda univerzalna, dok predstavnici ateističkog egzistencijalizma tvrde da nikakav koncept ne može definirati čovjeka prije njegovog postojanja.

² « (...) l'existence précède l'essence », J.-P., Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Les éditions Nagel, 1946., p. 17, svi prijevodi u radu su autorovi, osim ako nije drugačije naznačeno.

³ *Ibid.*, p. 21.

Pored ateističkog, u 20. stoljeću istovremeno postoji i kršćanski egzistencijalizam. Iako obje struje drže za pravo da postojanje prethodi suštini i da je čovjek određen samo vlastitom subjektivnošću, kršćanski egzistencijalizam kojeg predstavlja Gabriel Marcel sadrži bitnu razliku u odnosu na ateistički. Ona se očituje u odnosu prema bogu čije postojanje Sartre negira tvrdeći da bi priznavanje boga svelo čovjeka na predmet, to jest isključilo slobodu kao temelj ljudskog postojanja. Gabriel Marcel tvrdi da se čovjek ipak treba slobodno odlučiti za vjeru u apsolutnu prisutnost i nadu. Sartreov ateistički egzistencijalizam isključuje svaki oblik vjerovanja u onostrano za razliku od kršćanskog koji dopušta čovjeku da izlike, izlaze i orijentir traži u božanstvu.

Isključivši postojanje ljudske prirode te ukinuvši mogućnost pribjegavanja onostranom, Sartre također isključuje i strast kao ispriku za čovjekovo djelovanje. Prema njemu, čovjek je odgovoran za vlastitu strast te mu tako ostaju samo vlastita sloboda izbora i odgovornost.

« Nous sommes seuls, sans excuses. C'est ce que j'exprimerai en disant que l'homme est condamné à être libre. Condamné, parce qu'il ne s'est pas créé lui-même, et par ailleurs cependant libre, parce qu'une fois jeté dans le monde, il est responsable de tout ce qu'il fait⁴. »

Čovjek je, izborima koje pravi, odgovoran ne samo za samoga sebe nego i za čitavo društvo. Prema Sartreu nije moguće ne napraviti izbor jer je i samo odbijanje biranja jedan izbor. Kada napravi svoj izbor, čovjek mu daje vrijednost i taj izbor nikada ne može predstavljati zlo, nego samo dobro, jer Sartre u svojoj filozofiji za polazište uzima racionalnog čovjeka koji je u stanju razlikovati dobro od zla. Sartre smatra da ono što čovjek izabere kao dobro za sebe, mora biti dobro i za druge. Po Sartreu, čovjek je odgovoran pred cijelim čovječanstvom za svaki svoj izbor jer bi se uvijek trebao pitati što bi bilo sa svijetom, kada bi svi postupali kao on. Na ovaj način, čovjek daje kredibilnost vlastitim izborima i stvara vrijednosti koje prije njegovog izbora nisu postojale. Budući da vlastitim izborima čovjek svakodnevno gradi svoju suštinu, egzistencijalizam na njega prebacuje potpunu odgovornost za njegovo postojanje. Dakle, umjesto izgovora o posjedovanju nepromjenljive suštine, Sartre poziva na prihvaćanje odgovornosti za svakodnevne izbore.

Koncepti kao što su tjeskoba (*angoisse*), napuštenost (*délaissement*) i očaj (*désespoir*) posebno zanimaju Sartrea i inače nemaju istu konotaciju kao u svakodnevnom životu. Tako, na primjer, on tvrdi da je „za egzistencijalistu čovjek tjeskoba⁵“ jer je osjećaj odgovornosti

⁴ J.-P., Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, op. cit., p. 37.

⁵ *Ibid.*, « L'existentialiste déclare volontiers que l'homme est angoisse. », p. 27.

neizbježan i prisutan u svakom trenutku. Tjeskoba je čak i uvjet djelovanja jer pretpostavlja mnoštvo mogućnosti od kojih jedna mora biti izabrana. Pojam napuštenosti, prema Sartreu, ne označava stanje čovjeka kojega su drugi odbacili, već nedostatak oslonca i moralnog orijentira, to jest nepostojanje božanske sile bez koje je čovjek osuđen da bude sam u svemiru. Koncept očaja Sartre vidi u pojavama koje su izvan kontrole pojedinca, odnosno u nemogućnosti utjecaja na sve okolnosti pri dostizanju cilja. Međutim, umjesto neaktivnosti ili ravnodušnosti, Sartre poziva na angažiranje. Dodaje kako čovjek kao projekt samoga sebe postoji tek kada djeluje. Njegova stvarnost postoji samo u akciji i na njegov život se gleda kao na skup poduhvata. Prema Sartreu, ono što određuje da je čovjek kukavica, na primjer, ne može biti njegov temperament, nego činovi odustajanja, predaje ili popuštanja jer su to konkretni postupci. Djelujući, čovjek stvara sebe onakvim kakav želi da bude ali u isto vrijeme on stvara i sliku kakav svaki čovjek treba da bude. Međutim, za njegovo samopoimanje i postojanje neophodno je postojanje Drugoga. Tek putem poimanja kroz svijest Drugoga, čovjek se može definirati. On ne može biti ništa sve dok ga Drugi ne prizna kao takvog.

« Pour obtenir une vérité quelconque sur moi, il faut que je passe par l'autre. L'autre est indispensable à mon existence aussi bien d'ailleurs qu'à la connaissance que j'ai de moi⁶. »

Drugi je, kao suprotstavljena sloboda, stalna i neizvjesna opasnost koja ograničava slobodu pojedinca. Pogled Drugoga reducira pojedinca na objekt u tom smislu da se on mora boriti da bi postojao kao subjekt s mogućnostima koje može ostvariti. Poništavanjem mogućnosti, poništava se i sloboda pojedinca. Kako se radi o uzajamnom fenomenu, postojanje Drugoga, prema Sartreu, jeste neophodno, ali neminovno dovodi do sukoba.

« Tout ce qui vaut pour moi vaut pour autrui. Pendant que je tente de me libérer de l'emprise d'autrui, autrui tente de se libérer de la mienne ; pendant que je cherche à asservir autrui, autrui cherche à m'asservir. (...) Je suis possédé par autrui ; le regard d'autrui façonne mon corps dans sa nudité, le fait naître, le sculpte, le produit comme il *est*, le voit comme je ne le verrai jamais⁷. »

Nadalje, djelujući i praveći izbore u odnosu s drugima, čovjek bira sebe i smisao svog života. Budući da su s isključenjem ideje boga sve apriorne ljudske vrijednosti isključene, na čovjeku je da sâm za sebe iznalazi vrijednosti. Jedini izbor u ljudskom životu koji ne zavisi od čovjeka, prema Sartreu, jeste rođenje. Uz slučajnost postojanja život nema smisao sve dok ga pojedinac za sebe ne izabere. Izabравši smisao svoga života, čovjek stvara njegovu vrijednost.

⁶ J.-P., Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, op. cit., p. 66.

⁷ J.-P., Sartre, *L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943., p. 404.

Kako je pojam izbora neodvojiv od pojma slobode, isto tako je neodvojiv od pojma situacije budući da čovjek može napraviti izbor samo unutar i nasuprot određene situacije. Sam pojam situacije Sartre je detaljnije obrazložio u eseju *Biće i ništavilo*.

Jedan od najupečatljivijih postulata koji se tiču Sartreovog poimanja situacije iz navedenog djela jeste formula po kojoj on tvrdi da sloboda postoji samo u situaciji dok situacija postoji samo pomoću slobode. Postavivši taj postulat, Sartre ga dalje razrađuje te pojašnjava:

« C'est parce que la liberté est condamnée à être libre, c'est-à-dire ne peut se choisir comme liberté, qu'il y a des choses, c'est-à-dire une plénitude de contingence au sein de laquelle elle est elle-même contingence, c'est par l'assomption de cette contingence et par son dépassement qu'il peut y avoir à la fois un *choix* et une organisation de choses en *situation* ; et c'est la contingence de la liberté et la contingence de l'en-soi qui s'expriment en *situation* par l'imprévisibilité et l'adversité des entours. Ainsi suis-je absolument libre et responsable de ma situation. Mais aussi ne suis-je jamais libre *qu'en situation*⁸. »

S druge strane, Sartre pojašnjava da biće samo sebi stvara situaciju u smislu prepreka i otpora koje treba prijeći da bi došlo do određenog cilja jer ono samo slobodom izbora određuje sebi cilj i daje smisao preprekama. Ipak, situacija uvijek postoji kao određena datost sa svojim strukturama koje ograničavaju ispoljavanje slobode pojedinca:

« C'est *ma place, mon corps, mon passé, ma position*, en tant qu'elle est déjà déterminée par les indications des autres, enfin *ma relation fondamentale à autrui*⁹. »

U skladu s tim strukturama i u odnosu prema njima, Sartre daje definiciju situacije:

« Ma position au milieu du monde, définie par le rapport d'ustensilité ou d'adversité des réalités qui m'entourent à ma propre facticité, c'est-à-dire la découverte des dangers que je cours dans le monde, des obstacles que je peux y rencontrer, des aides qui peuvent m'être offertes, à la lueur d'une néantisation radicale de moi-même et d'une négation radicale et interne de l'en-soi, opérées du point de vue d'une fin librement posée, voilà ce que nous nommons la *situation*¹⁰. »

Ovoj definiciji se mogu dodati još neka poimanja situacije koja Sartre nudi u spomenutom djelu. Prema njemu, situacija nije konstantna jer njeno mijenjanje ne potvrđuje ništa drugo nego njeno postojanje. Zatim, ne postoji privilegirana situacija zbog činjenice da biće ne može biti slobodnije u jednoj situaciji u odnosu na neku drugu. Također, prema Sartreu, čovjekov odnos prema situaciji određuje njegovo ponašanje, a njegove emocije predstavljaju odgovor na datu situaciju. Na primjeru usporedbe emocija straha i strepnje, on pokazuje na koji način sam čovjekov odnos prema situaciji utječe na situaciju. Ako se radi o strahu, čovjek se boji situacije, a ako se radi o strepnji, čovjek se boji sebe naspram situacije.

⁸ J.-P., Sartre, *L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique*, op. cit., p. 554.

⁹ *Ibid.*, p. 534.

¹⁰ *Ibid.*, p. 593.

Za kraj, Sartre zaključuje da ne postoji apsolutno gledište s kojeg se različite situacije mogu uspoređivati, jer svaka ličnost ostvaruje samo jednu situaciju, svoju vlastitu.

2.2. Situacija pod Okupacijom

U eseju *Što je književnost* (*Qu'est-ce que la littérature*, 1948.), objavljenom u drugom tomu zbirke eseja *Situacije* (*Situations*, 1947.-1976.), Sartre opisuje okruženje u kojem će i nastati ideja kazališta situacija.

Tridesetih godina prošloga stoljeća Francuzi su mislili da je prošlo vrijeme najvećih povijesnih razdora. Kako Sartre opisuje, vjerovali su da njihovi životi nadalje neće biti obilježeni globalnim političkim prilikama i da ih čeka budućnost ispunjena reformama i naučnim otkrićima. Na rušenje te iluzije o mirnoj sutrašnjici ubrzo utječe velika ekonomska kriza, zatim dolazak nacizma na vlast u Njemačkoj, fašizma u Italiji, kao i Španjolski građanski rat i Drugi kinesko-japanski rat.

« (...) il nous parut que le sol allait manquer sous nos pas et, tout à coup, *pour nous aussi* le grand escamotage historique commença: ces premières années de la grande Paix mondiale, il fallait les envisager soudain comme les dernières de l'entre-deux-guerres (...). Du coup nous nous sentîmes brusquement *situés*¹¹. »

U toj situaciji, osim što se povijesna istinitost uvukla u sve pore života, ljudi su bili suočeni s grubom stvarnošću rata koja ih je svaki dan prisiljavala da idu do svojih krajnjih granica i do granica čovječnoga. Svaka minuta je bila nemjeriva, i ako čovjek nije osjećao tjeskobu, ona je vrebala nad njim kao prijetnja. Književnu publiku su činili čitatelji koji su, kao i pisci očekivali rat i smrt. Tako je književnost vječnih i neaktualnih tema bila nadomještена književnošću krajnjih situacija. I samo pisanje o situaciji je tako predstavljalo optimističan čin jer je uključivalo činjenicu da je situacija barem zamisliva što samo po sebi odmah otvara mogućnost iznalaženja rješenja.

Sartre opisuje kako je to bio period u kojem se na sve moguće načine uništavalo ono ljudsko. Mučenje je bilo svakodnevna činjenica. On daje temeljitu analizu odnosa mučitelja i mučenika iz koje izvodi bitno pitanje: „(...) ali tko će izbrisati tu Misu u kojoj su dvije slobode bile vezane u uništavanju ljudskoga¹²“? Odgovor na to pitanje Sartre vidi jedino u članovima

¹¹ J.-P., Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1964., p. 213.

¹² *Ibid.*, « (...) mais qui effacera cette Messe où deux libertés ont communiqué dans la destruction de l'humain ? », p. 219.

Pokreta otpora koji su željeli vratiti vjeru u ljudsko. Kada tvrdi da se u takvim okolnostima ponovo otkrivalo ono apsolutno unutar relativnosti, on smatra da i mučitelj i mučenik i član Pokreta otpora u sebi imaju ono apsolutno, slobodu i mogućnost izbora. No, važno je dodati da, kako s vremenom i poslijeratnim prilikama Sartreova filozofska misao evoluirala, što se može pratiti kroz kazališne komade, ideja apsolutne slobode izbora nije opstala u njegovoj filozofiji. Optimističke osnove poput stava da je čovjek potpuno slobodan pred bogom, smrću ili nasilnikom, dvadesetak godina kasnije izazivaju iznenađenje kod Sartrea: ‘Quand j’ai lu cela, je me suis dit : « C’est incroyable, je le pensais vraiment¹³! »’ U poslijeratnom periodu Sartre shvaća da čovjek koji se nalazi u situaciji u kojoj jedan izbor uključuje vlastitu smrt, nema apsolutnu mogućnost izbora.

Dok još uvijek ostaje pri početničkim idejama u skladu sa situacijom pod Okupacijom, Sartre pisce svoje generacije koji su podržavali otpor okupatoru naziva „metafizičkim“ u tom smislu što su, iskusivši svoje krajnje mogućnosti, počeli da obuhvaćaju čovjeka u njegovoj cjelokupnosti. Iako na prvi pogled paradoksalno, Sartre također tvrdi da su ljudi bili najslobodniji pod njemačkom okupacijom upravo stoga što su u jednoj takvoj krajnjoj situaciji otkrili sami sebe pred sveprisutnom smrću.

2.3. Od situacije zatočeništva do kazališta situacija

Nakon što je prvog rujna 1939. godine Njemačka izvršila invaziju na Poljsku, francuska vlada izdaje naređenje za opću mobilizaciju. Iste godine, Sartre je mobiliziran i u vojsci služi u meteorološkoj službi u blizini Strasbourga. Mobilizacija i rat predstavljaju prekretnicu u njegovom životu i stvaralaštvu kako on potvrđuje u eseju *Situacije X (Situations X, 1976.)* :

« (...) j’ai été obligé d’aller à la caserne de Nancy rejoindre des gars que je ne connaissais pas et qui étaient mobilisés comme moi. C’est ça qui a fait entrer le social dans ma tête. (...) La guerre a vraiment divisé ma vie en deux¹⁴. »

U lipnju 1940. godine, na njegov 35. rođendan, njemački vojnici zarobljavaju Sartrea u malom selu Padoux u pokrajini Lorraine. Prva dva mjeseca zarobljeništva Sartre provodi u kampu u Baccaratu, nakon čega je prebačen sredinom kolovoza u zarobljenički logor Stalag XII D u Trieru.

¹³ J.-P., Sartre, *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1998., p. 100.

¹⁴ F., Noudelmann, *Huis clos et Les mouches de Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1993., p. 64.

Budući da se tu nalazio s obrazovanim svećenicima i vikarima s kojima se intenzivno družio, svakodnevne filozofske rasprave su ga ispunjavale. Također, u velikoj prostoriji u kojoj su bili smješteni, vladala je umjetnička atmosfera, koja mu je odgovarala. Glazbeni instrumenti po zidovima i Belgijanci koji sviraju swing nisu bili svakodnevni prizori po zarobljeničkim kampovima. Kazališta, još manje. No, Sartre je imao sreću da se nađe u takvom krugu umjetnika koji su imali za sebe malo kazalište u kojem su pripremali amaterske predstave za oko tisuću i pol zarobljenika. Sartre im se pridružuje pišući i igrajući u nekoliko farsi.

U takvom okruženju, iste godine, Sartre odlučuje da se angažira s drugovima iz zatočeništva te stvara svoj „prvi ozbiljni kazališni komad¹⁵“, *Bariona ili sin groma*. U kojoj se mjeri Sartre posvetio svom prvom kazališnom komadu, govori činjenica da je *Barionu* napisao, postavio na scenu te da je čak i glumio jednog od likova. Ipak, on sam procjenjuje da komad nema književnu vrijednost, te mu se poslije zatočeništva nije ponovno posvetio. Dok je originalan tekst izgubljen tijekom rata, Sartreovi drugovi iz zatočeništva su zadržali kopije uz sjećanje na iskustva iz kampa. Godine 1962. Sartre im daje dozvolu za umnožavanje ograničenog broja primjeraka za njihovo vlastito korištenje, no zvanično izdanje *Barione* nije nikada izdano. Uostalom, Sartreova iskustva iz kampa i izazovi u toku stvaranja *Barione* su mnogo važniji za kazalište situacija od samog komada.

Sama tema rođenja Isusa Krista, koju je Sartre izabrao, bila je prilagođena situaciji. Izvođenje „crkvene drame¹⁶“ na Badnjak te biranje teme iz kršćanske mitologije nisu imali za cilj ništa drugo do izbjegavanja cenzure i ujedinjavanja publike zatvorenika što Sartre objašnjava u par navrata kako bi spriječio pogrešna shvaćanja. Tako u pismu upućenom Yves Frontieru on pojašnjava:

« Si j'ai pris mon sujet dans la mythologie du Christianisme, cela ne signifie pas que la direction de ma pensée ait changé, fût-ce un moment, pendant la captivité. Il s'agissait simplement, d'accord avec les prêtres prisonniers, de trouver un sujet qui pût réaliser, ce soir de Noël, l'union la plus large des chrétiens et des incroyants¹⁷. »

Iako se, dakle, radilo o vjernicima i Sartreu ateisti, *Bariona* je bila uspješna kao zajednički poduhvat katoličkih svećenika i Sartrea koji je uspio izraziti svoje egzistencijalističke ideje jer je bilo dogovoreno da on kaže što želi.

¹⁵ « Et sachez que j'écris ma première pièce sérieuse (...) », J.-P., Sartre, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1992., p. 264.

¹⁶ *Ibid.*, « Une sorte de « mystère ». », p. 242.

¹⁷ *Ibid.*, p. 265.

Možemo zaključiti da jedan od glavnih budućih uvjeta dobre predstave po njegovom mišljenju, ujedinjenost publike, Sartre otkriva nakon izvođenja *Barione*. Nadalje ono što on koristi u cilju ujedinjavanja publike, a što će poslije biti karakteristika njegovog kazališta, jeste prikazivanje zajedničkih problema i briga koji se tiču svakoga. U ujedinjavanju publike mu pomaže i jedna specifičnost tadašnje situacije, a to je konstantna prisutnost zajedničkih neprijatelja, njemačkih čuvara. Sartre je domišljato pribjegao već spomenutoj temi kako bi „zatvorio oči“ Nijemcima. Iza naizgled bezazlene božićne predstave za koju mu Nijemci nisu mogli ništa prigovoriti, bile su vješto skrivene ideje okupacije, terora te poziva na otpor.

« Le texte était plein d'allusions à la situation du moment et parfaitement claires pour chacun de nous. L'envoyé de Rome à Jérusalem, dans notre esprit, c'était l'Allemand. Nos gardiens y virent l'Anglais dans ses colonies¹⁸! »

Iskustvo neprestane prisutnosti Drugih, naročito njemačkih čuvara, odnosno stalna izloženost pogledu Drugih koji ograničavaju slobodu, obilježava Sartrea i njegovo kazalište toliko da je prilikom intervjua s Paul-Louis Mignonom 1968. godine izjavio da nikada nije zaboravio osjećaj iz zatočeništva gdje je potpuno i konstantno živio pod pogledom drugih. Tu se već vide korijeni onoga što će poslije utjecati na Sartreova filozofska djela kao i na kazališne situacija. Za razliku od Lažnog rata¹⁹ tijekom kojeg se Sartre mogao povući u osamu i pisati satima, u zarobljeničkom kampu je bio izložen gomili. Tako u samoj autobiografiji *Riječi (Les Mots, 1963.)* Sartre govori:

« (...) j'adorai les foules; j'en ai vu de toute sorte mais je n'ai retrouvé cette nudité, cette présence sans recul de chacun à tous, ce rêve éveillé, cette conscience obscure du danger d'être homme qu'en 1940, dans le Stalag XII D²⁰. »

Međutim, Sartreovo iskustvo iz kampa se ne može posmatrati isključivo negativno. On navodi da su odnosi između zatvorenika kampa bili u duhu zajedništva i da su se razgovori vodili bez ikakvih međusobnih razlika. Svi su imali istu sudbinu i Sartre tu otkriva osjećaje povezanosti, bratstva, solidarnosti i osjećaj pripadanja masi za koji kaže da mu se najviše sviđao. Promjenu u Sartreovom razmišljanju tako bilježi i Simone de Beauvoir:

« Les rigueurs et la chaleur de la camaraderie dénouèrent les contradictions de son anti-humanisme: en fait, il se rebellait contre l'humanisme bourgeois qui révère dans l'homme une nature; mais si l'homme est à faire, aucune tâche ne pouvait davantage le passionner. Désormais, au lieu d'opposer individualisme et collectivité, il ne les conçut plus que liés l'un à l'autre²¹. »

¹⁸ J.-P., Sartre, *Un théâtre de situations, op. cit.*, p. 266.

¹⁹ Lažni rat (fr. Drôle de guerre) označava period Drugog svjetskog rata od listopada 1939. do ožujka 1940. godine u kojem nije bilo aktivnih ratnih djelovanja između sukobljenih francuskih i njemačkih snaga. U tom periodu Sartre služi u vojsci u meteorološkoj službi.

²⁰ J.-P., Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964., p.104.

²¹ S. de, Beauvoir, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963., p. 16.

Pored toga, potaknut entuzijazmom drugova s kojima radi na *Barioni*, kao i reakcijama i oduševljenjem ostalih zatvorenika nakon izvođenja predstave, Sartre otkriva svoju koncepciju kazališta. Usprkos činjenici da se radilo o glumcima amaterima i improviziranoj sceni, suze kao reakcija na predstavu nisu bile rijetka pojava.

« Cependant, à cette occasion, comme je m'adressais à mes camarades par-dessus les feux de la rampe, leur parlant de leur condition de prisonniers, quand je les vis soudain si remarquablement silencieux et attentifs, je compris ce que le théâtre devrait être : un grand phénomène collectif et religieux²². »

Tišina, duhovno zajedništvo i pažnja raznolike publike postat će tako za Sartrea glavni izazov u kazalištu. Uspjeh prvog kazališnog komada kod publike sastavljene od zatvorenika Sartrea upućuje na učinkovitost „društvene umjetnosti koja proizvodi društvene činjenice²³“. Sartre uviđada filozofske ideje postavljene na scenu kroz dijaloge lakše dolaze do publike te stoga odlučuje da nadalje fikciju predstavlja putem kazališta. On shvaća da drama ostvaruje vezu između dvije suprotnosti: duhovnoga i tjelesnoga, filozofske suštine i radnje te da je moguće istovremeno predstavljati fikciju i pozivati na angažman. Također, uz *Barionu* on spoznaje da kazališna predstava koja ima mitsku osnovu može ostvariti dobar uspjeh kada se mit prilagodi suvremenim autorovim idejama, što će već u sljedećem dramskom izazovu on i primijeniti. Uz važnost mitova koje „svatko može shvatiti i duboko osjetiti²⁴“, Sartre uviđai važnost postavljanja na scenu situacija koje su svima zajedničke. Tako će, u skladu sa situacijom koja ga čeka nakon zatočeništva te poučen postavljanjem na scenu *Barione*, Sartre odlučiti da svoje ideje izrazi kroz kazalište situacija.

²² J.-P., Sartre, *Un théâtre de situations, op. cit.*, p. 64.

²³ *Ibid.*, « Le théâtre est un art social qui produit des faits collectifs. », p. 93.

²⁴ *Ibid.*, « (...) la forme de mythes que chacun puisse comprendre et ressentir profondément. », p. 63.

3. SARTREOVO KAZALIŠTE SITUACIJA

3.1. Sartre i kazalište

Pored iskustava iz zarobljeničkog kampa i stvaranja *Barione*, te situacije u okupiranom Parizu, na Sartreov izbor kazališta situacija utječu i drugi faktori. Ako se uzme u obzir da je već u dobi od devet godina postavljao scene za sajmišna lutkarska kazališta te da se u mladosti već iskušavao u pisanju kazališnih komada, može se reći da Sartreova sklonost kazalištu datira iz rane mladosti.

Jedan od važnijih događaja za Sartreovo dramsko stvaralaštvo jeste susret s glumcem i redateljem Charlesom Dullinom koga 1932. godine Sartre upoznaje preko glumice i dramske autorice Simone Jollivet, njihove zajedničke prijateljice. Nakon što 1940. Dullin predaje svoje kazalište Atelier²⁵ Andréu Barsacqu i seli se u kazalište Sarah Bernhardt, preimenovanom u Gradsko kazalište²⁶, on tu premješta i svoju školu dramskih umjetnosti na kojoj će, pored Jean-Louis Barraulta, Madeleine Robinson i drugih, tijekom dvije godine predavati i sam Sartre. U istom kazalištu će se dogoditi i premijera *Muha* pod Dullinovim redateljstvom. Prije i tijekom Okupacije Sartre je uz Simone de Beauvoir mnogo vremena provodio s Dullinom. Dullin Sartrea vidi kao dramskog pisca, mada Sartre u to vrijeme i nije toliko držao do te reputacije. Upravo je kroz Dullinovo redateljstvo i ponavljanja kazališnih proba komada *Muhe* Sartre naučio najviše o kazališnim tehnikama. Napetost kao suština drame, konciznost jezika i baziranje na situaciju su, dakle, lekcije koje Sartre neizravno uči od Dullina u toku njegovog obraćanja glumcima na sceni.

‘Il (Dullin) disait: « Ne jouez pas les mots, jouez la situation » (...) J’adoptais le précepte à mon usage : « N’écrivez pas les mots, écrivez la situation.²⁷ »’

Sartre bira da svoje ideje izrazi kroz kazalište zbog toga što to može brže i lakše nego nekim drugim književnim žanrom. Kako on zaključuje, uspjeh pisanog djela bez obzira da li se radi o dramskom komadu, romanu, ili bilo kakvom drugom tekstu, ne može se mjeriti brojem prodanih knjiga i pisano djelo kupuje svoju publiku malo po malo, dok se poslije izvođenja predstave odmah zna da li je autor stvorio hit ili mu je djelo doživjelo potpuni fijasko.

²⁵ « Théâtre de l’Atelier », privatno kazalište smješteno na Montmartreu.

²⁶ Nekadašnji « Théâtre de la Cité », sadašnji « Théâtre de la Ville ».

²⁷ J.-P., Sartre, *Un théâtre de situations*, op. cit., p. 272.

« C'est peut-être ce qui m'attire dans le théâtre: ce coup de force et cette voix forte et le risque de tout perdre en une nuit. Cela m'oblige à parler *autrement*, cela varie²⁸. »

Sartre uviĎa da autorove ideje u toku pisanja komada mogu poslije kazališne predstave dobiti sasvim drugaĉije znaĉenje, odnosno da publika ima moć da, pod utjecajem razliĉitih prilika, epohe i vlastitog iskustva stvori posve drugaĉiju predstavu u odnosu na ono što je autor imao namjeru da prenese. Još kada se k tomu dodaju uĉešća redatelja i glumaca u stvaranju predstave, oĉigledno je da je kazalište situacija ĉetrdesetih godina prošloga stoljeća za Sartrea predstavljalo veliki izazov. Bitna redateljeva uloga se, u ovom kontekstu, ogleda u njegovoj zadaći da kazališni prostor iz pisanog djela prenese na scenu, stvarajući „konkretan prostor stvaran i imaginaran u isto vrijeme²⁹“. Važnost glumca na sceni se oĉituje u Sartreovoj tvrdnji da je, u njegovom sluĉaju, svaki komad pisan za predodreĎene glumce te da je eventualna promjena glumca u stanju da promjeni ĉitav komad.

Kazalište, kao i drugi književni žanrovi, ima svoje posebnosti, a ona glavna po kojoj se ono razlikuje od drugih formi za Sartrea jeste nedvojbeno distanca izmeĎu gledatelja i glumca na sceni. Po uzoru na Henria Gouhiera koji u svom djelu *Suština kazališta (L'essence du théâtre)* iz 1943. godine govori o prisutnosti glumca „od krvi i mesa“ u kazalištu, Sartre će takoĎe iznijeti svoje viĎenjekazališne distance. Kao prvo, Sartre odbacuje prisutnost glumca „od krvi i mesa“ jer iako je glumac prisutan na sceni, lik kojeg on igra je odsutan, odnosno smješten u vrijeme i mjesto napisanog komada. Samim tim se glumac iz kazališta može izjednaĉiti s glumcem iz filma ili junakom iz romana, ali upravo se tu u kazalištu pojavljuju specifiĉnosti distance izmeĎu publike i likova iz same predstave. Sartre primjećuje da se u klasiĉnom romanu ĉitatelj mora identificirati s junakom kojeg izabere i da cijeli sadržaj prati kroz njegov pogled, dok je u filmu obrnuto – ugao kamere mijenja toĉku gledišta jednog od likova, pri ĉemu se gledatelj takoĎe identificira s likom. Ta identifikacija, ili pak sudioništvo kako Sartre vidi, nisu mogući u kazalištu zbog postojanja distance:

« (...) d'abord je vois de mes yeux et je reste toujours sur le même plan, à la même place, donc il n'y a ni la complicité du roman, ni cette complicité ambiguë du cinéma et le personnage est donc définitivement pour moi l'autre, celui que je ne suis pas et dans la peau duquel je ne peux, par définition, me glisser³⁰. »

MeĎutim, Sartre ne želi reći da su glumci u kazalištu za gledatelja stvarno *drugi* budući da u stvarnome svijetu *drugi* može promatrati ĉovjeka, što u kazalištu za Sartrea ne smije biti ostvareno. Naime, namjeran pogled umjeren ka gledatelju ili općenito obraćanje glumca publici u kazalištu Sartre vidi kao grešku jer se time gubi imaginarni lik da bi se

²⁸ J.-P., Sartre, *Un théâtre de situations, op. cit.*, p. 101.

²⁹ *Ibid.*, « (...) un espace concret, à la fois réel et imaginaire. », p. 243.

³⁰ *Ibid.*, p. 25.

pojavio konkretan glumac ili redatelj. Bliskost između gledatelja i glumca ne treba biti ostvarena u Sartreovom kazalištu situacija. Distanca se, za Sartrea, također ogleda u gledateljevoj nemoći da utječe na tok radnje u drami. Bez obzira na koji način gledatelj pokušava da utječe na glumca, on ne može utjecati na lik u drami, nalazeći se neprestano *izvan*³¹ događaja, a isto tako izvan samoga sebe jer se podrazumijeva da gledatelj pri početku predstave nastaje da bi se potpuno predao drami.

Kako, dakle, u kazalištu situacija nema direktnog identificiranja s likom, Sartre otkriva drugu posebnost kazališne umjetnosti. Dekor i predmeti nisu više individualizirani kao što su u romanu ili u stvarnome životu. Gledatelj nema ništa s predmetom sve dok se on ne rodi, ne iz pogleda glumca, kao što je to slučaj u filmu, već iz njegovog pokreta. Shodno tome, Sartre zaključuje da dekor na sceni ne mora biti posebno uređen, da može biti konceptualan te da redatelj nekada može čak i izostaviti predmete jer će sam pokret glumca roditi predmet.

Kako bi se riješio problem koji nastaje između dva suprotna cilja: apsolutne distance između gledatelja i scene te želje da se gledatelj uvede u svijet likova, Sartre predlaže da se drama smjesti u kontekst prostorno i vremenski udaljen, a da se teme tiču aktualnog društva. Iako u dramskim komadima kazališta situacija Sartre pribjegava takvom rješenju, on smatra da je to ipak manje odvažan formalni način da se postigne distanca. Problem se, prema Sartreu, može riješiti i stilom tako da se likovima daju strogi stavovi kojim bi ostvarivali distancu i međusobno is publikom.

Drugo sredstvo, dakle, kojim se problem može riješiti jeste dramski jezik. Prvi Sartreov imperativ za dramski jezik jeste da on mora biti svakodnevan:

« L'erreur serait – il faut bien comprendre le problème – d'utiliser, pour faire parler ces personnages, des mots qui ne seraient pas les mots de tout le monde³². »

Da bi jezik bio dramski i riješio pomenuti problem, umjesto riječi iz književnog jezika bez posebnog ritma, Sartre predlaže ono suprotno – riječi iz svakodnevnog govora oplemenjene dramskim ritmom i značenjem. Dramski ritam ne treba da ima fiksirana, stroga pravila po Sartreu. Umjesto da se stvara po prozodijskim pravilima, ritam se za Sartrea može proizvesti i jednostavnim kratkim prekidom nekoliko dugih rečenica jednom upitnom. Nadalje, uzimajući u obzir razlog zbog kojeg Sartre *Barioni* ne daje književnu vrijednost kao

³¹ « (...) car tous les personnages sont, par rapport à moi, dehors (...) », J.-P., Sartre, *Un théâtre de situations*, *op. cit.*, p. 25.

³² *Ibid.*, p. 33.

svojim drugim kazališnim komadima, dolazi se do sljedećeg imperativa kojeg on postavlja za dramski jezik. Naime, prilikom razgovora s Bernardom Dortom 1979. godine sâm Sartre u vezi s *Barionom* sebi prigovara:

« Mais ça ne vaut pas grand-chose: les personnages parlent trop, ils font trop de belles phrases. Or, il faut absolument éviter cela au théâtre³³. »

Iz toga je lako zaključiti da Sartre zahtijeva da jezik u kazalištu bude eliptičan. Osim toga što izostavljanjem stvara dramski ritam teksta, autor također izostavlja elemente i zato da bi oni tek na sceni uz pokret glumca stvorili cjelinu misli. Uz jednostavan stil dijaloga u kojima bi se koristile svakodnevne riječi, dramski jezik se od svakodnevnog po Sartreu može razlikovati i konciznošću izraza. Sartre ipak ne daje samom jeziku moć da riješi problem ostvarivanja dva suprotna cilja. Bez obzira koliko on bio svakodnevan i obogaćen ritmom dramskog teksta, važan je i glumac koji mora znati kako da se izrazi. Dok Jean Vilar smatra da autor glumcu nameće ritam, Sartre mu proturječi i tvrdi da svaki glumac nije sposoban da prenese dramski stil teksta čak i ako savršeno odgovara liku na planu radnje.

3.2. Kazalište situacija

Sagledavši kritike upućene Jean Anouilhovoj *Antigoni* (*Antigone*, 1946.) nakon prvog predstavljanja američkoj publici u New Yorku 1946. godine, Sartre odlučuje da prilikom javnog predavanja u istom gradu i iste godine publici, koja očito nije bila u toku, približi francusku kulturu u periodu Okupacije i nakon Oslobođenja. Naime, Anouilh uzima istoimenu Sofoklovu antičku dramu i mit Antigone kako bi je ponovno napisao u skladu sa situacijom tijekom Okupacije, kao što to Sartre radi u slučaju *Muha*.

« Je l'ai réécrite à ma façon, avec la résonance de la tragédie que nous étions alors en train de vivre. »
(Jean Anouilh)

Budući da su američki kritičari, kako Sartre navodi, najprije bili iznenađeni što na sceni vide antički mit, a zatim prigovarali kako Antigona nije imala klasičan karakter, Sartre koristi tu priliku da pojasni kako on s ostalim tadašnjim francuskim dramatičarima koncipira kazalište. Za razliku od perioda između dva svjetska rata, kazalište tijekom i iza Drugog svjetskog rata u Francuskoj prestaje da bude kazalište karaktera. Drugim riječima, postavljanje fiksiranih karaktera, njihova analiza i psihološka proučavanja kompleksa i

³³ J.-P., Sartre, *Un théâtre de situations*, op. cit., p. 243.

mehanizama strasti prestaju da budu na prvom mjestu u kazalištu. Sukladno Sartreovoj filozofiji, likovi u kazalištu više nemaju jednom zauvijek danu prirodu niti mogu biti „plijen neke strasti ili manije koja bi se mogla objasniti samo nasljedstvom, sredinom i situacijom”³⁴. Umjesto da se proučavaju fiksirane psihološke crte karaktera određenog lika, naglasak je sada stavljen na situaciju u kojoj se on nalazi, odnosno na granice koje ona postavlja njegovoj slobodi, izbore koje u skladu s njom vrši te na njegovu reakciju u odnosu na situaciju.

« Le théâtre se trouve dépouillé de ses artifices coutumiers pour présenter l'existence brute et la nudité de l'acte³⁵. »

Umjesto da se prati odnos dvaju različitih karaktera, prati se odnos njihovih prava te činova ostvarenih prema tim pravima. Psihologija je tako stavljena po strani u kazalištu situacija. « L'acte, en effet, est ce qui, par définition, échappe à la psychologie (...)»³⁶. Sartreova generacija dramatičara psihologiju vidi kao apstraktnu znanost jer smatraju da ona ne obuhvaća cijelinu konteksta u svojim analizama. Strasti koje bi se našle u komadima, po Sartreu ne predstavljaju ništa drugo do „slobode uhvaćene u vlastitu zamku”³⁷ i unutarne potvrde prava i morala. Prema estetici egzistencijalističkog romana, likovi moraju biti slobodni, to jest ne smiju prethodno biti određeni niti predvidivi što Sartre direktno izražava u tekstu kojim kritizira François Mauriac:

« Voulez-vous que vos personnages vivent? Faites qu'ils soient libres. Il ne s'agit pas de définir, encore moins d'expliquer (dans un roman les meilleures analyses psychologiques sentent la mort), mais seulement de présenter des passions et des actes imprévisibles³⁸. »

Isto se može primijeniti i na dramsku sferu. Likovi u kazalištu situacija su potpuno lišeni određenja i imaju samo slobodu vlastitih izbora koji će ih naknadno odrediti. Prema postulatima egzistencijalističke filozofije, čovjek nema mogućnost da pribjegne sudbini i opravda svoje izbore, a kako je kazalište situacija odraz Sartreove filozofije, ni kazališni likovi nemaju tu mogućnost. Oni prave izbore u situacijama u kojima se svaki čovjek nađebar jednom u životu.

« C'est pourquoi nous ressentons le besoin de porter à la scène certaines situations qui éclairent les principaux aspects de la condition humaine et de faire participer le spectateur au libre choix que l'homme fait dans ces situations³⁹. »

³⁴ « Ils ne pensent pas que les individus puissent être la proie d'une passion ou d'une manie qui ne s'expliquerait qu'à partir de l'hérédité, du milieu et de la situation », J.-P., Sartre, *Un théâtre de situations*, op. cit., p. 59.

³⁵ F., Noudelmann, *Huis clos et Les mouches de Jean-Paul Sartre*, op. cit., p. 13.

³⁶ J.-P., Sartre, *Un théâtre de situations*, op. cit., p. 30.

³⁷ *Ibid.*, « Les passions elles-mêmes sont des libertés prises à leur propre piège », p. 19.

³⁸ J.-P., Sartre, « M. François Mauriac et la liberté », *Nouvelle Revue Française*, n° 305, février 1939., p. 215.

³⁹ J.-P., Sartre, *Un théâtre de situations*, op. cit., p. 59.

Ipak, kazalište situacija ne treba uzeti kao kazalište s tezom. Istina je da se među tadašnjim dramatičarima govorilo o povratku na filozofsko kazalište, ali umjesto da prosto ilustrira filozofske teze, scena kazališta situacija prikazuje gledatelju portret njega samoga s najopćenitijim problemima i brigama kroz postupke likova. Tako *Muhe* i *Iza zatvorenih vrata*, iako sadrže filozofske ideje obrađene u *Biću i ništavilu*, nemaju za cilj da ih zorno prikažu i rastumače primjerima jer bi u tom slučaju Sartre nametao svoje ideje. Likovi, kako F. Noudelmann primjećuje, nisu „personifikacije ideja”⁴⁰. Sartre različite likove postavlja u zajedničke situacije unutar kojih oni djeluju. U tim situacijama dolazi do sukoba jer svaki lik smatra da je u pravu, odnosno da mu je sve dozvoljeno kako bi postigao svoj cilj. Dakle, umjesto da likovi sami otvoreno daju ideje gledatelju, na njemu je da sam iz njihovih sukoba i činova izvuče te zaključke.

Polazeći od svog tadašnjeg filozofskog postulata da je čovjek slobodan u situaciji da bira između svih rješenja koja mu ona nudi, odnosno da unutar nje i prema njoj bira sam sebe, Sartre predlaže da se na scenu postave životne situacije u kojima se likovi tek stvaraju, bez suvišnih pretjerivanja koja bi odvrćala pažnju sa situacija. Za Sartrea se karakter može definirati tek nakon svih izbora koje je lik donio u skladu sa situacijama, a trenuci u kojima dramski lik bira rješenje su najuzbudljiviji. Umjesto predstavljanja motivacija i razloga koji će odrediti budući izbor dramskog lika, dramatičari Sartreove generacije žele predstaviti tjeskobu pred kojom se on nalazi dok bira sebe, a samim tim bira i za druge. Što se tiče situacija, osim što su univerzalne kako bi se postigao što veći stupanj ujedinjenosti publike kao na primjeru *Barione*, one su također krajnje/ekstremne ili rubne. To znači da je jedno od rješenja koje situacija nudi liku neumitno smrt ili „da ona angažira cijeli život unutar izbora koji se vrši”⁴¹. Međutim, pored toga što su univerzalne i krajnje, te mogu u istoj mjeri uzbuditi dva gledatelja iz dvije različite epohe, prema Sartreu, situacije trebaju biti i aktualne. Zašto je važno da dramatičari predstave aktualne situacije, Sartre iznosi na primjeru antičke Sofoklove *Antigone*:

« Chaque époque saisit la condition humaine et les énigmes qui sont proposées à sa liberté à travers des situations particulières. Antigone, dans la tragédie de Sophocle, doit choisir entre la morale de la cité et la morale de la famille. Ce dilemme n'a plus guère de sens aujourd'hui. Mais nous avons nos problèmes: celui de la fin et des moyens, de la légitimité de la violence, celui des conséquences de l'action, celui des

⁴⁰ « Les personnages ne sont pas des personifications d'idées (...) », F., Noudelmann, *Huis clos et Les mouches de Jean-Paul Sartre, op. cit.*, p. 40.

⁴¹ *Ibid.*, « La situation limite se définit aussi par le fait qu'elle engage toute une vie dans le choix qui est pris », p. 51.

rapports de la personne avec la collectivité, de l'entreprise individuelle avec les constantes historiques, cent autres encore⁴². »

Prema Sartreu, da bi tema književnog djela bila aktualna, pisac mora predstaviti zajedničke situacije koje se tiču i njega i njegove publike, obuhvaćajući specifične probleme i brige koje im nameću povijesne i materijalne prilike njihovog doba, kao i moralne dileme koje svako doba nosi sa sobom. Njegova uloga je da publici ukaže na mogućnosti koje postoje u tim uvjetima i kroz koje oni sami mogu ostvariti svoju slobodu.

Aktualne teme i situacije Sartre u kazalištu situacija odlučuje često prikazati kroz mitove. Iako su antički mitovi bili inspiracija, izmeđuostalog, i dramskim autorima iz perioda između dva svjetska rata, francuski dramatičari za vrijeme Okupacije u toj formi pronalaze način da iznesu svoje kritičke stavove, vješto izbjegavajući cenzuru koja je podrazumijevala zabranu izdavanja djela ili čak represiju. Poznate mitske priče i njihovi likovi omogućili su autorima da pod krinkom antičkih tragedija iznesu probleme svog vremena i navedu publiku na razmišljanje. Odbacujući kazalište simbola kao „djetinjasto za ozbiljne komade svoje generacije⁴³“, Sartre bira kazalište velikih mitova poput smrti ili izgnanstva. To ne znači da za svaki komad on uzima model antičkog mita ili klasične drame niti da oni ostaju bez većih modifikacija. Likovi, radnje i situacije, na neizravan način, ukazuju na aktualnost trenutka poput poziva na otpor u *Barioni*. Sartre se služi mitovima da bi svoje ideje približio što široj publici jer je, na primjer, jedna situacija u koju su likovi stavljeni, u stanju da utjelovi različite situacije sa kojima se svaki od gledatelja na isti ili na sličan način susreo. Zbog raznolikosti publike i suprotstavljenih političkih stavova tijekom Okupacije, nerijetko su se s različitih strana javljale različite reakcije i diskusije na neizravan sadržaj kazališnih komada.

Budući da piše u skladu s aktualnošću situacije, Sartre pokušava da ozbiljnost situacije s početka četrdesetih godina prošloga stoljeća prikaže ne samo kroz tematiku kazališnog komada, nego i kroz kazališne prosedee. Pored težnje ka distanci koja pridonosi ozbiljnosti kazališne predstave, usredotočenost radnje na jedan događaj, kratak tijek radnje te mali broj likova, u skladu su s ozbiljnošću tadašnje situacije. Također, umjesto postepenog razvoja likova, radnje i situacije, gledatelj je bačen *in medias res* i likovi se ubrzo nalaze na vrhuncu sukoba. Autori Sartreove generacije odbacuju ekspoziciju u drami kao suvišnu, jer događaji koji prethode vrhuncu radnje nemaju toliku važnost za razvoj radnje koliko ima sama situacija u kojoj se likovi trenutno nalaze. Odbacivanje svega suvišnoga iz drame u skladu je s

⁴² J.-P., Sartre, *Un théâtre de situations, op. cit.*, p. 20.

⁴³ *Ibid.*, « Nos pièces sont trop austères pour des enfantillages de ce genre. », p. 65.

načinom života većine francuskog naroda koji tijekom Okupacije kao i nakon Oslobođenja živi u oskudici.

Kako Sartreovo kazalište prethodi kazalištu apsurdna, on još uvijek poštuje pravilo triju jedinstava: radnje, mjesta i vremena:

« La règle des trois unités est reprise au plus serré, avec un espace réduit, un temps aussi bien infini que concentré sur un instant, et une seule action⁴⁴. »

Sartreovo kazalište situacija je specifično i zbog toga što je i dalje literarno gdje riječ ima vrijednost čina. Kada se kontekst drame postavi na što udaljenija odredišta te se, uz konceptualni dekor na sceni, likovima daju stavovi s kojima ne mogu ostvariti bliskost s publikom, Sartre zaključuje da publika može prosuditi lika samo na osnovu njegovih postupaka. Sljedstveno filozofskoj ideji da svaki čovjek za sebe bira dobro, Sartre svom gledatelju daje ulogu moralnog suca koji prosuđuje lika kroz njegove postupke, odnosno činove kojima on dolazi do cilja koji je sebi odredio. Nerijetko nakon prvog čina gledatelj mora promijeniti mišljenje jer je dao pravo pogrešnom liku. Budući, dakle, da je glumčev govor čin, „ gledatelj očekuje da riječ ne služi da oslika unutarne stanje lika, nego da poziva na angažman⁴⁵“. Kao i svaki čin, izgovorena riječ u kazalištu ostaje nepovratna.

« (...) au théâtre on ne reprend pas ses billes: quand une parole n'est point telle qu'on ne puisse plus revenir en arrière après l'avoir prononcée, il faut la retirer soigneusement du dialogue⁴⁶. »

U eseju *Što je književnost* Sartre rezimira što za njega znači kazalište situacija: umjesto da predstavljaju različite karaktere koji se sukobljavaju, likovi predstavljaju slobode uhvaćene u zamku. U tom kontekstu, situacija predstavlja zamku. Birajući izlaze, likovi biraju sami sebe i svoju vrijednost. Umjesto da im ponudi izbor određenog izlaza, Sartre likovima radije nameće da osmisle, odnosno pronađu vlastite. Tako likovi pronalazeći izlaze iz zadate situacije, pronalaze sami sebe: « L'homme est à inventer chaque jour⁴⁷. » Kako nijedna situacija nije ista, čovjek se svakodnevno nalazi pred novim izazovima. Nepredviđene situacije zahtijevaju da se, bez ikakvog unaprijed zadatog modela ili pomoći, smišljaju novi izlazi.

Analizom dva reprezentativna komada, *Muhe* i *Iza zatvorenih vrata*, najbolje će se ilustrirati Sartreova egzistencijalistička filozofija te specifičnosti kazališta situacija.

⁴⁴ F., Noudelmann, *Huis clos et Les mouches de Jean-Paul Sartre*, op. cit., p. 43.

⁴⁵ « (...) il (le spectateur) demande que le mot ne serve pas à peindre un état intérieur mais à engager. » J.-P., Sartre, *Un théâtre de situations*, op. cit., p. 35.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 272.

⁴⁷ J.-P., Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, op. cit., p. 290.

4. MUHE (*LES MOUCHES*)

4.1. Uvod

Po povratku iz zatočeništva u proljeće 1941. godine, Sartre dolazi u Pariz koji je potpuno drugačiji od grada koji je napustio kada je krenuo u rat. Njemački vojnici, njihovi špijuni i kolaboracionisti su posvuda. Vlada atmosfera straha i cenzure. Nijedno djelo, članak u novinama niti kazališni komad nisu mogli biti objavljeni ili izvedeni, a da nisu prošli budno oko njemačkih ili višijevskih cenzora. Prema F. Noudelmannu, nametanje nacističke ideologije nije bilo na prvom mjestu, već se težilo tome da se predstavi iluzija o autentičnoj francuskoj kulturnoj aktivnosti pod Višijevskim režimom te je period Okupacije bio ispunjen brojnim kazališnim događajima⁴⁸.

Slično iskustvu iz zarobljeničkog kampa, Sartre se tako ponovo nalazi u situaciji da ne može eksplicitno iznijeti svoje ideje kada 1941. godine odlučuje da napiše *Muhe*, adaptaciju Eshilove *Orestije* (*L'Orestie*).

« Pourquoi faire déclamer des Grecs (...) si ce n'est pour déguiser sa pensée sous un régime fasciste⁴⁹? »

Jedan od ključnih događaja je putovanje u Grčku 1937. godine. U pismima koja šalje prijateljici, Wandu Kosakiewicz, Sartre navodi kako pri samom pogledu na Argos i brežuljak on zamišlja slike iz *Orestije* te vidi Agamemnonov povratak i Klitemnestru koja čeka da ga ubije. Drugi značajan faktor za Sartreov izbor bit će i predstavljanje adaptacije Eshilove tragedije *Pribjegarke* (*Les Suppliantes*) koju je Jean-Louis Barrault postavio na scenu na stadionu Roland-Garros 1941. godine. Sartre nije prvi dramski autor svoje generacije koji je napisao adaptaciju Eshilove *Orestije*. Prethodi mu Jean Giraudoux iz čije će se drame *Elektra* (*Électre*) iz 1937. godine pojedina obilježja naći i u Sartreovom komadu.

Značaj Charlesa Dullina za Sartrea se najviše očituje u postavljanju na scenu *Muha* 1943. godine. Odajući počast Dullinu kojemu je bio zahvalan, Sartre je izjavio da bi nastavio pisati i da je *Mučnina* (*La Nausée*, 1938.) doživjela neuspjeh, ali da nije siguran da bi nastavio pisati dramske komade da Dullin nije odlučio predstaviti *Muhe*. Usprkos svim rizicima kojima se izlagao, Dullin je odlučio postaviti na scenu Sartreov komad, jer je želio postavljati djela novih dramskih autora nadajući se njihovom uspjehu. Iako su *Muhe* doživjele početni

⁴⁸ F., Noudelmann, *Huis clos et Les mouches de Jean-Paul Sartre*, op. cit., p. 17.

⁴⁹ J.-P., Sartre, *Un théâtre de situations*, op. cit., p. 269.

neuspjeh zbog očekivanih kritika i male posjećenosti, uz pedesetak predstava u polupraznim dvoranama, i Dullin i Sartre su stekli značajno iskustvo postavljanjem komada. Dullin je u to vrijeme htio postaviti modernu tragediju na scenu, dok je Sartre, koji ni sâm nije bio siguran da tekst *Muha* predstavlja tragediju, vidio kako „komad to postaje u Dullinovim rukama”⁵⁰.

Radnja drame *Muhe* počinje povratkom Oresta u njegov rodni grad Argos, petnaest godina nakon što mu je majka Klitemnestra sa svojim ljubavnikom Egistom ubila oca Agamemnona, kralja Argosa. Pošto Egist stupa na prijesto i osjeća grižnju savjesti, Jupiter šalje gomilu muha u Argos, kao znak podsjećanja na počinjeno nedjelo. Takva situacija u Argosu je alegorija na situaciju u kojoj su se nalazili građani Francuske pod Višijevskim režimom. Orest se u rodni grad vraća u pratnji učitelja, s početnom namjerom da osveti svog oca ali ubrzo počinje da se osjeća kao pripadnik svog naroda i shvaća da je njegova misija i da oslobodi svoj narod od tiranina. Tomu naročito doprinosi susret sa sestrom Elektrom, koja je potlačena i željna osвете. Taj susret je presudni trenutak u kojem Orest odlučuje da dotadašnju „praznu slobodu“ zamijeni djelovanjem kojim bi postigao svoj puni identitet i bio prihvaćen. Ubojstvom Egista i Klitemnestre te prihvaćanjem odgovornosti za počinjeno djelo, slobodni Orest preuzima krivnju svih građana Argosa ostavljajući i njima mogućnost izbora.

4.2. Identitet

Dolaskom u Argos, Orest odlučuje da prikrije svoj pravi identitet te se predstavlja kao izvjesni Fileb iz Korinta. Razmjenjujući dijaloge s učiteljem kojemu pokušava objasniti svoju motivaciju da se zadrži u Argosu, te s Jupiterom i Elektrom, Orest čitatelju otkriva pojedinosti iz svoga života. Poznato je da ga je Egist istjerao iz Argosa u dobi od tri godine te da su ga poslije posvojili bogati Atenjani nakon što su ga Egistovi vojnici iz sažaljenja ostavili u šumi. No, Orestova kasnija situacija uopće nije nezavidna, što se naslućuje iz učiteljevih prigovora u vezi s Orestovom izjavom da on „nema uspomena”⁵¹ pri prvom stvarnom viđenju⁵² očeve palače. Nakon brojnih putovanja, otkrivanja svijeta i ljudskih običaja te knjiga koje je pročitao uz učitelja, Orestu se pripisuje sloboda duha te mu učitelj prigovara:

⁵⁰ J.-P., Sartre, *Un théâtre de situations, op. cit.*, p. 271.

⁵¹ « Oreste: (...) Ah ! pas le moindre souvenir. », J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, Paris, Gallimard, 1947., p. 121.

⁵² Sve do trenutka kada posjećuje Argos te vidi očevu palaču, Orest može samo da zamišlja svoje rodno mjesto.

« A présent vous voilà jeune, riche et beau, avisé comme un vieillard, affranchi de toutes les servitudes et de toutes les croyances, sans famille, sans patrie, sans religion, sans métier, libre pour tous les engagements et sachant qu'il ne faut jamais s'engager (...) et vous vous plaignez⁵³! »

Što dakle tako slobodnog i pametnog osamnaestogodišnjaka navodi da nakon petnaest godina posjeti svoj rodni grad i pokrene dramu koja će uslijediti?

Radi se, naime, o potrazi za identitetom. Pošto je protjeran iz svog rodnog grada, jedini identitet koji Orest posjeduje je identitet izgnanika.

« Oreste: (...) Je savais déjà, moi, à sept ans, que j'étais exilé; les odeurs et les sons, le bruit de la pluie sur les toits, les tremblements de la lumière, je les laissais glisser le long de mon corps et tomber autour de moi; je savais qu'ils appartenaient aux autres, et que je ne pourrais jamais en faire *mes souvenirs*⁵⁴. »

Zbog takvog identiteta, on se osjeća drugačijim i neispunjenim, pored svih privilegija koje ima. On želi da pronađe svoje porijeklo da bi pronašao sebe. Sukladno Sartreovom osnovnom filozofskom postulatu da postojanje prethodi suštini, Orest najprije postoji kao pusta sloboda, bez identiteta. Suočen sa svojom situacijom, Orest bira da prihvati slobodu, ubije majku i Egista te preuzme punu odgovornost za svoj čin. On tako dolazi do svoga cilja i pronalazi samoga sebe. Kroz Orestovu potragu za identitetom, Sartre ukazuje na potrebu za ponovnim stjecanjem identiteta francuskog naroda koji je, u kratkom povijesnom razdoblju, sve tradicionalne vrijednosti doveo u pitanje. Uz neprestanu neizvjesnost i strah te sveprisutnu smrt, čovjek tog doba je primoran da traga za novim vrijednostima u nepovratno izmijenjenoj situaciji. Poput Oresta, i Francuzi se nalaze u situaciji koja od njih zahtijeva da ponovo pronađu sebe i smisao svoga postojanja te povrate svoj nacionalni identitet koji su izgubili pod Okupacijom.

U kritičkom osvrtu na Sartreov život i književna djela, simbolički nazvanom *Sartre o sebi* (*Sartre par lui-même*, 1955.), autor Fancis Jeanson otkriva značajnu vezu između Sartreovog života i nekolicine njegovih likova, uključujući i Oresta. Radi se o kopilstvu. Kako Jeanson navodi, i sam Sartre sebe naziva „lažnim kopiletom⁵⁵“. Ali naravno, tu se ne radi o kopilstvu u pravom smislu riječi, nego o pitanju posjedovanja nečega *svoga*:

‘« Je n'ai jamais connu le sentiment de la propriété, me dit encore Sartre ; rien ne m'a jamais appartenu, puisque j'ai d'abord vécu *chez mes grands-parents* et qu'après le remariage de ma mère, je n'ai pas davantage pu, *chez mon beau-père*, me sentir « chez moi » ; ce sont toujours *les autres* qui me *donnaient* ce dont j'avais besoin... »⁵⁶.’

⁵³ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, op. cit., p. 122.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁵ « J'étais, me précise-t-il, *le faux bâtard*. », F., Jeanson, *Sartre par lui-même*, Paris, Éditions de Seuil, 1955., p. 117.

⁵⁶ *Ibid.*

Tako je i Orestova motivacija da dođe i, tragajući za vlastitim identitetom, ostane u Argosu, vezana za ideju kopilstva. Orest se uspoređuje sa psom koji, prema njegovom tadašnjem osjećaju, ima više sjećanja od njega samoga budući da ima *svoga* gospodara kojemu ide u susret.

Kada se k tome još doda negostoprimljivi doček građana Argosa i njihovo otuđeno ponašanje te učiteljeva ironična opaska Orestu da ga barem muhe „dočekuju”⁵⁷, nije teško zamisliti očaj u kojem se Orest nalazio. A prema već pojašnjenom konceptu očaja u Sartreovoj filozofiji, Sartreov Orest logično sanja o promjeni svoje trenutne situacije:

« Oreste: Ah! s'il était un acte, vois-tu, un acte qui me donnât droit de cité parmi eux; si je pouvais m'emparer, fût-ce par un crime, de leurs mémoires, de leur terreur et de leurs espérances pour combler le vide de mon cœur, dussé-je tuer ma propre mère⁵⁸... »

Potruga za identitetom i želja za promjenom situacije odgovaraju situaciji naroda u okupiranoj Francuskoj gdje vladaju teror i strah. Poraženi Francuzi zapali su u stanje apatije i podložni su stalnom osjećaju krivnje. Višijevska vlada to ohrabruje proklamirajući povratak na stare, tradicionalne vrijednosti u cilju otkupa počinjenih grijeha. Kako Sartre navodi, cilj višijevske kampanje je bio da Francuzi zapadnu u stanje kajanja i stida, koje bi ih učinilo nesposobnim da podrže otpor⁵⁹. Slijedeći svoj stav da se pisac treba angažirati, Sartre piše *Muhe* pružajući otpor takvom stanju. Svaki element ovoga komada za Sartrea nosi alegorično značenje te se tako i učitelj i Orestov opis Argosa odnosi na situaciju u okupiranom Parizu:

« Le pédagogue: (...) Partout ce sont les mêmes cris d'épouvante et les mêmes débandades, les lourdes courses noires dans les rues aveuglantes. Pouah! » (p. 106) (...)

« Oreste: Des murs barbouillés de sang, des millions de mouches, une odeur de boucherie, une chaleur de cloporte, des rues désertes, un Dieu à face d'assassiné, des larves terrorisées qui se frappent la poitrine au fond de leurs maisons – et ces cris, ces cris insupportables⁶⁰(...) » (p. 116.)

Ono što Argos, odnosno tadašnju Francusku čini nepodnošljivim jeste prisutnost gomile muha, alegorije na grižnju savjesti. Za neke kritičare, poput F. Noudelmana, muhe predstavljaju i špijune koji su posvuda, neuhvatljivi a uvijek prisutni⁶¹.

U trenutku kada, na učiteljev nagovor, Orest odlučuje da napusti takvo okruženje, Sartre uvodi lik Elektre koji obrće situaciju u nekoliko navrata tijekom komada. Iako njihov susret navodi Oresta na ostanak u Argosu, Elektrina reakcija na spoznaju da je on njen dugo

⁵⁷ « Le pédagogue: (...) ces bestioles vous font la fête, elles ont l'air de vous reconnaître. », J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, op. cit., p. 109.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁹ J.-P., Sartre, *Un théâtre de situations*, op. cit., p. 275.

⁶⁰ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, op. cit.

⁶¹ F., Noudelmann, *Huis clos et Les mouches de Jean-Paul Sartre*, op. cit., p. 19.

očekivani brat, baca Oresta u ponovnu krizu identiteta: « Oreste: Qui suis-je donc, bon Dieu, pour que ma propre sœur me repousse, sans même m'avoir éprouvé⁶²»? Ono što će uslijediti, potaknuto osjećajem nepripadanja, uključuje glavne Sartreove teme: izbor, angažiranje, čin, odgovornost za sebe i druge, ukratko glavnu temu ovoga komada pod koju se sve spomenute teme mogu svesti – slobodu!

4.3. Sloboda

Koliko je značajan Orestov izbor prihvaćanja slobode, najbolje pokazuje njegova transformacija od mladića bez identiteta do onoga koji na kraju veličanstveno izlazi iz Apolonovog hrama i obraća se svojim sugrađanima:

« Oreste : (...) Adieu, mes hommes, tentez de vivre : tout est neuf ici, tout est à commencer. Pour moi aussi la vie commence⁶³. »

Književni kritičar R.-M. Albérès Orestovu transformaciju vidi kao prelazak „iz estetizma do djelovanja⁶⁴“. Može se reći da Orest do susreta s Elektrom i Kliternestrom živi u estetizmu. „Odgojen u udobnosti, neodgovornosti i estetizmu⁶⁵“, Orest živi lažnu slobodu. On nesvjesno žudi za nečim što bi dalo težinu njegovom biću. Silna želja da ga Elektra prihvati onakvoga kakav jeste, Oresta nagoni na očajan, ali ključni izbor, obraćanje božanstvu:

« Oreste, *relevant la tête*: Si du moins j'y voyais clair! Ah! Zeus, Zeus, roi du ciel, je me suis rarement tourné vers toi, et tu ne m'as guère été favorable (...) A présent je suis las, je ne distingue plus le Bien du Mal et j'ai besoin qu'on me trace ma route. (...) Zeus, je t'implore: si la résignation et l'abjecte humilité sont les lois que tu m'imposes, manifeste-moi ta volonté par quelque signe, car je ne vois plus clair du tout⁶⁶. »

Naravno, u Sartreovom djelu obraćanje božanstvu ne može imati uobičajeni učinak u kojemu bog liku daje daljnje upute. Ono je izvrgnuto ironiji i ima drugačije posljedice. Naviknut na pokoravanje ljudi, Jupiter odmah odgovara opsjenom koja Orestu otvara oči. Naime, Jupiterov znak na Oresta djeluje kao otkriće prave slobode.

« Or le Maître de l'Ordre établi a le tort de répondre trop complaisamment et trop vite par un miracle; cette facilité dessille les yeux d'Oreste sur la lâcheté humaine: le prétendu dieu n'est que l'image du

⁶² J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, op. cit., p. 175.

⁶³ *Ibid.*, p. 246.

⁶⁴ « De l'esthétisme à l'action » R.-M., Albérès, *Jean-Paul Sartre*, Paris, Éditions Universitaires, 1962., p. 72.

⁶⁵ *Ibid.*, « (...) éduqué dans le confort, l'irresponsabilité et l'esthétisme (...) »

⁶⁶ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, op. cit., p. 178.

besoin de peureuse tranquillité des hommes, il est trop aisément d'accord avec leur crainte et leur confort (...)»⁶⁷ »

Početna Orestova sloboda proistekla iz estetizma sada postaje puna i usmjerava se ka djelovanju. Sartre ga suočava s krajnjom situacijom u kojoj dolazi u pitanje čitav njegov život. Međutim, prvi susret sa stvarnom slobodom nije ugodan:

« Oreste: (...) Comme tout est changé! Il y avait autour de moi quelque chose de vivant et de chaud. Quelque chose qui vient de mourir. Comme tout est vide...Ah! quel vide immense, à perte de vue⁶⁸... »

U tom prijelazu, Jeanson vidi preoblikovanje teme cijeloga Sartreovog djela: prelazak iz mladosti u zrelo doba, iz nevinog djeteta u odraslog, angažiranog i odgovornog čovjeka, odvojenoga od zaštitničkog okrilja te time suočenim s tjeskobom⁶⁹.

Orestova krajnja situacija oslikava situaciju građana Francuske pod Okupacijom. Dok u svakodnevnim situacijama brojni faktori utječu na odluke i umanjuju važnost izbora, radikalnost tadašnje situacije ostavlja građanima samo dva izbora. Okupirani Francuzi su mogli biti za ili protiv Nijemaca, bez mogućeg oklijevanja.

Nakon što je donio konačan izbor, Orest odlučno izvršava svoj čin i definitivno postaje angažirani Orest. Kod novoga Oresta više nema kolebanja. Shvatio je da može dalje samo prihvaćajući svoju slobodu. Tako se vidi da Sartreovi likovi u kazalištu situacija nisu osuđeni na sudbinu, unaprijed određenu ljudsku prirodu ili fiksirani karakter, nego na slobodu. Slobodni su da se angažiraju, ali to uključuje i odgovornost za vlastite čine i prihvaćanje posljedica. Koliko je prihvaćanje odgovornosti za učinjeno djelo bitno za slobodu, Sartre pokazuje u Jupiterovom obraćanju Egistu u kojem mu on pojašnjava svoj način djelovanja:

« Jupiter: (...) Pas un instant tu ne m'as bravé: tu as frappé dans les transports de la rage et de la peur; et puis, la fièvre tombée, tu as considéré ton acte avec horreur et tu n'as pas voulu le reconnaître. Quel profit j'en ai tiré cependant! Pour un homme mort, vingt mille autres plongés dans la repentance, voilà le bilan. Je n'ai pas fait un mauvais marché⁷⁰. »

Tako Egistov čin njemu ne donosi slobodu, već samo iz dana u dan nagomilava strah i grižnju savjesti. Orest, naprotiv, punom voljom prihvaća svoj čin dvostrukog ubojstva izbjegavajući i grižnju savjesti i strah:

« Oreste: (...) J'ai fait *mon* acte, Électre, et cet acte était bon. Je le porterai sur mes épaules comme un passeur d'eau porte les voyageurs, je le ferai passer sur l'autre rive et j'en rendrai compte. Et plus il sera

⁶⁷ R.-M., Albérès, *Jean-Paul Sartre, op. cit.*, p. 74.

⁶⁸ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, p. 180.

⁶⁹ F., Jeanson, *Sartre par lui-même, op. cit.*, p. 20.

⁷⁰ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches, op. cit.*, p. 199.

lourd à porter, plus je me réjouirai, car ma liberté, c'est lui. (...) Dieu sait où il mène: mais c'est *mon chemin*⁷¹. »

Izabravši svoj put, Orest ne posrće pred upornim Jupiterovim nagovaranjima da se odrekne svoje slobode. Zaborav, odmor pa čak i očev tron koji mu Jupiter nudi su samo zamke koje on vješto izbjegava, uvjeren u svoje pravo. U toku njihove prepirke jedna Orestova replika sažima skoro svu Sartreovu filozofiju:

« Oreste: Étranger à moi-même, je sais. Hors nature, contre nature, sans excuse, sans autre recours qu'en moi. Mais je ne reviendrai pas sous ta loi: je suis condamné à n'avoir d'autre loi que la mienne. Je ne reviendrai pas à ta nature: mille chemins y sont tracés qui conduisent vers toi, mais je ne peux suivre que mon chemin. Car je suis un homme, Jupiter, et chaque homme doit inventer son chemin. La nature a horreur de l'homme, et toi, toi, souverain des Dieux, toi aussi tu as les hommes en horreur⁷². »

Time Orest u ulozi vjesnika slobode na kraju komada nema ipak moć da dopre do svakog građanina Argosa. Preuzimajući na sebe njihovu grižnju savjesti i odvođeci muhe, on im ostavlja mogućnost za novi život. Hoće li to biti životi slobodnih ljudi ili ne, ovisi o njihovim izborima. Orestov čin oslobađanja naroda od tiranina odgovara povijesnoj situaciji u kojoj ovaj dramski komad nastaje. Sartre kroz ovo djelo poručuje svojim sunarodnjacima da i oni imaju mogućnost izbora u situaciji pod Okupacijom u kojoj se nalaze. Kao i građani Argosa, i Francuzi mogu odlučiti hoće li Okupaciju prihvatiti ili će joj se suprotstaviti. Sartre kroz ovu dramu poručuje da Francuzi ne trebaju izabrati kajanje, grižnju savjesti i pokornost koje u to doba zagovara maršal Pétain, predsjednik Višijevske Francuske. Sartre smatra da bi zauzimanjem takvog stava Francuzi samo udovoljavali nacistima, umjesto da otporom ponovo pronađu svoj nacionalni identitet. Sloboda se ispoljava u najvišem obliku tek u pružanju otpora nacistima i kolaboracionistima i prihvaćanju pune odgovornosti za počinjena djela, kako to čini Orest.

4.4. Zarazi pa vladaj

Narod koji postaje žrtva zaraze grižnjom savjesti je prethodno u potpunosti apatičan i nezainteresiran za svoju sudbinu. Kroz Jupiterov dijalog s Orestom te poslije sa starićom, Sartre pokazuje u kakvom su okruženju Egist i Klitemnestra odlučili počiniti zločin i u kakvom je narodu Jupiter našao plodno tlo za širenje grižnje savjesti. Mada retrospektivno, Sartre građane Argosa stavlja u situaciju da moraju birati, a oni biraju pasivnost i čak sadističko uživanje u mukama drugih.

⁷¹ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, op. cit., p. 210.

⁷² *Ibid.*, p. 237.

« Jupiter: (...) Les gens d'ici n'ont rien dit, parce qu'ils s'ennuyaient et qu'ils voulaient voir une mort violente. Ils n'ont rien dit quand ils ont vu leur roi paraître aux portes de la ville. Et quand ils ont vu Clytemnestre lui tendre ses beaux bras parfumés, ils n'ont rien dit. A ce moment-là il aurait suffi d'un mot, d'un seul mot, mais ils se sont tus, et chacun d'eux avait, dans sa tête, l'image d'un grand cadavre à la face éclatée. » (p. 111) (...)

« Jupiter: Car tu es assez vieille pour les avoir entendus, toi, ces énormes cris qui ont tourné en rond tout un matin dans les rues de la ville. Qu'as-tu fait ?

La vieille: Mon homme était aux champs, que pouvais-je faire ? J'ai verrouillé ma porte.

Jupiter: Oui, et tu as entrouvert ta fenêtre pour mieux entendre, et tu t'es mise aux aguets derrière tes rideaux, le souffle coupé, avec une drôle de chatouille aux creux des reins⁷³. » (p. 113)

Izborom pasivnosti, ljudi postaju plijen Jupitera i Egista i time gube svoju ljudskost da bi bili svedeni na nivo mentalnih robova. Već od prve scene znakovi zaraženosti su očiti. Situacija građana Argosa je ogledalo šutnje, straha i nemoći, pokazana kroz kontakt stranaca, Oresta i učitelja, sa staricama i idiotom. U kojoj mjeri su ljudi pijuni u rukama režima (Jupiter i Egist) te kolaboracionističkih religijskih vođa (Jupiter i Veliki svećenik) Sartre pokazuje na početku drugoga čina, na ceremoniji dana mrtvih. Kolektivna histerija gomile koja štuje nešto nepostojeće i nametnuto, alegorijski se odnosi na tadašnje Francuze kojima Sartre pokušava otvoriti oči. Jupiter koji predstavlja Nijemce, vješto upravlja situacijom i Egistom koji predstavlja Višijevsku vladu.

« Jupiter: Regarde-moi. (*Un long silence.*) Je t'ai dit que tu es fait à mon image. Nous faisons tous les deux régner l'ordre, toi dans Argos, moi dans le monde; et le même secret pèse lourdement dans nos cœurs.

Égisthe: Je n'ai pas de secret.

Jupiter: Si. Le même que moi. Le secret douloureux des Dieux et des rois: c'est que les hommes sont libres. Ils sont libres, Égisthe. Tu le sais, et ils ne le savent pas.

Égisthe: Parbleu, s'ils le savaient, ils mettraient le feu aux quatre coins de mon palais. Voilà quinze ans que je joue la comédie pour leur masquer leur pouvoir⁷⁴. »

Majka koja savjetuje dijete da treba da se boji jer je to dobro, starica koja ponosno govori kako se njezin sedmogodišnji unuk iskreno kaje, djeca koja se kaju što su rođena i stide se što rastu, pokazuju Sartreovu kritiku podložnosti višijevskim vrijednostima te njihovo nastojanje da se osjećaj krivnje prenese i na mlađe naraštaje. Jer kada se održava osjećaj krivnje, ljudi zaboravljaju na slobodu i odgovornost postajući lak plijen bilo kakvoga autoriteta. Veliki svećenik koji svojim grotesknim nastupom manipulira gomilom u Egistovu korist pokazuje tako čestu suradnju religije i države. Pokornost, traženje milosti, skromnost, žrtva i kajanje za otkupljenje grijeha ili čak života savršena su zaraza za narod da bi se održao

⁷³ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les Mouches*, op. cit.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 200.

moralni poredak. I sami agitatori su često žrtve onoga što proklamiraju, kako Sartre pokazuje na primjeru Egista.

Čak i Elektra, koja je na početku buntovnica i pruža otpor protiv tiranije, na kraju postaje žrtva zaraze. Ispočetka zaražena samo mržnjom, ona ipak nema hrabrosti da prihvati ponuđenu slobodu. Iako su brat i sestra i sudionici u ubojstvima, Orest i Elektra su potpuno različiti likovi i vezani su samo preko krvi koja ih „dvostruko vezuje”⁷⁵. Iako je cijeli svoj život sanjala o osveti, u trenutku kada Orest treba ubiti Klitemnestru, Elektra unaprijed postaje plijen grižnje savjesti i straha. Nalikujući sve više u fizičkom i moralnom smislu na svoju majku koja je zbog pobune protiv autoriteta djelovala te poslije poslati plijen grižnje savjesti, Elektra ide do te točke da negira mržnju kojom je potakla Oresta te mu zamjera:

« Voleur! Je n'avais presque rien à moi, qu'un peu de calme et quelques rêves. Tu m'as tout pris, tu as volé une pauvre. Tu étais mon frère, le chef de notre famille, tu devais me protéger: mais tu m'as plongée dans le sang (...); toutes les mouches sont après moi, les voraces, et mon cœur est une ruche horrible⁷⁶! »

Tako su angažiranje i potpuno prihvaćanje odgovornosti, pored izbora koji pojedinac pravi za sebe i za druge jedina preostala mogućnost prema Sartreu da se ljudi izbave iz podložnosti autoritarnim i paternalističkim režimima.

Prilikom izvedbe *Muha* 1948. godine u Njemačkoj koja je, poslije Drugog svjetskog rata, živjela pod osjećajem kolektivne krivnje, Sartre izjavljuje da osjećaj odgovornosti nije vezan za prošlost, već je bitan za budućnost koja poziva na angažman. Umjesto pasivnog prihvaćanja krivnje po modelu Elektre, Sartre poziva na Orestovo prihvaćanje odgovornosti koje vodi u budućnost.

* * *

Iako Sartre temu i likove za ovu dramu u tri čina uzima iz grčke tragedije, ona skoro da i nema dodirnih točaka s tragedijom. Kako su opće karakteristike tragedije: tragični junak, tragična krivnja, tragični završetak i uzvišen ton⁷⁷, Sartre *Muhe* piše drugačijim stilom mada ostaje vjeran pravilu triju jedinstava klasične drame. Prvi čin je na određeni način uvod, a drugi čin, dakle, sadrži glavni događaj na koji je još od prve scene komada sve

⁷⁵ « Oreste : Le sang nous unit doublement (...) », J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, op. cit., p. 209.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 240.

⁷⁷ M., Solar, *Teorija književnosti*, Zagreb, Školska knjiga, 2001., p. 240.

skoncentrirano, te predstavlja glavni dio radnje. Kroz dijaloge drugih likova s Orestom, Sartre vješto nagovještava čin koji bi se mogao dogoditi, održavajući tako čitateljevu pozornost i stvarajući napetost:

« Jupiter: Je dirais donc: « Jeune homme, allez-vous-en ! Que cherchez-vous ici ? (...) Allez-vous-en, car vous allez les perdre : pour peu que vous les arrêtiez en chemin, que vous les détourniez, fût-ce un instant, de leurs remords, toutes leurs fautes vont se figer sur eux (...) » (p.118) (...) »

« Le pédagogue: (...) bref, je me demandais si vous ne méditez pas de chasser Égisthe et de prendre sa place. » (p. 125.) (...) »

« Électre: Et dis-moi encore ceci, (...) suppose qu'un gars de Corinthe, un de ces gars qui rient le soir avec les filles, trouve, au retour d'un voyage, son père assassiné, sa mère dans le lit du meurtrier et sa sœur en esclavage, est-ce qu'il filerait doux (...) ou bien est-ce qu'il sortirait son épée et est-ce qu'il cognerait sur l'assassin⁷⁸ (...)? »

Drugi čin osim što predstavlja prekretnicu u Orestovom razmišljanju, predstavlja prekretnicu i u mjestu radnje. Prvi čin i prva slika drugog čina se odvijaju u eksterijeru (trg u Argosu, zatim zaravan na planini). Ostatak radnje se odvija u unutrašnjosti (unutrašnjost palače, zatim Apolonovo svetište). Ipak jedinstvo mjesta je ostvareno budući da se sve odvija u Argosu. Jedinstvo vremena Sartre poštuje izborom da Orestov dolazak stavi upravo na dan mrtvih, godišnjicu Agamemnonovog ubojstva. Sve se odvija unutar jednoga dana. Treći čin predstavlja rasplet, ali nema tragičan završetak. Sartreov Orest odlazi noseći sa sobom grižnju savjesti građana i ostavljajući im slobodu uoči novoga dana. Poredeći *Muhe* sa Giraudouxovom *Elektrom*, F. Noudelmann primjećuje pozitivniji kraj Sartreove drame: „Ubojstvo je izvršeno dok pada noć, i dan sviće na novo rođanje čovjeka⁷⁹“. Tako je tragična krivnja ostavljena samo onim likovima koji odluču da je prihvate, poput Elektre. Nadalje, Orest nije tragični junak ove drame. Sartre ide do te točke da mu ni ne daje ulogu junaka:

« Selon moi, Oreste n'est à aucun moment un héros. Je ne sais même pas s'il est un homme exceptionnellement doué. Mais il est celui qui ne veut pas se laisser couper de son peuple⁸⁰. »

Naposljetku, uzvišeni ton iz klasične drame Sartre mijenja svakodnevnim i kolokvijalnim jezikom u cilju približavanja publici koja je trebala shvatiti bit poruke:

Le pédagogue: Ouais! (p. 109) (...) Vous voilà raisonnable. (p.124) (...) On n'y voit goutte (p.234) (...) Oui-da! (p. 244) (...) »

Jezik je također direktan i eliptičan. Svaka izgovorena riječ ima svoju težinu, bilo da se radi o komunikaciji između likova ili uvođenju čitatelja u radnju. Tako Elektrin monolog s početka treće scene drugoga čina uvodi čitatelja u situaciju u Argosu, pokazuje njezin revolt

⁷⁸ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, op. cit., p. 135.

⁷⁹ « Le meurtre est accompli à la tombée de la nuit, et le jour se lève sur la renaissance de l'homme », F. Noudelmann, *Huis clos et Les mouches de Jean-Paul Sartre*, op. cit., p. 131.

⁸⁰ J.-P., Sartre, *Un théâtre de situations*, op. cit., p. 279.

koji će se poslije povezati u mržnju i najavljuje njezino očekivanje Oresta. Kako u Sartreovom kazalištu situacija riječ predstavlja čin, tako je i jezik ove drame koncizan. Svaka riječ ima svoju vrijednost. Umjesto prologa, na primjer, Sartre odlučuje sve objasniti kroz dijaloge. Pjesma kora Erinija iz trećega čina služi da zastraši Elektru da bi se napravilo mjesta za Jupiterove licemjerne nagovore.

Unatoč konciznosti jezika, Sartre vješto upotrebljava anakronizme i ironiju, ostajući u isto vrijeme umjeren, kako pretjerivanjem ne bi stvorio farsu. Orest i učitelj koji se predstavljaju kao „turisti“, majka koja sinu pred ceremoniju mrtvih „veže kravatu⁸¹“ ili Jupiterovo sažalijevanje nad Elektrom koja „nije igrala školice⁸²“ ne pripadaju legendarnom Argosu i vremenu u koje Sartre smješta situaciju. No tim efektom on približava radnju suvremenom čitatelju. Jednako tako Jupiterov monolog u trećem činu gdje on na hiperboličan način pokazuje Orestu svoju moć, Sartreu služi za ironiju tehnike *deus ex machina* koju su antički dramatičari koristili u svojstvu raspleta, kako primjećuje F. Noudelmann⁸³. Također, ironija je vješto protkana i kroz ponašanja sporednih likova, graĐana Argosa koji su prethodno predstavljani kao lakomislene i nerazumne žrtve vladajućih sila.

« Un homme: Ils auront beau temps aujourd'hui. (...) »

Un quatrième: (...) D'année en année ils se font plus méchants.

Le deuxième: Tais-toi malheureux. (...) Il y a des morts qui sont en avance au rendez-vous. » (p. 150)
(...)

« Deuxième soldat: (...) Tiens, il y a quelque chose qui a craqué.

Premier soldat: C'est Agamemnon qui s'assied sur son trône. » (p.186)⁸⁴

Iako manje u odnosu na svoje suvremenike, Sartre s *Muhama* pravi iskorak u dramskom pisanju. Radi se o tome da dramatičari s kraja 19. i početka 20. stoljeća sve više okreću leĐa realizmu. Tako izbor antičkog mita s likom Jupitera i radnjom u legendarnom Argosu osim što stvaraju potrebnu distancu, idu u korak s antirealizmom četrdesetih godina 20. stoljeća.

⁸¹ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, op. cit., p. 149.

⁸² *Ibid.*, p. 230.

⁸³ F., Noudelmann, *Huis clos et Les mouches de Jean-Paul Sartre*, op. cit., p. 63.

⁸⁴ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, op. cit.

5. IZA ZATVORENIH VRATA (*HUIS CLOS*)

5.1. Uvod

Nakon relativno obeshrabrujućih prvih predstavljanja *Muha*, čiji će uspjeh doći nešto kasnije, Sartre odlučuje da se ponovo okuša u kazalištu. Njegov drugi pokušaj se smješta u jesen iste godine. Ono što će uslijediti postat će kazališno remek-djelo i njegov najizvođniji kazališni komad, jednočinka *Iza zatvorenih vrata*.

Iako napisan u kratkom periodu od svega petnaest dana, ovaj komad je objavljen tek sljedeće godine, 1944. sa simboličnim početnim naslovom *Les Autres (Drugi)* koji nagovještava dramu koja će se odvijati *iza zatvorenih vrata*. No otkuda Sartreu motiv i ideja da situaciju stavi iza zatvorenih vrata, u prostor iz kojega nijedan lik ne može izaći?

Motiv je dramske prirode. Naime, kako je htio učiniti uslugu prijatelju koji ga je poticao da napiše dramu u kojoj bi glumile njihove dvije prijateljice, te zamišljajući svog prijatelja Alberta Camusa u ulozi redatelja i glumca, Sartre se našao pred zadaćom da stvori komad u kojem bi svi glumci imali jednake uloge kako nikoga ne bi privilegirao niti umanjio njegov značaj:

(...) j'avais trois amis, et je voulais qu'ils jouent une pièce, une pièce de moi, sans avantager aucun d'eux. C'est-à-dire, je voulais qu'ils restent ensemble tout le temps sur la scène. Parce que je me disais, s'il y en a un qui s'en va, il pensera que les autres ont un meilleur rôle au moment où il s'en va⁸⁵.

Toj zadaći se može dodati i težnja za dramskom ekonomičnošću s malim brojem likova i jednom jedinom scenografijom tijekom cijele predstave. Međutim, iako su se prve probe odvijale u hotelskoj sobi Simone de Beauvoir, projekt nije mogao dalje zbog nedostatka materijalnih sredstava te odsustva nekoliko prijatelja. Iako su na kraju komad režirali i odigrali profesionalci, samu ideju drame Sartre, dakle, duguje svojim prijateljima.

Budući da je napisana i izvođena tijekom Okupacije, i *Iza zatvorenih vrata* se, poput *Muha*, našla na udaru njemačke cenzure i kritike kolaboracionističkoga tiska, koji ju je osudio kao „nemoralnu, sramotnu... i čak loše napisanu⁸⁶“! Unatoč tome, premijerna predstava u lipnju 1944. godine je bila uspješna zahvaljujući izmeđuostaloga i vremenskom okviru jer je u istom mjesecu počelo iskrcavanje saveznika u Normandiji, što je bilo nagovještaj mogućeg

⁸⁵ J.-P., Sartre, *Un théâtre de situations, op. cit.*, p. 281.

⁸⁶ « (...) immorale, ordurière... et même mal écrite! », T., Bishop, *Huis clos de Jean-Paul Sartre*, Paris, Hachette, 1975., p. 41.

skorog oslobođenja Francuske. Poslije Oslobođenja i predstavljanja u kazalištu Vieux-Colombier, *Iza zatvorenih vrata* će se unatoč početnim cenzurama izvoditi i po drugim državama šireći Sartreovu filozofiju egzistencijalizma.

Radnja ove drame se događa u prostoriji koja izgleda kao buržujski salon, a koja, na simboličnom planu, predstavlja pakao. Kako Sartre ne vjeruje u pakao ili bilo kakvu vrstu onozemaljskog života, on likove smješta u „filozofski pakao“ u kojem nema ni krvnika ni sprava za mučenje. Tu su samo tri lika, osuđeni da vječnost provedu jedni s drugima. Iako je izlaz iz prostorije jednom ponuđen, likovi odbijaju izlazak zbog potrebe da uvjere drugo dvoje u vlastitu viziju sebe. Namećući likovima bezizlaznu situaciju, Sartre aludira na situaciju u okupiranom Parizu, 1943. godine.

U iščekivanju onoga što bi trebalo da ih snađe, likovi raspravljaju o tome što ih je tu dovelo pokušavajući da pronađu veze koje su ih međusobno spojile. Ispovijedajući svoje grijehe da bi dobili uvid u živote drugih, Garcin i Estelle čine glavnu grešku zbog koje i jesu osuđeni, ne priznaju odgovornost za vlastita djela. Lik Inès, iako priznaje odgovornost za svoja djela, mjesto u paklu dobiva jer vjeruje u ljudsku prirodu, to jest da su joj zloba, ili pak homoseksualnost, određene pri rođenju, te samim tim nepromjenljive. Budući da su mrtvi, likovi spoznaju svoju suštinu kroz priče bližnjih koje mogu promatrati na zemlji. Kako se radnja razvija, likovi pokušavaju da u očima Drugoga vide pozitivnu sliku sebe. Iz toga se rađaju sukobi koji rezultiraju spoznajom da svaki lik predstavlja krvnika za drugo dvoje.

5.2. Drugi

Odnose s Drugima Sartre definira kao jednu od tri glavne teme ovoga komada. U kojoj mjeri je Sartre detaljno izučavao sve moguće odnose između ljudi, svjedoči i treće poglavlje eseja *Biće i ništavilo*, nazvanom *Biće-za-drugog (Le Pour-Autru)*. Treći dio toga poglavlja, nazvan *Konkretni odnosi s drugim («Les relations concrètes avec autrui»)* predstavlja filozofsku bazu ovog dramskog komada koji će na konkretniji i pristupačniji način obraditi temu Drugoga.

Početna Garcinova situacija kada ulazi u prostoriju tijekom prve scene nema ni naznake pakla. Sartre ne započinje slučajno prvu scenu s likom Garcina, novinara dezertera. U slučaju da je započeo s likom Estelle, njezin bi pakao počeo prvim izlaskom Sobara iz

prostorije u kojoj nema ogledala, budući da ona ima neprestanu potrebu da bude u centru pozornosti.

Uz mogućnost introspekcije i želje da se sabere i sumira svoj život, nakon kratkih Sobarevih uputa, Garcin se nalazi u relativno mirnoj situaciji sve do trenutka kada ponovo traži Sobara. Neprestana svjetlost lampe, nemogućnost zatvaranja očiju i odsutnost sna polako daju naznake pakla, ali sve dok je jedini u prostoriji, Garcin je miran. Dolaskom Inès, Garcinov mir se narušava. Iako su odnosi između njih dvoje, dok su sami, dosta hladni i ućtivi, sama prisutnost drugoga postavlja osnove pakla čiji smisao likovi tek počinju nazirati:

« Garcin: Je comprends très bien que ma présence vous importune. Et personnellement, je préférerais rester seul (...) » (p. 25.) (...)

« Garcin, *doucement*. : (...) Nous n'avons pas commencé de souffrir, mademoiselle.

Inès: Je sais. (*Un temps*.) Alors? Qu'est-ce qui va venir⁸⁷? » (p. 26.)

Iako neugodnost izazvana tuđom prisutnošću pogađa oba lika, njihova je situacija još uvijek podnošljiva. Što se događa kada se u odnos između dvije individue uključi Treći, Sartre pojašnjava u spomenutom dijelu eseja:

« Nous avons jusqu'ici envisagé le cas simple où je suis seul en face de l'autre seul. En ce cas je le regarde ou il me regarde (...). Nous formons un *couple* et nous sommes en *situation* l'un par rapport à l'autre. (...) De ce seul fait ma relation avec *cet* autre, que j'éprouvais tout à l'heure comme fondement de mon être-pour-autrui, ou la relation de l'autre avec moi peuvent à chaque instant, et selon des motifs qui interviennent, être éprouvées comme *objets pour les autres*. C'est ce qui se manifesterait clairement dans le cas de l'apparition d'un *tiers*⁸⁸. »

Treći, u ovom slučaju Estelle, formira trio koje će se ubrzo naći u međusobnom paklenom krugu. Doživljavanje Drugoga kao neprijatelja i krvnika posljedica je vremena u kojem ova drama nastaje. Apsurdnost situacije u svijetu tijekom Drugog svjetskog rata kada su sve ljudske vrijednosti poljuljane, čini od Drugoga neizvjesnu opasnost. Ideja konstantne izloženosti pogledu drugih i nemogućnosti osamljivanja vuče svoje korijene iz Sartreovog iskustva u zarobljeničkom kampu. Prisutnost trećega naizgled ne donosi sukobe niti pakao, budući da svaki od likova pažljivo odmjerava svoje činove i ostaje na distanci. Izvor prvih sukoba predstavlja Inèsino eksplicitno izlaganje stvarne situacije u kojoj su se našli i zaključak da je svaki lik krvnik za drugo dvoje. Već kod prvog zajedničkog dogovora za suočavanje sa situacijom, treći se javlja kao faktor nestabilnosti. Iako naizgled prihvaća prijedlog, Estelle ubrzo krši dogovor jer nema mogućnost introspekcije zbog stalne potrebe da

⁸⁷ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, op. cit.

⁸⁸ J.-P., Sartre, *L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique*, op. cit., p. 456.

joj se drugi dive. Njezina opsjednutost fizičkim izgledom ide do tih krajnosti da sumnja u vlastito postojanje ukoliko ne vidi svoj odraz:

« Estelle: (...) quand je ne me vois pas, j'ai beau me tâter, je me demande si j'existe pour de vrai. (...) »

Estelle: (...) Il y a six grandes glaces dans ma chambre à coucher. (...) Quand je parlais, je m'arrangeais pour qu'il y en ait une où je puisse me regarder. (...) Je me voyais comme les gens me voyaient, ça me tenait éveillée⁸⁹. »

Oduzimanjem mogućnosti da vidi svoj odraz u bilo kakvom predmetu te uzimajući u obzir da se radi isključivo o svijestima, Sartre obavezuje likove da se suoče s pogledom drugih. Garcinova, Inèsina ili Estellina svijest može pojmiti samu sebe tek kroz pogled Drugoga⁹⁰. U takvoj zavisnosti o pogledu drugoga, rađa se manipulacija kao rezultat ovisnosti, što Sartre prikazuje scenom „životnog ogledala“ između Inès i Estelle:

« Inès: (...) Qu'est-ce que tu as là, au bas de la joue? Une plaque rouge? »

Estelle, *sursautant*. : Une plaque rouge, quelle horreur! Où ça? »

Inès: (...) Pas la moindre, Hein? Si le miroir se mettait à mentir? Ou si je fermais les yeux, si je refusais de te regarder, que ferais-tu de toute cette beauté? N'aie pas peur : il faut que je te regarde, mes yeux resteront grands ouverts. (...) Mais tu me diras : tu⁹¹. »

Kulminacija počinje kada Inès pokušava zavesti Estelle. Svaki naredni uspostavljeni pakt između dva lika dobiva smisao samo zbog prisutnosti trećega, budući da se „(...) *svaka* ljudska situacija, pošto je angažiranje među drugim ljudima, pojavom trećeg, doživljava kao *mi*“⁹². Istraživši minimalne moguće veze između likova i sprječavajući zajednički dogovor, Sartre svim mogućim kombinacijama između tri lika pokazuje kako treći na kraju narušava te odnose namjerno ili ne.

Pogled drugoga nije vezan samo za dva suzatočenika koji neprestano prosuđuju trećeg lika, nego i za one na čije se mišljenje više ne može utjecati. Likovi su tako dvostruko osuđeni da se suoče s mišljenjem drugih.

« Inès: (...) je ne suis rien que le regard qui te voit, que cette pensée incolore qui te pense⁹³. »

Stavivši ih u poziciju mrtvih, Sartre likove osuđuje na fiksiranu sliku njih samih na koju ne mogu više imati utjecaja. Prema Sartreovoj filozofiji, čovjek se može promijeniti u svakom trenutku i tako djelovati i na mišljenje drugih vršeći izbor i djelujući. Kako su mrtvi,

⁸⁹ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, op. cit., p. 44.

⁹⁰ T., Bishop, *Huis clos de Jean-Paul Sartre*, op. cit., p. 24.

⁹¹ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, p. 48.

⁹² « (...) toute situation humaine, étant engagement au milieu des autres, est éprouvée comme nous dès que le tiers apparaît. », J.-P., Sartre, *L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique*, op. cit., p. 460.

⁹³ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, op. cit., p. 91.

troje likova iz *Iza zatvorenih vrata* ne mogu više ništa učiniti po pitanju svojih prošlih činova te postaju zauvijek „postvareni“.

‘« Ce qu’il y a de terrible dans la Mort, dit Malraux, c’est qu’elle transforme la vie en Destin. » Il faut entendre par là qu’elle réduit le pour-soi-pour-autrui à l’état de simple pour-autrui⁹⁴.’

Naprotiv, kada se radi o prisutnima u paklu, likovima je bila ostavljena mogućnost da priznaju odgovornost i prihvate svoje čine, te tako utječu na dalje odvijanje situacije. Međutim, želeći da se predstave drugima onako kako bi željeli da ih oni vide, a ne onakvim kakvi jesu, oni postaju taoci samozavaravanja (*la mauvaise foi*). Tako Drugi postaje krvnik za druga dva.

5.3. Samozavaravanje

Druge dvije teme drame *Iza zatvorenih vrata* koje Sartre definira jesu učmalost (*encroûtement*) i, naravno, sloboda. Kako tema učmalosti sama po sebi sadrži temu slobode, one se mogu svesti pod jednu zajedničku. Naime, učmalim se u Sartreovom filozofskom rječniku nazivaju ljudi, odnosno gadovi (*les salauds*) kako ih Sartre naziva, koji odbijaju slobodu i mogućnost promjene života te biraju pasivnost uz samozavaravanje.

« Il est dur de s'estimer toujours responsable, de se tenir sans cesse en état d'alerte, et ils préfèrent se masquer l'obligation que leur impose leur liberté, en s'imaginant non comme des êtres incessamment créateurs de nouvelles significations, mais comme des existences établies, immuables, reconnues par les autres et par le respect public⁹⁵ (...). »

Uz značajan dio eseja *Biće i ništavilo* gdje proučava ponašanja samozavaravanja i dramu *Iza zatvorenih vrata* gdje ih predstavlja, Sartre otkriva čitav spektar izgovora pod kojima ljudi bježe od slobode i odgovornosti gubeći svoju autentičnost.

Na prvi pogled Garcin odaje sliku jednog odlučnog, hrabrog čovjeka koji se ne boji suočavanja sa situacijom:

« Garcin: (...) ne venez pas vous vanter de m'avoir surpris; je regarde la situation en face. » (p. 16) (...)

« Garcin: En tout cas, je puis vous affirmer que je n'ai pas peur. Je ne prends pas la situation à la légère⁹⁶(...) » (p. 25)

⁹⁴ J.-P., Sartre, *L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique, op cit.*, p. 147.

⁹⁵ R.-M., Albérès, *Jean-Paul Sartre, op. cit.*, p. 54.

⁹⁶ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches, op. cit.*

Štoviše, iz njegovog predstavljanja bi se zaključilo da je on angažirani pacifista koji živi po svojim principima. „Junak“ čiji kaput u kojem je streljan predstavlja „muzejski komad“⁹⁷ nastoji da impresionira svoje suzatočenice. Grijeh koji on priznaje, nepoštivanje i varanje žene, izgleda skoro bezazlen u odnosu na priznate grijehе druga dva lika. Predstavljajući se kao odlučan, spreman pomoći i djelovati, Garcin prodaje sliku čvrstog čovjeka: « Je voulais être un homme. Un dur⁹⁸. ».

Međutim, usprkos samozavaravanju i pacifističkom traženju mirnog odnosa bez uplitanja u tuđi život, Garcin polako i nesvjesno, pod pogledom Inès i u manjoj mjeri Estelle, otkriva svoje pravo lice. Zapravo, Garcin se pod utjecajem samozavaravanja predstavlja samo djelomično, nudeći drugima sliku sebe kakav bi želio da bude. Tako je izjava o „dvanaest metaka primljenih u tijelo“⁹⁹ samo fascinirajući dio cijele priče koji, izdvojen, od Garcina čini tobožnjeg junaka. On skriva pravu istinu do trenutka kada posljednji put vidi svoj život na zemlji i shvaća da od kolega dobiva etiketu kukavice. Kao i inače, istina najviše pogađa:

« Garcin: Dans six mois, ils diront: lâche comme Garcin. Vous avez de la chance vous deux; personne ne pense plus à vous sur la terre. Moi, j'ai la vie plus dure¹⁰⁰. »

Garcinov se kukavičluk prema sagledavanju situacije u kojoj se našao proteže od samoga početka drame. Njegovi izbori, govor, pokreti, tikovi, sve ukazuje na suprotno od onoga kakvim se predstavlja. Njegovo odbijanje slobode i odgovornosti te strah, vidljivi su i u najsitnijim detaljima.

« Garcin: Garçon! Garçon! *Pas de réponse. Il fait pleuvoir une grêle de coups de poing sur la porte en appelant le garçon.* (...) *A ce moment la porte s'ouvre et Inès entre, suivie de garçon.*

Le garçon, à Garcin: Vous m'avez appelé? *Garcin va pour répondre, mais il jette un coup d'œil à Inès.*

Garcin: Non. » (p. 22) (...)

« Inès: Ha! (...) J'ai compris, je sais pourquoi ils nous ont mis ensemble.

Garcin: Prenez garde à ce que vous allez dire. »

Njegovom konačnom ispoviješću otkriva se da mu bijeg od slobode i odgovornosti nisu bili strani ni u životu. Strijeljan je, u stvari, ne zbog pacifističkih uvjerenja, već zbog dezerterstva. Dvanaest metaka primljenih u tijelo su, dakle, rezultat kukavičluka. U tom mučenju da prihvati sebe, Garcin ubrzo u Inès, koja je „istog soja“ kao i on, nalazi jedini spas pomoću kojeg može da se spozna.

⁹⁷ « Garcin : C'est une pièce de musée (...) », J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, op. cit., p. 53.

⁹⁸ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, op. cit., p. 89.

⁹⁹ *Ibid.*, « Garcin: Douze balles dans la peau. », p. 31.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 80.

« Garcin: C'est toi que je dois convaincre : tu es de ma race. T'imaginais-tu que j'allais partir? Je ne pouvais pas te laisser ici, triomphante, avec toutes ces pensées dans ta tête; toutes ces pensées qui me concernent¹⁰¹. »

Garcin se ne može pomiriti s time da još netko na njega stavlja definitivnu etiketu kukavice postvarujući ga zauvijek kao takvog. On zatim izgovore traži u preranoj smrti koja ga je spriječila u njegovoj namjeri da postane junak. Kroz Garcinove izgovore, Sartre apelira na svoje suvremenike da se namjere ne mogu cijeliti kao djela te da se bezbrižnost i kukavičluk u aktualnoj situaciji pred sveprisutnom smrću trebaju zamijeniti djelovanjem.

Inès koja će nakon Garcinovog odbijanja da napusti prostoriju postati za njega istinski krvnik, ubrzo stvara pravu paklenu situaciju. Umoran od samozavaravanja, Garcin se predaje situaciji.

Još eklatantniji primjer žrtve samozavaravanja jeste lik Estelle. Ona živi u vječnom stanju samozavaravanja i odbija da se, čak i u paklu, suoči sa stvarnošću. Ona ulazi u sobu u stilu buržujke koja dolazi u iznenadnu posjetu:

« Estelle: Mais les canapés sont si laids. (...) (*Au garçon* :) Mais je ne pourrai jamais m'asseoir dessus, c'est une catastrophe : je suis en bleu clair et il est vert épinard. » (p. 28) (...)

« Le garçon: Avez-vous encore besoin de moi?

Estelle: Non, allez. Je vous sonnerai. » (p. 29) (...)

« Estelle: Oh! cher monsieur, si seulement vous vouliez bien ne pas user de mots si crus. (...) je propose qu'on nous appelle des absents¹⁰² (...). » (p. 31)

Kako se situacija dalje odvija, Estelle sve više zatvara oči pred stvarnošću i pokušava zavarati i druge: « Estelle: (...) Est-ce qu'il ne vaut pas mieux croire que nous sommes là par erreur¹⁰³ »? Ona izlaz traži u zajedničkoj laži gdje bi svaki od likova zadržao privid nevinosti. Tako njezina prva ispovijest, nalik na onu Garcinovu, od nje čini brižnu sestru koja je žrtvovala svoju mladost. Istinu o svome činu čedomorstva ona pokušava sakriti od drugih i nadasve od sebe same koncentrirajući se samo na svoj fizički izgled i zavođenje muškarca. Njezin put kojim izbjegava suočavanje sa slobodom i odgovornošću sastoji se u potpunom isključivanju introspekcije i razmišljanja.

Estelle: Ah! oui, de l'intérieur... Tout ce qui se passe dans les têtes est si vague, ça m'endort. » (p. 44) (...)

¹⁰¹ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, op. cit., p. 89.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 39.

« Estelle: (...) Ah! mon chéri, je en peux pas deviner ce qu'il faut te répondre¹⁰⁴. » (p. 78)

Bez introspekcije, Estelle je osuđena da samu sebe traži u tuđim očima. Njezina potpora za samozavaravanje bio je njen ljubavnik Pierre koji potpuno gubi svoj značaj nakon „lomljenja kristala¹⁰⁵“. Nakon izgubljene potpore na zemlji, Estelle u Garcinu očajnički traži svoj odraz.

Da bi naglasio temu samozavaravanja, Sartre je pribjegao različitim osobnostima likova. Za razliku od druga dva lika, Inès predstavlja trezvenost. Ona nije upala u zamku samozavaravanja jer zna što je učinila, zna i zašto, te prihvaća odgovornost za svoje čino ve. Naviknuta na situaciju „proklete žene¹⁰⁶“, ona ima dovoljno trezvenosti da prva pojmi zajedničku situaciju i da prva iz nje pokuša profitirati. Međutim, kao homoseksualka, Inès smatra da je prokleta, odnosno izbačena iz društva. Umjesto da pribjegava determinizmu i izgovoru da je takva stvorena, prema Sartreovoj filozofiji Inès treba prihvatiti to kao svoj izbor. Također, kako poznaje samu sebe, ona se otvoreno deklarira kao zla i sadista. Autentična, dok dva druga lika istrajavaju u samozavaravanju, Inès služi kao okidač, ili bolje rečeno, kao neprestana svjetlost lampe koja likovima ruši iluzije o njima samima.

« Inès: Moi, je suis méchante: ça veut dire que j'ai besoin de la souffrance des autres pour exister¹⁰⁷. »

Međutim, Inèsini sadizam i zloba, Garcinov kukavičluk te Estellina ispraznost, za Sartrea, ne predstavljaju urođene crte ličnosti, već svakodnevne izbore. Tako je dodatni razlog zbog kojeg on likove smješta u filozofski pakao, njihovo slijepo vjerovanje u ljudsku prirodu. Također, Inèsinu homoseksualnost, Estellin čin čedomorstva i Garcinovo dezerterstvo Sartre bira da prikaže u cilju suprotstavljanja Višijevskom režimu koji naglašava strogo poštivanje tradicionalnih vrijednosti krilaticom: „Rad, obitelj, domovina“ (« Travail, Famille, Patrie »).

5.4. „Pakao, to su Drugi“

Upravo Inès, sa svojim sadističkim ponašanjem, ima pravo kada na početku drame pretpostavlja da će svaki lik za druga dva predstavljati krvnika. Garcin predlaže kukavičko izoliranje, Estelle zajedničko samozavaravanje, a Inès otvoreno suočavanje:

¹⁰⁴ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, op. cit.

¹⁰⁵ Kristal se odnosi na sliku koju je Pierre imao o Estelle. « Estelle: (...) il m'appelait son eau vive, son cristal. », *Ibid.*, p. 70.

¹⁰⁶ *Ibid.*, « Eh bien, j'étais (...) une femme damnée. », p. 55.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 57.

« Inès: Je veux choisir mon enfer; je veux vous regarder de tous mes yeux et lutter à visage découvert¹⁰⁸. »

U određenom trenutku mora doći do međusobnog suočavanja svijesti koje zauvijek ostaju zajedno. Samozavaravanje ne može trajati vječno i možda upravo zbog toga, nakon dužeg ili kraćeg oklijevanja, druga dva lika padaju u klopku glavnog krvnika, Inès. No, oni ne mogu u Sartreovom kazalištu dobiti tek tako ulogu žrtve krvnika. I Estelle i Garcin čine grešku kojom sebi stvaraju pakao. Izbor lakšeg puta samozavaravanjem ostaje njihov izbor i oni moraju snositi posljedice. Smještajući tri lika u pakao koji se može usporediti s okupiranim Parizom iz kojeg postoji mogući izlaz koji ne vodi nigdje, Sartre svojim sunarodnjacima poručuje da oni svojim izborima sebi stvaraju situaciju, te da, za razliku od likova u drami, oni imaju mogućnost da se angažiraju i preuzmu odgovornost za svoje živote. Također, filozofski pakao u kojem nema očekivanog fizičkog mučenja, oslikava stanje u kojem se nalaze okupirani Francuzi, izloženi svakodnevnim egzistencijalnim dilemama.

Ipak, likovi u drami prave takve izbore da svaki lik postaje jednako krvnik za druga dva:

« Garcin: Est-ce que vous savez que cette petite sera votre bourreau?

Inès: Peut-être bien que je m'en doute. » (p. 65) (...)

« Garcin: C'est pourtant vrai, Inès. Tu me tiens, mais je te tiens aussi. *Il se penche sur Estelle. Inès pousse un cri*¹⁰⁹. » (p. 91)

Samom svojom prisutnošću, Garcin postaje krvnik za Inès koja želi Estelle za sebe. Zauzvrat, Inès je Garcinov krvnik jer on uzalud pokušava da u njenim očima od sebe napravi sliku junaka. Estelle je Inèsin krvnik budući da svako malo nakon uživanja u njezinom divljenju, ona opet traži pogled muškarca. U svakom obraćanju, Estellin pogled je uperen ka Garcinu koji je zaokupljen svojom slikom u očima drugih. U takvom začaranom krugu, uz: seksualni faktor, ovisnost o mišljenju drugih, ne prihvaćanje odgovornosti za sebe i osuđenost na vječni pogled drugog, Garcin rezimira filozofski pakao kroz najpoznatiju formulu iz Sartreovog kazališta: „ Garcin: Nije potreban oganj: pakao, to su Drugi¹¹⁰. ».

Tako direktno iznesena, ova misao se često pogrešno shvaćala izvan konteksta *Iza zatvorenih vrata*. Zato je Sartre bio prinuđen sam pojasniti što je time htio da kaže. Cilj spomenute formule nije bio da ljudske odnose pokaže kao uvijek zatrovane te osuđene na propast. Međutim, ako su odnosi zatrovani i pogrešni, Drugi lako postaju krvnici.

¹⁰⁸ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, op. cit., p. 51.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, « Pas besoin de gril : l'enfer, c'est les Autres. », p. 93.

« Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons des connaissances que les autres ont déjà sur nous. (...) Ce qui veut dire que, si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui¹¹¹. »

Uz ovisnost o Drugome i situaciju u koju ih Sartre smješta, Garcin, Inès i Estelle čine savršeni pakleni trio koji će se zauvijek vrtjeti u krug.

* * *

Već od prve scene ove drame, čitatelj ili gledatelj mogu shvatiti da Sartreova koncepcija pakla nema ničeg zajedničkog s onom koja je najčešće predstavljena u religiji ili umjetnosti. Sve dok Garcin ne postavi pitanje o fizičkom mučenju, čitatelj ima utisak da čita običnu dramu gdje je Garcin putnik koji odsjeda u hotelu. Scenografija je minimalna i svaki predmet koji Garcin spomene (tri kauča, lampa, nož za papir) ili Barbedienneova brončana figura iz opisa scene imaju određeno značenje umjesto dekorativne vrijednosti. Oni pokazuju apsurdnost situacije koju likovi teško prihvaćaju. Lampa, na primjer, služi da istakne situaciju u kojoj se likovi nalaze, izloženi vječnoj svjetlosti i pogledu drugih. Barbedienneova brončana figura je najznačajnija jer će pomoću nje Garcin shvatiti u kakvoj vrsti pakla se nalazi kada postaje običan nepokretni predmet pod pogledom drugih. Također, nedostatak uobičajenih predmeta na sceni poput prozora ili ogledala nosi svoje značenje i utječe na radnju. Scenografija je, stoga, ekonomična i u njoj nema ničeg suvišnog.

Sljedeća specifičnost ove drame jeste njezina struktura. S vremenom koje je, kao što je ranije naglašeno, „beskonačno koliko i skoncentrirano na jedan trenutak“ sve što se mijenja jesu odnosi između likova. Bez prozora, likovi imaju pogled na drugi prostor tek u prvoj polovini drame, dok se još o njima govori na zemlji. Ne postoji vanjski faktor koji bi promijenio situaciju. Tako Garcinova zadnja replika: „No dobro, nastavimo¹¹²“, osuđuje i likove na vječno kruženje istih odnosa i određujekružnu strukturu drame.

Iako lišen prave intrige zbog situacije koja se vrti u krug po čemu se razlikuje od klasične drame, *Iza zatvorenih vrata* nije jednako smion Sartreov književni poduhvat poput *Muha*. Uz antirealizam epohe ide povezanost koncepta pakla sa zemljom, dok je ostatak drame dosta tradicionalan ako se izdvoji jednosmjerna komunikacija likova s bližnjima koji su ostali na zemlji i koji o njima razmišljaju. Zaboravi li se ideja pakla, većina scena se mogu

¹¹¹ J.-P., Sartre, *Un théâtre de situations, op. cit.*, p. 282.

¹¹² « Garcin: Eh bien, continuons. » J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches, op. cit.*, p. 95.

pratiti kao stvarne i odgovarati realizmu do trenutka kada se jedan od likova osvrne na situaciju.

Dok će s početkom pedesetih godina 20. stoljeća dramatičari nastojati da ideju apsurdna prenesu na gledatelja izvrćući sve klasične dramske elemente, Sartreovo kazalište s *Iza zatvorenih vrata* ostaje kazalište ideje apsurdna. Odnosi između likova, njihova komunikacija, reakcije i gestikulacije, razvijaju se poštivajući tradicionalni razvoj radnje. Apsurdnost situacije se otkriva tek kroz dijaloge kojima se čitatelj uvodi u sadržaj. Iako se Sartreovo kazalište situacija veže uz kazalište apsurdna, ono ideju apsurdna prenosi kroz situaciju i reakcije likova, ostajući uglavnom vjerno klasičnoj koncepciji drame, za razliku od „teatra apsurdna“ iz pedesetih godina prošloga stoljeća koji radikalno mijenja dramsku formu.

Sartreov jezik i u ovoj drami ostaje svakodnevni, govorni jezik. Poučen iskustvom iz *Barione*, Sartre likovima ne daje duge rečenice niti duge riječi neprilagođene svakodnevnom jeziku:

« Garcin: Très bien. Parfait. Eh bien, la glace est rompue. Ainsi vous me trouvez la mine d'un bourreau? Et à quoi les reconnaît-on les bourreaux, s'il vous plaît?

Inès: Ils ont l'air d'avoir peur.

Garcin: Peur? C'est trop drôle. Et de qui? De leurs victimes?

Inès: Allez! Je sais ce que je dis. Je me suis regardée dans la glace¹¹³. »

Također, jezik je i u ovoj drami koncizan i lišen svakog lirizma:

« Inès: Vous êtes très belle. Je voudrais avoir des fleurs pour vous souhaiter la bienvenue.

Estelle: Des fleurs? Oui. J'aimais beaucoup des fleurs. Elles se faneraient ici : il fait trop chaud. Bah! L'essentiel, n'est ce pas, c'est de conserver la bonne humeur. Vous êtes...

Inès: Oui, la semaine dernière. Et vous?

Estelle: Moi? Hier¹¹⁴. (...) »

Uz tako prilagođen jezik, Sartre uspijeva da svoj filozofski pakao učini savršeno razumljivim. Budući da se *Iza zatvorenih vrata* sastoji od jednog čina, s klasičnim jedinstvom mjesta, bez izlaza i ulaza likova, lako je zaključiti da su radnja i pokreti reducirani u odnosu na prethodnu dramu. Iako se može dogoditi da gestikulacijom likovi odaju sami sebe poput Garcina koji to čini tikovima, skoro sve je svedeno na govor s vrijednošću čina. Tako se, na primjer, nesigurnost likova provlači kroz njihov izbor riječi. F. Noudelmann primjećuje da je

¹¹³ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, op. cit., p. 24.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

pokazna zamjenica « ça » upotrebljena čak sedam puta u prvih trinaest replika¹¹⁵. TakoĐæ, izvrtanje smisla riječi u vlastitu korist u skladu sa situacijom nije rijetko i pomaĐe čitatelju da uvidi odnos likova prema situaciji:

« Garcin: Auras-tu confiance en moi?

Estelle: Quelle drôle de question: tu seras constamment sous mes yeux et ce n'est pas avec Inès que tu me tromperas.

Garcin: Évidemment. (*Un temps. Il lâche les épaules d'Estelle.*) Je parlais d'une autre confiance¹¹⁶. (...) »

Isto tako postavljenim pitanjem i neposrednim odgovorom unutar iste replike jednoga lika, Sartre pokazuje njihov pokušaj shvaćanja situacije:

« Garcin: Pourquoi est-ce forcément pénible? J'y suis : c'est la vie sans coupure. » (p. 17) (...)

« Inès: C'est tout ce que vous avez trouvé? La torture par l'absence? Eh bien, c'est manqué. Florence était une petite sottise et je ne la regrette pas. » (p. 23) (...)

« Estelle: (...) Et finalement, qu'est que ça veut dire? Peut-être n'avons-nous jamais été si vivants¹¹⁷. » (p. 31)

Od učtivog obraćanja s početka drame komunikacija postaje sve direktnija u skladu s otkrivanjem situacije.

« Estelle: Oh! Cher monsieur, si seulement vous vouliez bien ne pas user de mots si crus. » (p. 31) (...)

« Estelle: Mufle! » (p. 50) (...)

« Estelle (Inès): Lâchez-moi! Vous n'avez pas d'yeux! Mais qu'est-ce qu'il faut que je fasse pour que tu me lâches? Tiens¹¹⁸! » (p. 72)

Dajući likovima mogućnost da tek postepeno otkrivaju situaciju, Sartre postiĐe napetost. Bez obzira na činjenicu da se radi o suštinski filozofskoj drami bez međusobno isprepletenih radnji, napetost se postiĐe odgaĐanjem suočavanja sa situacijom. Poput iznenadnih Elektrinih pojavljivanja u *Muhama* i obrtanja radnje, iznenadna skretanja pažnje likova na njihove bliĐnje na zemlji u *Iza zatvorenih vrata* odgaĐaju vrhunac drame stvarajući napetost.

Iza zatvorenih vrata je takoĐæ proĐeta ironijom. OsuĐeni da cijelu vječnost ostanu u jednoj prostoriji, Garcin, Inès i Estelle su tu upravo zato što se ne mogu ujediniti. Garcinov ulazak u prvoj sceni u pratnji Sobara ismijava u odreĐenoj mjeri ljudsku učmalost. Očekivanje

¹¹⁵ F., Noudelmann, *Huis clos et Les mouches de Jean-Paul Sartre, op. cit.*, p. 118.

¹¹⁶ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches, op. cit.*, p. 76.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

pakla iz uobičajenih ideologija i nesvjesnost likova da se nalaze u paklu, stvaraju ironiju pri dolasku svakog od tri lika. Estellino samozavaravanje često ima ironične epizode.

« Estelle: Ha! Eh bien, elle ne nous verra plus. *Elle prend le coupe-papier sur la table, se précipite sur Inès et lui porte plusieurs coups.*

Inès, *se débattant et riant.* : Qu'est-ce que tu fais, qu'est-ce que tu fais, tu es folle? Tu sais bien que je suis morte.

Estelle: Morte¹¹⁹? »

Ironija se ogleda i u međusobnim društvenim razlikama likova od kojih svaki na svoj način nastavlja da se ponaša u skladu s prošlim životom.

« Estelle: Ou alors, c'est que nous avons des relations communes? Vous ne connaissez pas les Dubois-Seymour?

Inès: Ça m'étonnerait¹²⁰. »

Prema Bishopu, gorki smijeh likova na kraju komada koji je praćen Garcinovima „No dobro, nastavimo“, naglašava ismijavanje situacije koja postaje vječna¹²¹.

Osim što stvara ironiju i dramu daje cirkularnu strukturu, Garcinova zadnja replika ukazuje na svu apsurdnost i bezizlaznost Sartreovog filozofskog pakla. Nakon zadnje presudne scene između Inès i Garcina, iz koje on izlazi kao gubitnik, drugačiji zaključak ni ne može proizaći. Radnja je osuđena na beskonačno ponavljanje jer su likovi iscrpili sve mogućnosti koje su se mogle naći u njihovoj situaciji, a da nisu pronašli rješenje za svoj pakao. Estellin uzaludni posljednji pokušaj osmišljanja izlaza na njoj svojstven način, te Garcinova definitivna osviještenost da će zauvijek ostati postvaren pod pogledom glavnog krvnika, Inès, nagovještavaju u kojem će se smjeru odvijati situacija koju su likovi sebi stvorili. Samozavaravanje i odbijanje odgovornosti koje Garcin nastavlja birati, daju mogućnost Inès da iznova određuje njegovu suštinu jer on njoj prepušta da vrši izbore umjesto njega. Estellina ispraznost i ovisnost o pogledu drugih su sami po sebi ponuda za Garcina i Inès da tvore njezinu suštinu. Na taj način, Garcin i Estelle osuđuju sami sebe samo kako bi izbjegli svoju slobodu. Inès od slobode bježi dajući prvenstvo jednoj, zauvijek datoj prirodi, umjesto uvijek ponudnoj mogućnosti izbora stvaranja vlastite suštine. Tako ova drama predstavlja samu bit egzistencijalističke ideje da se svaki pojedinac mora suočiti sa samim sobom i s odgovornošću, prisiljen na neizbježan susret s Drugim koji mu služi kao mjerilo za vlastitu prosudbu.

¹¹⁹ J.-P., Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, op. cit., p. 94.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹²¹ T., Bishop, *Huis clos de Jean-Paul Sartre*, op. cit., p. 39.

6. ZAKLJUČAK

Iako Sartreovo kazalište situacija nije kazalište s tezom koje nameće autorove ideje, ovo kazalište osnovne postulate Sartreove filozofije egzistencijalizma prikazuje kroz situacije u koje on stavlja svoje dramske likove. Likovi u Sartreovom kazalištu situacija su lišeni jednom zauvijek date ljudske prirode i predodređenosti i osuđeni su na slobodu izbora. Kako su slobodni, likovi se više ne prosuđuju prema njihovom karakteru kroz proučavanje psiholoških crta ličnosti. Oni se, kao i čovjek u Sartreovoj filozofiji, prosuđuju prema njihovim izborima, djelovanjima te preuzimanju odgovornosti za vlastite činove. Oni prave izbore u situacijama koje postoje samo pomoću njihove slobode jer oni sami daju značaj i smisao situaciji, svaki na svoj način. Umjesto autora, situacija je ta koja definira lika postavljajući mu granice unutar kojih on mora donijeti izbor. Štoviše, u Sartreovom kazalištu situacija lik se definira tek na kraju budući da je slobodan da svojim činovima mijenja pogled na sebe. Ako mu je sloboda na određen način oduzeta, kao što je to slučaj s likovima u *Iza zatvorenih vrata*, autor nije taj koji određuje likove.

Na svakom je čitatelju, odnosno gledatelju da sâm po zatvaranju knjige ili izlasku iz kazališne dvorane zaključi kakav je dramski lik. Da li je Orest očajno kopile, spasitelj ili očevo osvetnik ili da li je Inès glavni krvnik ili najveća žrtva, zavisi od čitatelja ili gledatelja. Sartre bira da likove suoči s krajnjim situacijama, a što će se dalje na pozornici odvijati i hoće li njegove ideje pronaći put do gledatelja, ostaje rizik koji Sartrea privlači kazalištu. Univerzalnost ljudske prirode tako je zamijenjena univerzalnošću situacije. Svjestan da pisac mora pisati za svoju epohu, uz iskustva njemačke okupacije, političku situaciju u Francuskoj te doživljaj pri predstavljanju *Barione*, Sartre odlučuje likove postavljati u najuniverzalnije situacije kako bi lakše došao do svakog gledatelja svoga vremena. Distanca, koja je za Sartrea imperativ u kazalištu, postiže se postavljanjem životnih situacija u okvire koji su vremenski i prostorno daleki. Legendarni Argos, ili pakao u koji Sartre stavlja svoje likove pridonose distanci, ali su isto tako u stanju da utjelove najopćenitije ljudske situacije. Kroz Orestovu slobodu, Elektrinu tjeskobu, samozavaravanje pod pogledima Drugih, učmalost naroda Argosa i Estelle, Garcinov očaj ili važnost Drugih za svakoga lika, Sartre uspijeva da poveže različita iskustva svakog gledatelja s iskustvima glumaca na sceni, bez obzira na okvir u koji ih stavlja pod pritiskom cenzure i epohe. Da bi izbjegao cenzuru, Sartre koristi mit kao osnovu drame jer želi da u kazalištu slobodno predstavi tadašnji trenutak. Mit o rođenju Isusa Krista u *Barioni*, antički mit u *Muhama* te mit o paklu u *Iza zatvorenih vrata* pružaju Sartreu

moćnost da, u situaciji beznađa u kakvoj se nalazio francuski narod početkom četrdesetih godina prošlog stoljeća, pošalje poruku nade i pozove na angažman.

Postavljanjem likova u krajnje situacije koje uključuju njihov čitav život, poput one Orestove, te trenucima izbora naspram takvih izazova, Sartre proizvodi napetost i uspijeva da održi radnju čak i kada ne prikazuje eksplicitno određene ključne scene poput Klitemnestrinog ubojstva. Napetost koju od Dullina preuzima kao suštinu drame, Sartre postiže i implicitnim nagovještajima budućih izbora likova te postepenim otkrivanjem situacije u koju su smješteni. On ipak ne odugovlači s njihovim izborima i činovima nego su sukobi prava između likova ubrzo na sceni. Teatralnu moć situacije pokazuje činjenica da je *Iza zatvorenih vrata*, drama bez međuina, u stanju da održi pozornost publike.

U kazalištu situacija sve se odvija putem dijaloga između likova ili u manjoj mjeri njihovim pokretima. Zbog važnosti izgovorene riječi, koja ima vrijednost čina, te cilja da što veći dio publike shvati dramski komad, jezik Sartreovog kazališta situacija je svakodnevni jezik bez dugih rečenica i riječi neprilagođenih izgovaranju na sceni. Također, dramski izraz je koncizan i svaka izgovorena riječ ima svoju točno određenu funkciju. Uz jezik koji je lišen svega suvišnog, ide i scenografija koja isto tako ima svoju funkciju ili pak značenje kao u *Iza zatvorenih vrata* te je lišena onoga što ne doprinosi drami. Uz to odbacivanje suvišnoga, Sartre pravi iskorak prema kazalištu apsurdna koje će uslijediti. Pa ipak, uz male promjene, u oba obrađena dramska komada on ostaje vjeran pravilu triju jedinstava i usklađenosti govora i radnje likova. Ogoljenost i strogost dviju drama odgovara siromaštvu i štedljivosti francuskog naroda u godinama Okupacije kada Sartre poput Oresta odlučuje da pokuša vratiti dostojanstvo ljudima.

7. LITERATURA

I. Korpus :

- 1) Sartre, J.-P., *Huis clos*, Paris, Gallimard, 1947.
- 2) Sartre, J.-P., *Les Mouches*, Paris, Gallimard, 1947.

II. Izvori :

- 1) Albérès, R.-M., *Jean-Paul Sartre*, Paris, Éditions Universitaires, 1962.
- 2) Beauvoir, Simone de, *La force des choses*, Paris, Gallimard, 1963.
- 3) Bishop, T., *Huis clos de Jean-Paul Sartre*, Paris, Hachette, 1975.
- 4) Cranston, M., *Sartre*, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1962.
- 5) Jeanson, F., *Sartre par lui-même*, Paris, Éditions de Seuil, 1955.
- 6) Noudelmann, F., *Huis clos et Les mouches de Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1993.
- 7) Sartre, J.-P., *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964.
- 8) Sartre, J.-P., *L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943.
- 9) Sartre, J.-P., *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Les éditions Nagel, 1946.
- 10) Sartre, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1964.
- 11) Sartre, J.-P., *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1972.
- 12) Sartre, J.-P., *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1992.
- 13) Solar, M., *Teorija književnosti*, Zagreb, Školska knjiga, 2001.

III. Internet izvori

- 1) <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2005-1-page-15.htm>
- 2) https://tidsskrift.dk/Orbis_Litterarum/article/viewFile/41826/48116
- 3) <https://books.google.ba/books?id=3HfG1eatrOsC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>
- 4) <http://www.alalettre.com/anouilh-oeuvres-antigone.php>
- 5) <http://www.sens-public.org/article408.html?lang=fr>