

Offertorium.

Sanctus.

Agnus Dei.

Lux aeterna.

Libera me.

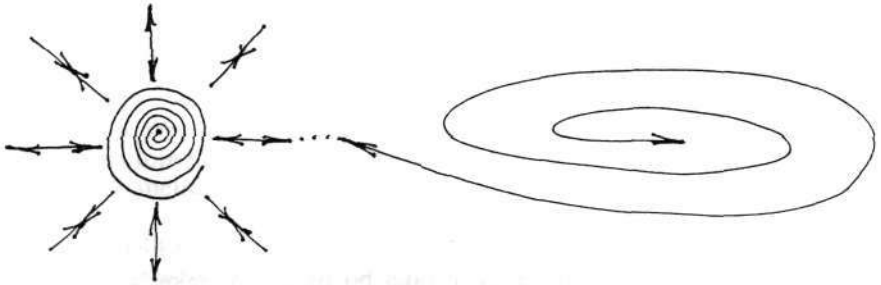
Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison. Mozart.

Zdaj sem jaz gledališče, zdaj je vse mirno, zdaj je konec.

Konec mene.

Konec gledališča.

Ljubim Te, Minu.



Táko Te ljubim, markiza de Merteuil.

Zavesakoneckoneczavesa.



Matjaž N.
Berger

s...ART...re¹³ / CEFOBIS®

Zato se, materialisti!, nikar ne dajte preplašiti, če se vam kakšna izpeljava začanja udejanjati: glejte v tej »praksi« lapsus teorije, in bodro zakoračite novim neuspehom naproti.

RASTKO MOČNIK, BESEDA BESEDO

Pričujoči tekst¹ skuša razviti presečno fronto med teoretskim diskurzom Sartrovih ZAPRTIH VRAT in njegovo režijsko verifikacijo. Smo torej na točki prehoda, ko nimamo več opravka zgolj s tekstom, nismo pa še v čistem okrožju režijske knjige.

OBSESIJA Z BIOGRAFIJO. Navor Sartrovega epskega ali dram-

¹³ S(ubjekt, simptom) ... ART... RE(petito).

¹ Pričujoči tekst je radikalno predelana različica, ki jo je avtor bral na RAZČLEMBENI VAJI za UPRIZORITEV (II. diplomske predstave) IV. letnika AGRFTV. Avtor teh vrstic je v to diplomsko predstavo »prispeval« zgolj izdelavo »klinične slike«. Režijska verifikacija (oz. tu nakazane možnosti) nima(jo) nobene zveze z diplomsko predstavo; pomenijo zgolj neko obliko površno izdelanega »analitičnega sinopsisa« za avtorja.

skega podija predstavlja razgradnja/konstitucija biografskih meridianov posameznih figur. Biografija oz. biografski konstituensi znotraj Sartrovih del vzpostavljajo komplementarnost razmerja forma: vsebina. Biografski rezi naddoločajo prehodnost ali neprehodnost njegovega izbora epske ali dramske forme.

Sartrov Antoine Roquentin dvojno biografira: dnevniško strukturo, razgradnjo samonanašalnice (tu ne bomo uporabili označevalca psihoanaliziranja; o registrih tega problema kasneje...) preči želja pripraviti zgodovinsko ekspertizo o markiju Rollebonu. GNUS vznikne skozi Roquentinovo odločanje o preteklosti lastne in Rollebonove biografije, ki razpada skozi besede in reči. La Nausée je napisal leta 1938, leto kasneje zbirka novel ZID prav tako razdeljuje polje biografskega, ZAPRTA VRATA (Huis-Clos) so nastala sicer leto po njegovem prvem centralnem filozofskem delu BIT IN NIČ (L'être et le néant), leta 1944, – in vznikla skozi biografsko odločanje o preteklosti in spiralasto strukturo diktata S. ex-istencialističnih formul... itd. Na drugi strani v BESEDAH (Les mots) preiskuje oz. analizira »počela« lastnega formiranja (v otroštvu); prav tako biografski rez določa prodorne Sartrove študije / ex-istencialne analize Baudelaira, Flauberta, Dostojevskega, Genetta. Na koncu BITI in NIČA si Sartre zastavlja nalogo postaviti temelje za teorijo EX-ISTENCIALNE PSIHOANALIZE. Fredric Jameson² v briljantni študiji SARTRE IN ZGODOVINA kaže pot, po kateri Sartre odklanja model nezavednega. Sartre pravi v BITI in NIČU: »Ex-istencialna psihoanaliza zavrača postulat nezavednega: zanjo je psihična dejstvenost koekstenzivna z zavestjo.«³ Jameson pravi, da je Sartrov ex-istencialno psihoanalitično podjetje »ohranilo resnico Freudovih odkritij«⁴ – in hkrati odstranilo hipotezo o nezavednem. Sartre je vpeljal tako imenovano teorijo neiskrenosti (mauvaise foi), s katero je pokazal, kako se lahko kdo zaveda namere svojih del na netematskem/ne-popolnoma zavestnem nivoju, da pa se hkrati ne zaveda te namere tematsko in »zavestno« v vsakdanjem pomenu besede. Jameson razlaga Sartrov mauvaise foi kot samoprevaro, s katero se želimo prepričati, da določena neprijetna dejstva ne obstajajo, medtem ko se ves ta čas nejasno zavedamo, da sebe o tem prepričujemo. Bolj ko poskušamo to strukturo samoprevarne obdržati – bolj postaja zapletena; protislovno si prečimo možnost, da bi razmišljali o nečem, o čemer bi morali razmišljati, da bi vedeli, čemu se je treba izogniti. Sartre končuje svoj tekst EX-ISTENCIALNA PSIHOANALIZA v BITI IN NIČU takole: »Vedénja, ki jih preučuje ta psihoanaliza, ne bodo samo sanje, neuspehi, obsesije in nevroze, temveč tudi in še zlasti misli v budnosti, uspela in prilagojena dela, stil itd. Ta psihoanaliza še ni našla svojega Freuda; v najboljšem primeru lahko najdemo njene zametke v določenih posebej uspehlih biografijah. Upamo, da bomo na drugem mestu lahko poskusili dati dva primera take psihoanalize ob Flaubertu in Dostojevskem. Za nas je malo pomembno, ali ona zdaj obstaja: pomembno je, da je možna.«⁵ Na tem mestu se seveda ne bomo spuščali v razpravo, kako

² Fredric Jameson, MARXISM AND FORM – TWENTIETH-CENTURY DIALECTICAL THEORIES OF LITERATURE, Princeton University Press 1971; srb.-hrv. prev. v 43. zvezku zbirke NOLIT.

³ Jean-Paul Sartre, EX-ISTENCIALNA PSIHOANALIZA, v zborniku FILOZOFSKO ČITANJE FROJDA, biblioteka IZAZOVI 1988, str. 198.

⁴ F. Jameson, ibid. 234. stran (po srb.-hrv. izdaji).

⁵ Sartre, ibid., str. 203.

pomeni misliti Freuda brez sfere Nezavednega isto kot misliti Marxa brez sfere razredne borbe; Sartrov simptom različnih »pomirjevanj« ex-istencializma z...marksizmom, strukturalizmom, fenomenologijo, psihoanalizo... je morda najbolj ilustrativno viden ob tej kritiki lacanovske psihoanalize: »SUBJEKT (podčrtal M. N. B.) psihoanalitikov, vkleščen med ono in nadjaz, je kot Charles de Gaulle med Sovjetsko zvezo in Združenimi državami Amerike. Jaz(ego) nima ex-istence po sebi, je tvorjen – in njegova vloga postane čisto pasivna. Jaz (ego) ni udeleženec...«⁶ Na drugi strani pa seveda ta Sartrova izjava bojkotira Arhimedov zakon ETIKE FREUDOVSKO-LACANOVSKÉ psihoanalize – KJER JE BILO ONO, TJA MORA JAZ PRITI!

KAKO torej brati Sartrova ZAPRTA VRATA? Ker naše oko vidi ravno v vseh simptomih pomirjevanja, ki jim je Sartre nenehno podvržen, pravzaprav Sartrovo obsesijo zaceliti / umetno zamašiti luknjičavi univerzum (hkrati pa ravno skozi te različne konformistične tvorbe tako težko prizna ne-celo svojega metodološkega orožja) – bo naše branje potekalo po tiru, ki seka te možnosti »pomirjevanja«; hkrati se naše branje zaveda, da je zgolj fragmentarno – IN le eno od številnih možnih posegov. Tako smo ZAPRTA VRATA brali skupaj s Freudovim spisom ODLOMEK IZ ANALIZE NEKEGA PRIMERA HISTERIJE (DORA/1905–1907).⁷ Tako strukturiran tekst, kot so ZAPRTA VRATA, brezpogojno zahteva za svojo vizualizacijo izdelavo KLINIČNE SLIKE.

KLINIČNA SLIKA ZAPRTIH VRAT:⁸ (tekst je bil premierno uprizorjen v Théâtre du Vieux-Colombier v maju/1944)

Tekst-vizualizacija se vzpostavlja šele skozi »odločanje o lastni preteklosti« Estelle, Garcina in Inès. V Seminarju se je pojavil občutek, da smo iz horizonta videnja povsem izgubili Sobarja (Le Garçon). Nasprotno je naš zastavek bral Sobarjevo pozicijo nekoga, ki gleda v Sceno (tu še ne bomo imenovali pravega scenografsko-ontološkega podjetja ZAPRTIH VRAT) skozi ključavnico, ki se pojavlja zgolj v off-prostoru, katerega izvorni pogled sodi v očesni horizont samega gledalca. Tekstovni prvi prizor vzpostavlja neki bistveni indic, ki naddoloča svet melodramatsko vzpostavljenega občestva (2 ženski plus 1 moški), to je svet predmetov (stvari), nečesa, kar je vrženo pred njihov pogled: Second Empire (stil salona), bronast odliček na kamninu... Garcinova izjava: »... Mislim, da se človek sčasoma privadi temu pohištvu... Konec koncev sem zmeraj živel med pohištvom, ki ga nisem maral, in v kočljivih okoliščinah...« Reifikacija (popredmetenje) v Tekstu je speta skozi dve sferi: na eni strani je povsem evidentna bojazen udeležencev pekla, da tam ne bo nobenih predmetov, da bodo obsojeni na neudeležbo stvari, na drugi strani pa sama razmerja med njimi obvladuje neizpodbitni FETIŠIZEM; npr. – Estelle: »In prav zaradi tvojih ust, zaradi tvojega glasu, zaradi tvojih las te ljubim.« Režijsko branje Teksta ravno radikalizira strah vseh treh, da v peklu ni videti ničesar, da tam ni prav

⁶ Sartrov intervju: O STRUKTURAH IN STRUKTURALIZMU, v zborniku MARKSIZEM-STRUKTURALIZEM (zgodovina, struktura), DELO-argumenti, NOLIT Bg. 1974.

⁷ Sigmund Freud, DVE ANALIZI, ANALECTA, DDU UNIVERZUM, Lj. 1984.

⁸ ZAPRTA VRATA, po prevodu Drage Ahačičeve plus »originala« J.-P. SARTRE, GALLIMARD, Pa. 1947.

nikakršnega pred-meta; edini paradigmatični prostor te radikalizacije je Brookov prazen PROSTOR. Ravno v odsotnosti pred-metov ti pred-meti še kako so (être), dvakratno ex-istirajo: kot vizualni manko naddoločajo perpetuum mobile svojega zrcaljenja v fetišiziranem jeziku udeležencev pekla. S tem je radikalno določena forma / interpretacija telesno-jezikovnega horizonta igralcev, ki bodo (na enem tiru tako) označevali strah, da »tam« ni ničesar videti.

Preden določimo razmerja v melodrami, opišimo biografijo vsakega protagonista posebej... (tu upoštevamo vrstni red izjav, ki so jih dali o sebi!)

JOSEPH GARCIN

(1) / (Inès) ... Jaz sem Joseph Garcin, publicist in književnik. (2) Umrli tako, da je dobil »dvanajst krogel v život«. (3) Prihaja »iz Ria«. (4) »Cele noči sem prebil po uredniških sobah.« (5) »Urejal sem neki pacifistični dnevnik. Izbruhne vojna. Kaj naj storim? Vse oči so uprte vame. »Ali si bo upal?« In res sem si upal. Ključovalno sem prekrizal roke, pa so me ustrelili. Kaj je tu narobe? Kaj je tu narobe?« (6) »Dokler ne bo vsak izmed nas priznal, zakaj so ga obsodili, ne bomo vedeli ničesar.« (7) Po intervenciji Inès, da vejo, da je v peklu zato, ker je dezertiral, izjavi: »Pustite to. Ne govorite nikoli več o tem. Tukaj sem zato, ker sem mučil svojo ženo. To je vse. Pet let. In še zdaj trpi... Prihajal sem domov pijan ko krava, dišal sem po vinu in ženskah. Cele noči me je čakala, pa ni jokala. Niti besedice očitka, kakopak. Samo gledala me je... Plačal bom, ampak žal mi ni...; ... vzel sem k sebi neko mulatko. Kakšne noči so bile to; moja žena je spala v prvem nadstropju, morala naju je slišati. Zjutraj je bila prva na nogah, in ker sva se dolgo zaležala, nama je prinesla zajtrk v posteljo.« (8) Končno / po velikanskem odporu prizna svoj »naglavni greh«: »Šel sem... Šel sem na vlak. Na meji so me zgrabili.« Izjavi, da je hotel oditi v Mehiko, kjer bi ustanovil pacifistični časopis... »Ali sem strahopetec?« – osnovni / naddoločujoči označevalec njegove prisotnosti v peklu.

ESTELLE RIGAULT

(1) Ime mi je Estelle Rigault. (2) Na vprašanje Inès, če je hudo trpela, odgovori: »Ne, kar pobralo me je... Pljučnica.« (3) Prihaja v pekel iz Pariza. (4) Prvi opis vzroka za ex-istenco v peklu: »Kaj pa še hočete vedeti? Nimam kaj skrivati. Bila sem sirota brez staršev in revna, preživljala sem svojega mlajšega brata. Star prijatelj mojega očeta me je prosil za roko. Bil je bogat in dober; privolila sem. Kaj bi naredili vi na mojem mestu? Brat je bil bolan in treba mu je bilo najbolj skrbne nege, da bi ozdravel. Šest let sem živela z možem v popolnem soglasju. Pred dvema letoma pa sem srečala človeka, ki sem ga morala vzljubiti. Že prvi trenutek sva se našla; hotel je, naj grem z njim, pa sem odklonila. Potem sem dobila pljučnico. To je vse. (5) Drugi opis vzroka za prisotnost v peklu nastane pod pritiskom nekaterih ugotovitev Inès in Garcina glede nje: »... Otroka mi je hotel napraviti...« – Garcin ji odgovori: »Ti pa nisi hotela?« – Estelle končno prizna: »Ne. Otrok pa je vseeno prišel. Šla sem za pet mesecev v Švico.

Nihče ni ničesar vedel. Bila je deklica. Roger je bil pri meni, ko se je rodila. Vesel je bil, da ima hčer. Jaz pa prav nič... Soba je imela balkon tik nad jezerom. Prinesla sem velik kamen. Vpil je: »Estelle, prosim te, lepo te prosim.« Sovražila sem ga. Vse je videl. Sklonil se je prek balkona in je videl kolobarje na vodni gladini... Pognal si je kroglo v glavo... Pa brez potrebe; moj mož ni ničesar nikoli posumil.«

INÈS SERRANO

(1) »Inès Serrano. Gosposdična.« (2) Umrla je, ker se je zastrupila s plinom. (3) »Jaz sem bila poštna uradnica.« (4) Prva v melodramatičnem sestavu se zavzame, da bi obračunali s svojo preteklostjo. (5) Prva tudi ne »ovinkari«, kar zadeva preteklosti; v prvem poskusu realizira razodetje svoje travme: To je pa zgodba o mrtvecih. O treh mrtvecih. Najprej on, potem ona in jaz.« Torej ista struktura kot v peklju. »Popolnoma sem si jo podredila; začela ga je gledati z mojimi očmi... Navsezadnje je obvisela čisto na mojih ramenih... Potem se je zgodilo tisto s tramvajem. Vsak dan sem ji govorila: »Vidiš, ljubica moja! Ubili sva ga.« Jaz sem zlobna... to pomeni, da moram gledati ljudi, kako trpijo, zato da lahko obstajam... Neke noči je vstala (Florence, op. M.N.B.); šla je odpret plinsko pipo, ne da bi jaz kaj slutila, potem pa je legla poleg mene.«

Ta biografski preteklik, ki je za vsakega od njih, glede na drugega, nastal neodvisno, pa v Tekstovni sedanosti nastopa kot bistvena razsežnost, še več: kot ontološko gibalno. Sartrova EX-ISTENCIALNA PSIHOANALIZA je ravnanje, ki konstituira strukturo ZAPRTIH VRAT. Počelo drame je pot, ki jo Tekstovna ex-istencialna psihoanalitična sedanost razvije v preteklost, sam na-čin, obtok, dramski lijak, po katerem tečejo različni registri, pa deluje tako, da razdela informacijo – dobesečno tisto, kar je skrito znotraj forme – vsakršnega indica, ki ga odda od sebe kdorkoli od treh postavljalcev piramide pekla. V katerem smislu? V Freudovem smislu: »Kdor ima oči, da bi videl, in ušesa, da bi slišal, se lahko prepriča, da smrtniki ne morejo skriti nobene skrivnosti. Če molčijo ustnice, pa klepečejo konice prstov; izdaja prenika iz vseh por. In zato se prav gotovo da rešiti nalogo, narediti zavestno tisto, kar je v duševnem najbolj skrito.«⁹ Glede na to, da so ODPORI v interpretaciji neznosne preteklosti zlasti pri Garcinu in Estelle evidentni, je očitno, da oba dramska lika oz. potencialna igralca krožita med Freudovo analizo ZANIKANJA (ki pravi, da je ravno ZANIKANJE eden načinov priznanja »nečesa«; oz. da je ravno obupno zatiranje, kako nekdo nečesa ni storil, način priznanja) in t.i. SIMPTOMSKIM DEJANJEM. Tip simptomskega dejanja je npr., ko nekdo lahko opravlja neka dejanja, ki jim v analizi odreka vsakršen pomen; na drugi strani pa skozi Pantomimo sporoči, kako je predhodno zanikana zadeva še kako na drugi strani zanikanja.

Razmerja melodramatičnega občestva pri analizi razpadejo na homoseksualno in sadistično elementarnost Inès (»Jaz sem zlobna... To pomeni, da moram gledati ljudi, kako trpijo, zato da lahko obstajam...«), mazohistično početje Garcina, ki se je neutrudno »mučil« (simptomatično je, da je svojo neznosnost priznal od vseh treh prav zadnji, da si je torej nenehno

⁹ Freud, *ibid.*, str. 71.

podaljševal užitek identifikacije z neznosnostjo) z odločitvijo o lastni strahopetnosti – in nazadnje Estellino okrožje, ki se razvija od sle po gledanju (POGLED je nasploh vsedoločujoča tema ZAPRTIH VRAT) k popolni realizaciji libida. Kaj pomeni samo prizorišče ZAPRTIH VRAT? Tu je seveda referenčna točka Freudovo branje prvih sanj v PRIMERU DORE:¹⁰ »Tu gre torej za temo zaklepanja ali nezaklepanja sobe, ki je nastopila kot prva asociacija v zvezi s sanjami in ki je imela po naključju pomembno vlogo tudi v nedavnem povodu za sanje... ‚Soba‘ (das Zimmer) v sanjah namreč pogosto zastopa ‚Frauenzimmer‘ (nekoliko slabšalen izraz za žensko, dobesedno pa pomeni ‚ženska soba‘). Vprašanje, ali je ‚Frauenzimmer‘ ‚odprta‘, ali ‚zaklenjena‘, seveda nikakor ne more biti nekaj ravnodušnega. Prav tako vemo, kateri ‚ključ‘ odpira v takem primeru.« Dora (v instituciji teh sanj) pove Freudu, da ji je gospod K. podaril »dragoceno skrinjico za nakit«. Sledi naslednji dialog¹¹ med njima: »Torej bi se spodobilo, če bi mu podarili povračilno darilo (Gegenschenk). Morda ne veste, da je ‚Schmuckkästchen‘ (skrinjica za nakit) priljubljen izraz za tisto reč, na katero ste sami pred kratkim namigovali s svojo torbico, namreč za ženske genitalije.« Dora pravi: »Vedela sem, da boste (vi) to rekli.« Freud ji odgovori: »To se pravi, da ste (vi) to vedeli. – Pomen sanj postaja zdaj še jasnejši. Rekli ste si: Ta moški me zasleduje, vdreti hoče v mojo sobo, moji ‚skrinjici za nakit‘ (Schmuckkästchen) grozi nevarnost, in če bi se mi kaj pripetilo, bi bil očka kriv za to. Zato v sanjah nastopi situacija, ki izraža ravno nasprotno: nevarnost, iz katere vas oče rešuje. V tem delu sanj je sploh vse spremenjeno v svoje nasprotje... Ne le to, da se bojite gospoda K.-ja, še bolj vas je strah same sebe, svoje skušnjave vdati se mu. S tem torej potrjujete, kako močna je vaša ljubezen do njega.« V ZAPRTIH VRATIH seveda naravnost bije v oči, kako prostor odigravanja ex-istencialno psihoanalitičnega diskurza »ogroža« in celo histerizira vse tri udeležence Situacije. Kaj je tisto temeljno nevzdržno v prostoru? »Ni me bilo strah pogledati v oči groznim rečem, strah me je bilo tega, da bom odrevel, če ne bo tam nič videti.« – pravi E.A.POE v VODNJAKU in NIHALU.

Inès se v peklu ponovi struktura iz preteklosti; spet ima opravka z moškim in žensko. Spet skuša realizirati preteklo strukturo: kot je v preteklosti zlomila Florence tako, da ji je brezhibno vsilila svoj pogled – in sta prek tega skupaj posredno uničili bratranca, tako skuša v Tekstovni sedanjosti dobiti na svojo stran Estelle, da bi nato skupaj ukinile Garcina. Skozi to ekonomijo bi tako odpadel nekdo, ki ji onemogoča realizirati njeno homoseksualnost; Inès Garcinu: »Ukradli ste mi jo; če bi bili sami, mislite, da bi ravnala tako z mano, kakor ravna. Ne, ne; roke proč z obraza, ne bom vas pustila, to bi bilo malo preveč udobno. Sedeli bi tam, neobčutiljivi, vase pogreznjeni kot Buda, jaz pa bi imela oči zaprte in čutila, kako vam ona posveča vsak vzgib svojega bitja, celo šuštenje svoje obleke, kako vas obsipa s smehljaji, ki jih ne vidite... Tega pa ne! Sama si bom izbrala svoj pekel; gledati hočem z odprtimi očmi in se boriti z odkritim obrazom.« Ko se VRATA proti koncu odpro, bi Inès (glede na Situacijo) lahko bila prva, ki bi prostor zapustila. Kaj ji brani to storiti? S tem ko bi Prostor zapustila, bi ravno izgubila stavo svoje ekonomije: izgubila bi tako homoseksualni objekt (Estelle) kot preostali pogoj sadističnega delovanja (Garcina); ta

¹⁰ Ibid., str. 62.

¹¹ Ibid., str. 64/65.

izguba pa bi jo seveda neogibno pokončala: »(se otepa) Estelle! Estelle! Lepo te prosim, pusti me tukaj. Ne na hodnik, ne meči me na hodnik!« Toliko bolj evidentna je ekonomija Inès po tem, ko nihče ne zapusti Prostora, ko ji torej dovolita Estelle in Garcin ostati tu, Inès nadaljuje s svojo sadistično produkcijo. Naša interpretacija se seveda po istem tiru vrača na »kraj zločina« – h Garcinu. Ta je v svojem pretekliku mučil ženo. V svojih poskusih, da bi pojasnil, za kaj gre pri njegovi (pogojno rečeno) travmi, je pravzaprav mučenje žene uporabil zgolj za to, da bi prikrił dejansko neznosnost, to, da si ne more priznati, da je strahopetec. Ko mu je spodletelo prehitavanje, ko sta Inès in Estelle videli preveč (različne odseve njegove strahopetnosti) oz., ko je sam projiciral svoj simptom v njun pogled, se je zatekel (manj frekvenčno in manj radikalno kot Estelle) k ŽELJI VIDETI SE V OGLEDALU, da bi si torej lastno izkustvo sebe kot strahopetca – tistega, ki mu torej manjka nekaj bistveno ontološkega – vrnil v CELI obliki z OGLEDALA. Ko pa se je v tipični (pravi) sartrovski SITUACIJI, EX-istencialni situaciji – moral odločiti (tudi glede svoje preteklosti), na kateri strani vrat bo ostal, je izvedel obrat, ki pa ga je najavil takole: »Saj ravno zaradi nje (Inès, op. M.N.B.) sem ostal tukaj... Da. Ti veš, kaj se pravi strahopetec... Ti veš, kaj je zlo, sram in strah. Bili so dnevi, ko si si gledala prav v dno srca – in si vsa odrevenela. Naslednji dan pa nisi več vedela, kaj naj si misliš, nisi več mogla razrešiti tega, kar si prejšnji dan odkrila. Saj, ti veš, koliko te zlo stane. In če praviš, da sem strahopetec, praviš zato, ker se spoznaš na te stvari, a?« Mučitelj, sadistični mučitelj svoje žene – in hkrati tisti, ki je dezertiral, je delegiral funkcijo mučenja na Inès, njo, ki precizno obvladuje sadizem; ona, ki se torej spozna na te reči, je prevzela vlogo subjekta,¹² ki mu bo omogočil simptom strahopetstva radikalno pretopiti v MAZOHISTIČNI UŽITEK. Prav novo polje, ki ga omogoča Garcinov obrat, čisto sartrovsko polje »dramske ex-istencialne situacije«, šele Sartru omogoča vpeljati svoje EX-istencialistične formule, ki pa ne ubijejo prezence dramskih oseb:

Garcin pravi Inès: »Poslušaj, vsakdo ima svoj življenjski cilj, kajne? Meni ni bilo ne za denar ne za ljubezen. Hotel sem biti mož. Jeklen mož. Vse sem stavil na eno samo kocko. Ali je mogoče, da je strahopetec človek, ki si je vendar izbiral najbolj nevarne poti skozi življenje? Ali je mogoče soditi vse njegovo življenje po enem samem dejanju?

Inès: Zakaj pa ne? Trideset let si sanjal, da si pogumen; pri tem pa si si dovolil tisoč majhnih slabosti, kajti junakom je vse dovoljeno. Nič bolj udobnega kot to! Ko pa je res prišla nevarnost, si se znašel v precepu in... skočil si na vlak, da bi se odpeljal v Mehiko.

Garcin: Nisem sanjal o junaštvu. Odločil sem se zanj. Človek je to, kar sam hoče.

Inès: Dokaži. Dokaži, da to niso bile le sanje. Samo dejanja dokazujejo, kaj je kdo v resnici hotel.

Garcin: Prezgodaj sem umrl. Niso mi pustili časa, da bi izvršil svoj a dejanja.

Inès: Človek zmeraj umre prezgodaj – ali prepozno... Človek ni nič drugega kot tisto, kar je v svojem življenju počel.« Zadnji kader zadnje sekvence Teksta evakuira Sartrov razdelek o POGLEDU iz BITI in NIČA:

¹² Sigmund Freud, METAPSIHOLOŠKI SPISI, cf. NAGONI IN NJIHOVE USODE, str. 88/89; STUDIA HUMANITATIS (ŠKUC-FILOZOFSKA FAKULTETA), Lj. 1987.

nemožno koitiranje Garcina in Estelle ne sproducira nič drugega kot POGLED Inès; kaj pravzaprav pomeni antologijski Sartrov EX-istencialistični stavek, ki ga izreče Garcin – Pas besoin de gril: l' enfer, c'est les Autres. – ob koncu Teksta? Kaj nosi POGLED Inès več kot zgolj (pogojno rečeno) individualni POGLED! Medprostor Pogleda Inès, ki prepreči koitiranje Estelle in Garcina, in Garcinovega antologijskega stavka, tvori naslednja Sartrova logika POGLEDA, ki radikalno določa EX-istenco: dokler jaz določam svojo organizacijo ex-istence glede na bit drugih ljudi, ex-istirajočih zunaj mene, drugi ljudje delajo natanko isto oz., kot pravi Sartre v KRITIKI DIALEKTICNEGA UMA. »Vsak je isti kot Drugi toliko, kolikor je vsak nekaj drugega od sebe samega...« Ta osnovna optična komponenta ex-istencialnega je seveda optična prevara, neka vrsta kolektivne halucinacije, ki je projicirana iz samote posameznika na neko imaginarno bit, ki si jo zamišlja kot javno mnenje oz. »Drugi/oni«. To »javno mnenje« seveda ne obstaja, konstitutivna je zgolj vera vanj; oz. kot pravi Inès: »Vidim vaju, vidim vaju; jaz sama predstavljam celo množico, množico, Garcin, množico, jo slišiš? (mrmraje) Strahopetec! Strahopetec! Strahopetec! Zaman bežiš od mene, ne bom te izpustila...«

Estelle (v onomastičnem francoskem slovarju beremo, da to ime izvira iz lat. STELLA – torej ZVEZDA) umre zaradi pljučnice; njena smrt ima torej oporišče v detomoru; zadušena novorojenčkova pljuča pokličejo detomorilko na kraj zločina – in tako umre za pljučnico. »Beg v bolezen« se torej za Estele konča s smrtnim izidom. V tekstovni sedanosti Estelle boleha za obsesijo »videti sebe, kot me vidijo drugi« – torej tako čisto in celo, kot ji to lahko omogoči odsotno OGLEDALO. Odsotno OGLEDALO zamenjajo OČI Inès, toda ta POGLED ji nikakor ne more vrniti totalizacije, ki jo zagotavlja POGLED OGLEDALA. Ko ji obsesija »videti sebe, kot me vidijo drugi« spodleti, oz., ko jo druga dva vidita, kot se vidi sama, se odveže nad-jazovske institucije – in je celotno delovanje usmerjeno v fetišistično realizacijo spolnega razmerja z Garcinom, ki pa pod pogledom Inès neizpodbitno in definitivno spodleti.

NEKAJ MOŽNOSTI ZA UPRIZORITEV. Sartrovo metaforo Scene ZAPRTIH VRAT se da še bolj radikalizirati: prizorišče ni kakšen salon, ki skozi odsotnost pred-metov (plus dovolj ostrimi ex-istencialnimi SITUACIJAMI) že lahko realizira nekatere registre Sartrovega dramskega podjetja; prizorišče kot Druga scena (Freudov izraz) oz. radikalno polje NEZAVEDNEGA, S. ZAPRTIH VRAT, označuje velikanski prostor, ki spominja (iz ptičje perspektive) na tuljavo, v bistvu pa gre za ogromno, ohlapno MEDUZO, ki je »oblečena« skoz in skoz v til, ki ga lahko park luči spreminja v katerokoli barvo. Skratka – prostor (npr. v OKROGLI DVORANI CANKARJEVEGA DOMA), kjer se iz tal razvije ogromna MEDUZA, je ta DRUGA SCENA Sartrovih ZAPRTIH VRAT. Sobar (le Garçon) se spremeni v podobo morskega psa (plava v akvariju poleg MEDUZE) in v starikav, rezek glas, ki se pojavlja zgolj v off-u. Off-prostor tudi nenehno označuje nepretrgano kapljanje vode. Notranost MEDUZE je prazen prostor. Edina prava naddoločujočnost tega praznega prostora je polje GOVORICE ex-istencialnega diskurza; le-ta prepušča vso stilsko zakonitost govorne prezence arbitrarnosti Teksta.