

Pričujoče razmišljanje je razglašeno za »uvodno študijo« — in če naj ta pojem označuje nekaj, kar je več kot samo poljubni sestavek, ki je postavljen pač na začetek, na uvodno mesto neke knjige, če torej svojega smisla ne prejema samo iz nekega čisto naključnega dejstva, potem je seveda očitno, da gre za takšno študijo, ki naj bi bila uvod v branje in doživljanje literarne umetnine, ki jo prav ta knjiga bralcu ponuja. Brž ko pa smo sprejeli to misel, smo hkrati na tihem izrekli še neko drugo trditev: hote ali nehote, vendar docela nedvoumno smo namreč uveljavili tudi prepričanje, da posamezna umetnina sama na sebi še ni dovolj, da sama kot taka bralcu ni neposredno in takoj dostopna in da mora torej nekdo bralcu tako rekoč seči pod roko in ga kakor vodič v muzeju voditi skozi svet literarnega dela, ki ga želi prebrati.

Naravno je, če se zdaj kar samo od sebe zastavlja naslednje vprašanje: ali pa je vse to tudi res, ali je treba bralca res posebej uvajati? Ali je torej takšna uvodna študija res neogibno potrebna?

A to še ni vse. Brž ko smo namreč prišli do pravkar zapisanih vprašanj, se nismo vprašali samo o smislu takšnih in podobnih uvodnih študij, marveč smo segli še dalje, tako da se nam zdaj v posebni luči prikazuje tudi početje vseh tistih, ki opravljajo posel literarnega kritika, zgodovinarja ali teoretika, skratka: vprašali smo se o smislu in nesmislu vseh tistih aktivnosti, ki jih ponavadi združujemo v pojmu literarne vede. In tako smo se znašli v naravnost paradoksalnem položaju: preden je možno napisati uvod k Sartrovemu romanu *Gnus*, si moramo prej priti na jasno, ali je takšno pisanje sploh potrebno in smiselno, in če je, kakšno naj bi bilo, da bi ustrezalo svojemu namenu.

Vendar pa z vsem tem še zdaleč nismo razkrili vseh razsežnosti, ki jih imajo vprašanja, o katerih razpravljamo. Najprej moramo namreč priznati, da so v našem primeru, ko gre za tekst, ki ga je napisal prav Jean-Paul Sartre, in ko gre ravno za njegov roman *Gnus*, stvari še mnogo bolj zapletene in še mnogo bolj usodne. To je v prvi vrsti posledica dejstva, da je Sartre sam zelo kritično govoril o literarnih vedah, literarnih zgodovinarjih in kritikih, kakor je razvidno zlasti iz njegove razprave *Kaj je literatura*. Naj navedem daljši odlomek, ki se glasi:

»Vedeti je treba, da so kritiki večinoma ljudje, ki niso imeli veliko sreče in ki so si tik pred popolnim obupom našli mirno službico pokopališkega čuvaja. Bog vedi, če je na pokopališčih res mir: najbolj prijetna pokopališča pa so gotovo biblioteke. Mrtvi so tu lepo zbrani: pisanje je bilo njihovo edino opravilo, že dolgo časa so oprani greha življenja, sicer pa poznamo njihova življenja prav tako samo iz knjig, ki so jih o njih napisali drugi mrtveci. Rimbaud je mrtev. Mrtva sta Paterne Berrichon in Isabelle Rimbaud; vsiljivci so izginili, ostale so

* Ta esej je napisan kot »uvodna študija« k slovenskemu prevodu Sartrovega *Gnusa*, ki ga bo v kratkem izdala *Cankarjeva založba* v zbirki *Sto romanov*.

samo še majhne krste, ki so razporejene na policah ob zidu kot žare v svojih vdolbinah. Kritik živi slabo, žena ga ne spoštuje kot bi bilo treba, sinovi so nevhvaležni, ob koncu meseca je težko. Vendar pa, kadar koli hoče, stopi v svojo biblioteko, vzame s police knjigo in jo odpre. Iz nje zaveje lahen vonj po kleti in začne se čudno opravilo, ki ga, tako je sklenil, imenuje branje. V določenem smislu je to nekakšno posedovanje: človek posodi svoje telo mrtvim, da lahko oživijo. Z druge strani pa je to stik z onstranstvom. Knjiga pravzaprav ni predmet, pa tudi ne dejanje ali misel: napisal jo je mrtvec o mrtvih stvareh, na tej zemlji nima več kaj početi, ne govori nam o ničemer, kar nas neposredno zanima; prepuščena je sama sebi, da se seseda in razpada, ostale so samo še lise črnila na plesnivem papirju, in ko kritik te lise oživi, ko naredi iz njih črke in besede, mu govorijo o strasteh, ki jih sam ne čuti, o brezpredmetnih jezah, o preminulih bojaznih in upanjih. Obdaja ga cel breztelesen svet, v katerem so človeška nagnjenja, ker zdaj nikogar ne prizadevajo, povzdignjena v vzorna čustva, pravzaprav v vrednote. Zatorej je prepričan, da je stopil v stik s čistim duhovnim svetom, ki je kot resnica in *raison d'être* njegovih vsakdanjih muk. Misli, da narava posnema umetnost, kakor je za Platona čutni svet posnemal svet pravzorov. In medtem ko bere, postaja njegovo vsakdanje življenje samo goli videz. Videz je njegova zadirčna žena, videz je njegov grbast sin, in odrešena bosta, ker je Ksenofon upodobil Ksantipo, Shakespeare pa Riharda III. Zanj je pravi praznik, ko mu sodobni avtorji izkažejo to milost, da umro: njihove knjige, ki so bile preveč surove, preveč nasilne, se preselijo na drugi breg, vse manj zadevajo v živo in vse lepše postajajo; po kratkem bivanju v vicah se bodo naselile na duhovnem nebu novih vrednot. Bergote, Swann, Siegfried, Bela in g. Teste, to so najnovejše pridobitve. Čakamo še na Nathanaela in Ménalqua. Kar pa zadeva pisatelje, ki še kar naprej trmasto živijo, te prosimo, naj se kar najmanj razburjajo in naj se že zdaj potrudijo, da bi bili kar se da podobni mrtvecem, kakršni bodo postali. Valéry se je še kar odrezal, saj je petindvajset let objavljial same postumne knjige. Zato je bil že za živega kanoniziran, kakor nekateri prav izjemni svetniki. Malraux pa vzbuja pravo pohujšanje. Naši kritiki so kakor srednjeveški heretiki: nobenega opravka nočejo imeti z resničnim svetom, razen da v njem jedo in pijejo, in ker nikakor ni mogoče živeti drugače kakor v stiku s sebi podobnimi, so si za to izbrali svet pokojnikov. Strastno se razvneajo samo še za urejene zadeve, za razrešene spore ter za usode, katerih konec je že znan. Nikdar ne stavijo na negotov izid in ker je namesto njih odločila že zgodovina, ker so že izginili predmeti, ki so avtorje, katerih dela berejo, navdajali z grozo in ogorčenjem, ker je iz razdalje dveh stoletij ničevnost krvavih spopadov docela jasna, se lahko vdajajo čaru nihanja obdobj, in za nje se vse dogaja tako, kakor da je vsak nov prozaik iznašel pač nov način pripovedovanja, kako ne bi ničesar povedal.«

Ta odlomek imenuje izrecno in naravnost samo literarne kritike, vendar pa je docela očitno, da Sartre tega pojma ne uporablja tako kot mi in da meri z njim v resnici na vse literarne vede in njihove predstavnike. In ko prebere literarni kritik ali zgodovinar pravkar navedene

stavke, ne more več pisati o Sartru tako, kakor je še včeraj pisal o nekem drugem avtorju, kajti njegova dolžnost je, da se spopade ravno s to Sartrovo oceno literarnozgodovinskega in literarnokritičnega posla, preden sploh lahko nadaljuje s svojim delom. Sartrove besede jemljejo literarnemu zgodovinarju ali kritiku tako rekoč sleherno pravico, da bi pisal o Sartru. Zgodovinarju in kritiku se je uprl njun lastni predmet, ki je smisel in izvor njunega dela in njiju eksistence.

Sartrovo razpravo o literaturi bi bilo seveda možno v tem uvodu, ki govori samo o enem izmed njegovih romanov, kratko in malo zamolčati, saj je že na prvi pogled očitno, da imamo vso pravico, da odložimo razmišljanje o teh njegovih stališčih za drugo priložnost in da se torej zdaj ukvarjamo samo z njegovim *Gnusom*. Res, to bi bilo možno, a vendar ni mogoče, kajti tudi v tem romanu najdemo podobne, če že ne kar iste misli, trditve in obsodbe, ki smo jih navedli iz razprave *Kaj je literatura*.

Glavna oseba romana *Gnus*, Antoine Roquentin, je hotel biti namreč zgodovinar. Pripravljal je znanstveno delo o markiju Rollebonu, francoskem politiku in diplomatu iz osemnajstega stoletja. Po vseh pravilih zgodovinske znanosti je zbiral avtentične dokumente, na njih gradil svoje teze, jih preverjal s pomočjo logične analize in novih dokumentov in tako dalje. Nenadoma pa ni mogel več naprej, a ne zato, ker bi mu zmanjkalo znanja in podatkov, marveč preprosto zaradi tega, ker se mu je vse to zgodovinarsko delo kratko in malo uprlo. Ko se je v njem začel razraščati tisti prvotni občutek tesnobe, je moral nekega dne odložiti tudi pero in v tem trenutku je zapisal v svoj dnevnik: »Ne pišem več knjige o Rollebonu, končano je, ne morem je več pisati. Kaj bom storil s svojim življenjem?«

Usoda, ki jo doživi v romanu Roquentinovo zgodovinarsko prizadevanje, postavlja pod vprašaj celotno historiografijo, z njo pa tako ali drugače tudi literarno zgodovino in posredno vse literarne vede. Antoine Roquentin nam zdaj govori nekako takole: pustite svoje dokumente in podatke, pustite svoje teze in hipoteze, pustite mene samega in mojega avtorja, sprašujte se raje o svojem lastnem življenju »Kaj bom storil s svojim življenjem,« to je edino zares pomembno vprašanje.

Tako nam torej tudi roman, ki je zdaj pred nami, zastavlja ista vprašanja kot odlomek iz razprave o literaturi. In zdaj se postavite v položaj tistega, ki piše uvod k romanu *Gnus* in ki bi moral razložiti smisel ter pomen Roquentinove usode. Kako naj dokazuje, da je ta usoda tako pomembna, da se mora z njo seznaniti kar najširši krog bralcev, če se pa sam nanjo sploh ne ozira? Kako naj zapiše, da nas sprašuje Sartre v tem tekstu o najvažnejših zadevah človekovega bivanja, če pa sam ta vprašanja kratko in malo presliši? Ali je torej delo, ki je pred nami, veljavno za vse, ali pa samo za nekatere?

Odgovori na vsa ta vprašanja so že vnaprej jasni; in če tisti, ki piše uvod k Sartrovemu romanu *Gnus*, zares verjame, da je v tem romanu nekaj, kar je zares pomembno, potem mora to pomembnost izpričati najprej z lastnim ravnanjem, potem mora najprej samemu sebi zastaviti tista vprašanja, za katera je prepričan, da jih roman zastavlja tudi vsem drugim ljudem. To pa v našem konkretnem primeru pomeni,

da se moramo najprej vprašati ravno o smislu in smotrnosti vseh takšnih uvodnih študij, o smislu tega, kar ravnokar počnem in kar naj bi bilo del mojega življenjskega poklica.

Recimo najprej, da so takšne študije zares potrebne, saj nas o tem prepričujejo izjave in ravnanje posameznih specialistov in kar najbolj kompetentnih ljudi. Prepričujejo pa nas o tem tudi postopki cele vrste ustanov od založb preko univerzitetnih kateder do razredov akademij. In če k temu dodamo še to, kar je bilo povedano ž v uvodnih odstavkih tega razmišljanja, se nam odkrije najprej prav poseben položaj, v kakršnega so ujeti ljudje in umetnine. Med literarnim delom in bralcem zdaj namreč ni več neposrednega stika, med njima stoji nekdo tretji, vodič, razlagalec. Bistveno je pri vsem tem za nas zdaj le to, da je publika, ki ji je umetnost namenjena, spričo utrjenih navad in spričo uveljavljenega načina poslovanja razdeljena na dva neenaka dela. Najprej so tu bolj ali manj profesionalizirani razlagalci, specialisti, poznavalci, posebni privrženci in navdušenci; na drugi strani pa je tako imenovano širše občinstvo, za katero ni mogoče nikdar natanko vedeti, koliko posebnega posluha za umetnost mu je dodelila muhasta narava. Tako je publika okrog umetnosti oziroma okrog posamezne umetnine razvrščena nekako v dveh koncentričnih krogih. Zunanji širši krog — to je ravno tisto brezoblično širše občinstvo, ki stoji v primerni razdalji od notranjega, ožjega kroga. Ta krog tvorijo posvečeni razlagalci. S hrbti so obrnjeni proti umetnini in nenehoma govore nekaj nekam predse, v publiko. Nato od časa do časa stopijo nenadoma narazen, da pripustijo tudi širšo publiko v neposredno bližino umetnine same. Ko se publika umetnine nagleda in umakne, razlagalci spet strnejo svoj krog, nadaljujejo s svojim govorjenjem, se v določenem trenutku spet razmaknejo in tako dalje in tako naprej. Vse je torej lepo urejeno in vse poteka v utrjenih, skorajda ritualnih gibih in premikih, tako da se nam zdi, kakor bi gledali nekakšen grotesken ples ali pantomimo.

Ironični poudarki, ki so prisotni v tem opisu, nikakor nočejo reči, da gre le za takšne navade in odnose, ki so nastali čisto slučajno in ki jih ohranjata samo uzurpatorska samovolja razlagalcev ter poniglava strpnost širšega občinstva. Ravno nasprotno. V resnici gre za mnogo več, opraviti imamo z usodnejšimi dejstvi in trajnejšimi odnosi. V sodobnih, masovnih družbah se je izoblikovala posebna tako imenovana kulturna elita, ki je čisto otipljiv družbeni sloj s svojimi posebnimi interesi, navadami in posebno funkcijo. In prav zaradi tega smemo trditi, da človek danes ne stopa pred umetnino več »čist in neomadeževan«, ne stopa prednjo več tak, kakršen v resnici je, marveč posebej pripravljen, poučen in prepiran, da se torej hočeš nočeš giblje v nekem posebnem ozračju, ki ga pa ne ustvarja umetnina sama, marveč v prvi vrsti ravno ti zapleteni in z ozirom na umetnost in njen človeški smisel docela sekundarni odnosi in razmerja. To pa z drugimi besedami pomeni, da umetnost v modernih družbah ni neposredno pričujoča, pot do umetnosti vodi ravno prek in skozi elito, prek in skozi določena socialna razmerja in socialne tvorbe, ki so, kot rečeno, glede na umetnost samo nekaj docela postranskega. Zato je skoraj povsem nujno, da se vsakdo, ki mu je glavni predmet zanimanja postal ravno pojav umetnosti, prej ali slej

znajde prav v okviru te elite, tega posebnega sloja. In zdaj, ko je sprejet v ta izbrani krog, lahko kolikor toliko uspešno opravlja svoj posel in tako uveljavlja ter uresničuje svojo prvotno pobudo, svoje prvotno doživetje umetnosti. Vendar pa vse to počne le do tistega trenutka, ko se mu naenkrat nekaj upre. Da, kar naenkrat mu postane vse skupaj zoprno in ne more več. Brez slehernega vidnega zunanjega vzroka, da niti sam ne more reči zakaj, se v njem nekaj premakne in prevzame ga poseben občutek, ki je v bistvu zelo podoben tistemu gnusu, o katerem nam govori Sartrov roman.

Zdaj je menda položaj jasen. Vprašanje, ki smo si ga zastavili v prvih treh odstavkih pričujoče uvodne študije, se je porodilo tako rekoč iz gnusa, in tako smo z našim razpravljanjem o smislu tega uvoda in o smislu literarnih ved sploh prišli navsezadnje do istega pojavnosti, ki je tudi osrednji predmet romana, o katerem tu govorimo. Zaradi tega smemo najbrž reči, da je med pričujočim razmišljanjem in pa romanom, o katerem razmišljamo, vzpostavljena posebna notranja zveza in skrbno moramo paziti, da je ne pretrgamo več. Zdaj smo na istem kot Antoine Roquentin in se zdaj lahko vprašamo: kaj je pravzaprav *la nausée* — gnus?

Francoski izraz *la nausée* izvira iz grškega *nautía*, oziroma *nausía* (latinsko *nausea*), ki je v neposredni zvezi z besedo *nāus*, t. j. ladja, iz česar lahko vsakdo sklepa, da gre za morsko bolezen. Kopenski ljudje pa si pod tem pojmom predstavljamo samo bruhanje, čeprav je *nausía*, *nausea*, *nausée* — kot berem v malem Laroussevem slovarju — samo *envie de vomir*, kar torej pomeni: da mi gre na bruhanje, da se mi vzdiguje, da se mi upira, da mi je slabo itd. Hrvati uporabljajo pojem *mučnina*.

Toda *la nausée*, ki piše o njej Sartre, je v neposredni zvezi s strahom, saj izvemo že kmalu, da je Antoina Roquentina popadel nekakšen strah, o čemer je v svoj dnevnik zapisal tole: »Naposled je gotovo, da sem imel nekak drug občutek take vrste. Samo ko bi vedel, česa sem se bal.« Ta strah, ki ne prihaja od nobene konkretne nevarnosti, je tisti strah, o katerem je govoril že danski filozof Soeren Kierkegaard in o katerem nenehno govori tudi sodobni nemški mislec Martin Heidegger. Od njiju ga je navsezadnje prevzel še Sartre in ga v svojih drugih delih opredeljuje z izrazom *l'angoisse* — tesnoba. Ta tesnoba je seveda lahko bolj ali manj intenzivna, lahko je pa tudi tako nasilna, da je že prava groza, ali pa že pravi pravcati gnus.

Potemtakem je možno reči takole: najprej popade človeka nerazumljiv strah, nekakšna tesnoba, hkrati pa se v njem nekaj zadrigne, upre se mu, zagnusi se mu. Iz tega bi bilo možno sklepati, da je za Sartra gnus nekakšno trajnejše občutje, ki se je naselilo v človeku v trenutku, ko je doživel tisto tesnobo in ko ga je spreletela tista groza. Morda. Vendar pa to ni tako pomembno, mnogo važnejše je, da iz vsega, kar je bilo pravkar povedano, sledi jasen sklep, da moramo uporabljati besedo *gnus* v našem primeru, t.j. ko gre za Sartrov pojem *la nausée*, s prav posebnimi vsebinskimi poudarki in da ga moramo obravnavati hkrati s pojmom tesnobe in strahu.

Več kot vse to načelno razpravljanje pa nam pove roman *Gnus sam*, oziroma usoda njegovega glavnega junaka. Antoine Roquentin je doživel strah in gnus nekega lepega sobotnega dne na morski obali. Gledal je otroke, kako mečejo po morski gladini ploščate kamenčke, da poskakujejo kot žabice. Spodbujen od te otroške igre se je tudi sam sklonil, poiskal primeren kamen in ga hotel zalučati. A še preden je to storil, se je v njem nekaj uprlo, zgrabil ga je nekakšen strah, da je kamen nenadoma spustil, se sunkovito obrnil in nanagloma odšel. Od tega trenutka naprej je vedno pogosteje doživljal podobna presenečenja, ki jih je v svojem dnevniku popisal takole:

V mojih rokah je na primer nekaj novega, nekak nov način, kako primem pipo ali vilice. Ali pa se je v vilicah pokazalo zdaj nekaj novega, to, kako se dajo prijeti, ne vem. Malo prej, ko sem hotel stopiti v svojo sobo, sem se naglo ustavil, ker sem čutil v roki mrzel predmet, ki je pritegoval mojo pozornost z nekako svojo posebno osebnostjo. Odprl sem roko in pogledal: držal sem za kljuko pri vratih. In davi v knjižnici, ko me je prišel pozdravit Samouk, mi je bilo treba deset sekund, da sem ga spoznal. Videl sem neznan obraz, nekaj, kar je komaj bilo obraz. In potem je bila tam njegova roka, kakor velik bel črv v moji roki. Takoj sem jo izpustil in vsa mehka se je povesila.

Antoine Roquentin je torej doživljal strah in gnus ob mrtvih stvareh, ki so del narave, doživljal ga je ob predmetih, ki so izdelki človeka, doživljal ga je v stiku z drugimi ljudmi in z njihovimi telesi. Toda Antoine Roquentin je že prej nešteto krat prijemal v roke stvari in predmete, leta in leta je živel v družbi z drugimi ljudmi in v neposrednem kontaktu z njihovimi telesi, pa se mu ni v glavnem nikoli pripetilo nič posebnega — zdaj pa kar naenkrat ta gnus. Tudi tisti literarni zgodovinar, o katerem je bilo prej govora, je leta in leta opravljaj svoj posel, da je bilo dopadljivo bogu in ljudem, pa se mu je potem kar naenkrat uprlo. Kako je to mogoče? Kaj to pomeni?

Za odgovor na ta in podobna vprašanja imamo dve možnosti. Najprej si lahko natanko ogledamo vse opise gnusa, ki jih najdemo v samem Sartrovem besedilu, in napravimo nato iz njih ustrezen splošni sklep. To pa bi seveda pomenilo, da bi s svojimi besedami obnavljali to, kar je povedano že v romanu samem. Zato je najbrž bolje in bolj v skladu s splošno usmerjenostjo tega razmišljanja, da se skušamo pojmu in pojavi gnusa približati z drugimi sredstvi in po lastni poti. Zato bomo — pa naj se zdi na prvi pogled še tako čudno in nenavadno — pričeli z naslednjimi verzi iz Murnove pesmi *Nebo, nebo*:

Nebo, nebo
in neskončna, brezmejna ravan!
Pijano oko
žari in iskri
in vpija ta svet prostran.

Ti verzi ustvarjajo in nas postavljajo v povsem konkretno življenjsko situacijo, kakršno je najbrž vsakdo že neštetokrat doživel in ki jo je možno opisati nekako takole: človek sredi sončnega poletnega dne. Ves svet se iskri od sončne svetlobe, nebo je čisto, brez oblčka, trave in zrak narahlo trepetajo od poletne vročine. Vse je ena sama svetloba, ena sama lepota, da je človek od nje ves pijan, da tudi sam trepetajo od intenzivnega zamaknjenja, notranjega navdušenja in neke posebne svežine. Zdi se mu, da neposredno in čutno doživlja vso neskončnost in brezmejnost. To je trenutek neizmernega optimizma in tako intenzivne sreče, da se radosti pridružuje že rahla, a sladka bolečina.

Zdaj pa je potrebna samo majhna operacija. Reči si je treba samo nekako takole: vse to, vse to nebo, ta neskončnost, brezmejna ravan, ves ta prostrani in iskri svet, vse to bi eksistiralo tudi, ko bi mene ne bilo. Vse to bi bilo in vse to je tudi brez človeka in brez mene. In še preden to misel do kraja izrečem in do kraja domislím, še preden jo predelam v plastično predstavo, že čutim, kako se je začelo z menoj dogajati nekaj nenavadnega: tako je, kakor bi se mi tla zamajala pod nogami, kakor bi me pograbil nekakšen sunkovit vrtimec, kakor da se je vame naselila boleča praznina, skoraj slabo mi je, mučno mi je, obletava me skoraj čisto prava nezavest — in vsaj za trenutek moram zapreti oči. In prav to je bil tisti strah in z njim zvezani gnus, o katerem govori Sartre. To ni ne čustvo in ne strast, ni ne kakor ljubezen in ne kakor sovraštvo, je kakor majhen napad blaznosti, kot pravi nekje sam Antoine Roquentin. Ko pa nato spet odpremo oči, ni nikjer več tistega svetlega, iskrivega sončnega popoldneva, zdi se, kakor da se je tenak mrak vlegel na polja in zastrl nebo.

Kaj se je torej zgodilo s človekom in njegovo notranjo zamaknjenostjo sredi sončnega poletnega popoldneva? Kaj se je zgodilo z Antoineom Roquentinom, da je moral spustiti kamen iz rok in nemudoma oditi? Ali je v tem čudnem doživetju, v tem spletu strahu in gnusa, v tej nenavadni muki in tesnobi kaj več kot čisto naključni notranji impulz, kaj več kot čisto individualno psihološki ali celo fiziološki pojav?

Ko je stal človek ves navdušen in od lepote pijan sredi poletnega dne, je bil tako rekoč središče vesolja. Svet je bil prilagojen in prirejen človeku, kakor je bil človek prirejen in prilagojen svetu. Stik med človekom in naravo je bil tako intenziven in tako intimen, da je imel značaj čiste lepote. Nekje na dnu človekove zavesti pa je hkrati trepetala in se utrjevala tista predstava, ki govori o nepretrganem, organskem, nujnem in v sebi logičnem razvoju od prvih atomov neorganskega sveta, preko prvih beljakovinskih molekul do protoplazme, rastlin in živali in vse do človeka, ki je krona stvarstva. Tako se je človek čutil kot naravni plod in del tega, kar je ležalo pred njim v vsej svoji brezmejnosti in iskrivosti. Bil je naravni in najdragocenejši plod istih prirodnih sil, ki so ustvarile tudi vso to lepoto, ki jo zdaj pijan vpija vase. V taki zavzetosti niti misel na smrt ni več težka, kajti: iz te lepote sem se porodil in vanjo se bom spet povrnil. Očarani človek sredi poletnega dne je človek v svojem svetu, je človek v harmoniji s svetom. Sončni

poletni dan je svet za človeka, je človekov predmet in samo človekov predmet, kar pomeni, da prejema ves svoj smisel spet samo od človeka.

Vse je bilo v redu in normalno, dokler je Antoine Roquentin lahko držal v roki tisti kamen, z namenom, da bi ga kot žabico zalučal preko morske gladine. Ta kamen je bil kamen-žabica, kamen-igrača, čisti predmet. Dolgo časa je ležal tam na obali, nepomemben in neopažen, in je tako rekoč čakal, da ga bo človek potreboval, ga nato zagledal, pobral in porabil. Ravno tako je tudi tisti poletni popoldan čakal, da ga bodo pijane človekove oči vsega posrkale vase. Ves smisel kamna in popoldneva je v tem, da čakata na človeka in njegovo milost, da sta za človeka — in njun smisel se dopolni le v trenutku, ko ju človek uporabi kot orodje, kot igračo, kot predmet, kot opoj in lepoto. In prav tako je z vilicami, s kljuko na vratih pa tudi z roko tujega človeka.

Tako hodi človek mirno in varno v tem svetu, med temi stvarmi in rečmi, med rastlinami, živalmi in ljudmi, ki so samo njegovi predmeti in ki so na prvi pogled vsi pripravljeni samo zanj, vedno mu na razpolago in samo zato so tu, da ga omogočajo. Ves ta svet je zato poln smisla, ker je poln človeka, ker je naravnian na človeka. Zato stopa človek v poletno naravo, da se napije njene lepote. In tako je bil tudi Antoine Roquentin že od vsega začetka na poseben način usmerjen k tistemu kamnu, že od vsega začetka je bil ta kamen zanj kamen-žabica, kamen-igrača. A potem, ko je držal ta kamen v roki, je nenadoma spoznal, v tistem trenutku ga je prešinilo, da je ta kamen najprej in predvsem kamen. Tako je bilo, kakor da bi se v kamnu naselilo neko posebno življenje, neka svojevrstna »osebnost«, ki nima nobene zveze s tem, da je zdaj, v tem trenutku pač samo kamen-žabica. Ta kamen namreč, ta narava, to nebo in ta ravan, vse to biva tudi brez mene in nikakor ni res, da je že od vsega začetka samo za mene. Vse te stvari najprej so, kratko in malo so, brez posebnega smisla in razloga. To, da so hkrati tudi stvari zame, da so to tudi moja orodja, moje igrače in moji predmeti, je v resnici le nekaj povrhnjega in se ne dotika njihove prave biti. Zato Antoine Roquentin ni držal v rokah več kamna-žabice, marveč nekaj, kar je bivalo čisto samo zase, samostojno, nekaj, kar mu bo ostalo za večno nedotakljivo, nekaj samostojnega in tujega.

Prej se je zdelo, da so vse stvari tu samo zaradi človeka in da je človek obdan od samih prijaznih pogledov. Zdaj pa se je nenadoma skazalo, da ga niti ne vidijo, da strmijo nekam mimo njega, da kratko in malo najprej in predvsem so ne glede na človeka. Človek torej ni obdan od svojih predmetov in igrač, marveč od tujih, vase zaprtih življenj in bitij. Zdaj se je vse nenadoma zaprlo vase: svet je človeka izpljunil. In še več, hkrati se je ta človekov svet začel razkrajati. Tistega sveta, v katerem je človek bival varno in nedolžno, tega sveta zdaj ni več, sesul se je v nič. Tega, kar je okrog človeka, ne ureja več človekova volja, stvari so nenadoma zaživele po lastni logiki. Ničesar ni več, kar bi bilo samo za človeka, vse je samo še samo zase in človeku nedostopno. In ko je ta pisalni stroj, na katerem tipkam, oropan svoje *biti za človeka* in ko v njem prebiva samo še *bit za sebe*, tedaj to ni več moje orodje, pač pa postane nekaj samostojnega, dobi svojo lastno »osebnost«, spremeni se v samostojno bitje s svojimi lastnimi smotri in

cilji, preobrazati se začne v neko čudno žival, odlepi se od mojega sveta, dvigne se v zrak in začne plavati okrog mene kot grozljiv in vsiljiv mrčes.

Vse to se seveda ne dogaja samo z mrtvimi predmeti ali z naravo kot tako. Podobnim spremembam so podvrženi tudi najintimnejši odnosi med ljudmi. V svoji noveli *Intimité* npr. pripoveduje Sartre, kako leži Lulu, gola in budna v postelji ob svojem možu, ki spi. Sartrov popis poteka takole:

Zaslišala je neko grgljanje: trebuh, ki poje, to me draži, nikoli ne vem, ali je to njegov ali moj trebuh. Zaprla je oči: to so tekočine, ki klokotajo v svitkih mehkih cevi, pri vseh je isto, pri Rirette, pri meni (nočem misliti na to, od tega mi pride v trebuhu slabo). Ljubi me, ne ljubi mojih črev, če bi mu v steklenici pokazali moj slepič, ga ne bi spoznal, kar naprej bi me otipaval, toda če bi mu dali v roke tisto steklenico, ne bi čutil ničesar, ne bi pomislil, »to je njeno«, treba bi bilo na človeku ljubiti vse, požiralnik in jetra in drobje.

Kaj je to? Plod pokvarjene, od senzualnih užitkov prenasičene in utrujene zavesti? Izraz nemoči in presihanja zdravih življenjskih sokov? Preden izrečemo sodbo, domislimo prej stvari do kraja: to lépo, zapeljivo, poželenje in strast vzbujajoče žensko telo, ki ga pravkar objemaš, ljubkuješ, poljubljaš, božaš, to ni samo čista, oprana sveža koža, to ni samo nekakšna gladka, topla površina, vsa pokorna tvojemu poželenju in strastem, to niso samo lepe, očarljive, čiste, tako rekoč abstraktne oblike, to ni samo s toplim zrakom napihnjena vreča. Pod to kožo teče kri, je meso, slepič, čreva, jetra, ledvica itd. To telo je torej še nekaj več in najprej je ravno to »nekaj več«, živi samo zase, mimo, brez in proti tvojim objemom, poljubom in ljubkovanjem.

In nazadnje se moramo spomniti še na tistega literarnega zgodovinarja in kritika, ki je leta in leta opravljal vse, kar mu je narekoval ritual sloja, ki mu je pripadal, pa se mu je kar naenkrat vse skupaj uprlo, da ni mogel več. Zakaj? Morda je nekoč, kar tako, čisto slučajno samo za trenutek obrnil hrbet publiko in se znašel iz oči v oči z umetnino samo. Zdaj je nenadoma začutil in doživel vso silovito in definitivno, nepreklicno prisotnost tega kipa, te pesmi, tega romana. Začutil je, da to ni niti njegovo orodje niti njegov predmet in ne njegova igrača, marveč da biva iz lastne moči in lastne volje. Da kratko in malo biva in da se vse njegovo govorjenje umetnine niti najmanj ne dotakne. Nobenega sledu ni na njej ostalo od vsega njegovega dolgoletnega truda. Nič ji ne more, niti dotakniti se je ne more in se je ne sme. Skušajte se dotakniti npr. Miloške Veneri! Samo eno je zdaj še možno: stopiti iz tega elitnega zbora in se pomešati med publiko, med širše občinstvo. Nobeni uvodi zdaj niso več potrebni, možen je samo še razgovor med enakopravnimi ljudmi, razgovor o umetnini — in zato je treba tole uvodno študijo brati šele po Sartrovem *Gnusu*.

Nobenega smisla ne bi imelo, ko bi hoteli zdaj še podrobneje opisovati pojem in konkretno pojavljanje strahu in gnusa, saj nam vendar ne gre za to, da bi s svojimi besedami in na kratko povedali to, kar je na široko in natanko popisano v Sartrovem besedilu. Namen vsega našega

dosedanjega razpravljanja je bilo le to, da smo si skušali ustvariti kar se da živ in ustrezen stik z romanom, ki je pred nami, in da bi si hkrati zgradili tudi podlago za razmišljanje, ki pa v določenem smislu že sega preko okvirov, v katerih se suče Sartrovo pripovedovanje samo. V zvezi s tem pa je nujno, da ravno tukaj posebej opozorimo na nekatere misli nemškega filozofa Heideggra. Gre za tiste misli, ki skušajo opredeliti pojav tistega posebnega strahu — *l'angoisse, die Angst* — in ki so tako ali drugače prisotne tudi v Sartrovem romanu oziroma ki po svoje opredeljujejo tudi gnus sam.

Heidegger pravi: »V tesnobi, ki je ne smemo zamenjavati s strahom, se svet, v katerem človek vsak dan biva, pogrezne v nepomembnost.« Podobnih razlag bi našli pri Heideggru lahko še nešteto. Smisel njegovih definicij pa je belgijski filozof A. de Waehlens v svoji obsežni knjigi *Filozofija Martina Heideggra* povzel takole:

Zaradi tesnobe se vsa bitja, s katerimi smo v stiku, pogrezajo v brez-pomembnost. Nevarnost se ne more konkretizirati in utrditi; ne more prihajati ne od tu in ne od tam. Pograbi nas nekakšen vrtinec in v njem čutimo, kako se vse bivajoče stvari izmikajo in bežijo. Seveda pa ne izginjajo materialno, pač pa izginevajo kot bitje in kot vrednota. V doživljanju tega izginjanja (*entgleiten, wegrücken*) se nam odkriva ne-bitje bivajočega. Čutimo, da plavamo v praznem, izgubili smo sleherno trdno resničnost. Vse se podira in mi tega razkroja ne moremo zaustaviti, na ničemer se ne moremo vzdržati. Bit razpada in se ruši in mi izginjamo z njo vred.

Če dodamo pravkar navedenim Heideggrovim mislim to, kar smo že doslej rekli, zraven še to, o čemer nam govori sam Sartrov roman, potem lahko razmišljamo nekako takole: pri vseh teh pojavih, o katerih govorimo, tj. pri tesnobi, strahu in gnusu, imamo opraviti z nekakšnim vrtincem, ki nas iztrga iz našega vsakdanjega življenja. Gre za neko takšno dogajanje, v katerem človeka svet izvrti iz sebe in ko se hkrati tisti varni svet, v katerem smo živeli — kakor pravi Antoine Roquentin — tako »po meščansko«, v katerem se ni bilo »ničesar bati«, ker je pač tako »reden«, nenadoma sesuje v nič. In tako se znajde človek kar naenkrat sam, okrog njega plavajo samo še ostanki njegovega nekdanjega sveta, spremenjeni v čudna tuja telesa. Človek se znajde sam, tujec v tujem svetu. Ali z drugimi besedami s tistimi nenavadnimi in težko opredeljivimi dogajanja, o katerih smo vse doslej govorili, se človek nenadoma uveljavi, konstituira in spozna kot tujec.

S to mislijo pa, ki misli človeka kot tujca v tujem svetu, smo se že dotaknili tistega pojava in tistega problema, ki ga filozofija označuje z izrazi kot so: alienacija, odtujitev, odtujenost, ipd. Znano je, da je ta pojem med drugim osrednji pojem Marxove filozofije, hkrati pa vir in navdih celi vrsti sodobnih filozofskih razmišljanj.

Ni mogoče, da bi v okviru pričujoče študije podrobno opredelili alienacijo in iz nje izvirajoče probleme, pač pa izrabljam to priložnost, da posebej opozorim na Ivana Cankarja. Ivan Cankar je namreč tisti slovenski poet, ki je na začetku našega stoletja kar se da živo doživljal alienacijo kot osrednji problem človekovega bivanja. A ne samo doživljal,

marveč tudi opisoval, kot to izpričujejo njegove predstave tujca, romarja in popotnika pa tudi cela vrsta drugih njegovih literarnih likov in med njimi zlasti hlapec Jernej.

Vsi poznamo povest o hlapcu Jerneju in njegovi pravici. V šolah jo mladim ljudem tako intenzivno vtepajo v glavo, da postaja skorajda že zoprna. Hkrati pa se prepiramo o smislu Jernejevega ravnanja in vsem se nam čudno zdi, kako da je hlapec Jernej lepega dne meni nič tebi nič in v nasprotju z vso normalno pametjo hotel postati gospodar Betajnovc. Naj bo s to »čudno« Jernejevo zahtevo tako ali drugače, vendar mislim, da je možno ob zgodbi o njegovi pravici razmišljati tudi takole: štirideset let je Jernej gradil svojo domačijo, ki pa v resnici nikdar ni bila in tudi ni mogla postati njegova domačija. Delo njegovih rok je sproti postajalo last drugih ljudi. In ko je Jernej slednjič zahteval svoj delež, ko je zahteval to, kar je sam ustvaril, to, kar je edino ostalo od njegovih štiridesetih let in v čemer edinem je še eksistiral, tedaj se mu je svet, ki ga je bil sam zgradil, nenadoma uprl, izgnal ga je, napadel ga je in ga tudi tako usodno ogrozil, da Jernej ni mogel storiti nič drugega, kakor da je v obrambo samega sebe uničil svoje lastno, do kraja odtujeno delo, s čimer je seveda uničil tudi svojo lastno preteklost, svojo bit, samega sebe.

Naj v zvezi z razmišljanjem o Cankarjevem hlapcu Jerneju citiram še kratek odlomek iz Marxovih tako imenovanih *Pariških rokopisov*. Glasi se:

Delavec polaga v predmet svoje življenje; a zdaj ne pripada več njemu, marveč predmetu. Čim večja je torej ta dejavnost, tem bolj je delavec brezpredmeten. Kar je proizvod njegovega dela, ni on sam. Čim večji je torej ta proizvod, tem manj je on sam. *Ponnanjenje* delavca v njegovem proizvodu ne pomeni samo, da postane njegovo delo predmet in zunanja eksistenca, marveč da eksistira *izven njega*, neodvisno, tuje in postane nasproti njemu samostojna sila, da stopa življenje, ki ga je vdihnil v predmet, pred njega sovražno in tuje.

Tako se človekovo delo od človeka odtrga, se mu upre in ga ogroža. Svet, ki ga človek sam ustvarja, ne ostaja človekov svet, ne ostaja *svet-za-človeka*, marveč se spreminja v *svet-proti-človeku*. S svojimi dejanji se človek v svetu ne naseljuje in zato tudi ponavadi doživljamo svet in družbeno življenje, vse te vojne in prevrate, mednarodne napetosti in diplomatske aktivnosti, vse to nihanje med koeksistenco in hladno vojno, vse to poslovanje najrazličnejših ustanov in uradov od šol preko bank, davkarije, policije, sodstva itd. kot delovanje, gibanje in premikanje nekakšne tuje, elementarne sile, nad katero nimamo nobene oblasti.

Kakor rečeno: ne gre nam zdaj za to, da bi mogli podati tu točen opis družbenih dogajanj in pojavov, ob katerih uporabljamo izraz *alienacija*, pač pa nam gre za vprašanje, če lahko pojav alienacije povežemo s Sartrovo predstavo tesnobe in gnusa?

Zapisali smo že trditev, da se človek v tesnobi in preko tesnobe in gnusa spozna in pojavi kot tujec. To pa pomeni hkrati: po navadi, v svojem vsakdanjem življenju biva človek v nekakšni varnosti, biva na

podmeni, da je smisel vseh stvari samo v *biti-za-človeka*, v *čakati-na-človeka*. A vse to je le prevara — in šele tisti vrtinec, tista groza in gnus prestavijo človeka iz prevare vsakdanjosti v resnico njegovega bivanja, tj. v resnico alienacije. Tako sta torej strah in gnus v neposredni zvezi z vprašanjem o načinu človekovega bivanja v alieniranem svetu, sta v neposredni zvezi s samoodkrivanjem resnice, ki seveda ne more biti nič drugega kot resnica odtujenosti. In ker smo že enkrat govorili o Cankarju, je prav, če se tudi zdaj spomnimo nanj. V mislih imam njegovo mladostno črtico *Domov*, ki je bila objavljena že v januarju leta 1898. Črtica je avtobiografska, napisana v prvi osebi in pripoveduje, da je pesnik že nekaj let živel v nekem mestu, daleč od rodnega kraja, dokler se ni nekoga dne odločil, da se vrne domov — in prav ta povratek domov je fabulativni okvir črtice. Razlog, da je zapustil mesto, nam Cankar opiše takole:

Vse razmere, v katerih sem moral živeti zadnja leta, pristudile so se mi do dna... In zrak, ki sem ga dihal, tlak na znanih ulicah, visoka, ječam podobna poslopja in zaprašeni vrtovi, vsi glasovi, ki so mi prihajali na uho, in obrazi mojih znancev s prisiljeno sladkim smehljanjem in mežikajočimi očmi — vse mi je bilo zoprno, vse, kakor da je dišalo po blatu in ilovici. In vzrok vsemu temu je bil v meni samem, čutil sem se tujega in zdelo se mi je, kakor da me gleda vsakdo kot tujca, katerega ni treba ljubiti.

Vendar pa tudi v domačem kraju ni bilo mnogo bolje. Rezultat prvega stika z ljudmi iz domačega kraja se ni v bistvu prav nič razlikoval od položaja, v kakršnem je bil pesnik, ko je živel še v mestu — in Cankar takole opisuje, kar je doživel po prihodu v domači kraj:

Nekaj zoprnega, mrzlega je leglo na moje srce. To je bilo tisti čut odtujenja in osamljenosti, ki me je dušil tam zunaj.

Črtica se končuje z naslednjo meditacijo:

Med temi ljudmi sem bil tujec... Spoznal sem z grozo ta dom, o katerem sem sanjal in po komur sem hrepenel; ta dom je bila preteklost.

Nobenega dvoma ni: osrednji motiv črtice je motiv vsesplošne odtujenosti, motiv tujstva in tujca. Toda za nas je zdaj važno v glavnem le to, da spremljajo pri Cankarju ugotavljanje in opisovanje odtujenosti naslednji izrazi in formulacije: *vse razmere... pristudile so se mi do dna; vse mi je bilo zoprno; vse kakor da je dišalo po blatu in ilovici, spoznal sem z grozo*. Bistvene prvine so tedaj: stud, groza, zoprnost, njim pa se pridružuje vsega čara oropani svet, ki zdaj v svoji oropanosti diši samo še po blatu in ilovici. Ali z drugimi besedami: ko odkriva Cankar resnico svojega bivanja, se pravi odtujenost, se mu pri tem svet spreminja v nekaj odvratnega, medtem ko se v njem samem porajata gnus in groza. Po svoji notranji vsebini in po svojem ustroju, kakor ju lahko rekonstruiramo iz celotne črtice, pa so te sestavine takšne, da nas po vsej pravici spominjajo ravno na Sartra in njegov *Gnus*.

Zdaj pa se moramo še enkrat, a tudi zadnjikrat vrniti k našemu literarnemu zgodovinarju oziroma kritiku. Ali tudi zanj velja, da sta ga šele tesnoba in gnus konstituirala kot tujca v tujem svetu? In če to velja tudi zanj: v kakšnem svetu je tujec? V svetu umetnosti? Ali je tedaj tudi svet umetnosti človeku odtujen?

Tudi teh vprašanj, čeprav so nadvse pomembna, ni mogoče izčrpn obravnavati v okviru pričujočega sestavka. Nakazati je možno samo nekaj misli in trditev, a še to le zato, da nam bodo služile kot osnova za ustrezní zaključek tega »uvoda«.

Zelo razširjena je misel, da se prava umetnost poraja samo iz spopada in konflikta med umetnikom in družbo. Zgodovina in vsakdanja praksa pa nam hkrati govorita o dolgi vrsti takšnih sporov in spopadov, ki dobivajo zelo pogosto usodne in naravnost tragične razsežnosti. Vse to je samo dokaz za trditev, da sta umetnost in družba druga drugi odtujeni — in ravno zaradi tega danes pri nas toliko govorimo o vprašanju integracije, vključitve umetnosti in kulture sploh v celotno družbeno dogajanje.

Najbrž ni mogoče natanko določiti tistega trenutka v zgodovini človeštva, ko je prišlo do te odtujitve. Na proces njenega uveljavljanja pa lahko sklepamo tudi po nekaterih drugotnih znamenjih. Enotnost umetnosti in družbe je bila vzpostavljena toliko časa, dokler ni še nihče vpraševal o smislu, »potrebnosti« in »koristnosti« umetnosti, dokler je bil splošni družbeni smisel umetnosti sam po sebi tako razviden in tako konkretno prisoten, da ga ni bilo treba niti posebej ugotavljati niti posebej opredeljevati. To velja zlasti za obdobja ljudske poezije, velja za arhaično dobo stare Grčije, velja za čas, ko sta imeli umetnost in še posebej poezija magično funkcijo, kakor je razvidno npr. iz legende o prvem evropskem pesniku, bajeslovnem pevcu Orfeju, ki je s svojo pesmijo znal začarati živali in ljudi, mrtvo naravo in bogove.

In prav ta prvotni položaj poezije popisuje J. Huizinga v svoji znani knjigi *Homo ludens* takole:

V sleherni cvetoči, živi kulturi, zlasti pa v arhaičnih kulturah, je poezija vitalna, socialna in liturgična funkcija. Vsako staro pesništvo je hkrati in v enem: kult, svečana zabava, družabna igra, umetna spretnost, preizkušnja in uganka, modri pouk, prepričevanje, začaranje, videnje, prerokovanje in tekma. Pesnik je v a t e s, obsedeneč, božji navdihnjenec, bes.

Brž ko pa je začela izginjati prvotna enotnost poezije in družbe, je izginila tudi neposredna razvidnost smisla umetnosti, — in takoj se je pojavilo vprašanje: čemu sploh umetnost? Za nas je v zvezi s tem pomembno le dejstvo, da se je to vprašanje oglasilo že v stari Grčiji in da ga je do vseh njegovih skrajnosti prvi izpeljal predvsem Platon v svoji *Državi*, zlasti še v desetem poglavju, ter v razmišljanjih o tragediji. Platon je izhajal iz spoznanja, da vzbuja tragedija s prikazovanjem nesrečnih usod v gledalcih grozo in sočutje. Na podlagi tega spoznanja je nato sklepal približno takole: človek, ki hodi gledat tragedije, t. j. same nesrečne usode, in ki tako nenehoma doživlja samó grozo in sočutje, se notranje deformira, tako da tudi v resničnih tragičnih situ-

acijah, ob resničnih nesrečah doživi samo še grozo in sočutje, ne da bi se mogel hkrati nesreči tudi upreti. Ker ga je tragedija naučila samo groze in sočutja, bo tak človek, če se mu bo pripetila prava nesreča, samo ves preplašen tarna, ne bo pa sposoben, da bi to težko situacijo z ustreznim dejanjem tudi obvladal.

Platonu je ugovarjal Aristotel. Tudi Aristotel izhaja iz trditve, češ da vzbuja tragedija v človeku grozo in sočutje. Vendar pa se po Aristotelovem prepričanju ta groza in sočutje v človeku ne naselita za stalno, ne spremenita se v trajno navado, kajti tragedija povzroča hkrati tudi katarzo, očiščenje teh dveh čustev oziroma občutij, tako da se človek vrne iz gledališča natanko tak, kakršen je bil pred pričetkom predstave.

Naš skopi opis nekaterih temeljnih Platonovih in Aristotelovih trditev je seveda zelo shematičen in enostranski, vendar kljub temu dopušča naslednji sklep: za Platona je pesništvo nekaj takega, kar človeka lahko miselno, čustveno, etično in karakternostno preoblikuje. Za Aristotela pa je pesništvo čisti estetski pojav in nima nobenega etičnega, moralnega ali pedagoškega učinka.

Spor, ki sta ga začela Platon in Aristotel, je pravzaprav še danes živ. Od Platona in Aristotela dalje se Evropa kar naprej prepira o smislu in učinku umetnosti — in da bo vsebina te pravde bolj jasna, naj omenim še Lessinga in Goetheja. Lessing je bil prepričan, da tragedija človeka neposredno etično vzgaja in utrjuje v njem plemenita nagnjenja. V tem svojem prepričanju je šel tako daleč, da je lahko nemški klasični filolog Jacob Bernays rekel nekako takole: Če bi verjeli Lessingu... bi smeli tragedijo proglasiti za moralno poboljševalnico, kjer imajo za vsako nepravilno usmeritev sočutja in groze takoj pri roki ustrezne izboljševalne postopke.

Popolnoma drugače je mislil Goethe. Po njegovem prepričanju je glavna pesnikova dolžnost, da dejanje v tragediji primerno zaplete in razplete, kajti gledalec ne doživlja v resnici nič drugega kot razburjenje v zapletanju in olajšanje pri razpletu dejanja — nato pa odide iz gledališča, ne da bi se notranje kakorkoli spremenil, kaj šele poboljšal. Če pa smega sebe pozorno opazuje, tako nadaljuje Goethe, se bo začudil, kako da se je znašel doma ravno tako lahkomiselno ali trmast, ravno tako nasilen ali slaboten, ravno tako ljubezniv ali neobčutljiv, kakršen je bil takrat, ko je odhajal z doma v gledališče.

Evropski misli in evropski družbi se torej umetnost ne prikazuje kot nekaj enosmiselnega, marveč kot nekaj dvo- in večsmiselnega. Zdaj dojemamo družbo umetnost kot izrekanje sodb o povsem konkretnih in realnih predmetih in razmerjih, dojemamo jo kot nekakšno zbirko etičnih pravil in resnic o življenju — in zaradi tega se začne družba sama neposredno vmešavati v umetnikovo delo, predpisati mu hoče resnice, norme in pravila, ki naj jih izpoveduje in v svojih delih razglašajo — tako se umetnost polagoma spreminja v propagando. Včasih pa sprejema družba umetnost tudi kot čisto estetsko dejstvo in ji daje zaradi tega več avtonomnosti in svobode, umetnost sama pa postaja v takšnem položaju vedno bolj podobna prazni zabavi ali razvedrilu. Potemtakem se odnos družbe do umetnosti suče v glavnem med dvema skrajnostma, ki ju

lahko, če položaj nekoliko poenostavimo in zaostrimo, označimo z izrazoma: propagandni letak — prazna zabava .

Ravno to nenehno nihanje med dvema izključujočima se skrajnostma in ta velikanska razdalja med tema dvema različnima pojmovanjema pa sta najbolj očitni dokaz za misel, kako nezanesljiv je položaj umetnosti v družbi, kako slabo je umetnost v družbi zasidrana in do kakšne mere sta druga drugi odtujeni. A ta odtujenost se kaže tudi v notranjem ustroju umetnosti in posameznih umetnin. Tudi za samo umetnost je namreč značilno neko notranje nihanje, neka notranja neuravnovešenost, o čemer sta posebej govorila Karl Marx in Friedrich Engels. Tako je npr. osrednji problem evropske dramatike in s tem tudi evropske literature formuliral Engels v pismu Lassalu z dne 18. maja 1859 takole: »Popolno zlitje miselne globine, zavestne zgodovinske vsebine... s shakespeareško živahnostjo in polnostjo dejanja pa je najbrž šele stvar prihodnosti«. Tu opozarja Engels na globok notranji razkol v konkretnih umetninah samih, na nasprotje med miselno globino in zavestno zgodovinsko vsebino na eni ter shakespeareško živahnostjo in polnostjo dejanja na drugi strani. O istem vprašanju je govoril tudi Marx. Gre torej za neki notranji problem umetnosti same. Umetnost torej tudi sama niha med dvema skrajnostma, se nenehoma suče med abstraktno idejnostjo in čisto, prazno artistično formo, med privatnostjo drobne bolečine in bobnečo načelno deklaracijo itd.

Za umetnost pa so značilna še druga nihanja. Tako je naš Prešeren pel:

Da bi nebesa milost nam skazale!
Otajat Kranja našega sinove,
njih in Slovencev vseh okrog rodove,
z domačmi pesmam Orfeja poslale.

Da bi nam srca vnel za čast dežele,
med nami potolažil razprtije,
in spet zedinil rod slovenšne cele!

Prešeren je v teh verzih dal poeziji neko posebno zmožnost, saj je v njih jasno povedal, da zmore poezija neposredno posegati v družbeno življenje samo in ga s svojo lastno močjo tudi oblikovati. Gustav Flaubert pa je premišljal čisto drugače. V pismu z dne 16. januarja 1852 je pisal: »Kar bi se mi zdelo lepo in kar bi rad naredil, bi bila knjiga o ničemer.«

Umetnost torej sama hoče na eni strani posegati v družbo, na drugi strani pa se hoče družbi enkrat za vselej odreči in biti »knjiga o ničemer«. Tako je torej umetnost tudi v resnici in po vsebini svojih lastnih notranjih pobud nekaj večsmiselnega, je nekakšno nihanje med nezdružljivimi skrajnostmi, in priznati je treba, da tega mučnega notranjega protislovja ne more ukiniti niti tista znana Beaudelairova misel, ki pravi, da je poezija sicer vedno koristna, čeprav to ni njen izrecni namen.

Značilnosti, ki opredeljujejo položaj in notranji ustroj umetnosti, pa so zelo podobne nekaterim lastnostim, ki jih odkrijemo, brž ko si nekoliko natančneje ogledamo tudi tisto »elito«, ki obdaja umetnost. Kdor

hoče biti namreč član te elite, mora izpolnjevati določene pogoje. V vsakdanji praksi si glede teh pogojev nismo docela edini, in kadar jih skušamo podrobneje opisati, se ponavadi sučemo ravno tako med dvema skrajnostma. Po eni strani zahtevamo nekakšno posebno, apriorno, prirojeno, od narave podarjeno nagnjenost oziroma poseben občutek za umetnost ter pravimo: kdor hoče biti dober literarni kritik, zgodovinar in teoretik, mora imeti za literaturo prav poseben posluš in poseben čut, ki je dan le nekaterim, le redkim posameznikom in ki si ga ni mogoče ne pridobiti in ne priučiti. S tem seveda povemo, da umetnost ne more in tudi nikdar ne bo enako močno in neposredno učinkovala na vse ljudi in da je torej sprejem, ki ga doživlja umetnost v družbi, odvisen od muhavosti naključja, od tega, kakor je pač narava razporedila med ljudi tisti posebni posluš in čut.

Na drugi strani pa prav tako intenzivno poudarjamo kultiviranost, znanje, izšolanost, izkustvo, privzgojeni okus itd. Tisti, ki pišejo o literaturi, morajo poznati načela in metode biografike in bibliografije, obvladati morajo posebna sredstva stilne analize, poznati morajo načela in razvoj posameznih pesniških zvrsti, verznihi sistemov, tropov, figur, prebrati morajo kar največ literarnih del in literarnih zgodovini ter podobnih razprav, vedeti morajo, kako je možno uporabiti npr. psihoanalizo za razlago posameznih avtorjev in njihovega življenja itd. itd., skratka opremljeni morajo biti s posebnim znanjem, ki si ga lahko pridobijo le s posebnim študijem.

Zaradi hkratne pričujočnosti teh dveh skrajnosti pa se razlagalci umetnosti nikdar ne morejo zbrati kar v enem poklicu kot npr. železničarji ali mizarji. Zato so lahko bodisi priložnostni novinarji bodisi redno nastavljeni specialisti v šolah ali raznih inštitutih. Pisanje o literaturi se zaradi tega poraja bodisi neurejeno, naključno, iz nenadne, spontane pobude, bodisi iz organiziranega, celo rutiniranega teamskega prizadevanja.

Vendar pa nas vsa naša razmišljanja o tej posebni »eliti«, ki obdaja v sodobnih družbah umetnost in jo na svoj način sploh šele omogoča, nikakor ne smejo zapeljati v ceneno moralno ogorčenje. Ne smemo si namreč domišljati, da je ta »elita« nastala zaradi čisto egoističnih interesov in potreb posameznih razlagalcev ali posameznih umetnikov. Njeno bivanje in njen pomen sta v neposredni zvezi z delitvijo dela, s splošnim položajem kulturnih aktivnosti, še posebej pa z usodo umetnosti same. Nimamo torej opravka z nekakšno subjektivno izmišljotino, pač pa s pojavom, ki je plod in oblika alienacije, torej z nekim določenim in edino možnim načinom bivanja in delovanja, z nekimi socialnimi in mentalnimi strukturami, ki so nam tako rekoč dane in so pravzaprav naša usoda. Zlo je tedaj objektivno zlo. Prav zaradi tega tudi tistih nihanj in notranjih protislovij, ki smo jih odkrivali v samih umetninah in v umetnosti na sploh, ne smemo razlagati tako, kot da gre pri vsem tem za čisto individualne lastnosti oziroma pomanjkljivosti posameznih avtorjev. Vsa ta nihanja so v bistvu oblika neizogibnega bivanja v alieniranem svetu. In če smo rekli, da evropska misel še vse do danes ni mogla določiti smisla umetnosti, če smo govorili o Platonovih in Aristotelovih

»zmotah«, potem tudi v teh primerih ne smemo domnevati, da gre zgolj za preslabotno znanje, za nerazvitost, za prešibko miselno prodornost ali celo za zaostalost. Ne Platon in ne Aristotel kljub vsemu svojemu naporu kratko in malo nista mogla drugače: živela sta v alieniranem svetu, pred seboj sta imela umetnost, ki je zrasla prav v tem svetu, in zato mora tudi njuna misel o tem svetu in o tej umetnosti imeti na sebi vse znake tistega sveta in tiste umetnosti, s katerima se je tako intenzivno ukvarjala.

Seveda pa vse to naše razpravljanje, ki govori o alienaciji kot o usodi in objektivnem zlu, noče dajati temu pojmu nekakšne posebne nadzgodovinske in izvendružbene razsežnosti. In prav zato se nam ob usodi Sartrovega junaka odpira nov problem: Iz vsega, kar pripoveduje Sartrov roman, se namreč lahko porodi sklep, da alienacija ni samo družben pojav, da ni samo nekaj, kar je nastalo v toku družbenega dogajanja in kar je zategadelj možno prav tako v toku družbenega dogajanja tudi premagati in preseči. Do takšnega sklepa nas privede že naslednji premislek: Antoine Roquetin je doživel tesnobo in gnus najprej ob kamnu, tj. ob naravi. Potemtakem, kakor smo že rekli, vse stvari najprej so, najprej je torej neka vesoljna Bit in človek ostaja tujec ravno z ozirom na to Bit samo. Kamni, drevesa, polja, nebo, živali najprej in predvsem so, ne glede na človeka, in sredi njih bo človek večno ostal tujec, kajti nikdar ne bo prišlo do združitve tistega, *kar-je-za-človeka*, s tistim, kar je *stvar-sama-za-sebe*.

Brž ko tako razmišljamo, nam že postane jasno, da dobiva pojem tujca neke nove, usodnejše razsežnosti. Alienacija se spremeni v nekaj apriornega in večnega. V tem duhu je Sartrov roman *Gnus* svoj čas tudi res učinkoval zlasti na del francoske literarne publike, ki je hotela gnus spremeniti v trajno in edino avtentično držo človeka. To je bilo v času, ko so radovedni turisti hodili ogledovat na Saint-Germain-des-Prés bizarne pariške eksistencialiste.

Kar je navdihovalo te eksistencialiste na Saint-Germain-des-Prés, je očitno začutil tudi mladi Albert Camus, le s to razliko, da se je opisani tendenci uprl, ko je leta 1958 v »Alger republicain« pisal kritiko Sartrovega romana. Tu je med drugim ugotavljal, da je v tem romanu nekaj, zaradi česar se bralec ne more zares in do kraja z njim spojiti. In ko si je skušal pojasniti to dejstvo, je zapisal tudi: »Napaka določene literature je v tem, ker misli, da je življenje tragično že ker je bedno. Lahko je pretresljivo in veličastno, to je vsa njegova tragedija. Brez lepote, ljubezni ali nevarnosti bi bilo skorajda lahko živeti. In junak g. Sartra nam morda ni čisto pravilno podal smisla svoje tesnobe, ko toliko vztraja ravno na tem, kar mu je pri človeku odvratno, namesto da bi razloge obupov gradil na tistem, kar je v človeku velikega.«

Ob vsem, kar smo pravkar navedli, pa se nekako sama po sebi vsiljuje še domneva, češ da gre v Sartrovem romanu za absolutizacijo in za posplošenje gnusa. Ko pa damo te vsiljujoči se domnevi še nekoliko bolj stvarno vsebino, tedaj smemo morda reči, da je Sartre prenesel družbeni pojav alienacije na vse, in sicer tako, da je nasprotje *človek* — *družba* dobilo značaj splošnega nasprotja, izraženega v formuli *človek: Bit*, kar seveda pomeni, da je bistvo človekovega razmerja do Biti samo

in vselej le čista odtujenost. Kolikor te naše razlage zares opozarjajo na nekatere bistvene lastnosti Sartrovega romana, toliko je seveda najbrž dovolj očitno, da se te lastnosti močno razlikujejo od tistih Heideggrovih stavkov, ki pravijo, da je Bit za človeka sicer nekaj najbolj oddaljenega, a hkrati tudi nekaj najbližjega, bistveno se razlikujejo od tistih Heideggrovih vizij, ki si predstavljajo jezik kot »hišo Biti« in ki vidijo človeka kot »pastirja Biti«.

Vprašanja, ki smo zdaj na njih naleteli, so po svoji naravi in po svoji vsebini takšna, da jih tu ni mogoče niti do kraja razviti, kaj šele da bi jih skušali celo razplesti. Če pa se držimo samo Sartrovega romana in načrtanih okvirov tega razmišljanja, potem vendarle lahko omenimo še nekaj značilnih dejstev, zlasti še, ko gre za takšna, o katerih smo že govorili. Zapisali smo namreč, da živita v tistem omamljenem človeku sredi sončnega poletnega dne tudi misel o organskem razvoju od mrtve snovi do človekove zavesti ter predstava o človeku kot kroni stvarstva, kar vse seveda pomeni, da sta omamljenost in ekstatičnost v določeni meri tudi miselno čustvena sublimacija vsakdanje varljive in neresnične varnosti. Nekaj podobnega lahko rečemo tudi o Antoinu Requentinu. Ko je prijel v roke tisti kamen, je bilo v njem že prisotno živo izkustvo o bivanju v odtujenem svetu, tako da je njegov gnus v bistvu le čustveno miselna realizacija njegovega alieniranega bivanja v alieniranem svetu. Iz vsega tega pa seveda ni več težko napraviti sklepa, da je tista absolutizacija gnusa, za katero se nam zdi, da je prisotna v Sartrovem romanu, v bistvu le absolutizirana in posplošena, v okvirih tradicionalnih filozofskih pojmov pojmovana ter v tradicionalne predstave zajeta konkretna alienacija.

Vendar pa te absolutizacije, o kateri tu govorimo, ni mogoče absolutizirati. Čeprav je res, da je del francoske publike sprejel, doživiljal in realiziral Sartrov roman kot nekakšno apoteozo gnusa, čeprav je res, da navedenih Camusovih očitkov ni mogoče kratko in malo prezreti, pa je hkrati res tudi, da najde Antoine Roquentin navsezadnje vendarle možnost nadaljnje eksistence: bivanje v umetnosti in za umetnost. In če je tedaj v *Gnusu* res prisotna težnja po absolutizaciji gnusa, je takšna težnja v očitnem nasprotju z zadujimi stranmi romana, kjer se nam gnus razkriva pravzaprav samo kot nekakšen začetek, samo kot nenehno spovračanje v resnico alienacije in kot izhodišče za bolj resnično, bolj avtentično eksistenco.

Če so vsa ta naša razmišljanja točna, potem je pred nami delo, ki je notranje razklano in ki ga razjeda neko mučno protislovje. Ko pa si skušamo podrobneje opredeliti to razklanost in to notranjo muko, najbrž lahko rečemo; v umetniški besedi objektivirana alieniranost se je spremenila v nekaj absolutnega in večnega, kar pomeni, da dobivajo življenjska dejstva, brž ko so prenesena v gradivo besedne umetnosti, nekakšno posebno definitivnost ter tako izgubljajo svojo prirodno plastičnost.

V zvezi s tem moramo še enkrat citirati prav Camusa. Svojo kritiko Sartrovega *Gnusa* je začel takole:

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

Denimo, da ima Camus prav — in marsikateri bralec bo najbrž to tudi takoj priznal. In če ima Camus prav, potem se ni Sartru primerilo prav nič drugega kot to, za kar smo ugotovili, da se dogaja vsej umetnosti, ki nastaja v alieniranem svetu, — namreč to, da neogibno participira na usodi vsesplošne dvo- oziroma večsmiselnosti. Tudi Sartre ni mogel doseči tistega popolnega zlitja, o katerem je govoril Engels. To pa seveda pomeni, da nosita tako njegova misel kakor tudi njegov roman na sebi vse posledice situacije, iz katere sta se porodila. Sartrov roman črpa svoj smisel iz osrednjega vprašanja sodobne človekove eksistence, hkrati pa nosi na sebi tudi vsa znamenja tega osrednjega vprašanja, vsa znamenja alienacije. Ker pa tiste »problematične lastnosti« tega dela, o katerih smo govorili, niso negoden plod avtorjevih osebnih in čisto naključnih pomanjkljivosti, nam *Gnus* odpira hkrati tudi vpogled v notranjo problematiko in notranjo muko sodobne besedne umetnosti sploh.