

umetnostna razlaga crngrobške slike pa je v našem filmu oziroma v njegovem umetnostnozgodovinskem okviru razmeroma ozka in deloma zgrešena, deloma pa neprikladno formulirana, tako da manjkajo potrebne določitve o umetnostnem značaju tega dela. Poglavitnim mnenjem o umetnostnozgodovinski ceni scenarija moramo pristaviti še to, da so tudi fabulativni odlomki in pa dialogi, ki naj oživljajo posnete prizore, a izvirajo iz oporečne temeljne opredelitve scenarija o značaju obdelovane freske, pogosto problematični.

Taka je ocena o umetnostnozgodovinskih prvinah, kakršne se izražajo v scenariju filma Življenje ni greh. Zapisane pripombe seveda nimajo ničesar skupnega z vrednotenjem izrečno filmske plati v delu, ki mu pa spričo navedenih oporečnosti v scenariju manjka pravilna umetnostnozgodovinska podlaga.

Angelos Baš

RAZGLEDI

PROBLEMI

SODOBNEGA FRANCOŠKEGA ROMANA*

Sodobnemu francoskemu romanu se zastavlja veliko problemov, vendar je eden izmed njih pomembnejši od vseh drugih: vprašanje, ali se bo roman ohranil in v kakšni obliki se bo ohranil. Naš roman dvomi sam o sebi, vprašuje se, ali se bo mogel nadaljevati — in kako.

Ni dvoma, da je roman najbolj razširjena slovstvena zvrst, tisto, kar je bila tragedija v 17. stoletju ali poezija okoli 1850; najkrajša pot do slovesa. Romani sestavljajo tri četrtine izdanih — in branih — knjig; literarne nagrade obračajo pozornost občinstva k romanopiscem. Zdi se torej, da gre v svetu romana vse najboljše v najboljšem izmed svetov.

To pa ne drži. Dovolj jasno je čutiti krizo, nelagodnost, in navedel vam bom nekaj novejših primerov za to. Najboljši med našimi romanopisci se ustavljajo na sredi poti in po vsem videzu jih mika opustiti to zvrst. Od Malrauxa že od leta 1942 zastonj pričakujemo drugi zvezek »Boja z angelom«, pač pa je napisal več sto strani o umetnosti. Sartre nam še od leta 1947 dolguje zadnji zvezek »Potov svobode«, pač pa je pisal igre, eseje in politične članke. François Mauriac je v članku »Konec oseb«, napisanem ob romanu Romaina Garyja »Korenine neba«, ki je pač vreden branja, nedavno izjavil, da se ne more več zanimati za izmišljeni svet. — Z druge strani pa vidimo, da se množijo kritični eseji o romanu — to ni nikoli posebno dobro znamenje — ki ugotavljajo, da so se oblike romanopisja obrabile, in iščejo pota, po katerih bi se obnovilo; na primer »Doba sumov« Natalije Sarraute in »Pot za prihodnji roman« Alaina Robbe-Grilleta.

Vrh tega je pač treba ugotoviti tudi sledeče: romanopisno ustvarjanje v celoti je povprečno in zbuja občutek, da so oblike obrabljene; in prav ta

* Objavljamo predavanje, ki ga je imel znani francoski literarni kritik in teoretik Gaetan Picon letos 26. aprila v Ljubljani, in sicer v redakciji, ki jo je avtor pripravil za »Našo sodobnost«. — Op. ured.

povprečna celota je priljubljena pri širokem občinstvu. Velike romane teh zadnjih tridesetih let, »Človekovo usodo«, »Upanje«, »Gospoda Ouine«, »Gnuse«, celo »Kugo« — in prav zadnji čas pripovedi Juliena Gracqa, Pierra Gascarja, Alaina Robbe-Grilleta, Nathalie Sarraute, Mauricea Blanchota, je bistroumna kritika sicer sprejela ali jih povzdigovala, povprečni bralec pa pravi takole: *da, samo da to niso romani.*

Vse to razkriva, da gre res za krizo, za problem.

Za to je mogoča neka razlaga, ki vam jo bom navedel, ne da bi si jo tudi osvojil. Če je roman bolan, mislijo nekateri, ni to nič prezgodaj, že zdavnaj bi bil moral umreti. Nekaterim se zdi roman, če gledamo z vidika brezčasne estetike, manj vredna zvrst. V tej sodbi se strinjata dva tako pomembna in tako različna duhova, kot sta Valéry in Breton. Valéry pravi: ni mogoče napisati »Markiza vstopi in sedes«. Po njegovem je roman manj vredna zvrst, zakaj umetnost je jezik; umetnost uporablja jezik, v katerem veljajo besede same po sebi, ne pa jezika »splošnega poročanja« — vsakdanje govornice, v kateri se besede uporabljajo samo za sporazumevanje. Roman je nečist, ker uporablja pogovorni jezik. Čista je samo poezija. André Breton pa v začetku Surrealističnega manifesta navaja opis sobe Razkolnikova v »Hudodelstvu in kazni« in se vprašuje, kako je mogoče izgubljeni čas z zapisovanjem tako brezkoristnih — prozaičnih drobnosti. Roman je povprečna zvrst, ker popisuje prozaično, objektivno, razumsko, površinsko resničnost — ne pa tistega globokega življenja podzavesti, sanj, domišljije — kar je Poezija.

Vendar ta prezir ni upravičen. Valéryju je treba predvsem odgovoriti, da ima roman svoj umetniški jezik; nadalje, da je estetika čistosti nezadostna: jezik se ne more nanašati le sam nase; umetnost nekaj izraža, nekaj razkriva — ne zadovoljuje se s tem, da bi sestavljala besede v doslej neznan red.

Proti Bretonu je treba reči, da je svojevoljno, če kopljemo jarek med prozaično resničnostjo, v kateri živimo vsi, časovno, družbeno resničnostjo... in pesniško resničnostjo podzavesti. Zakaj naj bi za umetnost pomenilo padec, če skuša zajeti vsakdanjo resničnost? Saj kaže, da sta ti dve resničnosti v stiku, da hranita ena drugo. In romanom ne popisuje samo navidezne resničnosti: vsi veliki romani nam kažejo to prozaično resničnost, toda *pesniško doživeto*. Surrealistična estetika ni nič bolj zadovoljiva kot valéryjevska estetika čistosti.

Roman je bil zmerom *pomemben izraz*. Ugotovimo, da je novodobna oblika mita, epopeje. Roman je vsaka pripoved, ki nam kaže bivanje neke osebe v času, nekega junaka. Roman je prav tako mit o Orfeju, ki se spušča v podzemlje, Odisejevo popotovanje, Ahilov boj s Hektorjem, kakor zgodba Julijana Sorela ali Fabricija. O romanu govorimo vsakokrat, ko je celotnost človeške izkušnje znova zajeta v času in v konkretni resničnosti zgodovine. Ko bi bil roman brez vrednosti, bi bilo treba reči, da je brez vrednosti tudi človeška izkušnja kot taka.

Ne, v resnici ne gre za to, da načeloma obsodimo roman. Pač pa je treba ugotoviti, da danes, v sedanjih zgodovinskih okoliščinah, preživlja krizo tako v Franciji kot povsod drugod.

Sicer pa, zakaj romanopisci ne pišejo več?

Sartre odgovarja: esej in gledališče sta bolj učinkoviti sredstvi za stik z občinstvom. To je mogoče res, vendar mi ta odgovor ne pove dosti, ker

pomeni samo, da je roman po nekih *praktičnih prednostih* danes na slabšem, ne omogoča pa nam to estetske diagnoze. Malraux mi je, ko sem ga vpraševal, zakaj ni nadaljeval »Boja z angelom« (včasih mi je navajal čisto drugačne razloge — na primer, da ima še dosti povedati o umetnosti, da se še ni utegnul lotiti nadaljevanja romana, itd...), pogosto odgovoril: *Ali je sploh še mogoče pisati romane?*

Kaj pomeni to? Kratko in malo to, da smo čakali čas, ko tradicionalni roman kaže znamenja, da se je obrabil. Razgledan in zahteven pisatelj se dandanes težko zadovolji s tem tradicionalnim romanom.

Vpričo večine romanov imamo vtis, da nekaj ponavljajo, tako da se nam upirajo. Brali smo že toliko zgodb, videli toliko zaljubljenih, častihlepnih, hudobnih ali dobrodušnih oseb, popisali so nam že toliko hiš, vasi, oblek, toliko družbenih tipov... Občutek imamo, da smo vse že *brali*, da nam je roman že vse povedal.

In res je, da se večina romanov drži stare estetike, izročila, ki je že hudo staro: izročila balzacovskega in naturalističnega romana. Človeku se zdi, kakor da so ti romani iz časa Balzaca, Flauberta ali Zolaja.

Tem romanom gre zmerom za to, da bi »tekmovali z matičnimi knjigami«, da bi ujeli bralca v past z zgodbo in z osebami, ki so hkrati žive in podobne: analogne tistim v življenju. Romanopisec stavi na verjetnost. Bralec se mora vpraševati: Kaj se bo zgodilo? — torej je potreben *zaplet*: osebe mora videti — zato je tako pomemben fizični opis. Roman mora bralca tudi seznanjati s psihološko, z družbeno resničnostjo...

To je roman devetnajstega stoletja, ki ga danes nadaljujejo pomembna dela: »Kronika Pasquierovih«, »Ljudje dobre volje«, »Thibaultovi«. Toda v ta dela se je že prikradlo neko posnemanje: bolj bi nas prizadela, ko bi ne bili brali njihovih zgledov. Dela, ki so do »Thibaultovih« v takem odnosu, v kakršnem so le-ti do Balzaca ali Tolstoja, pa nas ne ganejo več. Od enega ponavljanja do drugega, od enega posnemanja do drugega je vse zbledelo.

Toda zastaviti si je treba vprašanje: zakaj je ta tradicionalni obrazec izgubil svojo moč? V eseju, ki sem ga že navedel, v »Dobi sumov«, se Nathalie Sarraute upravičeno sklicuje na neusmiljeno postavo, ki velja v umetnosti: na nujnost obnavljanja, to se pravi *ustvarjanja*. Samo ustvaritve v trenutku ustvarjanja imajo resnično moč.

»Življenje, in navsezadnje je sleherna umetnost življenje... je zapustilo te oblike, ki so nekoč toliko obetale, in se preselilo drugam...« (str. 62).

To je res. Oblike rabijo samo enkrat. Kakor hitro jih uporabljamo vnovič, vse ugasne. Ustvarjanje postane posnemanje. Zastavlja pa se nam drugo vprašanje: oblike, *iste oblike* lahko živijo daljši ali krajši čas. Ob koncu 19. stoletja je bil ta tradicionalni roman še zelo živ. Zakaj naj bi zdaj ne bil več?

V resnici je premalo, če rečemo: oblike so žive samo v trenutku svoje ustvaritve — reči je treba: živijo samo, dokler so ohranjene okoliščine, ki so jih priklicale v življenje; živijo dolgo, če je svet okoli njih stalen.

Tradicionalni roman v letu 1956 ni obsojen samo zato, ker so njegovi zgledi tako stari, ker mora ponavljati; tudi razmere niso več take kakor v letu 1840, tudi ne take kot 1880, in naša podoba o svetu se je spremenila in ne ustreza več podobi naturalističnega ali balzacovskega romana.

Sicer pa so si druge umetnosti: pesništvo, slikarstvo, glasba, od konca 19. stoletja naprej iznašle nov slog. Izročilo iz 1840 je tam mrtvo. Po »Cvetju zla« (1856), po prvih impresionističnih slikah, po Debussyju se vse spremeni — in prehod od Lamartina k Mallarméju, od Delacroixa k Cézannu čutimo kot prelom, kot revolucijo. Med deli, ki kaj veljajo, tukaj nobeno ni povezano s preteklostjo, nobeno ni takega kova, kot da ni bilo nikakega preloma. Vse priznava, vse naznanja nov slog.

Roman v celoti pa ni sledil tega razvoja. Roman v letu 1956 je nekako v položaju, v kakršnem bi bila poezija in slikarstvo, ko bi umetniki in občinstvo še nič ne vedeli o novih oblikah, ki so se uveljavile po Baudelairu in Cézannu — ali pa vsaj, ko bi jih znala ceniti samo zelo majhna manjšina. Romanopisci še naprej ustvarjajo in bralci še naprej prebirajo dela, ki so na področju romana tisto, kar bi bili na področju slikarstva posnetki Ingesa in Delacroixa, v poeziji ponavljanje Musseta ali Hugoja, v glasbi posnemanje Beethovna. Seveda pa nam ta dela ne dajejo vnovič ne Balzaca ne Stendhala — prednost pristnih del je ravno v tem, da jih ni mogoče *dati vnovič*. Današnja dela marveč skušajo uporabiti tisto, česar ni mogoče uporabiti. Zato so tako borna.

Zakaj pa so se umetnosti spremenile? In zakaj bi se moral roman spremeniti?

Ker je svet doživel revolucijo duha. Revolucijo duha, povezano s preobrazbo sveta, to se pravi družbe in človeka.

Življenjska moč tradicionalnega romana je vzporedna življenjski moči meščanske družbe v 19. in 20. stoletju. Balzacovski roman prikazuje ta vzpon, naznanja vrednote tega vzpona, otožno kliče v spomin včerajšnji svet *Ancien régime* in popisuje to nastajajočo družbo: naturalistični roman popisuje to ustaljeno družbo, ko je na vrhuncu moči in ko ji že grozijo njene notranje nevarnosti (kot vidimo pri Zolaju).

Sicer pa ne gre samo za družbo, temveč tudi za človeka. Roman ni samo sociologija, temveč tudi psihologija. In meščanska družba je bila za psihologa področje, posebno bogato za raziskovanje. Roman v 19. stoletju je nedvomno poudarjal gibala, ki jih uporablja kapitalistična družba: pohlep po denarju, osebno moč, ki jo daje denar (Balzac). Vendar ne samo to: noben roman nas ni bolj seznanjal z nekimi osnovnimi občutji — ljubeznijo, prijateljstvom, s samim občutkom, ki ga ima človek o svojem bivanju v svetu: otožnostjo, obupom ali srečo. Zakaj? Ker je bil meščanski svet v 19. stoletju v Franciji in v Evropi srečen svet — kajpada ne pravim, da je bil za vse, pač pa za privilegirani razred, s katerim je romanopisec zmerom bolj ali manj povezan. Tedaj je bilo videti, kakor da je ta družba ustaljena za dolgo, varna pred viharji zgodovine. Pred letom 1914, trenutkom, v katerem smo se morali tragično spet zavesti zgodovine, se je človek lahko vdajal slepilu, da živi zunaj zgodovine, in celo zunaj družbe — zakaj navzočnost stvari čutimo samo, kadar smo ogroženi. Človeku nič ni branilo, da se ne bi obračal k tistemu, kar je individualnega v njem; in zavoljo tega je tradicionalni roman neprekosljiva psihologija osnovnih občutkov individua.

Danes je svet drugačen. Predvsem ne gre več, da bi popisovali to meščansko družbo — popisana je bila že tisočkrat; in morebiti bo treba počakati, da izgine, preden bo prišel nov Balzac, ki jo bo povzel v zadnjem otožnem odsevu, kakor je to storil Balzac za *Ancien régime* ali Faulkner za staro civi-

lizacijo ameriškega Juga. Z druge strani roman tudi ne more več biti, vsaj ne enako močno, psihologija občutij in individualnih tipov, zakaj v razdobjih velikih zgodovinskih premen ljubezen, prijateljstvo, ljubosumje, subjektivna žalost, subjektivno veselje itd... nimajo več istega pomena, iste veljave, iste resničnosti kot v tistih razdobjih, ko je gibanje zgodovine zaustavljeno, družba kakor da nevtralizirana, tako da se individuuum lahko posveča sam sebi. Roman je tako izgubil svojo bistveno vsebino: opis družbe — in individualni tip. Če hoče biti *živ*, se mora odpreti nečemu drugemu: pomenu in gibljivosti zgodovine, občutju o neki človeški skupnosti. Ločuje se od sociologije in od psihologije, zato pa se odpira zgodovini in metafiziki, zato prikazuje *človekovo bivanje v zgodovini*.

Spremenila pa se ni samo družba. Spremenil se je tudi duh — in z besedo duh označujemo naš pogled na stvari, kakor nam ga daje gibanje misli in znanosti.

O sodobnem duhu pa lahko rečemo, da se je odmaknil od neposrednih danosti zaznavanja in misli, tako da išče osnove, strukture stvarnosti v podatkih, ki jih ni več tako lahko predstaviti. Ta duh odvrta videz in preiskuje osnove.

Še v devetnajstem stoletju so gledali svet v velikem in v malem v njegovih od nekdanjih znanih poglavitnih oblikah. Znanost, filozofija in umetnost so se strinjale z naravno podobo, ki jo imamo o svetu, z navadnim zaznavanjem. Fizika je bila fizika makroskopskega — zaznavanega sveta; filozofija so sestavljale jasne in razločne ideje, naravna spoznanja duha; matematika in logiko so sestavljala spoznanja geometričnega spoznavanja; umetnost je sestavljalo tisto, kar vidimo, kar čutimo neposredno.

Danes se zdi naš miselni svet temen, nenavaden; v njem ne moremo najti trdnih tal pod seboj, zakaj ko iščemo osnove, se spuščamo v nekaj, kar nič več ne ustreza naši naravni podobi o svetu. Od tistega, kar je očitno, pa napačno, prehajamo k nečemu, kar je *resnično, pa ni očitno*.

Geometrija, na primer, je zamenjala zaznavni prostor s prostorom, ki ima *n* razsežnosti in ga ni mogoče zaznavati; fizika makrokozem z molekularnim svetom, v katerem si ne moremo ničesar predstavljati; filozofija ni več skupek jasnih in razločnih spoznanj, temveč preiskuje zadnje globine nejasnega občutka o bivanju. Slikarstvo ne prikazuje več s čuti opaženega sveta; razbilo je njegove neposredne velike oblike in skuša — s prvinami svoje analize — sestaviti bolj bistvene oblike.

Očitno je, da roman ne more ubežati tej revoluciji in da se romani, napisani po realističnem izročilu, v letu 1956 obračajo k človeku, kakor da bi živel še vedno samo z Evklidovo geometrijo, samo z Newtonovo fiziko, samo z Descartesovo filozofijo, samo z Rubensovim slikarstvom.

Kakšen pa naj tedaj bo prihodnji roman — *molekularni* roman, če hočete tako reči? No, tak roman že imamo; imamo že nov slog romana. Od slikarstva in poezije se razločuje v tem, da se ni uveljavil.

Kakšno je izročilo tega modernega romana? V Franciji predvsem Proustovo. Pa tudi Gide išče v »Ponarejevalcih denarja« novo obliko, izločiti hoče vse tisto, kar ni nujno, vse, kar je zunanje, opisno — vse tisto, kar si lahko nadomesti bralec sam. Ne želi prikazati izseka življenja, to se pravi življenja, razrezanega po naravnih merah in oblikah: »Meni bi bilo najljubše, da bi

sploh ne rezal. Morate me razumeti, hotel bi, da bi prišlo vse v ta roman. Nič posegov s škarjami, da zaustavim njegovo vsebino, tukaj bolj kot kje drugje. V tem dobrem letu, odkar delam ob njem, se mi ni primerilo nič, česar bi ne bil spravil v roman in česar ne bi želel spraviti v roman. Tisto, kar vidim, tisto, kar vem, vse tisto, česar me uči moje življenje in življenje drugih.

In če si pogledamo najboljše francoske romane teh zadnjih tridesetih let, bomo videli, da iščejo nov slog — tisti novi slog, ob katerem pravi bralec iz navade »to ni več roman«!

Sedanji roman nič več ne ustreza potrebi po pripovedovanju zgodbe, po ožvljanju oseb, po slikanju značajev, po popisovanju takega ali takega družbenega okolja: biti hoče pričevanje o človeku, in sicer pričevanje, ki ga bo doseglo v njegovi najgloblji, najbolj splošni resničnosti. Biti hoče roman o človekovem bivanju. Ena sama oseba: Človek. In ker človeka ni mogoče ujeti drugače kot skozi samega sebe, je edina oseba današnjega romana v bistvu pripovedovalec sam, ko izraža, ko išče svojo podobo o svetu ali svoje življenjske vrednote.

Za iluzionizmom, ki je služil domišljiji in opazovanju, sledi neka vrsta *ekspresionizma*, iskanje pomena človeških izkušenj, ki želi dobiti splošno veljavo.

Kaj vidimo, ko mislimo na značilne strani tradicionalnega romana? Neke prizore, v katerih romanopisec kaže obseg svojega dramatičnega daru, neka zaporedja dogodkov, v katerih izpričuje svojo iznajdljivost, neke popise ali prikaze velikih naravnih ali družbenih skupnosti, mogoče predvsem neke osebe, prav tako resnične in brez para, kot so bitja iz našega življenja: Julieta Sorela, Rastignaca, Emma Bovary. Velika dela današnjega romana pa nam ne kažejo nič takega. Ne oseb, ne krajev, ne okolij, ne zaporedja dogodkov, ne dramatičnih prizorov. Genij današnjega romana je zbran na nekih straneh, kjer nam pisatelj, uporabljajoč izmišljeno zgodbo, razkriva svoje najgloblje in najbolj splošno občutje o stvarih, govori o človeku, o človekovem bivanju, z zvenom *svojega* glasu — hladno bistrim ali zamolko patetičnim — zmerom pa z namenom, da nam resnico poda kot nekaj neosebnega.

To so strani, na katerih nam pisatelj izdaja svoj obrazec življenja, svojo vizijo veselja: strani, ki jih lahko primerjamo s trenutki, ko misel v filozofskem eseju doseže svoj vrhunec, ali še bolje, ko se poezija kristalizira v blagoslovljenih trenutkih pesmi. To so strani Sartrovega »Gnusa«, ko Roquentin v bouvillskih vrtovih odkriva bivanje, to je konec Saint-Exupéryjeve »Zemlje ljudi« ali Malrauxovih »Altenburških orehov«.

Take strani so v resnici nekakšen zaključek dolge poti, dolgega iskanja zavesti, spojenega z zapletom romana. Nič več ne gre kakor pri Balzacu za to, da se pripoved pripelje do točke, kjer bo kopičenje zaporednih nesreč naposled zgrudilo osebo, do trenutka, ko se bosta sešla Carlos in Lucien, temveč da jo pisatelj kakor pri Proustu spravi do trenutka, v katerem se bo razkrila notranja resnica, ki je morala prebiti neke preskušnje, ubežati nekim slepilom, da se je mogla izraziti. Roman je uvod v zavest.

Vzemimo Georges Bernanosa, najbolj tradicionalnega, najbolj resnično še romanopisca tega pol stoletja. Njegovi romani vendarle nikoli niso samo preproste zgodbe ali psihološka in družbena pričevanja. Pritegujejoč domišljijo, želi delo podati resnico, ki bi bila hkrati podoba sveta in smernica za življenje. Sredi med Bogom in Satanom (in Bog je navzočnost ljubezni in veselja,

Satan izkušnjava obupa) vsaka oseba bije neznanški boj, v katerem gre za nadnaravno odrešenje. Boj, ki je boj Bernanosa samega.

Poglejte romanopisno in gledališko delo Henryja de Montherlanta. Ustvarilo je presenetljivo raznovrstne osebe. Vendar tukaj ne gre za balzacovsko raznovrstnost, ki predstavlja različnost resničnih človeških tipov: gre za to, da se utelesijo različne skušnjave pisatelja samega, združene in umirjene v modrosti, ki ji pisatelj pravi *moralna menjave*. Tako da pisateljevi romani in drame posredno nakazujejo etične smeri, ki jih eseji naznačujejo čisto jasno.

Poglejte Saint-Exupéryja. Ta sploh ni romanopisec, nima zgodb, da bi jih pripovedoval, ne oseb, da bi jih oživiljal. Ima vprašanje, o katerem mora razpravljati — in o njem razpravlja tako v romanu kakor v eseju, v reportažnem »Nočnem letu« kakor v simbolični »Citadeli«. Kako naj živi v duhu vrednot, ki so mu pri srcu (dejavnost, pogum, tveganje, boj) ne da bi uničil tisto, kar je še višje: človeško življenje? In njegov odgovor se glasi, da je treba delovati in se bojevati za življenje, za človeka, žrtvujoč se za drugega, ustvarjajoč umetnino, tvegajoč osebni obstoj za blaginjo človeštva.

Poglejte predvsem Malrauxa, največjega, najbolj pomenljivega med sedanjimi romanopisci. V tradicionalnem pomenu besede nobeden ni manj romanopisec kot on. Domišljije nima: snov mu vedno dajejo dogodki iz življenja. Ne ustvarja individuov: v vseh osehah je *on* — to so izobraženci, ki se pogovarjajo sredi vojsk in revolucij. Zdi se, kakor da je Malraux pisal svoje romane samo zato, da se skozi loteva svojega vprašanja. Tako je človekovo bivanje: smrt, trpljenje, mučenje, ponižanje. Kaj moremo postaviti proti temu? Kaj lahko vzdrži vpricho tega? Prigoda, revolucionarna dejavnost, junakova in umetnikova ustvarjalnost: ti zaporedni odgovori označujejo pot, ki je mogoče najbolje izražena v tem stavku iz »Altenburških orehov«: »Največja skrivnost ni v tem, da smo na slepo vrženi med obilico snovi in obilico zvezd; v tem je, da v tej ječi sami v sebi nahajamo podobe, ki so dovolj močne, da zanikujejo našo ničnost.«

In zdaj pogledjmo Sartra: očitno je, da tudi ta nima ali vsaj ne uporablja tradicionalnih darov romanopisca. Zapleta pri njem tako rekoč ni: oseb skoraj ni mogoče ločiti ene od druge. Sartrovo delo je marveč uspešno in zanimivo zato, ker nam o človeku podaja podobo, s katero se sam po sebi ujema velik del sodobnega doživljanja. In ta podoba o človeku, ki je spočetka razkrivala njegovo naravo, je potem začela naznačevati stališče. Od ontološkega pesimizma v »Gnusu« in v novelah zbirke »Zid« je Sartre prešel k eksistencialističnemu humanizmu »Potov svobode«, in tudi to stališče je že pustil za seboj, ko se je pod vplivom marksizma izrekel za optimistično moralo zgodovinske *prakse*, za dejavnost v blagor bližnjega.

In naposled pogledjmo Alberta Camusa. Kako šibka je njegova invencija, je očitno tako v njegovem pripovednem kakor v njegovem dramatskem delu. Njegove osebe ne živijo resničnega življenja: ali so miti, kot Meursault ali Kaligula, ali pa, kot Rieux ali Tarrou, le zastopniki pisatelja. »Tujec« ima sploh le podnaslov »pripoved« in ne »roman«; »Kuga« je kronika, »Padec« alegorija. Vsa razgibanost, vsa mikavnost dela je v tem, da razkriva »neko absurdno občutljivost, raztreseno v našem stoletju«, in da daje zdravilo zanjo. Camus izhaja od absurdnega, to se pravi, od spora med našo subjektivno voljo po vrednem življenju in razumnem veselju — pa objektivno resničnostjo sveta in življenja, ki ne moreta ustreči tej zahtevi. Kako naj se čutimo na-

vezani na resničnost, ki je tako zelo slepa za naše želje? In vendar si ne vzamemo življenja: kje torej jemljemo moč, da živimo? Tedaj se bo pokazalo, da v ta svet brez pomena prihaja pomen po človeku, ki živi in deluje. Upor izpričuje, da se nismo sprijaznili z nesprejemljivim, da je v človeku nekaj, kar je vredno braniti. Takí so začasni sklepi »Kuge« in »Upornega človeka«, medtem ko zadnji dve deli, »Padec« in »Izgnanstvo in kraljestvo«, izrekata o njih kritiko, ki skuša narediti prostor za bolj zadovoljivo moralno zgradbo.

Ta dela nam je torej mogoče povzemati v pojmovni obliki, medtem ko bi tega z domišljjskimi in opisujočimi deli 19. stoletja ne mogli storiti. Sicer pa stoji zraven vsakega teh romanopisnih del še esejistično delo, ki mu ustreza. Bernanos je napisal več pamfletov, obtožb in zgodovinskih prerokovanj kot romanov. Montherlant v »Brezkoristni službi« in »Mors et vita« naravnost razglaša moralo, ki jo utelešajo njegovi junaki. Medtem ko je »Nočni let« roman, je »Zemlja ljudi« esej. Za »Človekovo usodo« in »Upanjem« sledijo »Glasovi tišine«, »Uporni človek« nadaljuje in natančneje določa »Kugo«. In pri Sartru je delo filozofa in esejista po obsegu prekosilo delo dramatika in romanopisca.

Nekateri najboljši med romani zadnjega časa tudi kažejo tak poseg mimo domišljije. Pesniški romani Juliena Gracqua nam ne pripovedujejo pravljic, temveč povzdigujejo mit poezije, hočejo nas prepričati, da je edini način življenja življenje v nadrealnosti (»Mračni lepoteč«, »Syrtsko obrežje«). — Tudi realističnim romanom Pierra Gascarja (»Čas mrtvih«, »Zatočišče«, »Živali«) ali Alaina Robbe-Grilleta (»Opazovalec«, »Ljubosumje«) ni nič do tega, da bi nas kratkočasili: prej bi nas hoteli *nabdihniti*. Gascar prikazuje človeka iz sveta koncentracijskih taborišč, žrtev zgodovinske nesreče, obtožuje, vprašuje, pripoveduje našemu času. In Robbe-Grillet hoče človeka odrešiti njegovih notranjih prikazni s tem, da mu odkriva reči, svet tak, kakršen je — pomaga mu v njegovem naporu po sočasnosti. Pri Mauriceu Blanchotu, čigar pripovedi — »Zelo visoki«, »Poslednji človek« — prikazujejo anonimno doživetje smrti, pa se romanopisno ustvarjanje najbolj do kraja ujema z metafizično izkušnjo.

Domišljija, ki je uživala v raznoličnosti individualnih tipov in v popisovanju narave in družbe, se je torej umaknila misli, ki skuša prikazati podobo človeka — človeka, pravzaprav ločenega od sleherne družbe, ker je razpet v zgodovini, o kateri še ne vemo, kakšno družbo bo rodila, in človeka, ki je ločen tudi sam od sebe, od svojih lastnih subjektivnih občutkov, ker čuti neko nujnost, ki zadeva vse ljudi.

In še zadnje vprašanje. V čem se ta sprememba ujema s tisto splošnejšo spremembo sodobnega duha? V čem se ta razvoj romana stika z razvojem slikarstva in poezije? Pač upravičeno domnevamo, da gre za skupen pojav, saj je bralec romana včasih prav tako zbegin kakor bralec pesmi ali gledalec slike.

Zavedati se je treba, da iz spremembe navdiha, ki smo jo razčlenjali, nujno izhaja tudi sprememba oblike. Romanopisec je *prešel od delnega k celoti*. Noče več pripovedovati *ene* zgodbe, slikati *ene* pokrajine, popisovati *enega* družbenega razreda, oživljati *enega* posameznika. Izraziti hoče svoje celostno občutje o življenju, svoj mit o človeku, svojo etiko. Kadar koli hočemo izraziti

celoto, pa moramo zмести red resničnosti, prisiljeni smo se odmakniti od stvarnosti. *V resničnosti namreč celota ne obstaja.*

Delo, ki hoče biti bistvena vizija in celostno razodetje, ne more sprejeti prerezov in ureditev, kakor mu jih ponuja resničnost sama. Stvari *take, kakršne so*, nikoli niso dovolj zgoščene in pomenljive. Če jih hočemo doseči v njihovi skriti resnici, jih je treba osvoboditi videza, porušiti ne sicer resničnosti, pač pa njeno sestavo: in prenesti njene sestavine na raven, kjer jim bo dal ustvarjalni duh novo podobo. Ko duh opušča fikcijo, zaplete, opise, psihologijo nagibov in značajev, ko opušča pripovedno logiko, ki ustreza hkrati videzu dogodkov in naravni usmerjenosti govornice, z vsem tem se oddaljuje od resničnosti, da bi mogel bolj prodreti vanjo. Resničnost je treba izročiti kaosu, da se o njej lahko rodi podoba, ki bo naposled razodevala: resničnost, ki je resničnejša od resničnosti, bolj polna, pomenljivejša, resničnost, ki je ustvaritev umetnosti.

V tem se roman pridružuje slikarstvu — postaja ustvarjanje v polnem pomenu besede. Nič več izraz že oblikovane resničnosti — temveč novo oblikovanje, porojeno iz razkrojitve resničnosti, novo oblikovanje, pri katerem lahko romanopisec slika s skritimi barvami, ki jih nosi v srcu.

Ta problematika francoskega romana, ki smo jo razgrnili, nam ne narekuje, naj izrečemo diagnozo smrti, temveč diagnozo metamorfoze. Metamorfoze brez preloma, zakaj roman ostaja v bistvu v tistem, kar je bistveno zanj: izraz človeka in sveta ob časovnem poteku nekega človeškega bivanja. Bistvo torej ostaja, spreminjajo pa se oblike in vsebine. Očitno je, da roman ne more več dajati nekdanjega pomena zapletu, osebam, fiktivnemu in individualnosti. Po svoje opisovalno in sociološko orožje ne more več hoditi v devetnajsto stoletje. Očitno je torej, da se mora spremeniti njegova oblika sama, njegova tehnika kompozicije in pripovedovanja; in da se je že močno spremenila. Še zmerom pa nam je roman potreben, da nam skozi realni čas svoje zgodbe govori, kako človek gleda človeka in svet. Od tistega, kar je zares bistveno, nič ne umre. Nič pa ne more živeti samo v golem nadaljevanju življenja. Današnji francoski roman izpričuje resnico, ki jo na novo odkrivamo ob vseh velikih menjavah zgodovine: le v preobražanju lahko človek ostane tisto, kar je.

GAËTAN PICON

(Iz rokopisa prevedel Janez Gradišnik)