

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO  
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJU

**Ajda Batistič**

# **SARTRE, SMOLE, BOŽIČ**

## **PRIMERJAVA ŠTIRIH EKSISTENCIALISTIČNIH DRAM**

DIPLOMSKO DELO

Mentorja:

izr. prof. dr. Mateja Pezdirc Bartol

red. prof. dr. Tone Smolej

Dvopredmetni univerzitetni študijski

program prve stopnje Slovenistika;

dvopredmetni univerzitetni študijski

program Primerjalna književnost in

literarna teorija.

Ljubljana, september 2015

## **IZJAVA O AVTORSTVU DIPLOMSKEGA DELA**

Spodaj podpisana Ajda Batistič izjavljam, da sem avtorica diplomskega dela z naslovom *Sartre, Smole, Božič: Primerjava štirih eksistencialističnih dram*. S svojim podpisom zagotavljam, da sem diplomsko delo izdelala samostojno in sem dosledno navedla vso uporabljeno strokovno literaturo.

Ljubljana, 7. 9. 2015

Podpis:

## **ZAHVALA**

Najprej bi se rada zahvalila mentorjema izr. prof. dr. Mateji Pezdirc Bartol in red. prof. dr. Tonetu Smoleju za vodenje in pomoč pri nastajanju diplomske naloge.

Velika zahvala pa gre seveda moji družini in prijateljem, ki so mi v času študija in pri nastajanju diplomske naloge ves čas stali ob strani in me spodbujali.

## IZVLEČEK

V diplomski nalogi sem se ukvarjala z eksistencializmom po Evropi in na Slovenskem. Kot najbolj vidnega predstavnika eksistencialistične miselnosti sem izpostavila Francoza Jean-Paula Sartra in se osredotočila na njegovo dramatiko. Izbrala sem dve njegovi drami, *Muhe* in *Zaprta vrata* ter želela najti vzporednice s slovenskima predstavnikoma eksistencializma Dominikom Smoletom in Petrom Božičem.

*Muhe* sem primerjala s Smoletovo *Antigono*, kjer se srečamo z željo po avtentičnosti bivanja. V obeh dramah sta junaka postavljena v situacijo, v kateri se morata odločiti za eno izmed možnosti in za svojo odločitvijo stati. Naredita dejanje (Orest ubije svojo mater in kralja, Antigona pa želi dostojno pokopati bratovo truplo) in zanj morata prevzeti odgovornost, možnosti za kesanje ni več.

*Zaprta vrata* sem primerjala z Božičevo dramo *Zasilni izhod*. V obeh dramah se osebe srečajo s smrtjo in so postavljene v prostor, ki jim predstavlja pekel. Poleg prostora jim pekel predstavlja še osebe, s katerimi so v prostoru ujete, in s katerimi so se primorane ves čas pogovarjati o preteklih dejanjih. Pojavi se vprašanje krivde, a tudi tu ni več možnosti za kesanje.

KLJUČNE BESEDE: Eksistencializem, dramatika, Sartre, *Muhe*, *Zaprta vrata*, Smole, *Antigona*, Božič, *Zasilni izhod*.

## ABSTRACT

In this dissertation, I deal with existentialism in Europe and Slovenia. As the most visible representative of existentialist mentality I pointed Frenchman Jean-Paul Sartre and focused on his drama. I chose two of his drama, *Flies* and *Huis clos* and I wanted to find parallels with Slovene representatives of existentialism Dominik Smole and Peter Božič.

I compared *Flies* with Smole's *Antigone*, where we meet with the desire for authenticity stay. In both plays the hero is placed in a situation where he has to decide for one of the opportunities and for stand by his decision. They make an action (Orestes kills his mother and the king, Antigone wants to bury his brother's corpse decent), and it must take responsibility, the possibility of repentance is no longer.

I compared *Huis clos* with Božič's drama *Emergency exit*. In both dramas persons encounter with death and are placed in a space that represents them hell. In addition to space, hell is

represent by persons with whom they are caught in the area, and with whom they are forced to talk about past deeds for all the time. It raises the question of guilt, but even here they do not get a possibility for repentance.

KEY WORDS: Existentialism, drama, Sartre, *Flies*, *Huis clos*, Smole, *Antigone*, Božič, *Emergency exit*.

# KAZALO

UVOD.....	7
EKSISTENCIALIZEM .....	8
SARTROVA FILOZOFIJA EKSISTENCIALIZMA.....	11
EKSISTENCIALIZEM IN LITERATURA.....	13
DRAMATIKA.....	15
DRAMATIKA SITUACIJ.....	15
MODERNA TRAGEDIJA.....	16
EKSISTENCIALIZEM NA SLOVENSKEM.....	17
PRIMERJAVA DEL.....	22
PRIMERJAVA SARTROVIH <i>MUH</i> IN SMOLETOVE <i>ANTIGONE</i> .....	23
JEAN-PAUL SARTRE: <i>Muhe</i> .....	23
DOMINIK SMOLE: <i>Antigona</i> .....	24
PRIMERJAVA <i>Muh</i> in <i>Antigone</i> .....	27
PRIMERJAVA SARTROVIH <i>ZAPRTIH VRAT</i> IN BOŽIČEVEGA <i>ZASILNEGA IZHODA</i> .....	31
JEAN-PAUL SARTRE: <i>Zaprta vrata</i> .....	31
PETER BOŽIČ: <i>Zasilni izhod</i> .....	32
PRIMERJAVA <i>Zaprtih vrat</i> in <i>Zasilnega izhoda</i> .....	32
ZAKLJUČEK.....	39
POVZETEK.....	42
VIRI IN LITERATURA.....	43

## UVOD

V svoji diplomski nalogi sem se ukvarjala s pojmom eksistencializem. V prvem delu sem pojem opredelila kot filozofsko smer in si pogledala, kako se njegov vpliv kaže v literaturi. Osredotočila sem se na Jean-Paula Sartra, ki je eden najbolj vidnih in pomembnih predstavnikov eksistencialistične smeri in na njegovo filozofijo eksistencializma. Na kratko sem opisala, kaj se je dogajalo z eksistencializmom na slovenskih tleh ter naštel nekaj slovenskih eksistencialistov. Pri opredeljevanju filozofije eksistencializma mi je kot temeljno delo služila knjiga Marjete Vasič *Eksistencializem in literatura*.

V drugem delu diplomske naloge sem se ukvarjala s primerjavo štirih eksistencialističnih dram. Izbrala sem si dve Sartrovi drami, *Muhe* in *Zaprta vrata*, in ju primerjala s slovenskima dramama *Antigona* avtorja Dominika Smoleta in Božičevim *Zasilnim izhodom*. Za primerjavo Sartra z Dominikom Smoletom in Petrom Božičem sem se odločila na podlagi Kosove klasifikacije avtorjev v delu *Primerjalna zgodovina slovenske literature*.

*Antigono* sem primerjala s Sartrovimi *Muhami*. Za primerjavo teh dveh del sem se odločila zato, ker obe drami snov jemljeta iz antičnega mita, s katerim želita prikrito pokazati na takratne dogodke. Ravno skozi antični mit, ki je bil takrat zelo priljubljena snov, sta lahko oba dramatika prikazala tudi svoje filozofske (eksistencialistične) poglede, na katere bom skozi primerjavo skušala pokazati.

Božičev *Zasilni izhod* sem primerjala s Sartrovim delom *Zaprta vrata*. Na odločitev, da primerjam ti dve drami, je vplivala Kosova trditev, da sta si drami *Zasilni izhod* in *Zaprta vrata* motivno-tematsko podobni in da gre pri obeh za moralne obračune, izzive in priznanja oseb, ki so zaprte v prostoru in soočene druga z drugo. (Kos 2001: 369) Ta trditev je bila moja glavna opora pri primerjavi dram, saj sem želela preveriti, ali je temu res tako.

## EKSISTENCIALIZEM

Za filozofijo eksistence<sup>1</sup> je bistveno, da se usmerja k človeški eksistenci oz. k človeku kot posamezniku in njegovemu razmerju do sveta. (Vasič 1984: 8) Prav zato, ker kot izhodišče postavi posameznika s svojo eksistenco, se bistveno razločuje od drugih filozofij, ki kot izhodišče postavijo svet, družbo, boga ... in šele nato pridejo do človeka. (Sartre 1981: 376) Pri eksistencializmu gre za filozofijo, »ki se neposredno sooči s človeško eksistenco, z namenom, da bi v živo pojasnila uganko, ki jo človek predstavlja samemu sebi« (Vasič 1984: 8). Na pojem eksistence nakaže danski teolog Kierkegaard, ki velja za utemeljitelja filozofije eksistence<sup>2</sup> in ne gre spregledati, da je njen nastanek povezan ravno s prevodi Kierkegaardovih del. Tako v filozofiji kot v književnosti je eksistencializem izrazit pojav 20. stoletja, zato lahko rečemo, da je zgodovinsko določen pojav (Vasič 1984: 8). Eksistencialna misel se je po svetu začela uveljavljati konec dvajsetih let 20. stoletja, svoj vrhunec pa je dosegla v 40. letih v Franciji, od koder se je nato širila še na druga območja. Eksistencializem delimo na katoliški, katerega predstavnik je npr. Kocbek in se upira na revijo *Esprit*, in na ateističnega, katerega predstavniki Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Maurice Merleau-Ponty in Albert Camus so zbrani okrog revije *Moderni časi*<sup>3</sup>. (Vasič 1984: 12)

Vasičeva (1984: 14) opozori, da v grščini ne poznamo besede eksistenca in da je le-ta nastala in latinskega glagola *existere*. Beseda eksistencializem torej izhaja iz latinske besede *existentia* in pomeni bivanje, obstoj, v nasprotju z bistvom (esenco). Eksistenca, torej bivanje oz. obstoj, je pred esenco, bistvom. Človek najprej biva, pomembna so dejanja, ki jih naredi in s tem se tudi definira. Sartre pravi, da »človek ni tisto, kar že je, in je tisto, kar še ni«, kar pomeni, da je človek tujec sebi in svetu. Ves čas išče svojo identiteto. Obenem pa svet in sebe tudi osmišlja, saj ni več nobenega absoluta, nobene višje transcendence, ki bi človeka usmerjala, ampak je človek prepuščen samemu sebi. Za svoja dejanja je odgovoren, čeprav ne more predvideti posledic svojih dejanj. Človek je popolnoma svoboden in kot pravi Sartre,

---

<sup>1</sup> »Eksistenca je /.../ odnos, do sebe, do drugega, do sveta.« »Eksistira samo človek, vse drugo pa biva, oziroma je.« (Sartre 1981: 377)

<sup>2</sup> Hegel je iz krščanstva napravil najvišji moment človeške eksistence, Kierkegaard pa mu nasprotuje in govori o »transcendenci božanstva: med Boga in človeka vnese neskončno razdaljo, eksistenca Vsemogočnega ne more postati predmet objektivnega vedenja, nanjo meri subjektivna vera. /.../ (V)ernikov odnos do transcendence se ne da dojeti v obliko *preseganja*. Ta notranjost, ki v svoji ožini in neskončni globini skuša kljubovati vsej filozofiji, ta vnovič odkrita subjektivnost onkraj jezika in kot osebna prigoda vsakogar pred bližnjim in Bogom /.../ je tisto, kar je /.../ imenoval *eksistenca*. (Sartre 1981: 11–12)

<sup>3</sup> Francoski naslov: *Les Temps modernes*.



»obsojen na svobodo« (Vasič 1984: 19). Svobodno dejanje pa je povezano s tveganjem in tesnobo. (Vasič 1984: 21).

John Macquarrie je v svoji knjigi *Existentialism* opozoril na nekaj kritik filozofije eksistencializma, le-te pa je v svoji razpravi povzela tudi Vasičeva (1984: 23–26). Prvi očitek je iracionalizem; in sicer da se eksistencializem zaveda omejenosti razuma, torej ni iracionalizem. Kot drugi očitek navaja nemoralnost. Tretji očitek je subjektivizem in individualizem. Subjektivizem ni utemeljen v celoti, saj nekateri filozofi ne tajijo subjektivističnega izhoda. Pri individualizmu pa je potrebno upoštevati, da se pri eksistencialističnih filozofih uveljavlja težnja po preseganju individua. Kot četrto kritiko navaja nihilizem, kjer se poraja vprašanje, ali je eksistencializem vrsta nihilizma. Nietzsche je bil mnenja, da je zahodna civilizacija v celoti v obdobju nihilizma in se je zavedal, da je tudi sam med nihilisti. Za razliko od drugih nihilistov, ki jih Nietzsche obsoja, jih želi preseči in nihilizem do skrajnosti zaostri. Macquarrie podobno odkriva »tudi pri eksistencialistih in jim pripisuje, da samo iz popolnega zanikanja konvencionalne vere in kriterijev lahko vzniknejo nove možnosti za prevrednotenje vrednot; vsekakor pa sta dvom in radikalno spraševanje inherentna eksistencialističnim pozicijam« (24). Nekateri kot vir eksistencializma vidijo ontološki nivo ničla in absurda, kar pa Macquarrie ne upošteva, ampak se osredotoči predvsem na moralni in družbenopolitični vidik eksistencialističnega uporništva. Kot zadnjo, peto kritiko, omenja pesimizem in morbidnost. Res je, kot pravi Macquarrie, da »eksistencialisti poudarjajo temno stran življenja, /.../ obenem« pa »ugotavlja, da so opozorili na resnične nevarnosti mehaniziranega, popredmetenega sodobnega sveta« (24).

Eksistencializem je katoliška cerkev označila za »filozofijo dezastra in pesimistični iracionalizem« (24), se pravi, da je imela do njega popolnoma negativen pristop in stališče. Odklonilno stališče so imeli do filozofije eksistencializma tudi marksisti, ki kritizirajo subjektivistično pojmovanje zgodovine, zgrešen koncept dialektike, kritizirajo »meščanske filozofe«, ki »enačijo objektivno resničnost z mitologizirajočo lažno stvarnostjo« (25). Lukács, ki je eden od pomembnih marksističnih filozofov, pravi, da je »predmet eksistencialistične analize človeka /.../ umetno izoliran posameznik. Od tod tudi eksistencialistično pojmovanje človeške prakse, ki meni, da se človek odloča v antološki situaciji, očiščeni dejanske resničnosti, in v njej uresničuje svoj projekt.« (25). Lukács omenja tudi, da iracionalizem izvira »iz zanikanja racionalnosti zunanjega sveta in zgodovine« (25).

Čeprav so marksisti zavračali<sup>4</sup> eksistencializem, so francoski eksistencialisti, ki so se zbrali okrog skupine *Moderni časi*, vseeno želeli vzpostaviti dialog z marksisti – po Sartrovem zgledu, ki je eksistencializem približeval marksizmu. Godilo pa se je tudi obratno, s strani tistih, ki so izhajali iz Marxa. (Vasič 1984: 27).

---

<sup>4</sup> Vseeno pa moramo vedeti, da so v nekaterih obdobjih marksisti odobrvali nekatere vidike eksistencializma kot upoštevanja vrednih. (Vasič 1984: 27).

## SARTROVA FILOZOFIJA EKSISTENCIALIZMA

Sartre izhaja iz Kierkegaardovih predpostavk, saj že pri njem zaznamo temeljno zvezo »eksistencialnega z ontološkim« (Sartre 1981: 377), a je šele Sartre podal sklenjen »poskus ontologije« (377). Pri Kierkegaardu sicer izhajamo iz predpostavke, da je bog izhodiščna točka, medtem ko je Sartre v tem pogledu bliže Nietzscheju, ki pravi, da je »bog mrtev« (Lavrin 1968: 313). Sartre v vesolju vidi »samo absurden proces neodgovornih slepih sil brez vsake »esence«, namena ali pomena. /.../ Človek /.../ v svetu lahko protestira s tem, da /.../ napravi samomor ali pa si lahko prizadeva, vsiliti svojemu obstoju in sploh človekovemu življenju pomen, ki ga izumi sam.« (Lavrin 1968: 314) Tako svetu, kjer ni boga, smisel daje le človek. Sartre loči objekt in subjekt tako, da razločuje med dvema načinoma biti:

- »Bit-na-sebi«, ki je »polnost in statičnost, je vsebivajoče razen zavesti, vse stvari in predmeti. /.../ (J)e bit v pravem pomenu besede.« (Sartre 1981: 378)
- »Bit-zase«, ki pa »je zavest, to je izpraznjenost in dinamičnost; /.../ je bit zunaj sebe, zmerom zavest o nečem, ki sebe nenehno nič in prehaja, transcendira v svet, k biti-na-sebi, ne da bi se kdaj koli združila z njo.« (378)

Iz tega ugotovimo, »da je človek naključna, v sebi neutemeljena eksistenca, ki vznikla v svet in prihodnost, ki nenehno nič in presega danost ter se s tem uresničuje, a se nikoli do kraja ne uresniči.« (378) Prav to pa pomeni že prej napisano trditev, da eksistenca pred esenco. »Človek – zavest« (378) se zato nikoli ne pojavlja istočasno s seboj, ampak je svoja lastna možnost oz. svoj lasten projekt, ki pa ni le načrt, temveč že začetek dejanja. Temu sledi paradoks, ko Sartre pravi, »da človek ni tisto, kar /.../ je, oziroma je tisto, kar še ni« (Vasič 1984: 19), povedano drugače, človek je tisto, kar dela. Temu sledi pojav, ki ga Sartre imenuje samoprevara (Sartre 1981: 378).

Temeljna pojma Sartrove filozofije sta svoboda in z njo povezana situacija. Svoboda je prav tako paradoksalna, saj je, po Sartru, »človek /.../ svoboda, ki izbira, ne more pa izbirati med svobodo in nesvobodo; /.../ človek je« torej »obsojen na svobodo.« (Sartre 1981: 378). Vsa njegova eksistenca je sosledje svobodnih izbir. Vedno izberemo le eno možnost, vse ostale pa se tako izključijo in se ne realizirajo. Tako kot svoboda je tudi situacija rezultat naključnosti. Situacija, ki vedno le motivira in ne determinira, je bistvena za Sartrovo umetniško ustvarjanje, se pravi za dramatično in prozo. (Sartre 1981: 379) »Človek svoj projekt zmerom izbira, osmišlja in realizira v situaciji«, le-ta pa je »sklop danosti, ki obsega mesto subjekta v

prostoru, njegovo preteklost, okolnosti v kateri deluje, njegovega bližnjega-drugega in smrt.« (Sartre 1981: 379). Prav zadnji dve, torej drugi in smrt, sta bistveni za situacijo. Sartre je odnos do drugega razložil kot »bit-za-drugega, katerega prvotni smisel je konflikt.« (379) Ko se soočimo z drugim, se vzporedno soočita tudi naša svoboda in svoboda drugega, ki se v uresničevanju svojih projektov začneta omejevati. Ker eksistiramo v svetu, kjer se soočamo z drugimi, imamo lahko – zaradi omejevanja svobod in s tem povezanim občutkom odvečnosti – »občutek krivde in greha: »Izvirni greh je moj vznik v svet, kjer je drugi«.« (379)

Razmerju med svobodo in situacijo pa Sartre (1981) doda še eno »moralo razsežnost: odgovornost« (380). Vsak je odgovoren za svoje dejanje in za svojo situacijo. Prav tako kot svoboda je tudi odgovornost absolutna. Človek se mora za svoj projekt v celoti angažirati, naključnosti, ki bi dejanja odvrčala od cilja, niso opravičilo. Vsaka izbira je torej tveganje, ki je povezano s tesnobo, le-ta pa je strah pred odgovornostjo. (Sartre 1981: 380)

## EKSISTENCIALIZEM IN LITERATURA

Vasičeva (1984: 29–32) pravi, da ni nekih jasnih opredelitev, ki bi eksistencializem ustrezno umestila v književnost, prav tako se poleg stalnih predstavnikov navajajo različna imena. Stalni francoski predstavniki so Sartre, Camus in Simone de Beauvoir. Med predhodniki sta večkrat omenjena Dostojevski in Strindberg, med ustvarjalci, ki so tako ali drugače povezani z eksistencializmom, pa Vasičeva navaja še Rilkeja, Trakla, Döblina, Kafko, Španca Unamuna, Italijana Moravia ... Francoska literarna zgodovina ni enotna pri kriterijih glede eksistencializma. Največkrat se ga obravnava kot »filozofsko-literarno skupino« zbrano »okrog Sartra oziroma glasila *Les Temps modernes*.« (Vasič 1984: 29). Za začetnika literarnega toka, imenovanega eksistencializem, Larousse omenja Malrauxa. Med dramatike, ki so povezani z eksistencializmom, Vasičeva uvršča Salacrouja in Anouilha.

Ko govorimo o eksistencializmu, govorimo o tesni povezanosti književnosti in filozofije, na kar so opozarjali tudi sami eksistencialisti. »Umetnik /.../ se izrazi skozi predrefleksivno zavest in s tem združi mišljenje in doživetje sveta; /.../ skratka, filozofira s sredstvi literature kakor Sartre.« (Vasič 1984: 47) Drugače pa »eksistencialistični filozof doživetje obvladuje z mišljenjem; iz tega nastane »fascinantna disonanca« med eksistencialno predrefleksijo in refleksijo, ki samospoznanje abstrahira. Posamezna eksistenca v tem primeru ne more biti apriorno načelo: ontologizira se splošno stanje in se posamezni eksistenci prepušča njena specifičnost.« (Vasič 1984: 46–47)

Na nivoju eksistence so avtorji postavljeni pred dilemo, kako izpovedati svojo življenjsko izkušnjo: »ali jo zavestno umetniško oblikovati« (47) ali jo izpovedati »neposredno« (47). Sartre se s tem problemom sooči tako, da je razvil t. i. »teorijo angažirane literature« (47). Sartre sam pravi, »da mora biti književnost individualno in socialno dinamičen posrednik življenja, ne pa beg in zatočišče pred njim« (Lavrin 1968: 312). Lavrin (1968: 312) pravi, da je Sartre hotel, da literatura sprejme odgovornost pred zgodovino, to pa tako, da igra aktivno vlogo tako v političnih kot socialnih dosežkih tistega časa. Po eni strani se literarno ustvarjanje kaže kot angažirani in svobodno izbrani projekt, po drugi strani pa je literarno ustvarjanje pomanjkljivo in ne more izraziti vse resnice o svetu in o človeku, saj je estetika eksistencializma vezana na nedovršenost in neuspešnost eksistence. (Vasič 1984: 68)

Teme, ki se jih lotevajo eksistencialisti in jih našteva Vasičeva (1984: 54), so:

- Težnja po absolutu ali po biti, se pravi po dokončni uresničitvi,
- absurd,
- enkratnost in končnost eksistence,
- tesnoba,
- gnus pred življenjem,
- groza,
- obup,
- samoprevara,
- avtentičnost,
- neistovetnost,
- svoboda,
- osamljenost,
- tujost,
- odtujenost,
- nekomunikativnost,
- krivda,
- upor,
- smrt.

Poleg že naštetih lahko dodamo še nekaj tem, ki jih navaja Stanford Encyclopedia of Philosophy:

- Dolgčas,
- zaveza/zavezanost oz. predanost,
- nič.

Zaradi tem, kot so npr. obup, groza, upor, tesnoba, nezmožnost popolne realizacije ..., se poraja vprašanje, ali ni eksistencializem na tej točki blizu romantični miselnosti in njenemu protestu lepe duše, ki nasprotuje grdemu svetu. Vasičeva (1984: 64–65) omenja Baspaloffa, ki »govori o stopnjevanju romantičnih strasti v eksistencialističnih dramah.« (64) Skupno eksistencializmu in romantiki je »doživljanje nasprotij subjekt – objekt, posameznik – skupnost, narava – zgodovina; apriorno odklanjanje stvarnosti, ki poraja odtujenost, melanholijo, resignacijo; romantično ironijo.« (64) Vendar opazimo tudi razlike, že v pojmovanju subjekta. Romantični subjekt »vlada v svetu domišljije – umetnosti« (64), eksistencialistični individuum pa je še vedno izhodišče, absolut, vendar nima več »ontološke identitete, zato živi z zavestjo odvečnosti, nepotrebnosti: človek je obenem vse in nič, prepuščen slepemu naključju« (64). Prav tako si eksistencialistični subjekt ne dovoljuje pobega v nadrealnost, fantastiko ali v sanje in se s tem »ne vdaja samoprevari in iluzijam, niti samovšečnosti in sočutju do sebe.« (65)

## **DRAMATIKA**

O eksistencialistični dramatiki so veliko pisali kar sami ustvarjalci dram (Sartre, Camus, Marcel), vendar je vsak zagovarjal različne elemente, zato lahko, sicer pod krovnim imenom eksistencialistična dramatika, govorimo o idejni drami, ideološki drami, filozofski drami, tezni drami<sup>5</sup>. Marcelove drame so poimenovane kot duhovne drame<sup>6</sup> in se razlikujejo od novejših eksistencialističnih dram, saj imajo tudi pridih krščanstva. (Vasič 1984: 61). Sartre in Marcel ugotovita, da je že sama filozofija eksistencializma dramatična in zato še kako primerna za »čutnonazorno dramtizacijo« (Vasič 1984: 61). Situacija, ki je poleg svobode temeljna predpostavka eksistencialistične filozofije, je bitnega pomena tudi za dramatiko in njeno strukturo. Situacija osebe in njihova dejanja motivira. Za Sartra je bistvenega pomena še tema, ki se loteva vprašanja svobode, za Camusa absurd in za Simone de Beauvoir upoštevanje svobode drugih. Vsem je skupna tudi tema upor. (Vasič 1984: 62)

## **DRAMATIKA SITUACIJ**

Za predhodnika eksistencialistične drame velja Strindberg, ki je želel ustvariti osebe »brez karakterja.« (Vasič 1984: 62) Menil je tudi, »da so moderni junaki pretežno omahujoča, razcepljena bitja, mešanica novega in starega« (62). Snov dramskega dela torej ni več značaj, ampak postane situacija osrednji element drame. Prav zato lahko govorimo o »dramatiki situacij« (Sartre 1981: 247) in s tem povezanim gledališčem situacij. Če torej izhajamo iz tega, da je človek v dani situaciji svoboden in da se svobodno odloča za neko situacijo, s katero živi, moramo, kot pravi Sartre »v dramatiki pokazati preproste in človeške situacije in svobode, ki se izbirajo v takšnih situacijah.« (Sartre 1981: 247) Značaji oz. karakterji pridejo kasneje, »ko je zastor že padel.« (247) V situaciji moramo izbrati, značaj pa je »le otrdelost izbire. /.../ (T)a dramatika lahko pokaže, da je bolj pretresljiv značaj, ki nastaja, trenutek izbire, svobodne odločitve, ki angažira moralo in celotno življenje. /.../ Da bi bila odločitev globoko človeška, da bi pretresla celotnega človeka, moramo postaviti na oder mejne situacije, torej take, ki predstavljajo odločitve, katerih skrajni pol je lahko tudi smrt.« (247–248) Sartre pravi, da je treba izbrati med takimi situacijami, ki bodo skupne vsem gledalcem. Situacije morajo biti splošne in ponujati morajo le dva izhoda, izbrati pa morajo takega, da bodo s tem izbrali, kot pravi Sartre, »sami sebe« (248). Če dramatik to doseže, pomeni, da je drama dobra. (Sartre 1981: 248)

---

<sup>5</sup> S tako oznako lahko označimo Sartrovo dramo Zaprta vrata.

<sup>6</sup> V katerih »se razodeva skrivnostnost človeškega bitja, neavtentičnost bivanja, zapleteni medsebojni odnosi in nemoč človeka, ki bi s človeško moralo našel pot k nedoumljivemu bogu.« (Vasič 1984: 61)

## **MODERNA TRAGEDIJA**

Camus je želel ustvariti »moderno« oz. »sodobno tragedijo« (Vasič 1984: 63) in s prav to oznako bi lahko označili tudi Sartrove *Muhe*<sup>7</sup>. Bistvo moderne tragedije je v upor, kot edina resnica pa je prikazan izziv. Tragičnost se kaže »v tisti minuti groze, ko se ponos obrne proti samemu sebi in spozna, da je razorožen.« (63) Camus pri svojem ustvarjanju moderne tragedije vpelje stiliziran odrski jezik, Sartre pa uvaja realistični pogovorni jezik. Gouhier in Domenach pa sta nasprotno mnenja, da je za moderno tragedijo značilna »usodnost« (63). Camus naj bi po Domenachu uvajal »abstraktno usodnost« (63), Sartre pa »temeljno alienacijo« oz. odtujevanje »kot edino usodnost« (63).

---

<sup>7</sup> Izziv se, po mojem mnenju, pri Orestu kaže v tem, da je ubil kralja in kraljico, upor pa je viden v točki, ko se upre Jupitru, saj se mu ne želi podrediti, ker se zaveda svoje svobode. Tudi pri Elektri zaznamo upor, ko zamudi na praznik mrtvih, a je to tudi edina točka, ki ji je skupna z moderno tragedijo. Izziva Elektra namreč ne opravi, saj se umora ustraši in ga v celoti prepusti bratu Orestu, na koncu pa se podredi celo bogu Jupitru. Torej bi za junaka moderne tragedije lahko označili edinole Oresta.



## EKSISTENCIALIZEM NA SLOVENSKEM

Pogačnik govori o moralnih in bivanjskih spremembah, ki so prinesle človeku občutek, da je brez središča, s tem pa se mu je zamajala vera v samega sebe. Ko govori o moralnih in bivanjskih spremembah, govori o tem, da je »človekov obstoj odvisen od naključja (npr. atomska bomba)«, da so »nekatero življenjske funkcije dobile bolj ali manj primitivno (barbarsko) vlogo«, da sta »mišljenje in človeško sporazumevanje posledica mehaničnosti«, da so »pojavnostne oblike življenja izgubile nekdanjo konkretnost«, tudi »neposrednost in prirodnost sta izgubili življenjsko ceno« in da je »posameznikov svet ogrožen od skupinskega, kar je povzročilo mentalno poenotenje in s tem izgubo intimnosti.« (Pogačnik 1972: 17) Človek in svet nista bila več skladna, zato se je izgubila tudi »osebna identiteta« (17). Človeka navda tesnoba, saj ne živi več v svetu, ki je bil prej njegov dom. Pogačnik navaja primer Edvarda Kocbeka, kjer se lepo vidi, da je bil človek izgubljen v svetu in brez lastne identitete; »Z vseh strani so se vame zazijala vprašanja: Kje sem? Kdaj sem? Kdo sem? Kaj naj storim? Vse mere so se mi pogrezile, zgodovinski sistem mi je razodel svojo praznoto, kozmološka orientacija mi je odpovedala, znižal sem se v žalostno vegetacijo, resnično nisem vedel več, kje sem in kdaj je to?« (Pogačnik 1972: 19) Človek je bil torej ločen od sveta, smisel njegove eksistence se je bližal nič, človekov obstoj in bivanje v svetu je postajalo absurdno. V citatu lahko zaznamo negotovost človeka, kot eno od tem oz. načel eksistencializma. Pomembna je posameznikova notranja resničnost, ki je edina veljavna resničnost. Človek postane odgovoren za svoja dejanja. Odgovornost in krivdo je moč zaznati tudi v življenju samem, ki je pred smrtjo. Tako kot negotovost so tudi smrt, krivda in odgovornost temeljna načela eksistencialistične miselnosti.

Z vsemi temi vprašanji in temami so se začeli srečevati tudi slovenski pisatelji, ki so prišli v stik z zahodnoevropskimi tokovi, zlasti s francoskim. Pogačnik našteva naslednja imena, s katerimi naj bi se srečali slovenski pisatelji: Camus, Merleau-Ponty, Breton, Malraux, Gide, še najbolj pa naj bi na slovensko književnost in na filozofska vprašanja vplival Jean-Paul Sartre. Pogačnik omenja tudi Karla Marxa, ki naj bi bil aktualen za slovenske ustvarjalce, predvsem njegova problematika družbene in osebne alienacije. V ospredje obravnava najbolj stopi filozofski pogled, ki se je zanimal za človeško eksistenco, zato lahko govorimo, da se je ukvarjal s filozofijo »eksistence, ontologije in spoznavne teorije« (Pogačnik 1972: 33). Taras Kermauner (1961: 550–552) je v *Perspektivah* prevedel in povzel Sartrovo delo *Kritika dialektičnega uma*, v kateri Sartre omenja tudi Kierkegaarda in ga označi za kristjana, ne za

filozofa. Obenem zapiše, kaj je za Kierkegaarda eksistenca in s tem negira Hegla: »(P)onotranjenost v svoji neskončni globini, to subjektivnost, ki se nahaja onkraj jezika in je osebna avantura vsakogar pred vsemi in pred bogom imenuje /.../ eksistenco.« (551) Za Hegla je »preseganje nesrečne zavesti« (550) samo moment, za Kierkegaarda pa »čisti verbalizem. Eksistirajočega človeka se ne da asimilirati v sistem idej. Karkoli že govorimo in mislimo o trpljenju, trpljenje uhaja védenje v tej meri, kakor ga zares trpimo. Boga ni mogoče ujeti v védenje. Bog je samo cilj subjektivne vere, ki je ni mogoče nikoli reducirati na presegljiv moment, na spoznanje.« (550–551) Spregovori tudi o marksizmu in pravi, da imata marksizem in eksistencializem isti cilj. Razločevala naj bi se le v tem, da je marksizem »človeka vsrkal v idejo,« eksistencializem »pa ga išče povsod, kjer se nahaja: na delu, doma, na cesti.« (552) Kierkegaard meni, da je »realni človek nespoznaten« (552), medtem ko eksistencializem pravi, »da še ni spoznan.« (552)

Kierkegaard je bil predstavnik t. i. krščanskega eksistencializma, ki ga v Sloveniji najbolj zaznamo pri Edvardu Kocbeku. Za razliko od ateističnega eksistencializma, ki pravi, da je svet brez boga, brez transcendence, krščanski eksistencializem v ospredje postavlja boga. Človek ponovno išče svojo domovino, in sicer takšno, kjer »se bo smisel življenja lahko svobodno spočeval in uresničeval.« (Pogačnik 1972: 35) Nasproti svetu, ki je za človeka nevaren, »stoji /.../ nekaj, kar daje oporo zaupanju in veri.« (35) Šele v skupnosti, ki bo »notranje trdna in bivanjsko varna«, se bo celovito »izrazil smisel človekove eksistence, delovanje pa bo označeno s človeško samozavestnostjo, moralno čistostjo in duhovno svobodo.« (35–36) Isto miselno predpostavko pa imajo še drugi slovenski avtorji in jih navaja Pogačnik; to so Marijan Rožanc, Vladimir Truhlar, Alojz Rebula, ki se ukvarja s posameznikovo eksistenco in Boris Pahor, ki se za razliko od Rebule, sooča z narodno »in z njo povezan(o) človešk(o) existenc(o)«. (36) Nasprotni pol so avtorji, ki pripadajo t. i. ateističnemu eksistencializmu, katerega glavni predstavnik je Sartre.

Periodizacija eksistencializma si ni enotna. Medtem ko Tine Hribar govori o eksistencializmu kot o prevladujočem miselnem in literarnem toku v času od 1955–1965 in kot o gibanju, ki se je predvsem navezoval na revije *Beseda*, *Perspektive* in *Revija 57*, pa nasprotno Janko Kos opozarja, da se je eksistencializem v književnosti in miselnosti pojavil že v 30. letih s posameznimi elementi pri Cankarju in Murnu. Prav tako meni, da ga je po eni strani v literaturi moč zaznati tudi po letu 1965, gledano ožje ga zameji z letnicama 1951, ko so izšle Kocbekove novele *Strah in pogum*, končal pa naj bi se leta 1960/61. Kos to utemelji zgolj z neomarksistično naravnanimi revijama *Perspektive* in *Revija 57*. V to obdobje uvršča

dramatike Smoleta, Kozaka in Božiča in pesnike Rotarja, Šalamuna in Zagoričnika, ki pa so eksistencializem kmalu presegli. Pomembno je Kosovo razmišljanje, ki eksistencializma ne omeji samo na eno samo obdobje, ampak se kaže kot tok, ki se razteza skozi celo stoletje. Pred vojno tako lahko govorimo o krščanskem eksistencialističnem gibanju, ki se je razvijal okrog revije *Dejanje*, po vojni pa o neomarksističnem eksistencialističnem gibanju, ki se razvija okoli revij *Perspektive*, *Revije 57* in v zadnjih letnikih revije *Besede*. (Vasič 1984: 138–139)

Na Slovenskem se je eksistencializem razvijal tako v prozi, poeziji kot tudi dramatiki. Za alienativne lirike so označili Zajca, Strnišo, Tauferja, Vegrijevo. Teme, ki jih obravnavajo, so odtujenost sveta, obup, usodnost, absurd ... Vasičeva (1984: 120–121) se pri naštevanju opira na Kmecla, ki je kot prozaiste naštel Smoleta, Božiča, Rožanca, Koviča, Rebulo in Kavčiča ter izpeljal naslednje tematske sklope, ki so skupni Smoletu, Božiču in Rožancu: »osamljenost, odtujenost, nekomunikativnost; neavtentičnost in samoprevara s hkratnim ironiziranjem obeh kot izrazom odpora avtorjev proti iluzijam sentimentalnega humanizma; prikazovanje nesmisla in soočanje z njim.« (Vasič 1984: 121) Prav tako Vasičeva omenja Jožeta Koruzo, ki je naredil seznam eksistencialističnih dramatikov, ki so se bolj ali manj zbirali okoli *Revije 57*, *Perspektiv* in *Odra 57*<sup>8</sup>. Najbolj opazno se je eksistencialistično dramsko dogajanje začelo sredi 60. let. (Pogačnik 1972: 109) Koruza je dramatike naštel »v razdelku Ontološki nadrealizem. /.../ Z nadrealizmom pa je želel opozoriti na značilnosti te dramatike, ki tudi v primerih, ko se zdi realistična, za konkretnim dogajanjem išče neko višjo silo, metafizično resničnost in zakonitost. /.../ Njeno izhodišče je »življenjska absurdnost kot bistvena podoba sveta«, iz katere posameznik v procesu osveščanja išče izhod s svojim ravnanjem in dejanjem.« (Vasič 1984: 122) Koruza tako kot dramatike našteje Smoleta, Kozaka, Božiča, Rožanca, poleg njih pa tudi Zajca, Strnišo in Tauferja, ki so avtorji poetičnih dram. Pogačnik (1972: 110) za avtorja poetičnih dram označi tudi Dominika Smoleta in njegovo dramo *Antigona*. Koruza pri Smoletu našteje še naslednje značilnosti – »konflikt med predstavniki različnih življenjskih nazorov, neosveščenost, brezcilnost, utapljanje v rutino in brezuspešno iskanje višje resnice, ki se izteče v resignacijo.« (Vasič 1984: 123) Pri Božiču pa opozarja na eni strani na pisateljevo »filozofsko izhodišče«, ki se opira na razliko med »biti proti imeti«, na drugi strani pa ga povezuje z »avantgardistično antidramatiko« (Vasič 1984: 123) Vasičeva (1984) pravi, da Koruza pri Božiču zaznava še družbenokritično

---

<sup>8</sup> Oder 57 je gledališka skupina, v kateri so se zbirali predstavniki t. i. »kritične generacije, ki je svoj eksperimentalni teater osnovala na močni dramaturški osnovi (T. Kermauner, J. Kos in P. Kozak) in v skladu z dramsko ustvarjalnostjo najvidnejših piscev (npr. D. Smoleta, P. Božiča, M. Rožanca).« (Pogačnik 1972: 109)

in moralno razsežnost. (123) Pogačnik (1972) opozarja še na Jožeta Javorška, ki je zaznal propad »meščanske realistične dramatike« (109), in hkrati opozoril na novosti, ki vzbujajo sodobne avtorje – »avantgardistično, poetično in eksistencialistično gledališko različico.« (109) Pogačnik pravi, da ne moremo govoriti o Javorškovi zasnovi, saj se je najbolj uveljavila dramatika, ki problematizira vprašanja humanizma. Vasičeva (1984) pravi, da Pogačnik razločuje dve razvojni stopnji: »prva obsega literaturo, v kateri se uveljavlja subjekt, posameznik kot avtonomno bitje v odnosu do družbe in v medsebojnih odnosih; drugo stopnjo« pa »predstavljajo eksistencialistični avtorji v pravem pomenu besede.« (124) Pogačnik (1972) razločuje dve stopnji v eksistencialistični dramatiki. Za prvo je značilno »utemeljevanje individualnega iskanja resnice« (110), človek pa se mora »razkrivati in razvijati /.../ kot moralično, se pravi antinomično bitje, ki v trajnem notranjem naporu presega svojo človeško smrt in uresničuje svoje preseganje v dejanju in delu.« (110–111) Kot primer take dramatike navaja Smoletovo *Antigono*. Vasičeva (1984: 125) kot primer dodaja še Kozaka in Božiča v letih 1956–1964. Druga stopnja pa je, kot pravi Pogačnik (1972), vidna v opusu Božiča. »Prejšnja stopnja je začela razkrajati zasnovu sveta in zgodovine, v tej skupini se je razdejanje povečalo ali celo končalo.« (111) Ta stopnja »upodablja poraz ekspanzivnega aktivizma, ki hoče spremeniti svet v imenu zgodovinske ali metafizične transcendence.« (Vasič 1984: 125) Pri Pogačniku (1972) znotraj eksistencialistične dramatike lahko govorimo o poetični drami, na katero je opozarjal že Javoršek, a jo je razločeval od eksistencialistične drame, in o tezni igri. Pogačnik edino poetično dramo postavi za zgled, ki ima še odlike velike književnosti. Poetična drama obravnava vprašanja bivanja in zgodovine in to v obliki, ki je hkrati celostna. Pogačnik pravi, da je poetična oz. pesniška drama, kot jo poimenuje sam »edina ohranila tisto visoko stopnjo miselne in čustvene artikulacije, v katero je ustvarjalna mogočnost od nekdanj težila.« (141) Prav tako meni, da poetična drama spada v pesništvo in je tako najprej namenjena branju in šele kasneje uprizorjanju. Za zgled poetične drame vzame Smoletovo *Antigono*, omenja pa tudi Zajca (*Otroka reke*), Strnišo (*Samorog, Žabe*) in Taufferja (*Prometej*). Za zgled tezne drame pa postavi Kozakovo *Afero*. Vasičeva (1984: 125–126) zna naštetih še tretjo smer, ki naj bi jo Pogačnik označil kot »zgled skrajne avantgardistične usmeritve« (126). To usmeritev naj bi predstavljala Božičeva dramatika. Slovenski dramatiki so tako pripadali več smerem, zato jih je toliko bolj zapleteno obravnavati.

V sedemdesetih letih sproži Kermauner znotraj dramatike še razpravo o slovenski tragediji, ki naj bi jo poleg Mraka napisali še Smole z *Antigono*<sup>9</sup>, Kozak z *Afero*, Strniša s *Samorogom* in Dane Zajc z dramo *Otroka reke*. Izraz tragedija utemelji s svojo definicijo, da gre za »veliko dejanje, ki je radikalen izziv svetu,« za » prodor sile in vdor strasti v svet.« (Vasič 1984: 141) Kos temu nasprotuje, saj pravi, da slovenski tragediji manjka bistvo tragičnosti, ki je za tragedijo temeljni element, poleg tega pravi še, da tragedija ne more biti mogoča v območju »metafizičnega nihilizma« (141), kjer se pravzaprav dogajajo eksistencialistične politične drame in drame absurda. (Vasič 1984: 141) Pogačnik (1972) za zgled tragedije, ki jo sicer označi kot redkost v slovenski dramatiki, vzame Smoletov *Krst pri Savici* in Hiengov »ciklus o Špancih« (141). Četudi o tragediji na Slovenskem ne moremo ravno govoriti, pa lahko na splošno rečemo, da je bila tema klasike oz. antike ena izmed bolj priljubljenih tem<sup>10</sup>. (Pogačnik 1972: 141)

---

<sup>9</sup> Hribar pravi, da je *Antigona* bolj kot tragična drama filozofska drama, saj se že z odsotnostjo glavne osebe, torej Antigone, oddaljuje od oznake tragedija. (Vasič 1984: 141)

<sup>10</sup> Tauferjev *Prometej* in Smoletova *Antigona* sta najbolj glasen primer, ki obravnavata teme iz antike. (Pogačnik 1972: 141)

## PRIMERJAVA DEL

V drugem delu diplomske naloge sem se posvetila primerjavi dramskih del. Izbrala sem si dve Sartrovi drami, ki ju bom primerjala z dvema slovenskima dramama. Sartra sem se odločila primerjati z Dominikom Smoletom in Petrom Božičem, in sicer na podlagi Kosove klasifikacije avtorjev v njegovem delu *Primerjalna zgodovina slovenske literature*.

Prvo primerjavo bom naredila med Sartrovimi *Muhami* in Smoletovo *Antigono*. Oba dramatika sta si za snov svoje drame izbrala antični mit – Sartre mit o *Oresteji*, Smole pa mit o *Antigoni*. Oba dramatika, tako Sartre kot Smole, sta z izbiro mitov želela prikriti dejstvo, da bosta govorila o dogodkih, ki so odmevali v času njunega življenja. Obenem sta v svojih dramah prikazala filozofska načela, ki jih bom skozi primerjavo skušala izrisati in ugotoviti, v čem sta si njuna pogleda podobna oz. v čem se razlikujeta. Oba sta namreč pripadnika filozofije eksistencializma, zato v njunih delih najdemo bistvene teme eksistencialistične literature, kot so svoboda, odgovornost, krivda, želja po avtentičnosti bivanja itd., in prav te teme so pri primerjavi dram zanimale tudi mene.

Drugi dve drami, za kateri sem se odločila, da ju primerjam, sta Sartrova drama *Zaprta vrata* in Božičeva *Zasilni izhod*. Kot sem omenila že v uvodu, me je k primerjavi napeljala Kosova trditev, da sta si drami motivno-tematsko podobni in da gre pri obeh dramah za moralne obračune, izzive in priznanja oseb, ki so skupaj zaprte v prostoru. (Kos 2001: 369) Pritegnila pa sta me tudi naslova samih dram, ki sta si tematsko zelo blizu, na kar sem opozorila v obravnavi del. Pri primerjavi dram me je torej zanimalo, ali sta si drami res tako zelo podobni in v katerih pogledih (če v katerih) se razlikujeta.

## PRIMERJAVA SARTROVIH *MUH* IN SMOLETOVE *ANTIGONE*

### JEAN-PAUL SARTRE: *Muhe*

Sartrova drama *Muhe* je nastala leta 1943, torej med vojno, in je bila takrat tudi uprizorjena. *Muhe* sestavljajo prvi del Sartrovega dramskega opusa, ki »tvori eno samo pretresljivo dramo o Sartrovem nepopustljivem iskanju resnice, o iskanju smisla, namena in upravičenosti človekovega bivanja.« (Ahačič 1972: 101) *Muhe* predstavljajo popolno svobodo človekovega bivanja in človekovo uresničitev z dejanji in so manifest vodilne teze Sartrove eksistencialistične filozofije. (Ahačič 1972: 101) Orest je junak, ki je svoboden in si sam kroji svojo usodo. Prepuščen je samemu sebi in svojim lastnim odločitvam, ki vodijo k dejanju. S temi dejanji ustvarja svojo lastno podobo. V drami se srečamo z izrazito eksistencialističnimi problemi, kot so vprašanje identitete, svobode, krivde, odgovornosti, tesnobe, kesanja ...

Kar loči *Muhe* od drugih Sartrovih dram, je izrazito pesniški prizvok, ki je vseskozi prisoten v dialogih. (Ahačič 1972: 105)

Ker je drama nastala v času med vojno, ko je bil Pariz pod nemško okupacijo, lahko trdimo, da je Sartre s to dramo želel izraziti upor proti Nemcem. Z antično snovjo je svojo namero zakril in se tako izognil nacistični cenzuri. Ahačičeva (1972: 104) pravi, da so odvratne razmere, ki vladajo v Argosu, pravzaprav razmere medvojnega Pariza, muhe predstavljajo nemško okupacijo, Egist in Klitamnestra kolaborantstvo, Orest pa je simbol upora.

### **ZGODBA**

Orest skupaj s svojim vzgojiteljem pride v rojstno mesto Argos. Na trgu stoji kip Jupitra<sup>11</sup>, mesto je mračno, muhe kar mrgolijo, ljudje so zaprti vase in ne preveč zgovorni. Mestu vlada Egist, ki je pred petnajstimi leti ubil kralja Agamemnona, saj je želel vladati in v mestu vzpostaviti svoj red. Pri umoru mu je pomagala Klitamnestra, Agamemnonova žena in Egistova ljubica. Elektra, njena hči, dobi vlogo nekakšne sužnje, Oresta pa naj bi ubili, a se ga njegovi morilci usmilijo in odpeljejo daleč proč. Vsako leto v mestu priredijo praznik mrtvecev, kjer naj bi mrtve spustili iz podzemlja, nato pa so en dan, kot duhovi, prisotni v mestu pri sorodnikih. Vendar je to le kamuflaža, s katero Egist želi, da se celo mesto kesa zanj in za njegov zločin in s katero ustvarja red v družbi. Orest v mestu sreča sestro Elektro, a se ji ne predstavi kot brat, vendar kot tujec Fileb. Svojo pravo identiteto ji razkrije šele kasneje, na

---

<sup>11</sup> Bog muh in smrti.

obredu. Orest sprva želi mesto zapustiti, a si nato premisli, pove Elektri, da je on tisti, na kogar je dolga leta čakala. Sprva mu ne verjame, saj se ji zdi premil, da bi lahko uresničil njeno dolgoletno željo – ubiti kralja in kraljico. Orest se navsezadnje odloči, da ju bo res ubil. Tega dejanja mu ne narekuje bog (kot se je to zgodilo pri Egistu, ko nanj vpliva bog Jupiter), vendar ga naredi svobodno. Za razliko od drugih v drami, se Orest zaveda svoje prostosti, po umoru ne sprejme kesanja, dejanja ne obžaluje, temveč zanj sprejme odgovornost. Elektra pa nasprotno. Kljub dolgoletni želji se po koncu dejanja kesa in se podredi bogu Jupitru. Kljub temu da ji Orest želi dopovedati, da je svobodna, da se ji ni treba podrežati bogu, ona tega ne more sprejeti, kot tudi drugi prebivalci mesta ne. Orest ima na koncu govor, kjer meščanom pove, da je on zagrešil umor, da je njihov novi kralj, a da ne želi imeti podložnikov in da so prosti. Odide iz mesta.

### **DOMINIK SMOLE: *Antigona***

Smoletova drama *Antigona* je nastala leta 1959 in izšla leta 1960 in »je obveljala za enega nespornih umetniških vrhov v slovenski dramatikii nasploh. /.../ Je tudi prvo dramsko delo, ki je oblikovano kot poetična drama.« (Borovnik 2005: 66) Pogačnik (1972) pravi, da je *Antigona* »krona Smoletovih eksistencialističnih iskanj« (263). Zanimivo je, da se lik Antigone v drami sploh ne pojavi, vendar o njej, njenih besedah in dejanjih izvemo preko pogovora med drugimi dramskimi osebami.

Podobno kot Sartre je tudi Smole izbral antični mit in ga pred nas postavil v novi preobleki. Mit je tudi pri njem služil kot kamuflaža za takratne dogodke. Borovnikova (2005) je mnenja, da se v ozadju kaže tabu tema, in sicer tema »nepokopanih mrtvecev /.../, vojnih in povojnih pobojev domobrancev.« (68) V delu *Dominik Smole* avtorja Gorana Schmidta preberemo, da je bil enakega mnenja tudi Tine Hribar, pri tem pa je posebej zanimivo to, da Smole ob prvih »domobrantskih« interpretacijah sploh ni ugovarjal. (Schmidt 2011: 137) Ko je bila »domobrantska« interpretacija po Sloveniji že na splošno sprejeta, je Smole po letu 1990 odgovoril na pismo Toneta Smoleja, ki ga je zanimalo, zakaj si je izbral ravno temo Antigone. Smole pravi:

*»Tema Antigona me je zanimala seveda zaradi bratomorne vojne, ki sta jo bila v Sofokl. Antigoni Eteokles in Polineik. To so bila leta, ko smo že temeljito preišljevali o vojni 41–45, bratomorstvo minule vojne je močnemu delu takratnih literarnih tridesetletnikov na najrazličnejše načine problematizirala čas, ki je bil za nami in življenje, kakršno je nastalo v*



*njem. Sofoklejeva Antigona je bila pač idealna predloga za varianto moje izkušnje.*» (Schmidt 2011: 212–213)

Schmidt je mnenja, da ta odgovor lahko gledamo kot priznanje štirideset let skrivane notranje politično-umetniške motivacije, oziroma kot na eno izmed samointerpretacij, ki se je skladala z duhom časa. (Schmidt 2011: 213) Pa vendarle, motiv državljanske vojne in problem nepokopanih mrtvecev (domobrancev<sup>12</sup>) je sicer lahko vzbujal asociacije, temveč bolj kot ne le individualne, ni pa mogel, vsaj tako sklepajo na osnovi pričevanj o takratni percepciji, vzbuditi tako močne čustvene identifikacije, saj bi le-ta morala biti nekaj sodobnega, ne pa zgodovinskega (gre namreč za 15 let oddaljen dogodek). Tisto, kar je zares aktualiziralo antigonsko temo, pa je bilo vzdušje po aretaciji Jožeta Pučnika. To dejstvo Schmidt poimenuje »čustvena kondenzacijska točka<sup>13</sup>« (Schmidt 2011: 78). Razlagamo si torej lahko, »da je bistven element, ki je témo Antigone *ponašil* do te mere, da se praktično nihče več ni spraševal /.../ o avtentičnosti Smoletove inačice /.../, po naključju prispevala politika z aretacijo Jožeta Pučnika.« (Schmidt 2011: 77). Antigona naj bi bila simbol zanj, zanimivo pa je, da Pučnik sam sebe ni nikoli prepoznal v tej literarni metafori – v liku Antigone, ki naj bi predstavljala nedoseženo, nedosegljivo, čisto in naj bi bila žrtev za vse – čeprav mu je bilo to sugerirano. (Schmidt 2011: 77) Ti dve interpretaciji, Antigona kot Pučnik in Polinejk kot domobranci, se med seboj izključujeta. Obe sta enostranski in nobena od njiju ne zajema v celoti pesniško-moralne vsebine te poetične drame. *Antigona* kot pomensko polifona celota se izmika vsakršnemu aktualnemu političnemu razumevanju. V določenem času in prostoru sicer lahko dobi posamezen motiv poseben aktualen pomen in se loči od celotnega dela kot čustvena kondenzacijska točka, vendar pri tem ostale pomenske segmente naredi neopazne. V takem primeru je uporabljen samo del umetnine. (Schmidt 2011: 243–244) Ob tema dvema interpretacijama se pojavlja še tretja, in sicer katoliška interpretacija, ki v Antigoni vidi upiranje komunistični oblasti in preseganje ateizma. Antigonino iskanje naj bi simboliziralo iskanje neke vrednote, tj. pot k Bogu. V ozadju vidimo stališče Cerkve, ki je prepričana, da država katoličanu preprečuje, da bi živel polno religiozno življenje. Antigona naj bi s svojim

---

<sup>12</sup> Slovensko državljansko vojno in usodo domobrancev so v uprizoritvi videli v zamejstvu. (Schmidt 2011: 231)

<sup>13</sup> »Čustvena kondenzacijska točka je točka v gledališki uprizoritvi /.../, ki zaradi enake kolektivne izkušnje uprizoriteljev in gledalcev v vseh asociira isti čustveno obarvan nadpomen. Točka je lahko celotna tema gledališkega besedila, lahko samo motiv, lahko samo replika ali beseda, lahko tudi samo odrska prvina, na primer rekvizit.« (Schmidt 2011: 78) Čustvena kondenzacijska točka je za slovensko politično emigracijo in njihove sočustvovalce replika »Antigona je našla Polinejka!«, saj v njej vidijo moralno naklonjenost izdajalcu in se za njih s to repliko igra v čustvenem pomenu konča; za pripadnike Smoletovega kroga pa je bila bistvena replika »Držite paža! Paž je še živ!«, ki so jo razumeli kot izraz neuničljivosti uporniškega duha. (Schmidt 2011: 79)

dejanjem opozarjala vladarja, da so nad njim višji zakoni, gledano skozi krščansko perspektivo, da so nad njim višji zakoni krščanske etike. *Antigona* naj bi bila drama, v kateri zmaga božja volja, vladarjev svet pa naj bi se zrušil. V drami se tako spopadata dva svetova: eden je zvestoba božjemu zakonu, druga vrednota pa je človekova samovolja (zakoni totalitarne države). Zmaga, kot že rečeno, božja volja, vendar Antigona, ki je osveščeni subjekt in ve za pravo resnico sveta, zaradi tega umre. Njena smrt naj bi pomenila kritiko *nič-a* v svetu. (Schmidt 2011: 244–246)

Ne glede na ideološko reinterpretacijo ohranja mit najbolj splošen pomen: »zglede posameznika, ki se v soočenju z oblastjo niti za ceno smrti ne odreče svojemu moralnemu prepričanju in delovanju.« (Schmidt 2011: 244)

Hierarhija moralne vrednosti likov ima v drami tri ravni: najvišjo raven predstavlja Antigona v svoji čisti, enosmerni in absolutni ideji ter Paž kot njen naslednik; drugo raven predstavlja Kreon s svojo vladarsko idejo, ki je sicer nasprotna Antigonini, a vendarle ima vsaj idejo; najnižjo raven pa predstavljajo vsi ostali, ki so brez kakršne koli ideje in zato vredni prezira. (Schmidt 2011: 223)

V drami se prav tako srečamo z eksistencializmom in vprašanji svobode, avtentičnosti, odgovornosti za svoja dejanja, krivde ...

### **ZGODBA**

Prizorišče drame je postavljeno v Tebe, kjer so ravno razglasili konec vojne. Ljudstvo zahteva dostojen pokop Eteokla, ki je v njihovih očeh junak in kazen za Polineika, ki ga imajo za izdajalca. Kralj Kreon ustreže ljudstvu in da ukaz, naj Polineika vržejo čez obzidje živalim. Antigona in Ismena nasprotujeta njegovemu ukazu, zato Kreon popusti in jima dovoli, da naskrivaj iščeta Polineikovo truplo, vendar se Antigona upre. Ismena se kmalu oddalji od Antigone, saj vidi, da ne bo s tem nič pridobila ter Antigono celo razglasi za noro. Postavlja se vprašanje, ali Polineik obstaja ali ne. Sodbo o tem prepustijo bogovom, ki odločijo, da Polineika ni, v istem trenutku pa pride tudi Paž in pove, da je Antigona našla Polineika in mu postavila grob. Kreon kot »vzoren« vladar da Antigono ubiti. Paž, edini pristaš Antigone, pa tudi po njeni smrti širi njeno idejo.

### **PRIMERJAVA *Muh* in *Antigone***

V obeh dramah naletimo na željo po avtentičnem bivanju. Ta želja se kaže v Orestu in Antigoni, le da je Orest v drami ves čas prisoten in smo priča njegovemu mišljenju, besedam in tudi dejanjem, medtem ko Antigona ne nastopa v drami, ampak se o njej in njenih dejanjih le govori. Oba glavna junaka se odločita, da bosta naredila dejanje, ki pa mu družba nasprotuje. Orest se je v rojstno mesto vrnil zato, da bi na nek način spoznal samega sebe. Njegov prvotni namen ni bil umor tedanjega kralja, ampak ga je k temu napeljala njegova sestra. Tudi Antigona ni dala povoda za pokop brata Polineika, vendar ji sestra Ismena narekuje, kaj morata storiti:

*Zbor: » /.../ dve srci sestrski udarjata za blodnim bratom Polineikom.*

*Ismenino utripa naglo in brez potrpljenja,*

*Antigono prevzema srh pred vsem, kar jo še čaka.*

*O, kam Ismena?*

*Kreon je kralj in kralj je bil, ko je ukazal,*

*naj blodi duša Polineika.*

*Vrni se bleščeča v bleščeči krog družine!*

*Premisli še in še Antigona! Vse dokler mrak ti sije sonce,*

*ne hodi še na pot brez možnosti vrnitve.*

(Smole 1995: 19–18)

Čeprav se nam mogoče na prvi pogled zdi, da sta na Orestovo in Antigonino odločitev najbolj vplivali Elektra in Ismena, to ne drži. Oba glavna junaka sta se znašla v situaciji, v kateri sta se morala odločiti in odločitev sta sprejela sama. Nista več pod vplivom bogov, ampak ju vodi njuna vest. Sta svobodna in tega se še posej zaveda Orest, ki v drami večkrat poudari, da je svoboden in v to želi prepričati tudi sestro Elektro. Orest se tako svobodno odloči, da bo ubil Egista in svojo mater ter temu primerno tudi ravna. On namreč ne prevzame krivde za svoje dejanje, temveč poudari, da ga je naredil prostovoljno, da nanj ni vplival bog. Potemtakem je tudi odgovoren za svoje dejanje in to odgovornost sprejme. Ne podredi se Jupitru in njegovi želji po kesanju, temveč stoji za svojo odločitvijo. Ve, da mu nihče nič ne more, saj je svoboden. Elektra, ki se svoje svobode še ne zaveda, se podredi Jupitru in kesanju. Prav tako se ustraši umora, ki ga zagreši Orest, čeprav je ravno ona vse življenje sanjala o maščevanju in o tem, da bo nekega dne prišel njen brat in ubil njuno mater in kralja Egista. V drami *Muhe* se svobode zaveda Orest, ki tako tudi živi, prav tako se je zaveda tudi kralj Egist, ki pa

svobode noče ponuditi ljudstvu, saj mu potem ne bi bilo več pokorno. V mestu vladajo pravila, ki jih morajo krajani spoštovati, saj se le tako, po Egistovem mnenju, vzpostavlja red. Orest s tem, ko kralja ubije, naredi ljudstvo svobodno, a oni tega nočejo sprejeti, saj ne znajo živeti svobodno.

Enako tudi pri *Antigoni* vlada nek red, ki ga narekuje Kreon, kralj Teb. Temu redu se zoperstavi Ismena in Antigona, vendar Ismena kmalu odneha, saj vidi, da s tem ne bo dosegla nobene pohvale ali česar koli podobnega. Ker vidi, da je Antigona močnejša od nje, jo razglasi celo za blazno, razlog za to razglasitev se skriva tudi v tem, da Ismena trdi, da ji je Antigona speljala paža. (Predan 1995: 94) Antigona nasprotno želi, kot pravi Pogačnik (1972), »ugotoviti svoj bivanjski položaj (kdo sem), to pa je mogoče le, če spozna resnico sveta. Ta resnica naj bi bila zasnovana na ravnovesju med naravo in vestjo, kar pomeni med bistvom in bitjo.« (264) Na to kažejo besede, ki jih namesto Antigone izreče stražnik:

*»Nisem le to, kar sem, in svet ni samo to,  
kar vidim, čutim in otipljem.  
Zakoni drugi vodijo življenje,  
zato sem tu, da jih spoznam,  
zato sem tu, da se zvem, kdo sem.«*

(Smole 1995: 20)

Antigona je aktivistična. Tudi pri Sartru je edini, ki je zmožen dejanja, Orest. Skupna točka Sartru in Smoletu je torej aktivizem glavnih oseb, ki povzročita spremembo stanja (vsaj za nekaj časa v *Antigoni*) v družbi. Kot že rečeno, Orest ljudstvo osvobodi, medtem ko Antigonino dejanje ne doprinese ničesar tebenski družbi. Antigona s tem, ko išče svojega brata Polineika in obenem samo sebe, samo za določen čas v družbi, bolje rečeno na dvoru, sproži kaos. Ona ne uboga kraljevega ukaza, naj Polineikovo truplo pusti pri miru, temveč ga začne iskati. Kreon popusti in ji dovoli iskanje, temveč samo v temi in ne vsem na očem. Tudi ta ukaz krši, saj ga išče sredi belega dneva in vsem na očeh. Njeno iskanje se nam »prikazuje kot čista vrednota, ki jo lahko /.../ označimo z besedo *vse*. Zato je svet, ki se postavlja njenemu ravnanju po robu, a priori njeno čisto nasprotje, *nič*.« (Inkret 1968: 40).

V Smoletovi drami se pojavi vprašanje, ali Polineik sploh je ali ga ni. Gre za vprašanje o človekovi eksistenci, o njegovi bit. Družba, ki jo v drami bolj kot ne ironično oriše Smole, je še pod vplivom bogov, zato se odloči, da bo to odločitev prepustila njim. Bogovi razsodijo,

da Polineika ni. V istem trenutku pride paž, ki pove, da je Antigona našla svojega brata in ga dostojno pokopala. Na tej točki se zamaje trdnost transcendence, zamaje se zaupanje v bogove. V tem sta si Smole in Sartre podobna, saj je Sartre pripadnik ateističnega eksistencializma, kar pomeni, da ne verjame več v nekaj višjega, kar ureja svet, ne verjame v transcendenco. Antigonino dejanje sproži kraljevo odločitev, da jo bo kaznoval in to s smrtjo, kakor so kaznovali že prejšnji vladarji. Na tem mestu lahko govorimo, da je poleg Antigone, aktiven tudi Kreon<sup>14</sup>, ki se odloči za kaznovanje svoje nečakinje, čeprav jo ima zelo rad. Vendar njegova odločitev in njegovo dejanje nista, vsaj po mojem mnenju ne, enakovredna dejanjem, za katere se je odločila Antigona. Kreon se sicer odloči sam, vendar na podlagi že prej storjenih dejanj njegovih predhodnikov. Sprašuje se namreč, kako so kaznovali oni in odgovor je, s smrtjo. Da bi ponovno vzpostavil red v družbi in da bi ljudje še naprej živeli pod njegovim vladanjem, torej nesvobodno, da ubiti nečakinjo. Vendar Inkret (1968: 48) ponuja zunanjo rešitev, ki pa je ena sama, in sicer da bo nosilka pozitivne kategorije najprej razglašena za blazno, nato bo ubita, njena ideja pa jo bo preživela in da bo ostal smisel njenega ravnanja, kljub temu da mora razmerje med svetom, ki je *nič* in Antigono, ki je *vse*, ostati nespremenljivo. Naslednik in prenašalec Antigonine misli bo paž, ki je sicer zaznamovan z *ničem*, saj je ubil stražnika. Inkret paža poimenuje »osveščeni posameznik« (48) in zanj pravi, da je spoznal *nič* sveta in ob njem konstruiral nasprotje – *vse*. Obenem še pravi, da ni več mogoča »akcija v *nič*-nem svetu«, saj bi bila »a priori oropana vrednote oziroma smisla, ki ga nosi *vse* in ki ga je seveda treba misliti v absolutnem smislu.« (48)

V razpravi Lidije Grmek Zupanc naletimo na obravnavo prostora. Prostor pred tebanskim dvorom je poimenovala kot »prikazana resničnost, je tukaj. Vse drugo je tam, nekje drugje.« (Grmek Zupanc 1996: 47) Ob tem omenja paža, ki nas popelje v še en, drug svet, svet Antigone, ki pa je skalnat, grmičast ..., kratka svet pustinje, ki je zato zapuščen, turoben, neprijeten in osamljen. To je svet, v katerem »prebiva« Antigona, da bi prišla do avtentičnosti bivanja. Vse te oznake (osamljenost, odtujenost, zapuščenost ...) že nakazujejo na eksistencializem. Če se spomnimo, je tudi Argos v *Muhah* zapuščeno mesto, temačno, pozabljeno od ljudi in prav v to mesto pride, na začudenje prebivalcev, Orest, da bi se spoznal s svojimi koreninami in tako tudi on prišel do svoje avtentičnosti<sup>15</sup>, pristnosti. Antigona je glede na svoje »načrte na pravem mestu /.../. Ko spozna, da je pravo mesto zanj pustinja,

---

<sup>14</sup> Škamperle pri Kreonu poudari eno izmed eksistencialističnih tem, in sicer samoto. Pravi, da je »tisto najhujše, kar pesti kraljevo vest« ravno »samotna odločitev«. (Škamperle 1996: 102)

<sup>15</sup> Orest »v resnici hoče doseči samo svoje avtentično bivanje brez zunanjega ali notranjega pritiska. Tako je drama potrditev osebne in kolektivne svobode.« (Lavrin 1968: 321)

kjer bo poiskala Polineika, spozna tudi povezavo med prostorom in svobodo. Pustinja ji omogoča svobodo, dvor ne, zato se na prostoru pred dvorom sploh ne pojavi.« (Grmek Zupanc 1996: 47) Tudi za Oresta lahko potemtakem rečemo, da je v Argosu našel svobodo, ki se jo je sicer zavedal že prej in storil dejanje, za katerega je odgovoren. S svojim dejanjem je dal svobodo tudi drugim ljudem v mestu, medtem ko na prostoru, kjer je Antigona občutila svobodo, ni bil prisoten nihče, zato je celemu ljudstvu ni mogla dati. Je pa navdihnila posameznika – paža – ki bo širil njeno idejo in vrednoto tudi po njeni smrti. Grmek Zupančeva (1996: 47) se sklicuje na Sartra in pravi, da je prostor neobljudena stvarnost, ki nosi v sebi neizrazen ostanek upornosti, ki ni odvisen od Antigonine svobode, temveč svobodo šele omogoči. Svobodna je Antigona torej zato, ker mora uresničiti svoj načrt, a je njena svoboda omejena samo na svet, ki se ji upira, na svet pustinje, kamor še (divje) živali<sup>16</sup> ne zahajajo več. Nasprotno pa Kreonov dvor ponuja vse, kar si človek poželi in predstavlja polje nesvobode, kar je očitno v sklepnem dejanju, saj je Antigoni kazen, torej smrt, izrečena prav na tem prostoru.

Tako Orest kot Antigona se torej odločita za dejanje po svoji vesti in z njim želita najti avtentičnost bivanja. Obema to uspe na kraju, ki je odtujen, osamljen, grozovit ..., le da je njuna nadaljnja usoda drugačna. Orest po umoru kralja in kraljice pove prebivalcem mesta, da so svobodni in jih v tej svobodi tudi pusti, jim ne vlada, ampak Argos zapusti in se poda v svet. Antigona se prav tako zave svoje avtentičnosti, spozna samo sebe, ko najde svojega brata in ga dostojno pokoplje, le da je njena usoda obsojena na smrt. Na tej točki bi lahko rekli, da se je Smole približal Sartrovi miselnosti, ki vidi smrt kot nekaj, s čimer se lahko prekine absurda sedanost.

---

<sup>16</sup> Med živalmi, ki jih Smole v drami omeni, se znajde tudi podgana. O njej več kasneje. Prav tako se podgana pojavi pri Sartrovi drami *Muhe*. Podgane so v tej drami primerjane z muhami, ki jih v Argosu kar mrgoli. Na koncu drame Orest ljudstvu pove zgodbo o mestu, kjer je bilo vse polno podgan. Ko je v mesto prišel igralec na flavto, so podgane izginile. Enako se zgodi v Argosu. Ko Orest osvobodi ljudstvo, izginejo tudi muhe.

## **PRIMERJAVA SARTROVIH ZAPRTIH VRAT IN BOŽIČEVEGA ZASILNEGA IZHODA**

### **JEAN-PAUL SARTRE: *Zaprta vrata***

Drama *Zaprta vrata* je Sartrova enodejanka, ki je izšla leta 1944 in prinaša eno temeljnih Sartrovih predpostavk. Ko se človek sreča s smrtjo, s koncem samega sebe in ko obenem preneha izbirati med možnostmi in se zanje odločati, se spremeni iz bitja za sebe v bitje na sebi. Takrat človek postane statičen, brez zavesti in podoben predmetu. Človek postane del »nesmiselne neodvisne stvarnosti in tako obstaja samo še v pogledu in pojmovanju Drugega.« (Stanek 2007: 66) Zapisala sem že, da je po Sartru človek vsota svojih dejanj, le-ta pa po smrti človeka definirajo. Stanek (2007: 66) povzame eno od Sartrovih filozofskih ugotovitev, in sicer da je »mrlič plen živečih«, torej plen Drugega, ki nas presoja skozi naša storjena dejanja in ki nas s svojim pogledom vrže v popolno dokončnost in nas postvari.

### **ZGODBA**

Gre za zgodbo treh oseb, Ines, Estelle in Garcina, ki se znajdejo v isti sobi v peklju. Sprašujejo se, zakaj so jih dali skupaj in se na začetku pretvarjajo, da so živeli zgledno življenje. Ta krinka ne traja dolgo in kmalu se izkaže, da so vsi trije morilci. Ines je imela ljubezensko razmerje s Florence, ženo svojega bratranca. Kriva je za njegovo smrt, saj je zaradi tega storil samomor. Florence in Ines umreta zato, ker je Florence spustila plin. Garcin je bil pijanec in nesramen do svoje žene, ki jo je celo varal. Medtem ko je on ljubimkal z drugo žensko, jima je morala žena nositi zajtrk v posteljo, zato ni čudno, da je zaradi žalosti umrla. Poleg tega je bil še strahopetec, saj je zbežal iz vojne. Estelle je svojega mnogo starejšega moža varala z mlajšim moškim, s katerim je celo zanosila. Ker tega otroka ni želela, ga je pred njegovimi očmi vrgla v jezero. Na vesti ima dva človeka, otroka in pa ljubimca, ki se je zaradi tega ustrelil v glavo. Čeprav se na začetku dogovorijo, da bodo molčali in se med seboj ne bodo pogovarjali, se to ne zgodi, saj drug drugemu predstavljajo rablja. Da je pekel zanje še hujši, se zapletejo v ljubezenski trikotnik: Ines si želi Estelle, Estelle si želi Garcina, on pa je razpet med njiju. Kmalu ugotovijo, da drug drugemu predstavljajo pekel, iz katerega ne morejo pobegniti.

### **PETER BOŽIČ: *Zasilni izhod***

Drama *Zasilni izhod* je Božičeva enodejanka, ki je izšla leta 1957. Ukvarja se, podobno kot Sartrova drama *Zaprta vrata*, z vprašanjem človekove odgovornosti za svoja dejanja, ko se človek sreča s smrtjo. Taras Kermauner (1971) pravi, da je glavni poudarek tega teksta ravno na mrtvosti. »Vsi smo mrtvi. Vsi smo morivci in zato nam vsem pripada enaka usoda: smrt. Mrtvi smo že od nekdanj. Ker ne živimo. Saj sploh kriterija ni več: kako živeti, da bi živeli. Govorimo, delujemo, ljubimo, trgujemo, učimo, oznanjamo, a kljub vsemu to ni nič. Le navidezno prebivanje.« (Kermauner 1971: 134) Tudi v tej drami človek v stiku s smrtjo postane bit na sebi, statičen, del nesmiselne stvarnosti in postavljen na pogled Drugemu.

### **ZGODBA**

Osebe se znajdejo v zasuti kleti. Čeprav je oseb več, večinoma dialog poteka samo med tremi: Cunjarjem, Trgovcem in Dekletom. Cunjar deluje kot rabelj za Trgovca in za Dekle. Na vsak način želi, da bi se pogovarjali o dogodkih iz preteklosti, na katere tudi ves čas namiguje. Trgovec in Dekle pa si želita samo priti iz tega zaklonišča in živeti svoje staro življenje. Ko vidita podgano, sta prepričana, da mora obstajati izhod. Cunjar podgano ubije in tako v njima ubije še zadnje upanje. Trgovec na koncu pristane na zdajšnjo življenje in si v kleti postavi tržnico, Dekle pa si ob sebi zamisli svojega črnolasega fanta. Oba na nek način začneta živeti življenje, kot sta ga bila navajena pred srečanjem s smrtjo. Ravno takrat pa se zaslišijo lopate in Tujec jim pove, da je prišlo do nepredvidljive nesreče in da so sedaj rešeni. Vsi, razen Cunjarja, odidejo.

### **PRIMERJAVA *Zaprth vrat* in *Zasilnega izhoda***

Sartrova drama *Zaprta vrata* in Božičeva *Zasilni izhod* sta si v nekaterih pogledih podobni. Božičevo navezavo na Sartra lahko vidimo že v naslovu, pri obeh gre namreč za situacijo, iz katere si osebe želijo pobegniti, a ne najdejo izhoda. Pri Sartru Sobar ves čas zapira vrata za seboj, zato osebe ne morejo iz sobe, četudi vidijo izhod, pri Božiču pa osebe izhoda sploh ne vidijo. Edini, ki bi pri Sartru lahko zapustil sobo oz. pekel, je Garcin, vendar si, ko se mu ponudi priložnost, premisli in ostane. Pri Božiču pa je edina možnost, da najdejo izhod, ta, da sledijo podgani, a jo Cunjar ubije. Sicer bi tukaj, po mojem mnenju, lahko govorili o pasivnosti oseb, saj se je dialog nekaj časa vrtel okoli podgane, zato bi ji lahko že takoj, ko so jo videli, sledili do izhoda, a so se rajši prepirali, ali naj jo ubijejo ali ne. Tako vidimo, da osebe pri Božiču niso zmožne akcije in da same ne bi nikoli prišle iz zaklonišča (na to lahko sklepamo, ker si je Trgovec postavil stojnico z zelenjavo in sadjem), če jih ne bi rešile osebe od zunaj. Po drugi strani pa je Trgovec edini, ki premore vsaj malo aktivizma: »Torej se da priti od tod. Treba je le iskati.« (Božič 1970: 10), a mu Cunjar nasprotuje, da je to premalo in



da je izhod potrebno najti. Kermauner (1971) na tem mestu opozori na avtorjevo kritiko eshatologizma pri krščanstvu, komunizmu in pri drugih humanističnih vedah. Pravi, da »smo kot mrtvi – in zdaj bi se radi rešili. Kam? Saj drugega sveta ni.« (137) Poudarjanje brezizhodnosti, tega, da drugega sveta ni in da smo ujeti v krog enega in istega dogajanja, iz katerega ne moremo izstopiti, ne glede na to, ali smo v življenju ali smo v zaklonišču oz. predpeklju, se lepo pokaže na koncu drame, ko Cunjar, sicer edini, ostane v kleti. Tu lahko naredimo navezavo na Garcina, ki se je, kot sem že prej omenila, prav tako odločil ostati v peklu, čeprav se mu je ponudila priložnost, da ga zapusti.

Podobnost med dramama lahko najdemo tudi v prostoru. Pri obeh dramah gre za omejen prostor, kar povzroča utesnjenost in prav tesnoba je ena izmed temeljnih predpostavk eksistencializma. Gre za prostor, kjer se osebe srečajo s smrtjo. Pri Sartru je prostor pekel, pri Božiču pa gre za klet oz. za zaklonišče in predstavlja predpekel, saj osebe še niso mrtve in jih iz njega uspejo rešiti. Prav ta prostor jih ločuje od zunanjega sveta, s čimer je nakazana tudi odtujenost teh oseb od bivajočega sveta in ljudi. Kar se tiče atmosfere pa sta si drami kontrastni. Sartre se odloči za prostor, kjer bo luč vedno prižgana, medtem ko je pri Božiču tema, na kar lahko sklepamo iz Trgovčeve replike: »Svečo! Luč, luč ...« (Božič 1970: 19) Zaradi teme se pri Božiču tesnoba občuti še znatno bolj kot pri Sartru.

Pri obeh dramah so v prostoru ujete osebe, ki se med seboj ne poznajo, kar nakazuje na že peto izmed eksistencialističnih tem (poleg tesnobe, odtujenosti, brezizhodnosti in smrti), in sicer na tujstvo. Ravno zato, ker so si osebe tuje, se med njimi odvija dialog, ki temelji na vprašanjih kdo so, kaj so počeli v življenju, katera dejanja jih zaznamujejo itd. Pri Božiču je celo ena izmed oseb poimenovana Tujec<sup>17</sup> in s tem še bolj poudari samo temo eksistencializma.

Pogovor med osebami je pri Sartru zasnovan tako, da so osebe eden drugemu rabelj in čeprav se najprej trudijo, da bi zakrile svoje pravo identiteto in dejanja, ki jih zaznamujejo, na koncu le izvemo, kdo so, kaj so storile in kaj jim je skupno (smrt bližnjega). Garcin, Ines in Estelle so se na začetku zmenili, da se med seboj ne bodo pogovarjali, da bodo torej molčali in si s tem zmanjšali muke, saj drug od drugega ne bi zahtevali pojasnil. A nekomunikativnost ne traja dolgo in ponovno se znajdejo v njihovem prestajanju pekla. Nasprotno pa se Božičevi liki med seboj ves čas pogovarjajo in Cunjar ob trenutku tišine celo reče, če bodo sedaj kar molčali. Tu na nek način odstopajo od eksistencialistične teme – nekomunikativnost – saj so

---

<sup>17</sup> Tu bi se dalo mogoče celo reči, da se je navezoval na Camusev roman Tujec.

se namreč te osebe primorane ves čas pogovarjati med seboj, to pa jim predstavlja pekel in trpljenje, saj se ravno s pogovorom ves čas spominjajo svojih dejanj. Pri Božiču se pokaže odstopanje od Sartrove drame *Zaprta vrata* pri tem, da so v Sartrovi drami osebe ena drugi rabelj, pri Božiču pa ni tako. Edini, ki ima funkcijo rablja, je Cunjar, in sicer je on rabelj Trgovcu in Dekletu. Ves čas jima govori o cesti, skozi katero jima želi prikazati njune grehe. Medičeva v Zborniku razprav študentov dramaturgije AGRFT (2010: 18–19) opozarja na simbol ceste, ki naj bi imela podobno vlogo kot svetopisemsko jabolko spoznanja. Cesta naj bi bila simbol za pot samospoznanja in plačevanja za svoje grehe, na katero je Cunjar že stopil in tako spoznal resnico o sebi, zato ne more več živeti v zanikanju, kot to vidimo pri Trgovcu in Dekletu, ki se cesti izogibata in se ne želita spopasti s svojimi grehi. Iz tega zornega kota, bi lahko govorili o Cunjarju kot »junaku«, ki je aktiven in želi ljudi usmeriti na pravo pot, vendar Kermauner (1971: 133–135) pravi, da »Cunjarja ne smemo brati kot »junaka«, temveč kot figuro, enakovredno ostalim, le toliko različno, da poseduje zavest o lastni naravi, medtem ko je drugi ne. A možnosti nima nič več kot drugi. Cunjar je samo radikalizirana nemožnost. Lahko bi celo rekli, da je zavest lastne izgubljenosti in mrtvosti.« (133–134) Cunjar želi z odkritjem resnice zavladati drugim kot »njihova Resnica (Ideja)«. (134) Cunjar zanje ve, da niso nič, medtem ko ostale osebe zanj mislijo, da ni nič in da oni imajo vsaj nekaj, če ne kar cel svet oz. bit. Kot pravi Kermauner: »Kar vejo oni zanj, ve on zanje – in zase (čeprav ne ve, da s tem, ko to ve, vendarle ne more biti več: ne more biti biten: zavest o Resnici; Ideja ni – Božiču – nič, medtem ko je Cunjarju edino vredno).« (134) Že sama imena oz. oznaki za osebi, ki ju izbere Božič, torej Cunjar in Trgovec, nakazujeta na svet kapitalizma, kjer se kaže požrešnost ljudi, ki hočejo vedno več lastnine. V tem primeru pa gre Božič celo tako daleč, da si v Cunjarju prikaže lik, ki si želi ne samo materialnih stvari, ampak hoče več, hoče namreč ljudi, hoče telesa in duše ostalih oseb, ki so ujete v kleti. Želi njihovo resnico, torej njih v celoti. Kermauner ga označi za »Oznanjevac Resnice«, ki je v resnici »hudič, nasilnik, ki jemlje ljudem, kar imajo /.../, ker jim jemlje, kar so.« (135) Odvzame jim celo edino povezavo z zunanjim svetom, ko ubije podgano in s tem edino možnost rešitve<sup>18</sup>. *Zasilni izhod* bi potem takem lahko označili kot dramo, s katero se je začel »Božičev bojeviti antiaktivizem«. (135)

Božič se od Sartra odmika v še eni stvari, in sicer v poimenovanju oseb. Pri Sartru imajo osebe še imena in tako identiteto, pri Božiču pa se osebe brez imen in tako brez lastne

---

<sup>18</sup> Rešitev je za Božiča humanistična izmišljotina. (Kermauner 1971: 135)

identitete, saj bi bil lahko npr. Trgovec katerikoli trgovec. To je značilno za drame absurda<sup>19</sup> in ker ima *Zasilni izhod* tudi to vrsto oznake, lahko sklepamo, da se v tem pogledu – poimenovanju oseb – razlikuje od Sartra, ki ni predstavnik drame absurda, temveč je najbolj viden predstavnik eksistencialistične drame. Pa vendar je ena izmed tem v eksistencialistični literaturi tudi absurd, ki se še zlasti pokaže na koncu obeh dram. Za absurd je značilno vrtenje v krogu, s tem pa je povezano tudi samo dogajanje, kjer se pravzaprav ne zgodi nič pretresljivega. Tako se v *Zaprth vratih* dogajanje ne razvija, če že, bi lahko kot vrh drame, po mojem mnenju, označili trenutek, ko se zavejo situacije, v kateri so se znašli in spoznanja, da so drug drugemu rabelj. Najbolj absurden je konec Sartrove drame, ko Garcin pravi: » No, pa nadaljujmo.« (Sartre 2007: 52) Gre skratka za to, da se drama ne zaključi po tradicionalnem dramskem trikotniku, kjer pride do razpleta, temveč so osebe ujete v en in isti krog dogajanja, kjer se bo vse samo nadaljevalo oz. zgolj ponovilo. Podoben zaključek naredi tudi Božič. Čeprav se vse osebe, razen Cunjarja, rešijo, jih v življenju ne čaka nič novega, nič, kar bi spremenilo njihov položaj, ampak bodo zgolj nadaljevale svoje življenje v istem začaranem krogu. Lik Cunjarja, ki ostane v kleti, pa nam nakazuje ravno to – da ni važno, kje živimo in da se iz svojega položaja, ki je absurden, ne moremo rešiti. Zaključek *Zasilnega izhoda* je še bolj absurden kot v Sartrovi drami, saj izvemo, da je šlo samo za vajo, ki pa se je po eni strani ponesrečila in je osebe zasulo, po drugi strani pa Trgovec pravi, da je vaja popolnoma uspela. Absurd se pri Božiču kar vrsti, saj se s to Trgovčevo repliko na nek način zamaje celotno prej napisano besedilo. Če je Trgovec že ves čas vedel, da gre za vajo, je vedel tudi, da jih bodo iz te situacije poskušali rešiti. Potemtakem ni bil samo Cunjar tisti, ki jim je predstavljal rešitev, ker naj bi namreč vedel, kje naj bi bil izhod, česar seveda ni vedel in je s tem le manipuliral z njimi, pa tudi podgana, ki jo ji ubil Cunjar, ni bila njihova edina povezava z zunanjim svetom, saj so tisti zunaj, ki so spremljali vajo, vedeli, kaj se jim je zgodilo. Absurdno tako ni le dogajanje, ampak so nesmiselne in absurde tudi replike oseb. Ves čas se skozi dramo zdi, da je govor Trgovca in Dekleta stvaren, Cunjarjev govor pa bolj kot ne govor norca, a se na koncu dialog pokaže v popolnoma drugi luči. Na koncu gre za popolnoma nesmiselne in med seboj skoraj nepovezane replike, ki nam zameglijo razumevanje konca drame. (Medič 2010: 23–24) Nasprotno pa je pri Sartru dialog logičen, izjave, ki si sledijo, se med seboj povezujejo in na jezikovni ravni ne moremo govoriti o nikakršnem absurdu. Božič se torej v tej drami, *Zasilni izhod*, v marsičem zgleduje pri Sartru, tako v izbiri prostora, srečanju s smrtjo, tujstvu oseb, v tem, da dialog povsod tvorijo večino

---

<sup>19</sup> Predstavnik drame absurda sta Samuel Beckett in Eugene Ionesco.

časa tri osebe, da je konec drame absurden, podobna sta si že naslova dram;po drugi strani vidimo tudi odmik od Sartra, in sicer v tem, da je Božič svojo dramo, v veliko večji meri kot Sartre, zasnoval na absurdnosti. Se pa vseeno v obeh dramah, kot sem že sproti nakazovala, pojavijo tipični elementi eksistencializma.

Eden od simbolov eksistencializma je, po mojem mnenju, tudi podgana. Pojavi se tako v *Zaprthih vratih* kot tudi v *Zasilnem izhodu*. Pri Sartru jo zasledimo v Garcinovi izjavi, da je »crknjen« kot podgana. To frazo Sartre uporabi v navezavi s smrtjo, saj je Garcin že mrtev. Gre za nekaj odbijajočega. Večina ljudi ob mrtvecu začuti nekaj negativnega, neko tesnobo, mogoče celo odpor in strah, podobno občutje pa začutimo tudi ob podgani. Podobnosti med mrtvecem in podgano bi lahko iskali tudi v tem, da sta oba povezana s svetom pod nami, oba sta v podzemlju. Tisto, kar prihaja iz podzemlja, pa že samo po sebi nosi konotacijo strahu in odpora, mogoče bi celo lahko govorili o gnusu. Božič pa podgano vzame kot enega izmed vodilnih motivov drame. Podgana v *Zasilnem izhodu* predstavlja edino vez med zasuto kletjo in zunanjim svetom. Klub odporu in gnusnosti, ki ju občutijo dramski liki ob podgani – tu še posebej izstopa Trgovec – jim predstavlja edino možno rešitev iz nastale situacije. Trgovec bi jo bil pripravljen celo ljubkovati, samo da bi mu pokazala izhod. Cunjarju pa se zdi podgana odveč, zato jo ubije. Osebe tako za nekaj časa ostanejo odrezane od sveta, lahko bi jih celo poimenovali živi mrtveci, saj niti Dekle niti Trgovec ne znata eksistirati izven njenega utečenega življenja. Cunjarju, ki edini premore zavest o sebi in mu ni važno, kje je eksistira, saj drugega sveta tako ali tako ni, pa podgana ne predstavlja nikakršne odrešitve, ampak ob njej občuti samo gnus. Gnus je prav tako ena od komponent eksistencialistične literature.

Sartre uporabi še en zanimiv simbol, in sicer ogledalo. Podobno, kot je pri Božiču cesta simbol samospoznanja in plačevanja za svoje grehe, mislim, da je tu ogledalo simbol spoznanja, da smo to, kar smo in da se ne moremo več popravljati. Nobeno ličilo nas ne bo naredilo boljše kot smo, sploh pa ne po smrti. Po smrti smo samo še vsota naših dejanj, s katerimi smo postavljeni na ogled Drugemu. Kar malce ironično zveni tu Estellina replika: »Kadar se namreč ne vidim, pa naj se še tako otipavam, se me zmeraj poloti dvom, če v resnici sploh obstajam<sup>20</sup>.« (Sartre 2007: 25) In res, oni ne obstajajo več v zunanjem svetu, zato njen dvom v resnici sploh ni napačen. Zdaj so v peklu, kjer pa ogledalo ni več potrebno, ne obstajajo več kot človeška telesa, ampak jih zaznamujejo le še v preteklosti storjena dejanja. Zavedajo se svojih dejanj in odgovornosti za njih. V drami se pojavi vprašanje

---

<sup>20</sup> Moč, ki jo ima ogledalo je, da iz »nevidnega« pretvori v vidno. (Božac, splet) Tako se počuti tudi Estelle – če se ne vidi v ogledalu, ima občutek, da ne obstaja, da ne eksistira.

krivde, a kesanje ne pomaga več. Kar so storili, so storili in lahko nosijo le še odgovornost za storjeno. Kot pravi Garcin v drami: »Človek je to, kar sam hoče.« (Sartre 2007: 49) oz. kot pravi zgovorna Inesina replika: »Človek ni nič drugega kot tisto, kar je v svojem življenju počel.« (Sartre 2007: 50) Skozi to izjavo se najbolj odseva Sartrova idejna, filozofska teza, zato to dramo lahko označimo tudi kot težno dramo.

Med Sartrom in Božičem lahko potegnemo še eno vzporednico, in sicer imata oba podobno dojetje pekla. Sartre v *Zaprthih vratih* pravi: »Pekel so ljudje okoli tebe.«<sup>21</sup>(Sartre 2007: 51), Božič pa, kot opozarja Pogačnik (1972), meni, da je pekел nič drugega kot »življenje, in drugega ni.« (278) V obeh primerih živimo v peklu, le da je za Božiča pekел življenje samo, iz katerega ni izhoda, kar se izkaže tudi v drami *Zasilni izhod*, za Sartra pa je pekел prav tako nekaj neizbežnega, saj so ljudje ves čas okoli nas in prav oni nam predstavljajo pekел.

Na podlagi tega lahko tudi Božičevo dramo označimo kot težno, saj se v njej kaže pisateljeva življenjska filozofija. Osebe so ujete v prostoru, v situaciji, iz katere ni izhoda. Cunjar jim želi dopovedati, da bodo v kleti eksistirali popolnoma enako kot v zunanjem svetu, a Dekle in Trgovec tega ne želita dojeti in se na vse pretege skušata okleniti svojega ustaljenega življenja. Cunjar ima v tej drami edini zavest o svoji eksistenci, je edini, ki si je priznal svoja dejanja in ki za njih nosi odgovornost ter se ne kesa, ne nosi občutka krive. Kot pravi sam, je že stopil na cesto, na katero se Dekle in Trgovec še nista podala in tako še ne odgovarjata za svoja dejanja, kaj šele, da bi se jih zavedala in se znebila občutka krivde. Po mojem mnenju je v tej drami edino Cunjar tisti, ki bi ga lahko označili kot eksistencialistični lik. Edino Cunjar je pripravljen sprejeti možnost, »da je izhod lahko tudi smrt« (Medič 2010: 21), česar pa nista pripravljena sprejeti niti Dekle niti Trgovec.

---

<sup>21</sup> Lavrin (1968: 321) pravi, da je Sartre s tem izrekom želel opozoriti in obsoditi obstoječe medčloveške odnose. Pravi, da se v tem izreku kaže obsodba vsega neavtentičnega bivanja.

Na koncu bi rada izpostavila še Voduškovo pesem, ki jo je omenil že Stanek (2007: 68) in za katero se mi zdi, da je zelo nazoren prikaz za obe obravnavani drami, tako za Sartrove dramo *Zaprta vrata* kot Božičev *Zasilni izhod*. Pesem je Vodušek izdal v zbirki *Odčarani svet* (1939) in nosi naslov *Onstranski obup*:

Ko te bodo položili v grob,  
ne boš nič večji, nič manjši, kakor si,  
ne boš nič svetlejši, nič temnejši, kakor si,  
vse tvoje rane bodo šle s teboj.

Vsi tvoji obupi bodo šli s teboj,  
in tam jih boš čutil prav tako grenko,  
in ne bo se odprlo nobeno novo nebo,  
tam boš ležal in vsi stari glasovi ti bodo udarjali na uho.

In vsi dnevi in vse noči bodo gnezdile v tebi,  
ki si jim kdaj v svojem življenju zavetja dal,  
glodal te bo isti črv kesa,  
ki ti je že v detinjstvu srce razoral.

(vir: Wikivir)

## ZAKLJUČEK

Eksistencializem je torej filozofija, ki se neposredno sooča s človekovo eksistenco, da bi pojasnila uganko, ki jo človek predstavlja samemu sebi. Že pri danskem teologu Kierkegaardu, ki velja za utemeljitelja filozofije eksistence, naletimo na pojem eksistencializem. Po svetu se je eksistencialistična misel začela uveljavljati v dvajsetih letih 20. stoletja, vrhunec pa je doživela v 40. letih v Franciji. Beseda eksistencializem izhaja iz latinske besede *existentia* in pomeni bivanje, obstoj. Eksistenca je pred esenco (bistvo). Človek najprej biva in z dejanji, ki jih naredi in za katere je odgovoren, se v svetu tudi definira. Obenem je človek še svoboden in kot pravi Sartre, obsojen na svobodo.

Sartre, ki je eden ključnih predstavnikov eksistencialistične smeri, pravi, da v svetu ni boga, zato mu smisel daje le človek. Ločuje med subjektom in objektom in to tako, da razločuje med dvema načinoma biti: bit-na-sebi (objekt) in bit-zase (subjekt). Temeljna pojma Sartrove filozofije sta svoboda in z njo povezana situacija, obe pa sta rezultat naključnosti. Situacija je pomembna tudi za njegovo umetniško ustvarjanje (dramatiko in prozo). Kot tretjo razsežnost doda še odgovornost – vsak je odgovoren za svoje dejanje in za svojo situacijo.

Za predhodnika eksistencialistične drame velja Strindberg, ki želi ustvariti osebe brez karakterja. Snov dramskega dela potemtakem ni več značaj, temveč postane osrednji element drame situacija. Prav zato lahko govorimo o dramatici situacij in s tem povezanim gledališčem situacij. Sartre pravi, da moramo v dramatici prikazati preproste in človeške situacije in svobode, ki se izbirajo v takšnih situacijah. Situacije, ki morajo biti skupne vsem gledalcem, lahko ponujajo le dva izhoda, gledalci pa morajo izbrati takega, da bodo s tem izbrali samega sebe.

Eksistencializem delimo na krščanskega, katerega predstavnika sta Kierkegaard in Kocbek, in na ateističnega, katerega predstavniki so Sartre in oba slovenska obravnavana avtorja, Smole in Božič.

Teme, ki jih eksistencialisti obravnavajo, so: težnja po absolutu ali po biti, se pravi po dokončni uresničitvi, absurd, enkratnost in končnost eksistence, tesnoba, gnus pred življenjem, groza, obup, samoprevara, avtentičnost, neistovetnost, svoboda, osamljenost, tujost, odtujenost, nekomunikativnost, krivda, upor, smrt, dolgčas, zaveza/zavezanost oz. predanost in nič.

V drugem delu svoje diplomske naloge sem se posvetila primerjavi dram. Izbrala sem si štiri drame, dve Sartrovi, *Muhe* in *Zaprta vrata*, ter dve slovenski eksistencialistični drami – Smoletovo *Antigono* in Božičev *Zasilni izhod*. *Muhe* sem primerjala z *Antigono*, saj obe snov črpata iz antičnih mitov, oba junaka sta postavljena v zanimivo situacijo, prav tako pa jima je skupnih veliko eksistencialističnih tem. K primerjavi drugih dveh dram, *Zaprta vrata* in *Zasilni izhod*, me je spodbudila Kosova trditev, da sta si drami v kar nekaj pogledih sorodni, kar se je na koncu res izkazalo.

*Muhe* so Sartrova eksistencialistična drama, ki je izšla leta 1943, in predstavlja popolno svobodo človekovega bivanja in človekovo uresničitev z dejanji. Sartre je snov za to dramo jemal iz antičnega mita (*Oresteja*), enako kot je to storil tudi slovenski predstavnik Dominik Smole, ki je za podlago svoje drame vzel mit o *Antigoni*. Smoletova drama *Antigona* je izšla leta 1960 in je obveljala za enega nespornih umetniških vrhov v slovenski dramatikah. Kar to dramo ločuje od drugih, je odsotnost glavnega lika, Antigone. V obeh dramah se morata glavna junaka v dani situaciji odločati po svoji vesti, torej svobodno, česar se še posebej zaveda Orest. Odločita se za dejanje, za katerim morata stati in zanj odgovarjati, pri tem pa ne smeta občutiti kesanja. Ker se odločita svobodno in nanju ne vpliva volja bogov, lahko govorimo o ateističnem eksistencializmu. Skupna točka Smoletu in Sartru je tudi aktivizem glavnih oseb, ki povzroči, pri Orestu, spremembo stanja v družbi, saj ljudstvo naredi svobodno in, pri Antigoni, spremembo stanja na dvoru, kjer podvomijo o Polineikovi eksistenci. Za razliko od Oresta, ki je naredil celotno ljudstvo svobodno, to pri Antigoni ni mogoče. Njeno dejanje navdihne le paža, ki tudi po njeni smrti širi njeno idejo. Dejanje, ki ga storita glavni osebi, je postavljeno na kraj, ki je zapuščen, odtujen, osamljen, mračen, turoben, neprijeten in nevšečen ostalim ljudem, a samo na takem kraju Orest in Antigona lahko prideta do svoje avtentičnosti.

Naslednji dve drami, ki sem ju primerjala, sta drami *Zaprta vrata* in *Zasilni izhod*. Sartre je svojo dramo *Zaprta vrata* napisal leta 1944 in prinaša eno temeljnih Sartrovih predpostavk; ko se človek sreča s smrtjo in ko preneha izbirati med možnostmi in se zanje odločati, se spremeni iz bitja za sebe v bit na sebi. Na podobno predpostavko nakaže tudi Božič v drami *Zasilni izhod*, ki jo je izdal leta 1957. Ukvarja se z vprašanjem človekove odgovornosti za svoja dejanja, ko se človek sreča s smrtjo. Ti dve drami sta si podobni že v naslovu, saj se osebe, ki nastopajo v dramah, znajdejo v situaciji, iz katere ne morejo pobegniti. Pri Sartru so postavljene v pekel, pri Božiču pa v predpekel, vendar so v obeh primerih v stiku s smrtjo. Dramama je skupno oziranje v preteklost in razmišljanje o svojih storjenih dejanjih, za katere



pa se ne morejo več kesati. Kot vsota dejanj so postavljene na ogled Drugega. Dogajanje je torej postavljeno v pekel, v tesnobno okolje, in da je trpljenje še večje, so se primorane osebe med seboj ves čas pogovarjati. Na koncu obeh dram začutimo absurd, za katerega je značilno vrtenje v krogu in poudarjanje brezizhodnosti. Za razliko od Sartrove drame, pa bi Božičevo lahko označili celo za dramo absurda; pokaže se namreč, da je bila celotna situacija absurdna, saj je šlo le za vajo, prav tako pa je bil absurden tudi dialog med osebami, zlasti na koncu drame. Obe drami lahko označimo z oznako tezna drama, saj se v njima kažeta življenjski filozofiji pisateljev. Skupna točka obema pisateljema je motiv spoznanja. Ob branju Sartrove drame se mi je zdel zanimiv motiv ogledala, ki sem ga povezala s spoznanjem, da se po smrti ne moremo več popravljati in da smo se definirali z v preteklosti storjenimi dejanji. Božič pa za motiv spoznanja vzame cesto, na katero bi morale stopiti osebe. Cesta predstavlja simbol za pot samospoznanja in plačevanja za svoje grehe.

V vseh štirih dramah sem opazila motiv podgane, ki sem jo povezala s podzemljem in posledično kot z nečim negativnim, kar nam vzbuja strah in še posebej gnus. Tako strah kot gnus pa sta eni izmed osrednjih načel eksistencialistične dramatike in literature nasploh.

## POVZETEK

V prvem delu diplomske naloge sem se ukvarjala s pojmom eksistencializem, na katerega nakaže danski teolog Kierkegaard. Beseda eksistencializem pomeni bivanje, obstoj in je v nasprotju z bistvom oz. esenco. Človek v svetu najprej biva in se v njem definira z dejanji, ki jih stori. Zanje je odgovoren, čeprav ne more predvideti posledic svojih dejanj. V svetu, v katerem živi, ni več nobene višje transcendence, ki bi človeka usmerjala, zato je človek popolnoma svoboden in obenem tudi obsojen na svojo svobodo. Pri eksistencializmu gre torej za filozofijo, ki se neposredno sooči s človeško eksistenco, z namenom, da bi pojasnila uganko, ki jo človek predstavlja samemu sebi.

Avtorji, ki sem jih obravnavala v drugem delu svoje diplomske naloge, so predstavniki ateističnega eksistencializma. To so Jean-Paul Sartre, Dominik Smole in Peter Božič. O njihovi dramatiki lahko govorimo kot o dramatiki situacij, saj snov dramskega dela ni več značaj, temveč osrednji element drame postane situacija. Tako sta Orest v *Muhah* in Antigona v *Antigoni* postavljena v situacijo, v kateri se morata odločiti svobodno, za storjeno dejanje pa morata odgovarjati. Skupna točka Sartru in Smoletu je tudi aktivizem glavnih oseb ter odtujen, osamljen, neprijeten ... prostor, kjer glavna junaka lahko živita avtentično. Razliko v dramah je moč zaznati v točki, ko Orest naredi nekaj dobrega za celotno ljudstvo, saj jih naredi svobodne, medtem ko Antigonino dejanje navdihne le paža, za svoje dejanje pa je celo kaznovana.

Osebe v dramah *Zaprta vrata* in *Zasilni izhod* so postavljene v situacijo, iz katere ne morejo pobegniti, obenem pa so v dani situaciji v tesnem stiku s smrtjo. Dogajanje je postavljeno v pekel, ki pa se še stopnjuje s tem, ko so se osebe primorane med seboj ves čas pogovarjati in se posledično ozirati v preteklost ter razmišljati o svojih dejanjih. V obeh koncih dram zaznamo absurd, a se za razliko od Sartrove drame pri Božičevi pokaže, da je bila absurдна pravzaprav že celotna situacija. Obe drami lahko označimo kot tezni, saj se v njima odseva življenjska filozofija pisateljev. Skupen jima je tudi motiv samospoznanja (pri Sartru ogledalo, pri Božiču cesta).

Vsem štirim dramam je skupen motiv podgana, ki sem jo povezala z gnusom kot enim izmed glavnih eksistencialističnih načel.

## VIRI IN LITERATURA

### Viri:

Božič, Peter: *Zasilni izhod*. Maribor: Založba Obzorja, 1970.

Sartre, Jean-Paul: *Muhe - Zaprta vrata*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1972.

Sartre, Jean-Paul: *Zaprta vrata*. Ljubljana: Delo: INTELEGO: Študentska založba, 2007.

Smole, Dominik: *Antigona*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995.

### Literatura:

Ahačič, Draga: Spremna beseda. *Jean-Paul Sartre: Muhe - Zaprta vrata*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1972.

Borovnik, Silvija: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica, 2005.

Grmek Zupanc, Lidija: Vpliv Sartrove eksistencialistične misli na Smoletovo Antigono. *Slovenščina v šoli* – 1. Št. 3 (december, 1996). 46–53.

Inkret, Andrej: *Esej o dramah Dominika Smoleta*. Maribor: Založba Obzorja, 1968. 36–63.

Kermauner, Taras, Škamperle, Igor: Dominik Smole. *Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija, 1996.

Kermauner, Taras: *Od eksistence do vloge*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1971.

Kermauner, Taras: Kritika dialektičnega uma (1): J. P. Sartre: Vprašanje metode (povzetek): Marksizem in eksistencializem. *Perspektive*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1961.

Kos, Janko: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001. 363–369.

Lavrin, Janko: *Književnost in duh časa*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1968. 311–331.

Pogačnik, Jože: *Zgodovina slovenskega slovstva 8: Eksistencializem in strukturalizem*. Maribor: Založba Obzorja, 1972.

Predan, Vasja: Dvajset let Antigone Dominika Smoleta. *Dominik Smole: Antigona*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995. 99–113.

Sartre, Jean-Paul: *Filozofija- estetika- politika*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981.

Schmidt, Goran: *Dominik Smole: Monografije k zbranim delom slovenskih pesnikov in pisateljev (12. knjiga)*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011.

Stanek, Janez: Spremna študija. *Jean-Paul Sartre: Zaprta vrata*. Ljubljana: Delo: Intelego: Študentska založba, 2007. 55–68.

Vasič, Marjeta: Eksistencializem in literatura. *Literarni leksikon*. Štiriindvajseti zvezek. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1984.

Alena Medič: Kruti eksperiment: Obravnava drame Zasilni izhod. *Zbornik razprav študentov dramaturgije AGRFT: Dramatik Peter Božič*. Ljubljana: AGRFT, 2010.

Božac, Ana: Simbolika ogledala. *Ženska posla: Časopis za žene u najboljim godinama*. 17.6.2015 (splet) <http://www.zenskaposla.hr/simbolika-ogledala/503/>

Existentialism. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 17.6.2015 (splet) <http://plato.stanford.edu/search/searcher.py?query=existentialism>

Vodušek, Božo: Odčarani svet: Onstranski obup. *Wikivir*. 17.6.2015 (splet) [https://sl.wikisource.org/wiki/Onstranski\\_obup](https://sl.wikisource.org/wiki/Onstranski_obup)