

ASMENYBĖS LAISVĖS PROBLEMA SARTRO DRAMATURGIJOJE

G. BAUZYTE

„Suprasti Sartrą — reiškia suprasti kažką svarbaus apie mūsų epochą“. Šiais žodžiais pradeda knygą „Sartras — romantinis racionalistas“ anglų egzistencializmo atstovė Airis Merdok. Kaip ir daugelis kitų Vakarų inteligentijos atstovų, ši rašytoja Sartro filosofijoje ir kūryboje įžvelgia mūsų laikmečiui būdingus bruožus. Sartro populiarumą nulemia jo skelbiamos filosofinės teorijos — egzistencializmo pasisėkimas. Egzistencialistinėje filosofijoje randa atgarsį Vakarų inteligentijos nepasitenkinimas asmenybės laisvės apribojimu buržuazinėje visuomenėje, buržuazinės kultūros krizės pajautimas. Egzistencializmas aštriai kelia žmogaus problemą, neužtušiodamas, o išryškindamas buržuazinės visuomenės ir jos kultūros priešišumą žmogui.

Asmenybės problema XX amžiuje tapo pačia aštriausia filosofine problema. Ši problema yra egzistencialistinės filosofijos centre. Egzistencializmo pradininkas, vokiečių filosofas Martinas Heidegeris rašė: „Nė viena epocha neturėjo tiek daug įvairiausių žinių apie žmogų, kaip šiuolaikinė. Nė viena epocha negalėjo taip greitai ir lengvai šių žinių įgyti. Bet nė viena epocha nežinojo tiek mažai apie tai, kas yra žmogus, kaip mūsų. Niekuomet žmogus nebuvo tokia sudėtinga problema, kaip mūsų epochoje“¹.

Egzistencialistai pasisako prieš žmogaus susvetimėjimą ir suvidutinėjimą kapitalistiniame pasaulyje, stengiasi jį reabilituoti kaip asmenybę, kviečia jį būti pačiu savimi. Kartu egzistencializmo filosofija stato aukštus reikalavimus žmogui, iškelia jo vieno atsakomybę už savo poelgius, savo likimą. Tačiau, sprendami žmogaus ir jo santykių su visuomene klausimą, egzistencialistai asmenybės tragediją kapitalizmo sąlygomis aiškina jos nesugebėjimu būti savimi, nuima kaltę nuo buržuazinės visuomenės ir suverčia ją atskiram individui. Perkeldami svorio centrą į abstrakčią būties sferą, egzistencialistai individo ir visuomenės priešiskumą kapitalizmo sąlygomis vertina kaip apskritai žmogiškosios prigimties prieštaringumo pasireiškimą. Egzistencialistai prie žmogaus išvadavimo problemos eina nuo paties žmogaus, nuo jo ypatingos egzistencijos, o ne nuo tos socialinės aplinkos, kuri yra pagrindinė jo egzistavimo sąlyga².

¹ M. Heidegger, Kant und das Problem der Metaphysik, Frankfurt a. M., 1939, S. 200.

² Žr. Repšio straipsnį „Kai kurie metodologiniai asmenybės ir visuomenės santykio klausimai“. — LTSR Aukštųjų mokyklų Mokslo darbai, Filosofija, t. VI, 1965, taip pat M. Чалин, Проблема свободы в экзистенциализме. — Критика современной буржуазной философии и социологии, М., 1963.

Sartro kūrybos tyrinėtojai pažymi glaudų rašytojo literatūrinių kūrinų ryšį su jo filosofine sistema. Savo romanuose ir dramose Sartras savo pagrindinius filosofinius teiginius pirmučiausia siekia įkūnyti personažų poelgiuose ir galvosenoje. Tačiau būtų klaidinga Sartro meninę kūrybą vertinti vien tik kaip tam tikrų teorinių minčių iliustraciją. Sartras ne tik gilus filosofas, bet ir talentingas menininkas — novelistas, romanistas ir dramaturgas, sukūręs ryškius herojų paveikslus, aštrias gyvenimiškas situacijas. Todėl Sartro grožinius veikalus reikia analizuoti tiek filosofiniu, tiek literatūriniu požiūriu. Sartro menininko nuopelnai ne mažesni už jo filosofinius pasiekimus. Ypač dideli rašytojo pasiekimai, kuriant savitą teatrą, t. y. situacijų teatrą, kurio teorija pagrįsta egzistencialistine žmogaus ir jo moralės koncepcija. Siame straipsnyje nagrinėjami toli gražu ne visi Sartro filosofijos klausimai, o tik tie, kurie siejasi su asmenybės laisvės problema.

„Žmogus yra toks, kokį pats iš savęs padaro. Toks pirmasis egzistencializmo principas“. Šie Sartro žodžiai tapo kone aforizmu, išreiškiančiu egzistencialistinės filosofijos esmę. Savo žymiausiame filosofiniame veikle „Būtis ir nebūtis“ (1943) Sartras stengiasi įrodyti, kad pasaulio košmarui žmogus tegali priešpastatyti tik tai tikėjimą savo sugebėjimu „kurti patį save“. Svarbiausias Sartro argumentas yra tas, kad kiekvienas žmogus kuria nuosavą vertybes, nuosavą moralinį kodeksą. Tų moralinių vertybių šaltinis yra žmogaus laisvė. Laisvę, laisvą pasirinkimą „kuo būti“ Sartras iškelia kaip pagrindinį žmogaus bruožą, išskiriantį jį iš objektyvaus pasaulio. Žmogaus vertė, pagal Sartrą, glūdi ne jo prigimtyje, bet jo laisvėje. „Žmogus negimsta baliu arba didvyriu — jis pats padaro save tokį“. Laisvę pasirinkti uždeda žmogui ir didelę atsakomybę, t. y. žmogus pats atsako už tai, kuo jis yra. Kartu laisvė pasmerkia žmogų kančioms: jis nuolat turi rinktis, pereidamas iš vienos situacijos į kitą.

Žmogaus moralinės atsakomybės iškėlimas yra vienas iš teigiamų egzistencialistinės filosofijos bruožų, nukreiptas prieš determinizmą ir fatalizmą. Antrojo pasaulinio karo metais, kada kiekvienas prancūzas turėjo apsispręsti, su kuo jis — su okupantais ar su Pasipriešinimo kovotojais, tai buvo ypač aktualu. Jau po išlaisvinimo Sartras rašė: „Mes niekada nebuvome tokie laisvi, kaip nacistinės okupacijos laikais. Mes netekome visų savo teisių, pradedant teise kalbėti. Mes kasdien buvome įžeidinėjami ir turėjome tai kęsti tylomis. Kiekvienas mūsų pasirinkimas buvo tikras, nes tai buvo pasirinkimas mirties akivaizdoje, jis galėjo būti išreikštas formule: „Geriau mirtis, negu...“ Kiekvienas mūsų, žinojęs tiesą apie Pasipriešinimą, klausė savęs: „Ar aš sugebėsiu tylėti, jei mane kankins?“ Tokiu būdu prieš mus iškilo pagrindinis — laisvės klausimas, ir mes turėjome progą pažinti save. Žmogaus paslaptis ne Edipo ar nepilnavertiškumo komplekse. Žmogaus paslaptis — tai jo paties laisvės ribos, jo sugebėjimas atsisipirti kančiai ir mirčiai“³. Laisvas pasirinkimas reikalauja drąsos, ryžtingumo. Pats Sartras sprendžiamu momentu pasirinko kovą, Pasipriešinimą.

Dalyvavimas Pasipriešinimo kovoje įnešė naujų humanistinių teiginių į Sartro filosofinę sistemą. Paskaitoje „Egzistencializmas — tai humanizmas“, kuri buvo perskaityta 1945 m. (išleista 1946), Sartras iškelia aktyvaus veiksmo ir individualaus akto reikšmę. Antifašistinė kova įrodė veiksmo, aktyvios kovos būtinumą, ir Sartras, kaip ir kiti prancūzų egzistencialistai (Simona de Bovuar, artimas egzistencializmui Alberas Ka-

³ J. P. Sartre, *Situations*, III, Paris, 1949, p. 11.

miu), būtent ties šia problema sukoncentruoja dėmesį. Savo mokslą Sartras dabar vadina „veiksmo ir lemiamo pasirinkimo morale“. Jis iškelia teiginį, kad realybė — tik veiksmas.

Žmogaus vertė gali būti įrodyta tik veiksmu, tik veikiant moralinės vertybės tampa realios, kitais atvejais jos — vien tušti žodžiai. Paskaityje „Egzistencializmas — tai humanizmas“ Sartras peržengia „Būčiai ir nebūčiai“ būdingą subjektyvizmą ir individualizmą. Jis dabar kalba ne tik apie atskiro žmogaus atsakomybę prieš save patį, bet ir prieš kitus, prieš visuomenę: „Pasirinkdamas sau, žmogus tuo pačiu parenka ir kitiems“. Kurdamas savo pasirinkimu vieną ar kitą vertybę, žmogus veikia žmonių akivaizdoje ir todėl jis yra atsakingas prieš visus. Sartras palygina žmogų su generolu, nuo kurio sprendimų priklauso daugelio gyvenimas ir mirtis. Kiekvienas žmogus elgiasi taip, tarsi į jį žvelgtų visa žmonija ir sektų jo pavyzdžiu. Jeigu „Būtyje ir nebūtyje“ Sartras iškėlė atskiro individo laisvę ir jo laisvą pasirinkimą, tai dabar jis kalba apie „laisvę kitiems“ ir apie laisvo pasirinkimo reikšmę kitų žmonių likimui. „Aš negaliu siekti laisvės sau kaip tikslo, jeigu aš nesiekiu laisvės kitiems“⁴.

Sartro antifašistinės nuotaikos, pasisakymai prieš kolonializmą ir rasizmą pokario laikotarpiu, prieš prancūziškuosius ulttras kalba apie jo pažiūrų demokratiškumą. Naujų problemų — aktyvaus veiksmo, „laisvės visiems“ — iškėlimas jo filosofinėje sistemoje atspindi tam tikrą marksistinės ideologijos įtaką. Savo paskutiniajame filosofiniame veikale „Dialektinio proto kritika“ (1960) Sartras kaip tik ir siekia „priartinti“ savo sistemą prie marksizmo, pasisavindamas kai kuriuos jam imponuojančius marksizmo teiginius. Tačiau Sartras, kaip tai būdinga daugumai Vakarų inteligentijos atstovų, galutinai neatsisako individualizmo. Baimė netekti individo laisvės, dažnai verčia jį nukrypti į subjektyvizmą, iškelti atskirą individą prieš masę. Marksistinė kritika ne kartą nurodė Sartro pažiūrų prieštaraivimus. Jo mėginimus suderinti egzistencializmą su marksizmu griežtai kritikavo Rožė Garodi knygoje „Atsakymas Žanui Poliiui Sartrui“ (1960).

Sartro svravimai, jo, kaip filosofo ir menininko, kelias atspindi kapitalistinių šalių inteligentijai būdingus išėjties iš buržuazinės visuomenės ir jos kultūros krizės ieškojimus.

* * *

Kalbant apie Sartro estetinius principus, būtina pabrėžti dar vieną labai svarbų jo filosofijos momentą — „situacijos“ teoriją. Dar prieš Sartra vokiečių egzistencialistas Karlas Jaspersas teigė, kad visa žmogaus būtis reiškiasi situacijomis. Be paprastų situacijų, kurias žmogus gali keisti, pereinamas iš vienos į kitą, yra ribinės, arba kraštutinės, kurių žmogus negali pakeisti ir kurios apsprendžia žmogaus pasirinkimą. Sartras rašo: „Visiems žmonėms visuotina yra ne prigimtis, o metafizinės sąlygos, kurios juos riboja a priori: būtinumas gimti ir mirti, būti mirtingiems ir gyventi pasaulyje tarp žmonių. Visais kitais atvejais jie sudaro neišardomus vienetus, kurių idėjos, nuotaikos ir veiksmai yra antrinės ir priklausomos struktūros ir kurių esminis bruožas yra būti tam tikroje situacijoje. Jie tarpusavyje skiriasi tiek, kiek skiriasi jų situacijos“⁵.

Kritinėje apybraižoje „Kas yra literatūra?“ (1948) Sartras pabrėžė, kad jo kartos rašytojai, pergyvenę karą ir fašistinę okupaciją, kūrė

⁴ J. P. Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, P., 1946, p. 83.

⁵ *Situations*, II, P., 1948, p. 22.

„kraštutinių situacijų literatūrą“, nes ši epocha privertė žmones pajusti kraštutinę pasirinkimo ribą. Kaip būdingą tokio tipo rašytojų pavyzdį jis nurodo Sent-Egziuperi ir André Malro. (Malro kai kuriais filosofijos bruožais ypač artimas Sartrui.) Jų kūrybą Sartras priešpastato tokiai literatūrai, kurioje herojų charakteriai iš anksto sufabrikuoti, veikia aplinkybių arba lemties verčiami, neturi pasirinkimo laisvės. Dar 1939 m. straipsnyje „Fransua Moriakas ir laisvė“ Sartras kritikavo šio rašytojo kūrybos principus. Žiūrėdamas į gyvenimą iš katalikiškosios religijos pozicijų, Moriakas iškelia žmogaus pasmerktumo idėją ir pagal ją konstruoja charakterius. Sartras atmeta Moriako krikščioniškąjį fatalizmą, o taip pat ir natūralistų determinizmą. Jo nuomone, charakteriai būna vykę, įdomūs ir įtikinantys tik tuomet, kai jie turi pasirinkimo laisvę. Airis Merdok aukščiau minėtoje knygoje nurodo, jog beveik visi Sartro veikalai analizuoja įvairius kelius, kurių pagalba žmonės teigia savo laisvę, siekdami pilnos egzistencijos. Situacijos teorija, žmogaus laisvo pasirinkimo tema ryškiausiai atsispindi Sartro dramaturgijoje. Būtent teatro dėka, kaip teisingai pažymi dauguma kritikų, Sartro filosofinė mintis pasiekė plačiąją publiką. Pati dramos žanro specifika duoda galimybę koncentruota forma spręsti laisvo pasirinkimo problemą aštroje dramatinėje situacijoje. Dramaturgas prisipažįsta, kad jis rašo teatrui tik tada, kai jaučia poreikį pasisakyti iš scenos. „Knyga kalba tyliai, drama ir komedija turi pakelti balsą. Gal būt, tuo mane ir vilioja teatras: staigus posūkis, aiškus balsas ir rizika visko netekti per vieną vakarą. Tai verčia mane kalbėti kitaip, keistis“⁶. Sartras menininkas jaučia savo atsakomybę prieš žiūrovus, skaitytojus; minėtame straipsnyje „Kas yra literatūra?“ jis sako, kad autorius negali kurti sau. Menas yra kitiems ir kitų. Kurdamas veikalą, kiekvienas rašytojas kalba su įsivaizduojamu skaitytoju.

Vienintelis galimas mūsų laikais teatro žanras, pagal Sartrą, yra „situacijų teatras“. „Jeigu tiesa, kad žmogus yra laisvas esamoje situacijoje ir kad jis pats save pasirenka joje, tai teatre reikia parodyti paprastą ir žmogišką situaciją ir jose galimą laisvę <...> Teatre reikia vaizduoti charakterį kūrimosi procese, pasirinkimo ir laisvo apsisprendimo momentu <...> Reikia atrasti tokias bendras situacijas, kurios būtų artimos visiems“⁷.

Psichologiniam charakterių teatrui Sartras priešpastato situacijų teatrą. Jeigu pirmajam buvo būdinga vaizduoti daugiau ar mažiau sudėtingus, bet užbaigtus personažus, ir situacija buvo reikalinga tik dramos konfliktui, tai pastarajame būtent situacija pagrindžia personažų charakterį, jo logiką. Situaciją Sartras palygina su spąstais, į kuriuos pakliuvęs kiekvienas žmogus ieško sau vienam savitos išeities. Kiekvieno personažo esmė atskleidžiama per pasirinkimą. Ši personažo laisvė pasirinkti kaip tik ir leidžia dramaturgui parodyti vidinius herojaus konfliktus, jo svyravimus ir kančias.

Sartro dramaturgijos pobūdis nagrinėjamas visoje eilėje užsienio ir tarybinių kritikų darbų⁸. Šiame straipsnyje dėmesys koncentruojamas ties pagrindine, mūsų požiūriu, Sartro dramaturgijos problema, kurią sprendžiant labiausiai išryškėja autoriaus filosofijos ir estetikos humanistiniai bruožai.

⁶ Situations, I, Paris, 1947, p. 50.

⁷ Ten pat, p. 36.

⁸ Iš tarybinės literatūrinės kritikos darbų reikia pažymėti kritikės T. Bačelis straipsnius (rusų k.): Sartro intelektualinė drama (rinkinyje „Siuolaikinė užsienio drama“, M., 1962), Zanas Polis Sartras ir jo dramaturgija (rink. „Siuolaikinė literatūra užsienyje“, M., 1962).

Pirmieji Sartro kūriniai teatrui buvo parašyti niūriais fašistinės okupacijos ir pokario metais. Jų centre — laisva asmenybė, nepasiduodanti sąlygoms ir likimui. Savo pjesėmis dramaturgas apeliuoja į kiekvieno prancūzo sąžinę, reikalauja apsispręsti, aktyviai veikiant. Sartro kūrybos tyrinėtojas ir artimas draugas Fransis Žansonas „situacijų teatrą“ vadina „laisvės teatru“⁹.

Pirmoji Sartro drama „Musės“ buvo pastatyta okupuotame Paryžiuje 1942 m. (išleista 1943 m.). Jos siužetas pagrįstas Eschilo „Orestėja“. Pasirinkti antikinį siužetą padiktavo ne tik politinės aplinkybės, cenzūros varžymai. Antikinės tragedijos formų ir siužetų panaudojimas XX a. prancūzų dramoje turi galias tradicijas. Dar prieš antrąją pasaulinį karą Žano Žirodu („Trojos karo nebus“, 1935), Albero Kamiau („Kaliugula“, 1938) dramų antikiniame siužete buvo įkūnytos aktualios pasipriešinimo blogiui ir karui idėjos. Tais pačiais 1942 m. Paryžiuje buvo pastatyta ir kito įžymaus prancūzų dramaturgo Žano Anujo tragedija „Antigonė“, nuskambėjusi kaip iššūkis tironijai ir diktatoriams. Antigonė ryžtasi veikti, žinodama, kad jos laukia mirtis. Dramaturgas patraukė būtent antikinės tragedijos konfliktas, „situacija“ (Sartro žodžiais), istorijos ir žmogaus, jo kančių, galimybių ir pareigos problemų aktualumas. Sartras, taip pat, kaip ir Anujis, Žirodu, savo rūpimas problemas sprendžia ne kamerinėje, siauroje plotmėje. Jo herojai įkūnija visuomeniniu ir istoriniu požiūriu reikšmingas jėgas. Skirtingai nuo kitų prancūziškų „Orestėjos“ variantų, kur į pirmą vietą iškeliamas Elektra, Sartras pagrindinį dėmesį sutelkia ties Orestu. Orestas pirmasis Sartro „laisvas“ herojus, kurio poelgiuose ir apsisprendime atsispindi visai rašytojo kūrybai būdinga problematika.

Pati dramoje pateikta situacija kalba apie vykusį Sartro pasirinkimą. Tikrai, joje dramaturgas sugebėjo parodyti tai, kas tuo metu jaudino visus prancūzus. Dramos veiksmo vieta — Argas, kuriame viešpatauja užurpatoriai Egistas ir Klitemnestra, nužudę teisėtą karalių Agamemnoną. Pirmojo veiksmo pradžioje matoma tuščia aikštė. Joje stovinčios Jupiterio, „mūsų ir mirties dievo“, statulos veidas išteptas krauju. Visų namų durys ir langinės uždarytos, juodai apsirengusių moterų minia neša auką kruvinajam dievui. (Tarybinė kritikė T. Bačelis straipsnyje „Sartro intelektualinės dramos“ palygina dramoje pavaizduotą miestą su okupuoto Paryžiaus vaizdu Erenburgo romane „Paryžiaus žlugimas“.) Argą slegia kaltė dėl padarytos žmogžudystės. Tačiau Argo gyventojai susitaiko su tuo jausmu, baimė laiko juos surakinusi. To susitaikymo su blogiu simbolis yra nusipenėjusios juodos musės, spiečiais skraidančios po visą miestą. Su jomis Argo gyventojai susitaiko kaip ir su Egisto — broliudžio ir Klitemnestros — vyro žudikės viešpatavimu.

Į tokį Argą ateina jaunas Orestas, Agamemnono sūnus. Situacija užkrauna Orestui sunkią pasirinkimo naštą, jis turi pasirinkti — ar išgelbėti savo gimtąjį miestą, nuimant atsakomybę už nusikaltimą, ar išeiti, kaip jam siūlo Jupiteris, neatlikus pareigos. Motinai priverstos vergauti Elektros svajonės apie kerštą galutinai įtikina jį ryžtis „atpildo aktui“.

Elektra sako broliui, jog blogio negalima nugalėti žodžiais: „Aš galvojau, kad galėsiu išgydyti žmones žodžiais. Tu matei, kas atsitiko: jie myli savo blogį, jiems reikalinga nelaimė, kurią jie galėtų draskyti savo nešvariais nagais. Tik prievarta juos reikia gydyti, nes blogį galima įveikti tik blogiu“¹⁰.

⁹ Žr. Fransis Jeanson, Sartre par lui-même, Paris, 1958, p. 26.

¹⁰ J. P. Sartre, Théâtre, Paris, 1947, p. 57.

Orestas pasirenka prievartą laisvės ir teisingumo vardan. Jo pasirinkimas tuo pačiu užtvirtina ir visų žmonių teisę būti laisviems. Nužudęs despotą Egistą ir motiną Klitemnestrą, jis išveda iš Argo muses — erinijas, kaip kadaise fleitininkas išvedė iš Syro miesto žiurkes.

Paskutinėje scenoje Orestas kreipiasi į Argo gyventojų minią, kviesdamas pradėti naują gyvenimą: „Žmonės, aš jus myliu ir dėl jūsų aš nužudžiau. Sudie, mano žmonės, pasistenkite gyventi: čia viskas nauja, viską reikia pradėti iš naujo“¹¹.

Savo veiksmais Orestas tarsi atveria žmonėms akis, parodydamas, jog jie yra laisvi. Savo herojų Sartras priešpastato inertiškai, bailiai miniai. Nei Argo gyventojai, nei Elektra nesuvokia savo moralinės laisvės. Ją supranta ir ja pasinaudoja Orestas.

Naujas gyvenimas, kurį turi pradėti žmonės — tai laisvų žmonių gyvenimas, nes savo laisvos valios suvokimas, Sartro nuomone, yra vienintelė tikros žmogiškos egzistencijos sąlyga. Herojaus poelgiais Sartras iškelia mintį, jog žmogaus pasirinkimas turi būti užtvirtintas aktyviu veiksmu.

Šiuo požiūriu įdomu sugretinti Orestą su Elektra, kuri tragedijos pradžioje dega neapykanta motinai ir Egistui, laukia sugrįžtant brolio — keršytojo, bet vėliau, kai Jupiteris liepia jai atgailauti, ji atgailauja ir prakeikia brolių. Elektra tik svajavo apie Egisto ir motinos mirtį. Tos svajonės sudarė jos gyvenimo pagrindą: ji galvojo, jog gyvena tam, kad atkeršytų, bet neįkūnijo savo svajonių veiksmu. Orestą ji vadina vagimi, pavogusiu jos svajones: „Vagie! Aš nieko neturėjau, išskyrus svajones. Tu iš manęs viską atėmei, tu apvogei elgetą“. Jei Argo miesto minioje Sartras smerkia moralinį pasyvumą, abejingumą blogiui, tai Elektroje jis mato neryžtingumą žmogaus, bijančio įkūnyti savo pasirinkimą veiksmu.

Jeigu antikinėje tragedijoje buvo iškelta likimo tema (Apolono orakulas išpranašauja, kad Orestas nužudys savo motiną), ir tokiu būdu herojaus poelgiai buvo iš anksto nulemti, jis neturėjo pasirinkimo laisvės, tai Sartras pabrėžia žmogaus laisvės problemą, parodo žmogų kaip savo likimo kūrėją. Oresto poelgis pagrįstas atsakomybe prieš žmones, o ne giminės keršto motyvais, kaip Eschilo tragedijoje. Probleminiu požiūriu reikšmingiausias yra paskutinis — trečiasis dramos veiksmas, kur Oresto ir Jupiterio ginče atsispindi Sartro laisvo žmogaus polemika su dievais dėl fatališko nusilenkimo dievybei. Kai Elektra ir Orestas pasislepia nuo Argo minios Apolono šventykloje, Jupiteris priverčia Elektrą atgailauti, o Orestui siūlo Argo karaliaus sostą, jei šis pasiduotų prigimčiai ir paklusnumui. Orestas išdidžiai atsako: „Tu esi Dievų Karalius, Jupiteri, akmenų ir žvaigždžių, jūros bangų karalius, bet nesi žmogaus karalius.

Jupiteris: Ar aš nesu tavo karalius, tave sukūręs?

Orestas: Tu mane sukūrei laisvą“¹².

Sartras pabrėžia, kad laisvė kartu yra ir žmogaus pasmerkimas. („Žmonės pasmerkti laisvei“, rašė jis „Būtyje ir nebūtyje“.) Jupiteris perspėja Orestą, kad jo laisvė — tai ištrėmimas. Orestas lieka svetimas Argui, kaip ir tragedijos pradžioje, atėjęs į šį niūrų miestą iš saulėtojo Korinto. Jis pasirenka ištrėmimą ir vienatvę, užtvirtindamas savo moralinę autonomiją, prisiimdamas atsakomybę už savo veiksmus, tačiau atmesdamas kaltę: „Bailiausias žmogžudys tas, kuris atgailauja... Aš nenusilenksiu tavo įstatymui, aš pasmerktas tikrai savo įstatymui. Aš ne-

¹¹ J. P. Sartre, Théâtre, 109 p.

¹² Ten pat, 99.

nusilenksiu tavo prigimčiai. Tūkstančiai kelių veda į tave, bet aš galiu eiti tik savo keliu, nes aš esu žmogus, Jupiteri, o kiekvienas žmogus turi rasti savo kelią¹³.

Tiek dramos situacija, tiek konflikto išsprendimas leidžia šią dramą laikyti Sartro moralinio pasipriešinimo fašistinei diktatūrai išraiška (tai buvo pažymėta ir kalbant apie jo filosofiją). Taip ji buvo suprasta Parызiaus publikos ir visai neatsitiktinai uždrausta fašistinės vokiečių cenzūros. Anglų kritikas Morisas Krenstonas Egistą vertina kaip fašistinės vokiečių uzurpacijos, o Klitemnestrą kaip prancūzų kolaboracionizmo simbolius. Egistas dramoje parodytas kaip žmogus, vardan „tvarkos“ įvykdęs nusikaltimus. Jo žodžiuose Jupiteriui tikrai galima įžiūrėti „tvarką“ įkūnijančio diktatoriaus galvoseną: „vardan tvarkos aš suvedžioju Klitemnestrą ir nužudžiau karalių, aš norėjau, kad viešpatautų tvarka ir kad aš bučiau jos vykdytojas“. Šiuo požiūriu Orestas gali būti vertinamas kaip prancūzų Pasipriešinimo kovos simbolis, teigiant žmogaus teisę nugalėti blogį kraujo ir prievartos keliu. Orestas — laisvas žmogus savo likimu parodo visų ir kiekvieno teisę būti laisviems.

„Musės“ tipinga intelektualinė drama. Oresto ir jam priešiškos Argo minios konfliktas sprendžiamas filosofinėje plotmėje, jo pasirinkimo duotu atveju tema įgauna apibendrinantį pobūdį. Oresto kančios parodytos kaip galvojimo kančios. Pasirinkimas reikalauja didelio intelektualinio subrendimo, ir jaunas herojus tai jaučia. „Mano likimas per sunkus mano jaunystei, jis ją sugniuždė“, sako Orestas Elektrai. Intelektualinis dramos pobūdis apsprendė meninę herojaus paveiklo specifiką. Oresto paveiklo jėga glūdi herojaus proto ir valios jėgoje. Tai, kas jį išskiria iš kitų, yra individualus pasirinkimas. Siame egzistencialistiškai suvokto laisvo žmogaus ideale glūdi pagrindinis Sartro pasaulėžiūros prieštaravimas. Oresto paveikslu Sartras suabsoliutina proto ir valios laisvę, iškeldamas ją aukščiau politinės ir socialinės laisvės.

Daugelis kritikų dramoje „Musės“ įžvelgia visoje Sartro kūryboje keliamų problemų visumą. Francis Zansonas rašo: „...Oresto požiūris „Musėse“ sudaro Sartro problematikos totalinę visumą, nes visa Sartro kūryba gali būti vertinama kaip laisvės komentavimas ir kritika“¹⁴.

* *
*

Dramoje „Aklavietė“ (1944) sprendžiami individo santykių su kitais, žmonių bendros egzistencijos klausimai. Sios pjesės personažai egzistuoja metafizinėje nebūties situacijoje todėl, kad jie yra mirę. Į antrosios imperijos stiliaus saloną (tik be langų ir veidrodžių), kuris vaizduoja pragarą, įvedami trys pagrindiniai pjesės personažai: Garsenas, Estelė ir Inesė (be jų pjesėje veikia dar berniukas — tarnas, kuris juos atveda). Šių personažų paveikslais dramaturgas išreiškia tris skirtingus moralinius puolimus: Garsenas — bailys, Estelė — savo kūdikio žudikė, Inesė — lesbijetė. Kiekvienas iš jų, atėjęs į „pragarą“, nustemba, nematydamas jokių kankinimo įrankių, tačiau vėliau įsitikina, kad jie patys yra kankintojai — kiekvienas iš jų kankina kitus ir yra kitų kankinamas. Garsenas nori pasiteisinti prieš kitus, iš pradžių jis sakosi esąs pacifistas, sušaudytas dėl savo įsitikinimų. Jis nori, kad Inesė ir Estelė galvotų apie jį kaip apie didvyrį, bet yra priverstas prisipažinti, kad buvo pabėgęs iš fronto ir mirė bailio mirtimi. Taip palaipsniui kiekvienas iš jų „apnuoginamas“ prieš kitus, Estelė ir Garsenas nori užsimiršti meilėje, bet Inesės žvilgsnis juos

¹³ J. P. Sartre, Théâtre, p. 103.

¹⁴ F. Jeanson, Sartre par lui-même, p. 28.

sulaiko, priverčia pajusti gėdą. Sartro filosofiniai principai išreiškiami Inesės lūpomis. Nors ji taip pat pasmerkta, bet ji neveidmainiauja. Jos negailestingas tiesos ieškojimas slegia kitus. Suvokimas, kad kiti žino apie juos tiesą, yra šių žmonių kančios šaltinis. Jų kančia yra amžina, nes jie yra „mirties situacijoje“, neturi galimybės išsigelbėti. Garsenas nebegali įrodyti, kad jis yra didvyris, nes iš jo atimta galimybė veikti. Jis kalba apie tai, jog buvo pasirinkęs didvyriškumą: „Aš nesvajojau apie heroizmą. Aš jį pasirinkau. Žmogus yra toks, koks jis nori būti“. Į tai Inesė jam atsako, kad „tikėtai žmogaus veiksmai įrodo norus“. Nebūties situacijoje personažai nebeturi pasirinkimo laisvės. Jie yra pasmerkti kęsti tai, ką pasirinko gyvendami, prieš prasidedant pjesės veiksmui. Garsenui bėlieka „tylėti, žvelgti į save, niekada nepakelti galvos“. Pagrindinė pjesės idėja atskleidžiama Garseno žodžiais: „Ugnis (kaip kankinimo priemonė.— G.B.) nereikalinga, pragaras — tai kiti“. Si Sartro frazė susiškaukia su Albero Kamiu mintimi, išreikšta filosofiniame esė „Mitais apie Sisifą“, nors apskritai Kamiu ir nuginklėja kai kuriuos egzistencialistinės filosofijos principus: „Absurdas glūdi ne žmoguje ir ne pasaulyje, o jų bendrame egzistavime“¹⁵.

„Aklavietėje“ Sartro filosofinės idėjos išreiškiamos apnuoginta forma. Neįprasta pjesės situacija įgalina dramaturgą atmesti socialinius ryšius, konkrečias gyvenimo sąlygas. Personazai veikia už konkrečių laiko ir erdvės ribų, jų moraliniai bruožai traktuojami kaip bendražmogiškos kategorijos. Tačiau netgi ir po sąlygiška, matematinės teoremos principu pagrįsta pjesės forma galima įžvelgti gyvenimo tikrovės padiktuotą nusikaltimo ir bausmės temą. Artėjant fašizmo krachui ir tuo pačiu atpildo valandai, Sartras sprendžia žmogaus atsakomybės, jo pasmerkimo už nusikaltimus klausimą. Garsenas — bailys, pabėgęs iš kovos lauko, amžinai turės kęsti kitų pasmerkimą.

Po Prancūzijos išvadavimo Sartro dramaturgijoje pastebimas žymus posūkis į socialinę ir politinę tematiką. Pasipriešinimo kovos, kurioje Sartras aktyviai dalyvavo, patyrimas, kaip matėme, atsispindėjo jo filosofinių pažiūrų evoliucijoje. Pirmoji Sartro drama „Mirusieji be laidotuvių“ (1946), sukurta pokario metais, sprendžia žmogaus laisvo pasirinkimo problema ne abstrakčioje bendražmogiško egzistavimo sferoje, o aktualioje Pasipriešinimo kovoje. Aštri dramatinė situacija šioje pjesėje įgauna ryškų politinį pobūdį, herojų pasirinkimas atskleidžia ne tik jų moralinį veidą ir valios jėgą, bet kartu parodo ir jų pasirinkimą tarp dviejų politinių jėgų Prancūzijai tragišku momentu.

Suabsoliutintas laisvas herojus („Musės“) čia pavirsta Sartro amžininku — Pasipriešinimo kovos dalyviu. Nors pjesės veiksmas taip pat, kaip „Aklavietėje“, vyksta vienoje patalpoje, už jos sienų kovojama anti-fašistinė kova, draugų likimas apsprendžia herojų pasirinkimą.

Provincijos mokyklos, kur įsikūrė Peteno policijos būstinė, palėpėje penki prancūzų partizanai laukia tardymo ir kankinimų. Policininkai reikalauja, kad partizanai išduotų savo vadą, bet dramos pradžioje jie nežino, kur jis. Susiklosto būdinga situacija, statanti prieš kiekvieną herojų pasirinkimo klausimą. Kovotojai pasipriešinimo forma pasirenka tylėjimą, jie stengiasi nerėkti netgi kankinami, nors ne visiems tai pavyksta. Jie žino, kad tylėdami jie pasirenka Poliniko likimą — mirtį be laidotuvių, heroizmą, kurio vienintelis atpildas — moralinė pergalė. Šią situaciją dramaturgas traktuoja kaip žmogaus patikrinimą, jo moralinės vertės įrodymą. Esamoje situacijoje kiekvieno pasirinkimas kartu atskleidžia ir jo esmę. Kiekvienas dramos herojus savo pasirinkimą motyvuoja individua-

¹⁵ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, 1942, p. 15.

liai, kiekvieno kančios savaip jį apibūdina. Pavyzdžiui, Anri, pasirinkęs tylėjimą, jaudinasi dėl to, kad jo mirtis betikslė, niekam nenaudinga. Savitai herojai išgyvena ir fizinės kančios baimę. Dramaturgas natūralistiškai vaizduoja patį kankinimo procesą, policininkų sadizmą. Vienas iš partizanų — Sorbjė bijo savo kūno, kuris gali neiškęsti fizinių kančių. Herojų išgyvenimais autorius turėjo tikslą parodyti, kad skausmą ir baimę kiekvienas žmogus jaučia savitai. Penkiolikos metų berniukas Fransua nėra pakankamai subrendęs išmėginimui. Jis priekaištauja draugams, kad šie apgavo jį, nepasakę, jog Pasipriešinimas reikalauja tokios aukos: „Jūs man sakėte: Pasipriešinimui reikia žmonių, bet nepasakėte, kad reikalingi herojai. Aš ne herojus! Aš dariau, ką man liepė: platinau atsisaukimus ir perdavinėjau ginklus, ir jūs sakėte, kad aš visuomet linksmas. Bet niekas manęs neįspėjo, kas manęs laukia. Prisiekiu, aš nežinojau, kam aš ryžausi“¹⁶.

Pasipriešinimo jėga ryškiausiai įkūnyta komunisto Kanorio paveikslė. Jam svetima Anri, Sorbjė ir Fransua baimė ir svyravimai. Dramaturgas pabrėžia šio herojaus moralinį tikslumą, tvirtą valią, protą ir žmogiškumą. Jeigu kiti pjesės pradžioje kankinasi dėl savo mirties bevaisiškumo, Kanoris žino, jog miršta už visų reikalą. Kanorio — vienintelio dramos herojaus, kuris nerėkė kankinimų metu, — jėga įkvepia kitus, padeda pajusti bendrą kovos tikslą.

Situacija pasikeičia, kai scenoje pasirodo Zanas. Fašistai nežino, jog jis ir yra jų ieškomas partizanų būrio vadas, ir dabar ne tik Zano, bet ir viso būrio likimas priklauso nuo kiekvieno iš kankinamųjų valios jėgos, jų sugebėjimo atsispirti. Herojų pasipriešinimas nustoja buvęs kiekvieno asmeniniu reikalu, iškyla atsakomybės prieš visus klausimas. Dramatinis konfliktas paastrėja, nes tas, kurį jie turi išduoti, yra čia pat, jų tarpe. Fransua, kai prisipažįsta galįs išduoti, nužudo kovos draugai, nes tai neišvengiama bendro reikalo labui. Sorbjė išsoka pro langą kankinimų metu. Fizinės mirties kaina jis apmoka savo moralinę pergalę. Savotišką dramatinį pasirinkimo konfliktą išgyvena ir Zanas, nors jis yra kitoje situacijoje (jo nekankina). Matydamas draugų kančias, jis pats galėtų išsiduoti. Jo pasirinkimą taip pat apsprendžia atsakomybė prieš kitus. Jeigu jį atpažintų, šešiasdešimt kovotojų, kurie ateis į kaimą po kelių dienų, turės žūti. Ir Zanas taip pat tyli. Dramos pabaigoje, kai Zanas paleidžiamas, partizanai turi galimybę išsigelbėti, duodami neteisingus parodymus, bet daugelis išsigelbėjime mato kapituliaciją, atsisakymą ankstesnio pasirinkimo tylėti. Komunistas Kanoris įrodo, jog būtent dabar jų mirtis būtų visai betikslė. Kovotojai neturi teisės rinktis mirties, kai jų laukia darbas, kova. Ir netgi jei juos nusiųstų į katorgą, jų gyvenimas nebūtų betikslis. „Mes neturime teisės mirti už nieką“, — sako Kanoris. Tačiau sadistai policininkai nesilaiko duoto žodžio ir nušauna juos išdavikišku šūviu į nugarą.

Herojų mirtis pjesės pabaigoje suprantama kaip jų moralinė pergalė. (Daugelio šalių teatrų pastatymuose ši pjesė buvo pavadinta „Nugalėtojai“.)

Dramoje „Mirusieji be laidotuvių“ žmogaus moralinio nepriklausomumo problema siejama su pažangių visuomeninių idealų teigimu. Tai geriausias Sartro antifašistinis kūrinys, išreiškiantis žmogaus intelekto, jo valios pasipriešinimą fašistinei prievartai. Čia menininko humanizmas įgauna konkretų socialinį-politinį pobūdį, laisvos asmenybės idealas įkūnijamas antifašistinio herojaus komunisto (Kanoris) paveikslu.

¹⁶ J. P. Sartre, *La P... respectueuse suivi de Morts sans sépulture*, Paris, 1947, p. 113.

Visuomeninės pozicijos suaktyvėjimas, posūkis demokratijos ir progreso linkme * įgalino Sartrą pokario metais sukurti eilę dramų, sprendžiančių egzistencializmo filosofines problemas, individualios laisvės klausimą aktualioje socialinių santykių plotmėje. 1946 m. šalia „Mirusiųjų be laidotuvių“ Sartras parašė aštrią antirasistinę pjesę „Garbingoji kekšė“, kurioje žmogaus moralinės atsakomybės, jo laisvo pasirinkimo tema siejama su amerikietiškos demokratijos kritika. Dramaturgas aiškiai parodo, jog žmogaus laisvė pokario Amerikoje ribojama socialinių prietarų ir valstybinės sistemos. Subjektyviai sąžininga, neapkenčianti melo prostitutė Lizi tampa išdavike, nes to reikalauja jos „pareiga valstybei ir amerikiečių nacijai“. Egzistencialistinė, abstrakčiai suvokta individo laisvė tampa iliuzija, kai žmogus susiduria su konkrečia socialine aplinka.

Siekimas socialiai įprasminti problemą dėl žmogaus moralinės atsakomybės už aplinkui esantį blogį matomas paskutiniojoje Sartro dramoje „Altonos kaliniai“ (1959). Dramos herojus — buvęs hitlerinės armijos leitenantas Francas fon Gerlachas jau trylika metų gyvena užsidaręs savo kambaryje, analizuoja praeities nusikaltimus, išgyvena gilią sąžinės tragediją. Jei dramoje „Mirusieji be laidotuvių“ dramaturgo dėmesio centre buvo herojai — nugalėtojai, tai čia jis pagrindinį dėmesį sutelkia ties nusikaltėliais. Franco paveikslas labai sudėtingas, dialektiškas, atspindys Vokietijos tragediją fašizmo viešpatavimo ir pokario metais. Negalima sutikti su tais tyrinėtojais, kurie jo paveiksle mato tik tipišką tos epochos vokiečio kelią nuo patrioto iki paklusniai vykdančio fiurerio įsakymus sadisto. Panaudodamas šiuolaikinei dramai būdingas formas, Sartras atgaivina scenoje praeitį, ji tiesiogiai įsibrauna į dabartinį herojaus gyvenimą. Prieš užsiverbuodamas savanoriu į frontą, Francas piktinosi fašistinės politikos metodais, koncentracijos stovyklomis, jis slėpė savo kambaryje iš stovyklos pabėgusį kalinį. Tačiau tėvas jį išdavė. Kalinys buvo nužudytas Franco akivaizdoje. „Gelbėdamas“ sūnų, senasis fon Gerlachas — stambus Hamburgo pramonininkas, vienas iš tų, kurie finansavo Hitlerio režimą, — pažada Gebelsui, jog Francas įsirašys savanoriu į frontą. Tokiu būdu Franco konfliktas su tėvu kyla dėl pastarojo išdavystės, kuri pastumia jį į nusikaltimo kelią. Hitlerinės armijos leitenantas Francas fon Gerlachas ties Smolensku tardė ir kankino tarybinius partizanus. Tačiau partizanai tylėjo, jie, kaip ir dramos „Mirusieji be laidotuvių“ herojai, tapo nugalėtojais. Francą kankina kaltės ir gėdos jausmas, jį nuolat persekioja dviejų nukankintų žmonių žvilgsnis, jis ieško savo nusikaltimo ir pralaimėjimo priežasčių. Įvykis ties Smolensku yra pagrindinė dramos konflikto ašis, su ja siejamos Franco moralinės kančios. Dramaturgas atiduoda herojų rūsčiam istorijos ir ateities teismui. Franco tragedija atskleidžiama per monologus, atspindinčius jo liguistą psichinę būklę. Kambaryje, kurio vienintelis langas užmūrytas, Francas, vilkįs nuplyšusia hitlerinės armijos karininko uniforma, kreipiasi į ateities tribunolą, „XXX amžiaus krabus“, norėdamas būsimoms kartoms palikti savo tragišką išpažintį. (Jo kalbos, primenančios bepročio kliedėjimą, įrašomos į magnetofono juostą.) Demaskuojanti pjesės idėja atskleidžiama hiperbolizuota, groteskine forma: į Hitlerio portretą Francas mėtė šampano taures ir austrių kriaukles, valgo puošiančius jo krūtinę šokoladinius medalius. Dramaturgas neteisina Franco, parodo, jog jis taip pat atsakingas už hitlerinės Vokietijos padarytus nusikaltimus, kaip ir jo tėvas, kuris statė fiureriui karinius laivus. Šį pasmerkimą liudija dramos finalas — jie abu baigia gyvenimą savižudybe.

* Tai liudija jo aktyvus dalyvavimas kovoje už taiką (1952 m. jis buvo išrinktas Pasaulinės Taikos Tarybos nariu), simpatijos Tarybų Sąjungai ir komunistams, protestas prieš kolonializmą ir rasizmą.

Nors „uždara“ dramos forma ir neleidžia dramaturgui pilnai atskleisti Franco vidinio konflikto socialinę prasmę, joje aiškiai įžvelgiama pokario Vokietijai, ir ne tik Vokietijai, būdinga situacija. Neatsitiktinai Sartras pabrėžė, kad Franco būklė daug kuo panaši į grįžusio iš Alžyro prancūzų kareivio būklę.

Vienoje sudėtingiausių idėjinių požiūriu pokario dramų „Velnias ir viešpats dievas“¹⁷ (1951) Sartras gėrio ir blogio, laisvo pasirinkimo problemą sprendžia istorinėje medžiagoje. Dramos veiksmas vyksta XVI amžiuje, valstiečių karo Vokietijoje metu. (Tai savotiškas „Geco iš Berlichingeno“ variantas, nors dramaturgas nenurodo herojaus pavardės ir, apskritai, laisvai elgiasi su istoriniais faktais.) Kūrinio siužetas susijęs su herojaus individualisto Geco evoliucija, kuri atskleidžiama liaudies kovos prieš feodalus ir dvasininkiją fone. Dramos pradžioje Gecas parodytas kaip absoliutaus blogio skleidėjas, be gailėsčio deginąs miestus ir kaimus, kelias siaubą žmonių tarpe. Vėliau, pamatęs liaudies kančias ir skurdą, Gecas puola į kitą kraštutinumą — nutaria tapti „absoliutaus gėrio“ riteriu. Anksčiau buvęs sąjungoje su velniu, savo elgesiu metęs iššūkį dangui, dabar jis sudaro sąjungą su dangumi ir siekia sukurti žemiškąjį rojų. Prievartai ir kovai Gecas priešpastato nuolankumą ir nesipriešinimą. Jis įkuria „Saulės miestą“, laimės salelę karo nelaimių ir skurdo jūroje. Tačiau ir šis „gėrio“ pasirinkimas baigiasi tragiškai — sukilę valstiečiai išžudo „Saulės miesto“ gyventojus todėl, kad tie nenori prisijungti prie kovos su feodalais. Geco laisvą pasirinkimą Sartras aiškiai parodijuoja, parodydamas, jog herojus šią atsakingą problemą paverčia žaidimu. (Pvz., Gecas eina lažybų, — jei jis praloš, žaisdamas kauliukais, reiškia, laimės dievas, ir lošėjas turės pripažinti jo įstatymus, daryti gera. Arba, norėdamas sužadinti masių fanatišką tikėjimą, jis susižeidžia rankas ir sako miniai, jog tai esąs nukryžiuotojo kraujas, o jis pats — pranašas.) Pjesės pabaigoje Gecas, likęs vienas, netekęs tikėjimo nei velniu, nei viešpačiu dievu, priima valstiečių pasiūlymą tapti sukilėlių armijos vadu.

Geco individualizmui, jo abstrakčiam gėrio ir blogio supratimui Sartras savotiškai priešpastato valstiečių vado Nasčio galvosoną. Nasčiui gėrio sąvoka neatsiejama nuo konkrečių liaudies kovos už laisvę ir geresnį gyvenimą tikslų. Tačiau per drąsu būtų tvirtinti, kad pats dramaturgas galutinai priima Nasčio poziciją. Drama palieka nepasitenkinimo jausmą, nes Gecas ir prisijungęs prie sukilėlių, lieka vienišas.

Ši drama reikšminga savo ateistinėmis tendencijomis, kurios nukreiptos prieš katalikiškąjį Polio Klodelio ir Gabrielio Marselio teatrą. Nuvainikuodamas Geco „pranašystes“, kurdamas neigiamus dvasininkų (Henriko, Vormso vyskupo) paveikslus, Sartras tęsia volteriškojo teatro tradiciją.

* *

*

Intelektualinis Sartro dramaturgijos pobūdis, filosofinė problematika apsprendė meninę jos specifiką. Pagrindiniai jo dramos principai jau išryškėjo, kalbant apie situacijos teoriją. Tačiau ši situacija Sartro dramose kuriama skirtingai. Kai kada ji suprantama abstrakčiai, sąlygos, iškeliančios prieš herojų apsisprendimo galvosūkį, pavaizduojamos sąlygiška antikinio mito forma („Musės“), racionalistiškai sukonstruota schema („Aklavietė“). Tose dramose, kur moralinė problematika siejama su socialinio-politinio gyvenimo klausimais, situaciją apsprendžia epochos

¹⁷ Ši Sartro drama atspausdinta žurnale „Inostrannaja literatura“, 1966, Nr. 1.

svarbūs istoriniai įvykiai („Mirusieji be laidotuvių“, „Altonos kaliniai“). Sartras-egzistencialistas koncentruoja dėmesį ties subjektu. Išorinės sąlygos domina jį tiek, kiek jos turi įtakos herojaus pasirinkimui, jo vidiniams konfliktams. Tai apsprendžia savitą, „laboratorinį“ Sartro dramaturgo metodą, uždara jo dramos formą. Patys situaciją sudarantieji įvykiai vyksta už scenos, jie nėra betarpiškai parodomi, herojus izoliuojamas, tarsi uždaromas į tyrinėjimų „kamerą“. (Aukštas dramoje „Mirusieji be laidotuvių“, Franco kambarys „Altonos kaliniuose“. Nuo šios schemos Sartras nutolsta savo vienintelėje komedijoje „Nekrasovas“ ir dramoje „Velnias ir viešpats dievas“.) Išorinis istorijos ir visuomeninio gyvenimo pasaulis parodomas per herojų vidinio pasaulio prizmę. Sartro dramaturgijos meniniai principai čia tiesiog priešingi Brechto epinio teatro principams.

Sartras, atsisakydamas psichologinės charakterių dramos, remiasi visai kitais personažų kūrimo principais. Žmogaus vertę, pagal Sartrą, nulemia jo pasirinkimas sprendžiamu momentu. Vaizduodamas pasirinkimo momentu, dramaturgas herojų kartu apibūdina kaip žmogiškąją asmenybę, individą. Herojaus mintys ir poelgiai vaizduojamoje situacijoje yra tarsi raktas į jo praeitį ir ateitį, pagal juos matuojama jo moralinė vertė, jo gyvenimo principai. Herojaus poelgių motyvai susiję su subjektyviais jo bruožais, charakteriu, tačiau, kaip pažymi pats dramaturgas, lemiamą vaidmenį vaidina ne charakteris, o žmogaus pažiūrų sistema, savo „teisių sistemos“ teigimas. Tai apsprendžia intelektualinį Sartro dramų herojaus tipą, nešantį didelį minties, proto konfliktų krūvį. Analizuodamas herojaus svyravimus, vidinius jo išgyvenimus, dramaturgas nevengia natūralizmo, fiziologijos. Tačiau dramaturgas-racionalistas paneigia dominuojantį sąmonės vaidmenį žmogaus gyvenime. Racionalistinis Sartro dramaturgijos pobūdis remiasi klasicistinės tragedijos tradicija. (Kornelij Sartras laiko savo pirmuoju mokytoju.) Sartras konstruoja savo herojų paveikslus pagal logikos schemą, įkūnydamas jų poelgiuose ir mintyse savo filosofinius teiginius. Jo dramų herojai niekuomet nepasiduoda aplinkybių įtakai, išlikdami autoriaus minties funkcijomis.

Iškeldamas nenusilenkiančią prieš aplinkybes laisvą asmenybę, Sartras paneigia nesipriešinimo idėją. Čia atsispindi menininko aktyvi humanistinė pasaulėžiūra. Ypač ji išryškėja ten, kur asmenybės moralinė laisvė sutampa su pažangių socialinių idėjų teigimu. Individualaus pasirinkimo tema išreiškia dramaturgo siekimą iškelti kiekvieno žmogaus teisę į savitą „būtį“, protestą prieš asmenybės subanalėjimą ir suvidutinjimą.

Buržuazinėje kritikoje (pvz., Žansonas, Krenstonas) stengiamasi pavaizduoti Sartro dramaturgiją kaip grynai abstrakčių filosofinių samprotavimų atspindį. Todėl tokios dramos kaip „Mirusieji be laidotuvių“ ir „Altonos kaliniai“ laikomos mažiausiai vykusiomis, „Aklavietė“ — Sartro dramaturgijos šedevru. Šie kritikai, pasinaudodami prieštaravimais Sartro pasaulėžiūroje, stengiasi pavaizduoti jį kaip menininką, mąstantį grynai intelekto sferoje. Tarybinės kritikos uždavinys — parodyti humanistines šio didelio mūsų epochos menininko kūrybos puses, žinoma, nenutylint ir prieštaravimų.

PROBLÈME DE LIBERTÉ DE LA PERSONNE DANS LES PIÈCES DE SARTRE

G. BAUZYTÉ

Résumé

La popularité des œuvres de Sartre à l'Ouest consiste en ce que sa philosophie existentialiste est à proximité à la disposition et aux recherches des intellectuels de la bourgeoisie. Le mécontentement des intellectuels, la restriction de liberté de la personne et le sentiment d'une forte crise culturelle bourgeoise se reflètent dans l'existentialisme.

Les représentants de la philosophie existentialiste Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Gabriel Marcel et leurs prédécesseurs allemands Heidegger, Jaspers posent le problème de la personne en mettant l'accent sur l'hostilité de la société bourgeoise et de sa culture envers l'homme. Les existentialistes soulèvent la question de l'aliénation de l'homme dans la société bourgeoise et posent la question de la responsabilité de la personne pour ses actes et son destin envers soi-même et envers les autres. Cependant en solutionnant le problème des rapports de la personne et de la société, les existentialistes interprètent la tragédie de l'homme, son inaptitude d'être tel qu'il est, en rejetant la faute et la responsabilité sur une personne isolée et non sur la société dans laquelle il existe. C'est en engageant les hommes à remonter leurs activités individuelles que les existentialistes cultivent l'individualisme et en même temps ils mettent l'individu en opposition à la collectivité.

La création artistique sartrienne est étroitement liée à son système philosophique, notamment cette connexion est évidente dans ses pièces d'après lesquelles sa pensée philosophique est devenue accessible à un grand nombre de lecteurs et de spectateurs.

Dans la première partie de l'article l'auteur analyse les principaux du système philosophique sartrien de L'Être et le Néant et L'existentialisme est un humanisme. L'attention est centrée sur les notions „liberté“ et „morale de l'action et du choix résolu“; il est à noter la connexité des idées philosophiques sartriennes à la Résistance.

Dans sa première pièce Les Mouches il nous montre Oreste — personnage fort, mais isolé et tragique, qui préfère la liberté à la conformité servile et accomplit un acte héroïque: il délivre sa ville natale Argos du mal et de l'oppression. Dans Huis clos le problème de la personne et son rapport avec les autres est résolu dans un plan métaphysique abstrait. Ses pièces d'après-guerre: Morts sans sépulture et Séquestrés d'Altona reflètent l'expérience du dramaturge dans la lutte de la résistance antifasciste.

Morts sans sépulture — pièce où l'idéal de liberté d'une personne incompatible est incarné dans les militants français, surtout dans le communiste Canoris; l'indépendance morale de l'homme concorde avec l'idéal progressiste social. Dans les Séquestrés d'Altona Sartre pose le problème aigu de la responsabilité des crimes perpétrés à l'époque d'après-guerre.

Le problème du „choix libre“ est analysé dans Le Diable et le Bon Dieu sous forme historique. Sartre critique la liberté abstraite, mais il ne commente pas là-dessus.

La dernière partie de l'article est destinée à l'analyse de certains principes artistiques de la dramaturgie sartrienne. La cohésion de la dramaturgie avec la théorie du théâtre des situations, le caractère intellectuel de l'héros sont accentués; le rapport de la pièce sartrienne avec la tradition du théâtre français est mis en évidence.

ПРОБЛЕМА СВОБОДЫ ЛИЧНОСТИ В ДРАМАТУРГИИ САРТРА

Г. БАУЖИТЕ

Резюме

Популярность творчества Жана Поля Сартра на Западе обусловлена прежде всего близостью основных положений экзистенциалистской философии настроениям и исканиям буржуазной интеллигенции. В экзистенциализме во многом находят отражение недовольство интеллигенции ограничениями свободы личности в буржуазном обществе, острое ощущение кризиса буржуазной культуры. Представители экзистенциалистской философии — Ж. П. Сартр, Симона де Бовуар, Г. Марсель и их немецкие предшественники — Хейдеггер, Ясперс ставят проблему личности, не сглаживая, а, наоборот, заостряя вопрос о враждебности буржуазного общества и его культуры человеку. Экзистенциалисты поднимают вопрос об отчуждении и оскудении людей в буржуазном обществе, ставят высокие требования отдельному человеку, как, например, ответственность перед самим собой и другими за свои поступки. Однако, решая проблему отношений личности и общества, экзистенциалисты объясняют трагедию человека его неспособностью быть самим собой, перенося вину и ответственность на отдельного индивида. Стремясь к раскабалению личности, экзистенциалисты исходят от отдельного человека, от его особой экзистенции, а не от той социальной среды, в которой он существует. Призывая людей повысить свою индивидуальную активность, экзистенциалисты культивируют индивидуализм, противопоставляя индивида коллективу.

Творчество Сартра тесно связано с его философской системой, особенно эта связь очевидна в его драмах, благодаря которым его философская мысль стала доступна широкому кругу читателей и зрителей. В начале статьи рассматриваются основные положения философской системы Сартра, выраженные в «Бытии и небытии» и «Экзистенциализм — это гуманизм». Особое внимание уделяется понятию свободы, «морали действия и решающего выбора», а также подчеркивается связь философских идей Сартра с борьбой французского Сопротивления.

В центре первой драмы Сартра «Мухи» стоит сильная, но одинокая и трагическая личность — мститель Орест, который, предпочитая свободу рабскому смирению, совершает героический подвиг — освобождает родной город Аргос от зла и гнета. Несмотря на условный античный сюжет, эта драма выразила сопротивление французского интеллекта фашизму. В драме «Тупик» проблема личности и ее соотношения с другими людьми решается в абстрактном метафизическом плане. В послевоенных драмах Сартра — «Мертвые без погребения» и «Альфонские узники» сказывается опыт драматурга — участника антифашистского Сопротивления. В драме «Мертвые без погребения» идеал свободной не смиряющейся личности воплощен в образах французских партизан, особенно в коммунисте Канорисе, утверждение нравственной

независимости человека связано с утверждением передовых общественных идей. В «Альтонских узниках» Сартр выдвигает острую в послевоенные годы проблему ответственности человека за совершенные им преступления. В драме «Дьявол и господин бог» проблемы свободного выбора, добра и зла решаются на историческом материале. Критикуя абстрактное понимание свободы, Сартр, однако, не до конца решает поднятую им проблему.

Заключительная часть статьи посвящена анализу некоторых художественных особенностей драматургии Сартра. Особо подчеркивается связь драматической формы с теорией «театра ситуаций», интеллектуальный характер героя, связь драматургии Сартра с традицией французской драмы.