

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJO

IZAK KERMC

Absurd in upanje v literaturi Kurta Vonneguta

Občutje absurdnega in upanje, izraženo skozi humanizem

Diplomsko delo

Mentor: red. prof. dr. Tomislav Virk

Univerzitetni študijski program prve stopnje:

Primerjalna književnost in literarna teorija

Ljubljana, 2019

Izveček

Absurd in upanje v literaturi Kurta Vonneguta

Diplomsko delo raziskuje tematiko vesplošnega človeškega eksistencialnega obupa ter njegove posledice v štirih izbranih konstitutivnih romanih Kurta Vonneguta ml. Za ta namen se opira pretežno na Alberta Camusa kot najbolj poznanega teoretika absurda. Zadaja si odkriti stičišča med tem, kako k absurdju kot izhodišču s filozofskega vidika pristopa Camus in kako ga preko leposlovne proze prikazuje Vonnegut. Pri slednjem se ne zanaša vselej na vsebinsko filozofsko-teoretsko podstat, temveč absurd obravnava tudi s formalnega, literarno-teoretskega vidika. Diplomsko delo namerava vzpostaviti tudi distinkcijo med vodilom človeškega življenja, ki ga avtorja izpeljeta iz občutja in prepoznave absurda.

Ključne besede

Kurt Vonnegut, Albert Camus, absurd, upanje

Abstract

The absurd and hope in the literature of Kurt Vonnegut

This undergraduate thesis investigates the theme of general human existential despair and its consequences in four chosen prominent novels from the bibliography of Kurt Vonnegut Jr.; in order to achieve so, the thesis relies predominantly on Albert Camus, the most distinguished theoretician of the absurd. It aims to discover the meeting points between how Camus as a philosopher treats the absurd as a starting point and how Vonnegut portrays it via prose. In the treatment of the former, the thesis does not always rely merely on the substantive philosophical-theoretical paradigm, but also examines it from a literary-theoretical perspective. This thesis also strives to establish a distinction between the principals of human life which both authors infer from the feeling, and from the recognition of the absurd.

Key words

Kurt Vonnegut, Albert Camus, absurd, hope

Kazalo

1. Uvod.....	5
2. Kurt Vonnegut	6
2.1. Življenje in delo	6
3. Na poti k absurdu s Camusem	10
3.1. Absurdno in samomor.....	12
3.2. Absurdni zidovi & Filozofski samomor	13
3.3. Absurdna svoboda	15
3.4. Absurdni človek	16
3.4.1. Don Juan.....	16
3.4.2. Gledališki igralec	16
3.4.3. Osvajalec	17
3.4.4. Ustvarjalec.....	17
3.5. Mit o Sizifu	17
4. Literatura absurda	20
5. <i>Sirene s Titana</i>	22
5.1. Sinopsis.....	22
5.2. Absurdno veselje.....	22
6. <i>Mati noč</i>	27
6.1. Sinopsis.....	27
6.2. Esenca in absurdno	27
7. <i>Mačja zibka</i>	30
7.1. Sinopsis.....	30
7.2. Absurdna vera	30
8. <i>Klavnica pet</i>	34
8.1. Sinopsis.....	34
8.2. Absurd vojne	34
9. Zaključek	39
Literatura in viri.....	40

1. Uvod

Opus ameriškega pisatelja nemškega rodu Kurta Vonneguta ml. je prepreden s kontemplativnimi lastnostmi občutja človeške eksistencialne krize, pa naj si gre za znanstvenofantastični, vojni, za družbenokritični roman ali pa za mešanico vseh. Skoraj vselej je v njegovih delih prisotna podstat eksistencialistične filozofske niti, ki se še natančneje navezuje na koncept absurda, ta pa je tako filozofsko kot literarno-teoretsko skorajda neizbežno povezan s pisateljem in filozofom Albertom Camusem.

Vonnegut in Camus pripadata isti ali pa vsaj zelo podobni vojni generaciji, ki se je bila primorana vrniti na ustaljene tirnice življenja po tem, ko je izkusila in bila priča najstrašnejšim in najbolj neetičnim dejanjem v zgodovini človeštva. Druga svetovna vojna je terjala več kot 70 milijonov življenj in na avtorjih te generacije je ležalo, da v povojnem času vzpostavijo refleksijo na preživeto in skušajo zgraditi nekakšne nove smernice.

Diplomsko delo se bo zato najprej na kratko posvetilo biografskemu orisu Vonnegutovega življenja in njegovemu seznanjenju z malce starejšim Albertom Camusem, čigar razpravljalni esej *Mit o Sizifu* bo skozi delo služil kot oporna točka za analizo vsebinskih elementov absurda Vonnegutovih romanov. Poleg Camusa se občasno nameravam navezovati tudi na druge filozofe eksistencialistične struje, vendar naj na tem mestu izpostavim, da ne gre za filozofsko-teoretsko delo, saj se kot avtor diplomskega dela zavedam meja svojega znanja na tem področju in si ne želim postavljati previsokih ambicij ter posledično (prepogosto) zapasti v zgrešeno in neizobraženo teoretiziranje. Navsezadnje je odstop od stroge filozofske teorije tudi logičen, saj se Camus ni smatral za filozofa niti za eksistencialista. Njegovo pisanje in teorija sta mnogo bližje francoski sartrovski eksistencialni filozofiji življenjskega vsakdana kot pa na primer nemški fenomenološki filozofski struji, katere pripadniki so bili številni medijsko in akademsko oklicani eksistencialisti, ki so to oznako prav tako vehementno zavračali.

Absurdne plati štirih izbranih Vonnegutovih romanov v delu niso prikazane le z vsebinskega vidika, temveč tudi formalnega. Pri tem se bom nanašal na literarno-teoretska dela o literaturi absurda, med drugim tudi na teorijo o dramatikii absurda Martina Esslina, in skušal vzpostaviti korelacije s prozo. Štirje Vonnegutovi romani (*Sirene s Titana*, *Mati noč*, *Mačja zibka* in *Klavnica pet*) so bili izbrani na podlagi kronološkega, širšega literarnokritičnega pa tudi subjektivnega kriterija.

2. Kurt Vonnegut

2.1. Življenje in delo

Pri strnitvi biografije in dela se bom skušal čimbolj izogniti nepomembnemu suhoparnemu podajanju informacij in se bom raje posvečal izpostavitvi podatkov in dogodkov, ki so vplivali na Vonnegutovo literarno ustvarjanje ter na njegov pogled na svet, s tem pa zaznamovali njegovo pisanje po vsebinski, tematski in stilistični plati. Poudarek bo torej na življenjsko izkušenih zgodovinskih dogodkih, na tematikah eksistencializma in absurda ter prvinah znanstvene fantastike in črnega humorja.

Kurt Vonnegut ml. se je rodil 11. novembra 1922 kot najmlajši otrok v umetniški družini. Oče, ki je bil slikar in arhitekt ter je zaradi svojega poklica v času velike krize tridesetih družino komajda preživljal, je sinu svetoval, naj se nikoli ne posveti umetnosti, »saj je ugotovil, da je, kar se pridobivanja denarja tiče, povsem neuporabna« in mu je »na kolidž omogočil iti samo pod pogojem, da študira nekaj resnega, praktičnega« (Vonnegut, *Mož* 26).

Če hočete zares hudo prizadeti starše, pa nimate poguma biti gej, se zapišite umetnosti. To je najmanj, kar lahko storite. Umetnost nikakor ni način za preživljanje. Je pa zelo human način, kako življenje naredite znosnejše. Dušo vzpodbujate k razcvetu, ko umetniško ustvarjate, za kriščevo voljo! In pri tem sploh ni pomembno, ali ustvarjate dobro ali slabo. (Vonnegut, *Mož* 32)

Vonnegut je očetovo željo sprva uslišal in se vpisal na študij kemije. Znanstveno-naravoslovna smer ter družba in posel, iz katerih je izhajal, so tako postali eni izmed vzrokov za prvine znanstvene fantastike v njegovih delih. Ta žanrska oznaka, ki so mu jo slepo nalepili, in stigma šibke literarne teže ter veljave, ki se je drži, pa je povzročila, »da sta prvi dve desetletji njegovega pisanja minili brez posebnega odziva in da je bil Vonnegut znan (kolikor je pač bil) le v getu znanstvenofantastičnega« (Blatnik, 175).

Ko je nekdo odredil, da sem pisec znanstvenofantastične literature, sem postal tako imenovani pisec znanstvenofantastične literature. Nisem hotel, da bi me opredalčkali kot takega in razbijal sem si glavo, s čim sem koga užalil, da nisem bil vreden čeha resnih pisateljev. Sklenil sem, da zaradi tega, ker sem pisal o tehnologiji in ker večina najbolj cenjenih ameriških pisateljev o tehnologiji ne ve ničesar. (Vonnegut, *Mož* 27)

Njegov romaneskni prvenec *Klavirski avtomat*, v katerem je že očitna znanstvenofantastična tematika upora ljudi proti tehnologiji in proti svoji lastni neznatnosti, je bil objavljen leta 1952. Po literarnemu prvencu se je zaradi večjih zaslužkov za kratek čas posvetil pisanju časopisnih kratkih zgodb, dokler se honorarji niso zmanjšali, nato se je vrnil k daljšim proznim tekstom. Leta 1959 je v romanu *Sirene s Titana* nadaljeval v znanstvenofantastični maniri, ki jo je nakazal že v prvencu. Sledilo je delo *Mati noč* (1961), v katerem prvič obravnava tematiko

druge svetovne vojne, nato pa še romana *Mačja zibka* (1963), ki je bil prvi Vonnegutov roman, deležen večjega literarnega odziva ter priznanja, in *Bog vas blagoslovi, gospod Rosewater* ali *Bisere pred svinje* (1965). Kljub novo priznani recepciji literarnih krogov Vonnegut s svojim pisanjem še vedno ni dosegel širšega bralskega kroga, zato začne v skladu z doktrino, da je osebna izkušnja edina pravilna snov za literarno oblikovanje, pripravljati načrt za delo, ki ga kasneje razcepi na dva romana. Izideta *Klavnica pet* (1969) – njegovo najboljšo sprejeto delo – in *Zajtrk prvakov* (1973) – njegovo kritiško najslabše sprejeto delo. Ob prozi napiše tudi par dramskih del, do smrti pa napiše še sedem romanov (*Slapstick, Jetniški tič, Deadeye Dick, Galapagos, Bluebeard, Hokus Pokus, Časotresk*), ki niso ključnega pomena za to obravnavo. Na tem mestu je pomembneje izpostaviti zbirki biografskih esejev, političnih razmišljanj in življenjskih refleksij *Fates Worse Than Death* (1991) in *Mož brez domovine* (2005). Slednja je pomembna zato, ker je zaradi kritike, naperjene predvsem zoper neoliberalno kapitalistično politiko in takrat aktualno Bushevo vlado, postala tržna uspešnica in je pri bralcih obudila ponovno zanimanje za Vonneguta.

Tako Andrej Blatnik kot Branko Gradišnik v spremnih besedah zapisujeta, da je Vonnegut s prevzemanjem žanrskih komponent znanstvene fantastike premostil vrzel med elitno in množično literaturo. Razblinil je tipizirano podobo zaprtega akademika oziroma intelektualca v slonokoščenem stolpu in mitološki horizont prenesel tudi na vsakdanjo ter na osebno raven. Stalnica njegove literature, ki je eden pomembnih nosilnih stebrov te premostitve, je med drugim humor. Kot zapiše sam, ga je spremljal od malega in mu je od nekdaj predstavljal sredstvo za nagovor:

»Kot pobič sem bil najmlajši član naše družine in prav v vsaki družini je najmlajši človek vedno pavliha, kajti šala je edini način, s katerim se lahko vklopiš v pogovor odraslih« (Vonnegut, *Mož* 15).

Za Vonneguta je značilen predvsem črni humor, ki izhaja iz groze, in je način soočenja z nesmisлом sveta. Ob pisanju se nenehno poslužuje satire in ironije, mnogokrat pa komičnosti podvrže tudi samega sebe.

»S humorjem se na svojevrsten način zavaruješ, odrivaš od sebe spoznanje, kako strašno je lahko življenje [...] S smehom ponujati ljudem olajšanje je tisto, kar sem zares hotel početi. Humor ima lahko blagodejen vpliv, kakor tableta aspirina. Če se bodo ljudje čez sto let še vedno smejali, bom vsekakor zadovoljen« (Vonnegut, *Mož* 112).

Mrakobni smisel za humor med drugim zelo verjetno izhaja iz življenjskega dogodka, ki je eden najpomembnejših za njegovo literarno ustvarjanje. Udeležil se je namreč druge svetovne vojne, v kateri so ga 22. decembra 1944 zajeli Nemci in ga odpeljali v Dresden, kjer je moral v ujetništvu opravljati prisilna dela.

13. februarja 1945 so britanske in ameriške sile pričele z obletavanjem in bombardiranjem Dresdna. Napad je trajal dva dni in mesto je bilo popolnoma opustošeno. Po zdajšnjih podatkih naj bi bilo ubitih nekje med 20 000 in 25 000 ljudi – civilistov. Pisatelj, ki sicer navaja mnogo višje število žrtev, je vojni masaker preživel tako, da se je zatekel v podzemno klavnico (Schlachthof-fünf). Dogodke je kasneje popisal v svoji največji uspešnici *Klavnica pet*.

Leta 1968, ko sem napisal *Klavnico pet*, sem se končno čutil dovolj odraslega, da pišem o bombardiranju Dresdna. Šlo je za največji pokol v evropski zgodovini. Seveda sem vedel za Auschwitz, toda pokol je nekaj, kar se zgodi iznenada, je poboj neznansko velikega števila ljudi v zelo kratkem času. V Dresdnu so 13. februarja 1945 britanske zažigalne bombe v eni sami noči ubile 135.000 ljudi. Šlo je za popoln nesmisel, nepotrebno uničenje. (Vonnegut, *Mož* 27)

Na tem mestu lahko napravimo direktno biografsko navezavo med občutjem Vonneguta in za našo tematiko pomembnim občutjem Alberta Camusa. Oba sta bila pripadnika iste generacije, Vonnegut je bil sicer desetletje mlajši, toda izkusila sta enake grozote. Albert Camus jih je zajel v svojem zahvalnem govoru leta 1957, ko je prejel Nobelovo nagrado za literaturo, ob tem pa je v omenjenem govoru prezentiral tako svojo kot posredno tudi Vonnegutovo pisateljsko pozicijo in intenco.

Več kot dvajset let nerazumne zgodovine, brezupno izgubljene kakor vsi ljudje moje generacije v krčih časa, me je opirala ena stvar; skrivni občutek, da je pisati danes čast, ker je ta dejavnost obveza – in obveza ne samo pisati. Posebej v skladu z mojimi močmi in z mojimi stanjem je bila to obveza prenašati hkrati z vsemi, ki so živeli v isti zgodovini, revščino in upanje, ki nas je družilo. Ljudje, ki so bili rojeni v začetku prve svetovne vojne, ki jim je bilo dvajset let, ko je Hitler prišel na oblast in so se začeli prvi revolucionarni poskusi, ki so se morali tedaj v dopolnitev svojega izobraževanja sprijazniti s špansko državljansko vojno, z drugo vojno, s svetom koncentracijskih taborišč, z Evropo mučilnic in ječ – ti ljudje morajo danes vzgajati svoje otroke in ustvarjati svoja dela v svetu, ki mu grozi jedrsko uničenje. Mislim, da nihče ne more zahtevati od njih, naj bodo optimisti. (Camus, *Mit* 7)

Ni torej presenetljivo, da Vonnegut Camusa večkrat omenja v svojih zapisih in je bil gotovo seznanjen ne le z njegovim pisanjem, temveč tudi njegovo filozofijo absurda. Ena prvih poimenskih omemb Camusa v Vonnegutovi literaturi se pojavi v pisateljevih razmišljanjih *Usode hujše od smrti (Fates Worse Than Death, 1991)*. Vonnegut tam zapiše, da sta »francoska pisatelja Jean-Paul Sartre in Albert Camus po drugi svetovni vojni iskala nemške pisce, da bi jim povedali, kako je bilo [med vojno] njim« (Vonnegut, *Fates* 13). Drugi, še pomembnejši

zapis pa se pojavi v *Možu brez domovine*, kjer Vonnegut izpostavi Camusev prvi esej iz *Mita o Sizifu*. Ob načinu zapisa je eksplicitno razvidno Vonnegutovo nenehno zatekanje k humorju, ki pri Camusu ni tako vseprisotno oziroma je skorajda neobstoječe.

»Albert Camus, pisatelj francosko-alžirskega rodu, ki je leta 1957 dobil Nobelovo nagrado za književnost, je zapisal: 'Obstaja samo en zares vreden filozofski problem. Samomor.' To je dokaz, da tudi književnost hrani zakladnice smeha. Camus je umrl v avtomobilski nesreči« (Vonnegut, *Mož* 22).

Poleg tega, da je bil pisatelj, je Kurt Vonnegut bil še učitelj kreativnega pisanja in predvsem družinski človek. Poročen je bil dvakrat. Prvič se je poročil leta 1945 s srednješolsko ljubeznijo Jane Marie Cox, drugič pa leta 1979 s fotografinjo Jill Krementz. Iz prvega zakona je imel tri biološke otroke, posvojil pa je tudi tri sestrine, ko je ta umrla za rakom. V drugem zakonu je posvojil še hčerko.

Leta 2007 je ob padcu po stopnicah utrpel možganske poškodbe, zaradi katerih je 11. aprila tudi umrl. Star je bil 87 let.

»In če bom moral kdaj umreti, bog obvaruj, upam, da boste dejali: 'Kurt je zdaj v nebesih.' To je moja najljubša šala« (Vonnegut, *Mož* 76).

3. Na poti k absurdu s Camusem

Po bežnem spoznanju Vonnegutovega življenja in dela, predvsem pa njegovega seznanjenja s Camusevo filozofijo absurda, bom nekaj naslednjih poglavij namenil njenemu orisu. Izhajal bom predvsem iz dela *Mit o Sizifu*, sproti pa se bom navezoval tudi na ostale filozofe eksistencializma.

Če za začetek navedem formalno definicijo absurda iz spletnega Slovarja slovenskega knjižnega jezika, je absurd:

»kar je v nasprotju z logiko, nesmisel: to je pravi absurd; privedi do absurda; voditi v absurd; očitni absurd / drama absurda; psihoza absurda in groze ♦ filoz. absurd po Camusu dejstvo, da je vse, kar je, brez smisla in končnega cilja« (SSKJ, »absurd«)

Spoznamo, da je absurd pojem, ki se ga očitno že slovarsko neločljivo povezuje s pisateljem, dramatikom in filozofom Albertom Camusem. Po peresu in filozofiji podoben kolega Jean-Paul Sartre ga je označil kar za velikega kartezijanca absurda. Zato je treba podrobneje predstaviti njegovo filozofijo, saj bo kasneje služila kot oporna točka in teoretski aparat raziskovanja absurdnih tematik Vonnegutove literature.

Pomembno je izpostaviti dejstvo, da Camus ni niti prvi, ni pa niti edini filozof, ki se je ukvarjal s konceptom absurda. To so pred njim počeli že Søren Kierkegaard, že omenjeni Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Lev Šestov idr.

Sartre je pojem »absurd« označil kot slepost človeške narave, katere spoznanje prinese občutek »gnusa«. Sartrovski absurd je definiran kot »tisto, kar je nesmotrno. Tako kot človeška eksistenca, za katero njegova slepost ne najde nikakršne zunanje utemeljenosti« (Sartre, *Being* 628). Za krščanskega filozofa Kierkegaarda se absurd nanaša na kakovost krščanske vere, ki teče nasproti vsem vsakodnevnim in enoličnim človeškim izkustvom. Kot se izrazi, je absurd ravno zaradi njegovega objektivnega odpora merilo moči verskega ponotranjenja. Kierkegaard v svojih Dnevnikih zapiše, da je ravnanje v skladu s krepostjo absurda delovanje v veri in v zaupanju v Boga. (Foley, 5–6)

Kierkegaard v delu *Strah in trepet* s svetopisemsko zgodbo o Abrahamovemu žrtvovanju sina Izaka ponazori svoj vidik absurda. Bog Abrahamu ukaže, naj namesto tradicionalnih žrtvenih ovac ali koz žrtvuje sina Izaka. Abraham brez ugovaranja uboga in se s sinom napoti proti žrtveniku. V zadnjem trenutku, preden bi Abraham ubil Izaka, Bog žrtvovanje prekine. Kierkegaard ob zgodbi ne izrazi začudenja nad Abrahamovo slepo poslušnostjo ali nad božjo milostjo, temveč nad tem, s kakšno lahkoto se Izak in Abraham vrmeta na stare uhojene

življenjske poti. Kljub temu da ju je Bog prisilil, da sta stopila iz okvira običajne človečnosti in Abraham iz očetovske zaščite, je njegova ljubezen do sina še vedno močna. Po Kierkegaardu je didaktičnost vedenje, da moramo storiti preskok, če želimo živeti po tem, ko se nam razkrijejo napake življenja: »Z neskončno bridkim odrekanjem se [Abraham] odpove vsemu, potem pa vse dobi nazaj z močjo absurda« (Kierkegaard, 40). Kierkegaard – oče eksistencialistov – tako predstavlja velik vpliv na Camusa in čeprav oba proglašata krepost absurda, Camus teistični kierkegaardovski pristop z metafizično transcendenco v *Mitu o Sizifu* strogo ovrže in ga ob kritiki perspektiv drugih eksistencialistov – Heideggerja, Husserla, Jaspersa in Šestova – označi s pojmom »filozofski samomor« (Bakewell, 146).

Zdi se, da se Camusevo razumevanje absurda v veliki meri sklada s Sartrovim, vendar »veliki-kartezijanec absurda« kljub temu kritizira kolegove implikacije. Osredotoči se predvsem na njegov zapis, da je življenje bedno, ter opozarja, da spoznanje o absurdnosti življenja ne zaznamuje konca, temveč začetek. Zanimivo ni spoznanje, ampak posledice in pravila, do katerih lahko pridemo, ko iz spoznanja izhajamo. Zato Camus že v predgovoru *Mita o Sizifu* poudari, da v delu absurdno obravnava kot izhodišče in ne kot sklep (Foley, 6).

Ključni razpravljalni esej *Mit o Sizifu (Le Mythe de Sisyphe; 1942)* (in deloma *Uporni človek (L'Homme révolté; 1951)*) bi upravičeno označili kot temeljno delo filozofije absurda, čeprav naj to ne bi bilo – vsaj sodeč po njegovem avtorju. V uvodni besedi Camus namreč izpostavi, da zbor razmišljanj obravnava občutje absurdnega in ne filozofije absurdnega.

»Tu boste našli samo opis nekega duhovnega zla v čistem stanju« (Camus, *Mit* 19).

S tem se pokaže eden prvih paradoksalnih elementov Camusevega pristopa k filozofiji, saj ne razvija toliko sistematične filozofske misli, pač pa jo prenaša skozi literarne in politične eseje, drame in dnevnike. Kljub skromnemu opisovanju svojih filozofskih ambicij pa se Camus počuti dovolj samozavestnega in sposobnega ne le za artikulacijo svoje filozofije, temveč tudi za kritiko filozofije nihilizma in eksistencializma, od katerih se je oddaljeval podobno, kot se je oddaljeval od naziva »filozof«.

Kot naproti eksistencializmu tudi naproti nihilizmu pristopi ravno s svojo koncepcijo absurda. Eno prvih izhodišč nihilistične kot tudi eksistencialistične miselne niti najdemo v Nietzschejevem izreku »Bog je mrtev.«, vendar absurd ne vodi v zanikanje najvišjih vrednot, po katerih se opredeljuje človek, ampak prav nasprotno – v dejanje.

»Zdi se mi celo, da moramo razumeti zmoto – in se neprenehoma bojevati z njo – tistih, ki so spričo prevelikega obupa zahtevali zase pravico do sramote in so se oprijeli nihilizma tistega časa« (Camus, *Mit* 7).

Absurd je prepad, ki se odpre med človekovo potrebo po razumu oziroma smislu na eni strani in na drugi strani dejstvom, da svoji dejavnosti ne more pripisati smisla ali razumnega pomena. Absurdist dvomi v ideologijo, filozofski sistem ali religijo, ki preko konstruktov o človeku slednjega umeščajo v gole kategorije z namenom, da bi zanikali njegovo dejansko bedo. Camusa to privede do tega, da na začetek *Mita* o Sizifu postavi »edini pravi filozofski problem«: vprašanje samomora.

3.1. Absurdno in samomor

»Obstaja en sam zares resen filozofski problem: samomor. Kdor presoja, ali je vredno živeti ali ne, odgovarja na temeljno vprašanje filozofije« (Camus, *Mit* 23).

V eseju, ki načinja poglavje »Absurdno premišljanje« in ga je v svojem delu *Mož brez domovine* omenil ter citiral tudi Vonnegut, Camus odpira vprašanje samomora, ko se posameznik sooči z absurdnostjo svojega obstoja.

Za najpomembnejšega ga označi zaradi posledic, ki ga nosi kot dejanje. Izvedbo dejanja poveže s priznanjem mnogih samomorilcev, da življenje ni vredno živeti, to priznanje pa je odgovor na vprašanje o smislu življenja, kar je spoznanje absurda. Če absurdnost terja smrt, moramo torej temu problemu dati prednost pred vsemi drugimi.

Izpostavi, da samomora ne obravnava kot družbeni pojav, ampak kot razmerje med individualno mislijo in samomorom. Človeka do njega privede, ko izven svoje navade, kjer zapušča vlogo svobodnega, odločujočega se individuuma in prevzema vlogo mehaniziranega stroja, »prične razmišljati, to pa ga začne spodjedati« (24). Če se naposled le odloči za dejanje samomora, to stori iz spoznanja, »da ni nobenega globljega razloga za življenje, da je vsako početje nesmiselno in da je trpljenje nekoristno«, ob tem pa prizna, »da življenju ni kos ali da ga ne razume« (25). Ne samomor, temveč slednji dve spoznanji Camus poveže z občutkom absurdnosti. Kot zapiše kasneje v *Upornemu človeku*, se »absurdno razmišljanje nazadnje sklene tako, da se v resnici odkloni samomor in se sprijazni s tem brezupnim soočenjem med človeškim spraševanjem in molkom sveta« (148).

Camus občutje absurda povezuje tudi z izgnanstvom, ki je ne le tema njegovih filozofskih esejev, temveč pogostokrat tudi njegovih literarnih del. Gre za trenutek, ko je človek izvržen iz

domačega racionalnega sveta osmišljene eksistence, ki jo instinktivno prevzema preko družbe, v iracionalno »vesolje« brez slepil in se začuti kot tujec.

Pereče vprašanje razprave je torej, če spoznanje o nesmiselnosti obstoja implicira, da je samomor posledično logična in edina možna rešitev iz absurda ali pa morda obstaja kašna druga pot. Camus odgovarja, da zaradi možnosti le dveh izidov obstajata prav tako le dve rešitvi – smrt ali življenje. Večina naj bi se odločila za drugo, ker še ni popolnoma sprejela dokončnega spoznanja o nesmiselnosti življenja. Vendar izpostavlja, da mnogokrat prihaja do anomalij in protislovnosti, saj je mnogo samomorilcev med tistimi, ki smisel življenja priznavajo, in mnogo je tistih, ki smisel zanikajo, pa vendar vztrajajo pri življenju.

Porodi se torej vprašanje, kaj je tisto, kar posameznika, ki je soočen z absurdnim nesmisлом obstoja, ohranja pri obstoju samem. Camus pravi, da je človekova navezanost na življenje oziroma instinkt po življenju mnogo močnejši »od vseh bridkosti tega sveta«, ob tem pa tudi od racionalnih razlogov za samomor: »Prej se navadimo živeti kot misliti« (26). Instinktivno upiranje telesa proti (samo)uničenju opiše kot »stalno igro«, ki jo poimenuje (smrtno) izmikanje in se najpogosteje manifestira v upanju. Z upanjem o posmrtnem življenju ali osmišljenju zdajšnjega obstoja prelagamo posledice spoznanja absurdnega, spoznanja nesmisla življenja.

S temi posledicami se želi soočiti Camus. V eseju absurdnost ni vzeta kot sklep, temveč kot izhodišče, na katerem Camus gradi absurdno premišljanje proč od eskapizma v upanje – že v zgodnejši spisih *Svatba* (1939), natančneje v poglavju »Veter v Djemili«, ga je označil za slepilo – in proč od pobega v samomor. V njem želi vztrajati, s tem pa spoznati, če – in kako – lahko človek s tem občutjem in spoznanjem živi.

3.2. Absurdni zidovi & Filozofski samomor

V slednjem poglavju Camus skuša opisati z besedami neulovljiv občutek absurdnosti preko podob vsakodnevnih izkušenj in dogodkov, ki morda vzbudijo absurdno občutje.

S tem namenom naslika skico vsakodnevnega ustrojenega delovnega urnika, ki ves čas poteka v istem ritmu, dokler se v človekovi naveličanosti ne vzbudi vprašanje »Zakaj?«. Z njim se začne (za)čudenje, to pa vodi do prepoznanja absurdnosti. Naslednjo podobo opiše v gibih nečloveškega mehničnega videza tujcev. Za primer poda človeka, ki ga skozi steklo telefonske govornice opazujemo med opravljanjem telefonskega klica. Zaradi njegovih brezsmiselnih gibov in gest, zaradi njegove mimike se nam pojavi kontemplacija o vzroku in zgodbi njegovega življenja, ta pa nas vodi do refleksije nas samih, ko nam tujec služi kot podoba v

ogledalu. Takšni trenutki v nas vzpostavijo razmerje do časa, v njem zavzamemo svoj prostor, svojo krivuljo, ki jo moramo prepotovati, in priznamo si, da ima končno točko. Človek se zave, da »pripada času in po grozi, ki ga prevzame, spozna, da je to njegov najhujši sovražnik« (31). Absurdnost nas izvrže iz sveta ter družbe in povzroči, da s perspektive tujca gledamo na za nas nedojemljivo naravo in okolje.

Ko opravi s primeri izkustvene ravni, diskurz prenese na področje razuma. Privede ga do kritike racionalističnega dojetja sveta, posledično pa še do (blage) kritike posameznih filozofov eksistencializma. Pravi, da čeprav lahko naravni svet razumemo preko metafizike in fizične znanosti, je to zgolj opis te narave, ne pa tudi njeno razumevanje in razlaganje. Znanosti s tem izpraznijo kakršnokoli vrednost in pomenskost te narave, ko jo reducirajo na opise in na univerzalne zakone delovanja. Svet je nerazumen, človeška bitja pa se morajo soočiti s tem pomanjkanjem kakršnegakoli razloga in smisla za obstoj. Camus se ukvarja s človeško konfrontacijo iracionalnega.

Iz tega izpelje najpomembnejšo definicijo vzpostavitve absurdnega.

»Absurdno je srečanje iracionalnosti z obupno željo po jasnosti, katere klic odmeva v človekovem najglobljem dnu. Absurdnost je prav tako odvisna od človeka kot od sveta. Za zdaj je edina vez med njima [...] absurdnost se poraja v tem srečanju med človekovim klicem in nerazumnim molkom sveta« (37–41).

Absurd torej obstaja v nasprotju med človekovo zahtevo po smislu na eni strani in ravnodušnim vesoljem na drugi. Absurd se ne pojavlja in ne izvira iz človeka, prav tako ne iz sveta, ampak ravno iz njunega medsebojnega srečanja. Trojica človeka, sveta in njune konfrontacije je absurd in vsak izmed teh treh členov je ključen za njegovo vzpostavitvev. Zato Camus zanika samomor in zagovarja vztrajanje v absurdu, saj samomor človeka odvzema iz enačbe, s tem ukinja njegovo soočenje z nesmiselnim svetom in izničuje absurd.

Kot že omenjeno, Camus ni prvi, ki se v filozofskih razpravah spopada z mislijo iracionalnega obstoja in absurda, vendar se od predhodnikov, ki so bili večinoma pripadniki eksistencialistične misli, želi distancirati. Obsodi jih, da so se želeli konfrontaciji z absurdom izogniti, morali pa bi se z njim spopasti. Primerno konfrontacijo opredeli kot »boj brez oddiha«:

»V tem boju ne vidim nobenega prostora za upanje (ki nima nič opraviti z obupom), da mora vsebovati stalno zavračanje (ki ga ne smemo zamenjevati z odpovedjo) in zavestno nezadovoljstvo (ki ga ne bi smeli enačiti z mladostnim nemirrom)« (44). Vztrajanje v tem konfliktu ni preprosto, toda vsakršna želja po njegovem transcendiranju bi negirala sam

problem absurda. Slednjega so po Camusu krivi Kierkegaard, Husserl, Heidegger, Jaspers in Šestov. Vsi skušajo omiliti zaznani konflikt med človeškim razumom in nesmiselnostjo veselja z negacijo ali transcendenco enega izmed nujnih pogojev za nastanek konflikta samega. Camus jih zato obsodi, da delajo »filozofski samomor«, saj absurd transcendentnost ali uskladitev zavrača.

3.3. Absurdna svoboda

V zadnjem eseju poglavja »Absurdno premišljanje« Camus pojasni še koncept svobode znotraj absurdnega.

Absurd možnost večne svobode izničuje, saj »nadomešča iluzije svobode, ki so se vse ustavljale s smrtjo« (65). S tem spoznanjem človeka osvobaja in ga privede do svobode delovanja, ki pa ni absolutna, temveč je omejena z njegovo človeškostjo in zavestjo o obsojenosti na kratek in nesmiseln obstoj. Pred absurdnim spoznanjem je bil človek navezan na postulat svobode, v kateri je živel in si v njej zamišljal cilje, po katerih se je v življenju ravnal. Postal je suženj svoje svobode. Absurdnost pa daje človeku vedeti, da »ni jutrišnjega dne« in da bo to »poslej razlog [moje] globoke svobode« (64).

Absurdna svoboda, ki postulira posameznikovo svobodo delovanja in opušča kakršnokoli idejo o izpolnjevanju predpisanih vlog, nadomešča kvaliteto izkušenj s kvantiteto.

Če sem se prepričal, da to življenje nima drugega obraza kot absurdnega, če čutim, da je njegovo ravnotežje povsem odvisno od stalnega nasprotja med mojim zavestnim uporom in temo, v kateri se premetava, če priznam, da ima moja svoboda smisel samo v razmerju do svoje omejene usode, tedaj moram reči, da ni pomembno živeti najbolje, temveč največ. (66)

Z izgubo smisla se izgubi vrednostna lestvica oziroma kvalitativnost, ki jo zamenjuje kvantitativnost, vendar ne v dolžini življenja, temveč v količini in raznovrstnosti izkušenj znotraj njegovega kratkega, časovno omejenega obstoja. Množina izkušenj pa ni odvisna od okoliščin našega življenja, ampak samo od nas, od naše strasti.

»Čutiti svoje življenje, svoj upor, svojo svobodo, in sicer kar najbolj, to pomeni živeti kar najbolj ... Sedanjost in zaporedne sedanjosti pred neprenehoma zavestno dušo, to je ideal absurdnega človeka ... Iz absurdnosti tako izvajam tri nasledke, ki so moj upor, moja svoboda in moja strast« (67–69).

Z opredelitvijo svobode, vrednotenjem kvalitete življenja in končno zavrnitvijo samomora Camus najavi, da je doslej v poglavju »Absurdno premišljevanje« opredeljeval le neki način mišljenja, zdaj v spisu »Absurdni človek« pa se gre za to, kako živeti.

3.4. Absurdni človek

V eseju o absurdnem človeku Camus vzpostavi štiri ekstreme absurdnega življenja. Zapiše, da absurdnega človeka zaznamuje življenje zunaj Boga, ki odloča o dobrem in zlem, torej živi zunaj splošne morale. Nietzschejansko delovanje »onkraj dobrega in zlega« skuša opravičiti, da absurdnost vendarle »ne sprošča, temveč veže. Ne dovoljuje vseh dejanj. Vse je dovoljeno ne pomeni, da nič ni prepovedano. Absurdnost daje samo enakopravnost posledicam teh dejanj« (74). Ob tem še poudarja, da podani zgledi niso nujno namenjeni, da se po njih ravnamo, in da te ponazoritve niso podane kot modeli. Podobe Don Juana, (gledališkega) igralca, osvajalca in ustvarjalca/umetnika, ne obravnava kot ideale, temveč zgolj kot (ekstremne) primere.

3.4.1. Don Juan

Don Juan je prvi primer absurdnega človeka. Je zapeljivec, ki gre od ženske do ženske, vsako osvoji v enaki maniri, ob tem pa se ne meni za morebitno žalost, ki jo povzroča. Camus ga od navadnega zapeljivca ločuje tako, da se Don Juan svojega početja zaveda in po tem je absurd. Zanika kakršnekoli interpretacije o Don Juanu kot melanholičnem iskalcu resnične ljubezni, o sebičnežu ali o njegovem kesanju v poznejšem življenju, saj vse implicirajo, da Don Juan vendarle ohranja up za nekakšno transcendentnost in osmislitev. Pri njem priznava le uresničevanje etike množine, »medtem ko si svetnik prizadeva za kvaliteto«. Čas koraka z Don Juanom in »absurdni človek je tisti, ki se ne loči od časa« (78). Prav tako mu ne oporeka sebičnosti, saj Don Juan nasprotuje slepilu ljubezni v večnosti ter se zaveda njene minljivosti. Izbrank si ne želi lastiti, on ljubi svobodno.

3.4.2. Gledališki igralec

Gledališki igralec je drugi tip, ki ustreza absurdnemu človeku. »Igralec vlada v minljivem« in »med vsemi slavami je njegova najbolj enodnevna« (82). Tako njegovo življenje kot življenje številnih vlog, katere za kratek čas živi, je bežno. V primerjavi s katerikoli drugim umetniškim ustvarjanjem je njegovo delovanje obsojeno na najkrajši čas prepoznavnosti in priznanja, saj ni zapisano na nikakršen medij. Računa le na takojšen odziv občinstva in na prepoznavo tekom svojega življenja. V pisateljih je lahko prisotno tolažeče upanje za slavo in oboževanje njihovega pisanja po smrti, pri gledaliških igralcih pa njihove umetnine ne sežejo izven dvorane in prek njihove smrti. Oguljeni so iluzij, da njihovo početje kakorkoli presega sedanost, prav tako pa nasprotujejo singularnosti življenjskih izkušenj in življenju za

prihodnost, saj se pogrezajo v vedno nova življenja. V njih vlada mnogoterost izkušenj in ne iluzorna kvaliteta življenja večnosti.

3.4.3. Osvajalec

Osvajalci so absurdni ljudje, ki vejo, da je koristno le to, kar bo prenovilo človeka in zemljo, čeprav se s poglobljanjem v vsemogoče politične in revolucionarne intrige zavedajo, da je takšna spreobrnitev v večnost nemogoča. Vleče jih k uporju, k revoluciji, predvsem pa k zmagovanju in preseganju, s tem pa vedno mislijo »preseči samega sebe« in tako realizirajo ves svoj potencial. Delijo svoje nauke in ideje kljub zavedanju njihove minljivosti. Camus podobo osvajalca zaključí s tem, da mu je na naproti vedno stala Cerkev, saj osvajalec zemeljske stvari postavlja pred večne.

3.4.4. Ustvarjalec

Zadnji absurdni princip je ustvarjanje, ki je »absurdno veselje *par excellence*« (97). Osvajalec, igravec in vsi absurdni ljudje skušajo posnemati, ponavljati in ustvarjati resničnost, ki ni njihova, ustvarjanje pa je med vsemi največja pantomima. Ustvarjalcu se ne gre zato, da bi razlagal in razreševal, temveč da doživlja in opisuje. Opisovanje pa je zadnja želja absuradne misli. »Absurdna umetnina ponazarja, da se je misel odpovedala svojim prednostim in ne skuša biti nič več kot bistroumnost, ki ustvarja videze in pokriva s podobami tisto, kar nima razloga. Ko bi bil svet jasen, umetnosti ne bi bilo« (101).

Absurdna umetnost ustvarja celotne svetove, ki posnemajo našega in ga osvetljuje z različnih perspektiv življenj, ki jih vanj vnese. Prav tako pa različne perspektive življenja preko recepcije tudi odseva. Resnično dobra umetnina ne ponuja izhoda iz absurda, ampak je znamenje tega. Ponuja vpogled, pri tem pa vprašanja po transcendentnosti in smislu pušča odprta, ne sme ponujati univerzalnih odgovorov.

A da absurdno delovanje ostane absurdno, se mora ves čas zavedati svoje nesmotnosti. To velja tudi za umetnino. Če se v njej ne spoštujejo več zapovedi absurdnega, če ne ponazarja razkola in upora, če se klanja slepilom in zbuja upanje, potem ni več nesmotna ... Umetnina potem ni več tisti izraz odmaknjenosti in trpljenja, ki je povzetek sijaja in nekoristnosti človekovega življenja. (103–104)

Kot arhetip absurdnega junaka na koncu eseja Camus upodobi Sizifa.

3.5. Mit o Sizifu

Mit o Sizifu je ena najbolj poznanih zgodb grške mitologije, ki govori o kaznovanem kralju in o grešnem goljufu smrti.

»Efira pravijo mestu na sredi argoškega polja, Sisifos živel je v nji, največji pretkanec pod soncem, Sisifos, Aiolov sin« (Homer, 137).

Kot je v Iliadi zapisal že Homer, je bil Sizif Aiolov sin in zato zakoniti prestolonaslednik Tesalije, vendar zaradi sporov z bratom Salmoneusom to nikoli ni postal. Na kraljevsko mesto se je povzpел v mestu Efir – kasneje poimenovanemu Korint –, kjer naj bi s pomočjo čarovnice Medeje pokrajino naselil z ljudmi, ki jih je ustvaril iz gob in si zato prislužil kraljevski prestol. Poročil se je s plejado Meropo, hčerjo titana Atlasa in okeanide Plejone, ki se je s sklenitvijo zakona edina izmed preostalih šestih sester zavezala smrtnosti. Njegova vladavina je bila kruta, zvijačen in brezčuten pa je bil tudi v zasebnem družinskem krogu, saj je še vedno gojil zamero do brata Salmoneusa ter načrtoval maščevanje. Želel ga je doseči z manipulacijo in zlorabo nečakinje Tyro, katere otroci bi svojega starega očeta nato pokončali.

Vendar kot je za grške mite stalnica, za zločine proti smrtnikom pogosto velja prepustnica. Kazen nastopi šele, ko se smrtnik obrne proti svoji usodi, ko se naperi proti bogovom. Z nespoštovanjem božjega je svojo kazen v večnosti podpisal tudi Sizif.

Njegovo kraljestvo ni imelo vira pitne vode, zato je izkoristil spor med rečnim bogom Azopom in Zevsom, ki je ugrabil njegovo hčer. Sizif je Azopu izdal Zevsovo skrivališče, si s tem prislužil neskončni vir pitne vode za svoje kraljestvo, ob tem pa bil deležen jeze najvišjega med sodniki, najpomembnejšega med krojači usode. Zevs je nad njega poslal smrt, Tanatos. Ta je po Sizifa prišla z okovi, vendar jo je spletkarski smrtnik prelisičil in zaprl v svojo past. Smrt je napravil ujetnico in tako iz sveta pregnal umrljivost. Zevs je nad njim poslal še boga vojne Aresa, ki je osvobodil Tanatos, ta pa ga je naposled le odpeljala v Had. Toda pred odhodom v podzemlje je preračunljivi Sizif že skoval načrt za vrnitev v svet živih in ženi Meropi zabičal naj ne praznuje njegove smrti, temveč naj se je veseli in naj mu ne nameni spodobnega pokopa. Žena iz ljubezni njegove ukaze skrbno uboga, zato se Sizif v Hadu sklicuje na njena neprimerna dejanja in zahteva, da ga spustijo nazaj na površje, kjer bo kaznoval njeno početje. V Hadu bogovi njegovo željo oziroma pritožbo pod pogoji uslišijo, vendar Sizif pogojev seveda ne upošteva in tako še zadnjič pretenta usodo.

Doleti ga večna kazen, večno trpljenje. V Tartaru, podzemlju še nižjemu od Hada, mora v nedogled v hrib valiti skalo, ki se mu vsakič, ko doseže vrh, skotali po pobočju nazaj. Sizif tako ni bil kaznovan zaradi okrutnih nehumanih dejanj proti smrtnikom, temveč šele takrat, ko se je naperil proti usodi in proti bogovom. Pregrešna spletkarska dejanja zaradi katerih je bil obsojen, so bila celo storjena iz dobre namere ali pa so prinesla ljudem nekatere pozitivne posledice kot sta neskončni izvir vode in pregon smrti.

Sizifa med drugim najdemo v enajstem spevu Homerjeve *Odiseje*, tematski prenos pa zasledimo med drugim tudi v sedmem spevu Dantejeve *Božanske komedije*, ko Dante in Vergil prispeta do četrtega kroga pekla. Tega:

»straži Pluton, veliki sovražnik človeškega rodu. Ta demon, grški bog bogastva, varuje tu doli skopuhe in razsipneže. Grešniki so tu razdeljeni v dve krdeli, ki drug proti drugemu valita ogromna bremena [...] Tu doli lahko vidimo kako prazna so človeška prizadevanja za darovi Sreče in kako napak je upiranje Bogu, ki je po njej, svoji služabnici, razdelil pozemeljske dobrine.« (Dante, 15)

Ena najpomembnejših interpretacij Sizifa pa je Camuseva obravnava pojma absurda, skozi katero Sizifa dojema kot arhetipsko podobo absurdnega junaka.

Camus ga za junaka in zmagovalca smatra zato, ker je z uporom ter prezirom do bogov in strastjo do življenja afirmiral svojo usodo in absurd.

Važen je predvsem trenutek, ko doseže vrh in se skala skotali navzdol, ter Sizifov spust nazaj po pobočju, ki sledi kotaljenju v dolino. Pot navzdol k ponovnemu nesmotrnemu naporu je »ura zavesti«, »ko zapušča vrhove in se polagoma spušča proti brlogom bogov, presega svojo usodo. Močnejši je od skale« (Camus *Mit*, 120).

Tako nazvani »proletarec bogov«, nemočen in uporen, opozarja, da je vsako usodo mogoče preseči s prezirom in ni nujno, da je njegovo trpljenje venomer tragično, poteka lahko tudi v veselju. Absurdnosti namreč ni moč spoznati, če nas ne bi zamikalo spoznati poti k sreči. »Sreča in absurdnost sta otroka iste zemlje. Neločljiva sta« (121). Sizifovo tiho veselje je to, da njegova usoda pripada le njemu.

Pušcam Sizifa ob vznožju gore! Človek vedno spet najde svoje breme. A Sizif nas uči najvišje zvestobe, ki zanikuje bogove in privzdiguje skale. Tudi on sodi, da je vse dobro. To veselje, ki je poslej brez gospodarja, se mu ne zdi ne jalovo ne ničevno. Vsako zrnce tega kamna, vsak rudninski okrušek te gore, polne noči, sestavlja svet sam zase. Trud proti vrhovom sam zadostuje, da napolni človeško srce.

Sizifa si moramo zamišljati srečnega. (122)

Upor in ustvarjanje, ki sta torej nujno potreben odziv na dejstvo absurdnosti človeške eksistence, Camus še naprej tematizira v mnogo bolj družbeno-političnem delu *Uporni človek*, ki pa ni ključnega pomena za mojo obravnavo.

4. Literatura absurda

V kontekstu literature se pojem absurda najpogosteje povezuje z literarno zvrstjo dramatike. Temeljno teorije drame absurda predstavlja delo Martina Esslina *Theatre of the Absurd* iz leta 1960. Če lastnosti drame absurda navežemo s filozofijo absurda, je treba izpostaviti, da za oznako absurdne drame ni potrebna le tematska obravnava absurdne vrzeli razkola med človekom in svetom, temveč jo zaznamujejo še mnogi drugi elementi. Če se opremo na Esslinovo literarno-teoretično delo, so ti elementi: popolnoma razčlovečeni liki brez kakršnihkoli motivov; nesmiseln dialog, ki že meji na dadaistično igranje in popolna rušitev klasičnega dramskega dogajanja z začetkom, vrhom in koncem, ki je tu nepredvidljiv, če ne kar neobstoječ.

Esslin kot glavne predstavnike gledališča absurda navaja Eugena Ionesca, Samuela Becketta, Arthurja Adamova in Jena Geneta. Ob njih izpostavlja še druge avtorje, ki so se ukvarjali z nesmiselnostjo življenja in razvrednotenjem idealov, kot so Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre in navsezadnje Camus. Vendar pri njih poudarja, da predstavljajo občutje neracionalnosti v obliki lucidnega in logično konstruiranega miselnega toka, to pa je bistvena razlika v primerjavi z dramatiki absurda, ki stremijo k izražanju nesmiselnosti človeškega bivanja in neustreznosti razumskega pristopa z opuščanjem vseh racionalnih postopkov in diskurzivne misli. (Esslin, 19–20)

Zanimivo je tako dejstvo, da »veliki kartezijski absurda« Albert Camus niti ni bil pisec absurdnih dram, temveč eksistencialističnih. Te formalno v aktantskem modelu zaznamuje predvsem odsotnost opozicijskega para, ki ga zato zamenja situacija ogroženosti. Slednja deloma izvira iz samega duha vojnega političnega in zgodovinskega časa, v katerem so Camuseve eksistencialistične drame nastale. Ker gledališče absurda opušča svet realnosti, oziroma ga slika skozi poetične in abstraktne podobe, ki ne ponujajo enoznačnih razlag, Esslin pravi, da gre korak dalje kot Camus ali Sartre in tako predstavlja bolj ustrezen prikaz njunih filozofskih pogledov kot njuna dramska dela, ki slonijo na racionalističnih predstavah realnosti skozi intelektualne koncepte ter se zanašajo na moč jezika.

Pri prozi absurda zaznamo podobne karakteristike kot pri drami: nesmiselnost človeškega obstoja; nosi eksistencialne podstate; zaznamujejo jo neverjetne zgodbe in ravno tako je literarni odziv na grozote druge svetovne vojne. (Bennett, 25)

Vendar, kar je ključnega pomena in kar v delu iz leta 1971 *Contemporary American novelists of the absurd* izpostavi Charles Harris, je dejstvo, da obdobje modernizma in postmodernizma, v katerih je nihilizem postal že družbeni zeitgeist, zahteva drugačen pristop k pisanju in

obravnavi absurda. Harris, ki se je analize proze absurda lotil deset let po Esslinovi obravnavi dramatike, ima že mnogo širši pregled in možnost refleksije na literarno ustvarjanje in družbo. Zapiše, da »sodobni romanopisec, ki se polasti teme absurda, to dela v času, ko Nietzschejev trpeči krik 'Bog je mrtev!' najdemo nakracan po zidovih javnih stranišč in ko je slovar eksistencialne tesnobe postal del splošne izobrazbe. Primoran je torej pisati v obdobju, ko je absurdnost samoumevna in ni več smatrana popolnoma resno« (Harris, 18). Če hočejo romanopisci absurdnost v svetu, ki absurd sprejema kot temeljno premiso, portretirati učinkovito, morajo odkriti nove načine, kako predstaviti svojo vizijo.

Romanopisci niso popolnoma predani absurdnosti kot dramatiki in že zaradi samih omejitev oziroma zahtev literarne zvrsti in strukture ne opuščajo vseh racionalnih postopkov, vendar iščejo nove načine, kako združiti željeno tematiko s formo.

Za prikaz absurdnosti se poslužujejo predvsem zgodbe, ki jo narekujejo neverjetni in komični dogodki, v njih pa nastopajo popačeni ter pretirani liki, na nek način karikature, ki so kljub temu popisani z veliko pomembnostjo. Za jezik so značilne leksikalne distorzije, brezpomenske igre besed, vztrajno ponavljanje praznih besed in fraz, klišeji, pretiravanja, namenoma napačno predstavljene podrobnosti in vzporejanje nenavadnih detajlov. Glavni način prenosa absurdnosti je torej komična pretiranost – na nek način burleska. Pisateljem omogoči, da opustijo tradicionalne forme in stil, obenem pa nadaljujejo z njihovo uporabo. Ironična uporaba tradicionalnih oblik dela spreobrača v parodijo, ki pa ni nujno vedno obrnjena navzven, temveč je pogostokrat tudi samonanašalna, avtor pa ironiji podvrže kar samega sebe. (Harris, 22–25)

Številni postopki, ki jih Harris označuje kot prikaz absurdnosti, so v mnogih pogledih prijemi, značilni za postmodernistično literaturo. Če se opremo torej na teoretično delo *Postmodernist Fiction* Briana McHaleja, spoznamo, da literaturo postmodernizma od literature modernizma razlikuje obrat od epistemološkega k ontološkemu, znotraj tega pa žanr znanstvene fantastike označuje kot postmodernistični model par excellence. (McHale, 16)

Ne le zaradi kronološkega vidika, je z obravnavo Vonnegutovih del smiselno torej začeti pri znanstvenofantastičnemu romanu *Sirene s Titana*, ki ga Harris označuje kot absurdno parodijo znanstvene fantastike in utopičnega romana.

5. Sirene s Titana

5.1. Sinopsis

Eden Vonnegutovih najbolj znanstvenofantastičnih romanov v osredje postavlja zgodbo najbogatejšega Američana, Malahije Constanta. Premoženje je podedoval po očetu, ki je z zanašanjem na Biblijo obogatel z vlaganjem v delnice, premoženje pa po smrti zapustil odtujenemu sinu Malahiji. Pomanjkanje starševske ljubezni in materialna preskrbljenost sta iz njega napravila lahkoživega sebičnega hedonista, ki je svoj prirojeni privilegij užival, dokler se podjetje ni finančno popolnoma zrušilo. S tem se začne njegova vesoljska odiseja, ki mu jo je napovedal Winston Niles Rumfoord – mož, ki je s svojim psom zašel v t. i. kronosinklastični infundibulum. Gre za fenomen, ki mu omogoča, da je lahko kjerkoli v vesolju ob istem času ter vidi v preteklost, sedanost in prihodnost. Napove mu, da bo spočel otroka z njegovo [Rumfoordovo] ženo, potoval na Mars, potem na Merkur, zopet na Zemljo in naposled končal na Saturnovem satelitu Titanu.

Po finančen obubožanju na Marsu Malahiji zbrišejo spomin in ga pod imenom Nunc rekrutirajo v marsovsko vojsko, ki jo nadzorujejo z antenami, vgrajenimi v glavo. Marsovska vojska je kmalu poslana v boj z Zemljani, Nunčeva vesoljska ladja pa potuje na Merkur. Izkaže se, da za marsovskimi silami stoji Rumfoord, namen spopada pa naj bi bil pobratenje vseh zemeljskih narodov proti skupnemu sovražniku, ki ga brez problemov premagajo. Ko se Nunc vrne na Zemljo, je zopet seznanjen s sinom Kronom in "ženo" Beo ter mu je sojeno za sebično življenje, ko je bil poznan še kot Malahija.

Družino izženejo na Titan, kjer se zopet srečajo z Rumfoordom, tam pa se zadržuje tudi tralfamadorski odposlanec Salo, ki mora preko galaksije prenesti pomembno zapečateni pisno sporočilo, a se mu je pokvarila ladja. Rumfoord pove, da so bili Zemljani ustvarjeni izključno z namenom, da bodo Salu prinesli rezervni del za ladjo. Rezervni del je Kronov amulet, ki ga od otroštva nosi okrog vratu. Izkaže se, da je vsebina sporočila le pika, kar v tralfamadorščini pomeni »Lep pozdrav!«. Človeški obstoj kot tudi Salova naloga se tako izkažeta za praktično nesmotrna. Bea umre na Titanu, Krono se poenači s titansko naravo, Malahija pa se vrne na Zemljo, kjer umre še na isto noč vrnitve.

5.2. Absurdno veselje

»V vesolju, v katerem na lepem zmanjka slepil in spoznanj, se človek začuti tujec. To izgnanstvo je nepreklicno, ker so človeku vzeti spomini na izgubljeno domovino ali upanje v

obljubljeno deželo. Ta ločenost od njegovega življenja, igralca od njegovega prizorišča, prav to je občutek absurdnosti« (Camus, *Mit* 25).

Citat iz Camusovega *Sizifa* predstavlja tematski sinopsis Vonnegutovega drugega romana *Sirene s Titana*, ki ga Harris označi kot znanstvenofantastično parodijo, Robert M. Philmus pa ga v literarno-teoretskem delu *(Re)constructing Science Fiction* opiše kot šalo vesoljskih razsežnosti. Formo znanstvenofantastične parodije ni nujno, da razumemo zgolj kot napad bodisi na žanrsko bodisi na visoko literaturo, temveč tudi kot refleksijo na naš svet in vesolje, ki sta v delu parodirana. V njima bivajo ravno tako karikirani junaki s pomenljivimi imeni, njihova vloga je pretirana, njihov psihološki oris pa po navadi poenostavljen. Oba modela parodije služita kot indikator za absurdno iskanje smisla v kompleksnem nesmotrnem svetu in za pomanjkljivo iskanje človeškega bistva v realističnih upodobitvah.

Glavni vehikel za spoznanje absurde fiksacije z osmislitvijo sveta ter spoznanje upanja in humanizma v *Sirenah s Titana* predstavlja vesoljski Odisej – Malahija Konstant. Kozmična pot glavnega junaka s pomenljivim imenom – pomenilo naj bi »zvesti sel« – zaobjema mnogo prvin znanstvene fantastike, ki so s psevdoznanstvenimi vložki o kronosinklastičnemu infundibulumu in s fiktivnimi satiričnimi zgodovinskimi osebami podvrženi parodiji, vendar ohlapna žanrska struktura nudi le podporo mnogo pomembnejšim temam o determinizmu, svobodni volji, humanizmu in samemu smislu sveta.

»Danes vsakdo ve, kako poiskati smisel življenja v sebi. Vselej pa človeštvo ni imelo te sreče« (Vonnegut, *Sirene* 8).

Avtor že s prvimi besedami opozori na dejstvo, da celoten roman služi kot metafora absurdnega vesolja. Bralca nagovori iz utopične namišljene prihodnosti, kjer je smisel življenja samoumeven ter izhaja iz človeka, nato pa ga z Malahijo spusti na determinirane življenjske tirnice po preteklem svetu, v katerem se je »človeštvo, ki ni vedelo za resnice, skrite v vsakem človeškem bitju, oziralo navzven [...] Pri svojem prodiranju v zunanost se je nadejalo odkriti, kdo pravzaprav upravlja vse stvarstvo in zakaj naj bi pri tem stvarstvu sploh šlo« (8). Vendar je vse, kar so vesoljski raziskovalci našli, bila »mora neskončnega smisla«, zato so se obrnili proč od vesolja k notranjosti, k neodkritim predelom človeške duše. Kot zgled vzgojne spreobrnitve k humanosti in človečnosti pa služi Malahijeva usoda, ki je – kot usoda vseh

Zemljanov – v rokah Tralfamadorcev, izvenzemeljskih bitjih, ki se v Vonnegutovih romanih večkrat pojavljajo, v *Sirenah s Titana* prvič, pomembnejšo vlogo pa imajo še v *Klavnici pet*.

»Vse, kar je kateri Zemljan kdaj počel, so zasnovala bitja s planeta, ki je sto petdeset tisoč svetlobnih let daleč. Planet se imenuje Tralfamador. Kako so nas upravljali, ne vem. Vem pa, čemu so nas upravljali. Upravljali so nas, ker so nas hoteli pripraviti do tega, da bi tralfamadorskemu slu, ki je nasedel prav tukaj na Titanu, izročili nadomestni del« (215).

Avtor preko Tralfamadorcev prepleta pojma "smisel življenja" in "življenjski namen", kjer slednji implicira predhodnega. Z obstojem Tralfamadorcev, ki človeštvo izkoristijo za specifičen namen, tj. rezervni del za Salovo plovilo, je smisel človeškega življenja sicer podan z njegovim namenom, a ga Vonnegut napravi tako skrajno neznatnega in nepomembnega, da je praktično neobstoječ ter vzbuja smeh zaradi absurdnosti celotne človeške zgodovine. Tisoče let dolga uganka, ki je Stonehenge, se razkrije zgolj kot tralfamadorsko sporočilo Salu: »Nadomestni del poslali z največjo mogočo hitrostjo«. Namen kitajskega zidu, ki je med gradnjo zahteval tisoče človeških življenj, pa je: »Potrpljenje. Nismo pozabili nate« (198). Obstoj človeštva bi morda bil upravičen, če bi Salova naloga bila velikega pomena za vesolje kot celoto, toda v samemu bistvu je Salo le sel, poštar, ki na drug konec galaksije prenaša bojda skrajno pomembno in tajno sporočilo. Ko Salo krši zapoved, da naj pisma ne odpira, se zave, da je celotna njegova misija ter celotno človeštvo zreducirano na piko, ki je zapisana v pismu - piko, ki v tralfamadorščini pomeni »Lep pozdrav!«. Salo, ki je več sto tisoč let na Titanu čakal na rezervni del in si krajšal čas z opazovanjem dogajanja na Zemlji, zgubi vero vase, v višji smisel in stori samomor. Ni se zmožen spopasti z absurdnostjo svojega, človeškega in vesoljnega obstoja.

»Ko je strojček s Tralfamadora tako prenesel sporočilo sto petdeset milijonov svetlobnih let daleč sebi, Constantu, Beatriki in Kronu, je mahoma odskakal z dvorišča in ven na obalo. Tam si je vzel življenje. Razstavil se je in razmetal svoje dele na vse strani« (218).

Čeprav Tralfamadorci delujejo kot neke vrste stvarniki človeštva, ki narekujejo usodo, pa so v svojem obstoju ravno tako absurdni kot ljudje, s katerimi upravljajo. To ni razvidno le v Salovem samomoru, ki se je vendarle navezal človeškosti, ko je Zemljo opazoval s Titana, ampak tudi v tralfamadorski zgodovini:

»Njega dni so na Tralfamadoru živela bitja, ki niso bila prav nič podobna strojem. Niso bila zanesljiva. Niso bila učinkovita. Niso bila preudarna. Niso bila trpežna. In ta uboga bitja so bila obsedena od misli, da mora imeti vse, kar je, nekakšen namen, in da so nameni, ki so več vredni od drugih« (201). Za odkritje namena so avtohtoni Tralfamadorci zato izdelali stroje, ki bi lahko odkrili njihov višji namen. Stroji pa so »povsem pošteno sporočili, da za bitja ni mogoče resno trditi, da bi sploh imela kak namen. Zato so se začela bitja pobijati med sabo, saj so bolj kot vse drugo sovražila nesmisel« (201). Ko so prvotni Tralfamadorci odkrili, da niti v pobijanju niso najboljši, so to delo prepustili strojem, ki so jih iztrebili in prevzeli planet, kasneje pa še celotno človeštvo.

V zgodbi, s katero Vonnegut posredno kritizira tudi odnos človeka do tehnologije, je razvidno, da so Tralfamadorci postali stroji, objekti, predmeti za uporabo in sredstva z namenom. Po svoji podobi so oblikovali tudi življenja ljudi, ki so jim služili kot »lupilniki za krompir«, kot se izrazi Rumfoord, preden ga kronosinklastični infundibulum dokončno celega posrka in začne premetavati po celotnem osončju: »Tralfamadorci so segli v Osončje, me pobrali in me uporabili kot univerzalni lupilnik za krompir! [...] Nihče nima rad misli, da ga izrabljajo« (208). Čeprav nosi napol božjo vlogo in je kronosinklastično infundibuliran, je Rumfoord za Tralfamadorce »po srcu še vedno podeželski Zemljan«, ki kot ujetnik znanstvenega fenomena izraža človeško željo po svobodni volji in delovanju. Ta želja, ki se v delu redko pokaže, pred tem izstopa le še v Nunčevem (Malahijevem) bivanju na Marsu, kamor ga prvič camusevsko nepreklicno izženejo in mu ob tem izbrišejo spomine na izgubljeno domovino. Tam se prične njegovo spraševanje, njegov upor in iskanje svojega bistva, ki ga uvidi v sinu Kronu in ženi Beatriki. Po tem, ko je kot tujec z vojaškim kolegom Boazom izvržen še na Merkur, se tudi domov na Zemljo – camusevsko označeno »obljubljeno deželo« – vrne kot nezemljanski tujec, saj je med njegovo odsotnostjo na Zemlji zavladala popolnoma nova vera in kultura brezbriznega Boga.

Gre za deistično vero, ki priznava obstoj Boga, vendar zanika njegovo vplivanje na svet. Gre za absurdno protislovno vero, ki na prestol metafizične transcendence postulira brezbriznost, njihov rek pa se glasi: »Bil sem žrtev v vrsti naključij, kakor smo vsi« (168). Znotraj konteksta literarnega dela je slogan vprašljiv, saj človeštvo vendarle ni popolno naključje, temveč služi specifičnemu – čeprav neznatnemu – namenu. Z vidika Camusevega absurda na prvi pogled sicer sprejema ozaveščanje »zaporedne sedanosti pred neprenehoma zavestno dušo« (Camus *Mit*, 67) kot ideal absurdnega človeka, vendar ob tem opušča upor, svobodo in strast, ki jih

pasivno s protislovnimi molitvami prelaga izven človeškega delovanja na Boga, kljub temu da je njegova brezbržnost poznana.

Vonnegutova obsodba človeštva na življenje brez smisla, oziroma na življenje s pomanjkljivim namenom le ni tako enoznačna. Ko Malahiji uspe sestaviti Sala nazaj, se ta odloči, da bo zavzel vlogo Sizifa in dokončal svoje nesmotrno delo. »Kdorkoli pripotuje tako daleč za prazen nič, nima druge izbire, kakor da gre častno do nesmiselnega konca« (228). Z nadaljevanjem tralfamadorske misije se je determiniranost človeške usode končala, Zemljani »bodo zdaj svobodno gojili in ubogali svoja nagnjenja, kakor jim ni bilo dovoljeno tisoče in tisoče let« (216). Človek bo končno popolnoma svoboden in prepuščen samemu sebi in na njemu bo ležalo breme, da osmisli svoje življenje, kot zgled pa avtor postavlja Malahijevo spreobrnitev navznoter k odkritju ljubezni.

Beatrika, ki nasprotuje Rumfoordovi misli, da ves smisel človeka določajo Tralfamadorci, začne pisati knjigo, ki se imenuje »Pravi smisel življenja v Osončju«, in na glavo obrne misel o determiniranosti oziroma spreobrnitvi v sredstvo z namenom: »Najhujše, kar bi se lahko komu zgodilo, je to, da ga nihče ne bi izrabil za noben namen« (226). Ta namen je tokrat osmislitev življenja preko ljubezni in tako Konstant, le leto preden Beatrika umre, spozna, »da je namen človekovega življenja, ne glede na to, kdo ga uravnava, ljubiti vsakogar, ki je tako blizu, da ga lahko ljubiš« (228–229).

Ni torej presenetljivo, da želi Malahija zadnjo noč na Zemlji preživeti v Indianapolisu v Indiani – prvemu kraju v ZDA, kjer so sodili belemu človeku, ki je ubil Indijanca. Tam so etični in moralni ljudje, ki so »po njegovem okusu«. Njegova prevzgoja v moralnega človeka in obrat k humanizmu, k čutu do sočloveka in nagnjenju do pravičnosti je zaključen. Iz sebičneža je prerasel v ljubečo osebo. Zaradi tega je v zadnjih trenutkih življenja tudi deležen ljubečega dejanja, ko ga Salo hipnotizira in mu olajša smrt, da v njej vidi prihod prijatelja Skale in prehod v »raj«, kjer je očitno »nekomu pri srcu«.

Vzgojna nota romana, katerega moralni nauk je obrat k ljubezni do sočloveka, je še bolj eksplicitno izražena v naslednjem Vonnegutovem delu *Mati noč*, kjer ga zapiše že v uvodu.

6. *Mati noč*

6.1. Sinopsis

V romanu *Mati noč* je v središču lik pisatelja. Po rodu Američan Howard W. Campbell zaprt v izraelski ječi popisuje svoje življenje in delo med vojno, v kateri je deloval kot vodilni propagandni nacistični radijski voditelj in kot ameriški tajni agent. V Nemčiji si je ustvaril kariero dramskega pisatelja in čeprav je bil pretežno apolitičen – resnično mar mu je bilo le za ženo Helgo –, sta ga za svoje namene uporabila tako nacistična kot ameriška vojna služba. Nemci so želeli uporabiti njegov poljudni slog pisanja za širjenje predvsem antisemitske propagande, Američani pa so mu podajali navodila, kako naj z intonacijami in kašlji v nagovorih predaja skrivna sporočila, katerih vsebine ni vedel niti sam. Proti koncu vojne sovjetske čete ujamejo in domnevno ubijejo Helgo, Howard pa se sreča z njenim očetom in z njeno mlajšo sestro Resi, ki mu pove, da je bila ljubosumna na sestro, saj je bila tudi sama zaljubljena vanj. Ob koncu Howarda zajamejo ameriške sile, vendar mu tajni agent Frank Wirtanen, ki je Howarda rekrutiral, omogoči, da prebegne v New York. Tam s spomini na ženo živi skrajno osamljeno in šele po petnajstih letih vzpostavi prvi resnejši stik in odnos z drugim človekom. Spoprijatelji se s sosedom, umetnikom Georgom Kraftom, za katerega se izkaže, da je ruski tajni agent. Njegovo skrivno bivanje v New Yorku kmalu postane javno znanje in se sprva širi predvsem zavoljo časopisa rasistične organizacije, ki podpira hegemonijo bele rase in hvalisa Howardovo nacistično delovanje v vojni. Vodja te organizacije Howarda preseneti z novico, da je njegova žena Helga še živa in mu jo celo pripelje v New York. Kasneje se izkaže, da je domnevna Helga v resnici njena sestra Resi. Howard spozna, da je žrtev mnogih političnih intrig, del katerih naj bi bila tudi Resi. Ker ji Howard ne verjame, da ga zares ljubi, Resi iz razočaranja stori samomor, Howard pa se preda izraelskim oblastem. Nameravajo ga obsoditi na smrt, vendar zadnji dan pred obsodbo prispe pismo tajnega agenta Wirtanena, ki ga oprošča vseh zločinov. Howard se kljub temu odloči storiti samomor, »zaradi zločinov, ki jih je zagrešil prosti sebi« – življenje je zanj izgubilo smisel.

6.2. Esenca in absurdno

»Če bi bil rojen v Nemčiji, potem bi najbrž bil nacist, in tolkel bi Jude in cigane in Poljake in pušcal škornje štrleti ven iz snežnih okopov in se grel s svojo naskrivaj krepostno notranjščino. Tako to gre. Še en nedvomen nauk se drži te zgodbe, če dobro pomislim: Ko si mrtev, si mrtev. In na misel mi je zdajle prišel še eden: Ljubi, dokler še lahko. Dobro ti bo delo.« (Vonnegut, *Mati* 7)

Roman *Mati noč* je igra upa in obupa. Slednjega zaznamuje determinizem porekla, ki glavnega junaka Campbella pahne v vojno viхро, prvega pa ljubezen, ki mu osmišlja življenje.

Absurdnost dela se ne kaže toliko s Campbellovim spoznanjem nesmotrnosti zunanjega sveta in posledičnim samomorom kot prikazom resignacije in nezmožnosti soočenja z nesmislom, temveč je spoznanje absurda obrnjeno navznoter, v notranji svet, v njegovo osebnost. Protagonistovo poreklo ameriškega Nemca je razklano med dve državi, ki zaznamujeta njegovo politično življenje, to pa nosi hude moralne posledice in povzroči krizo identitete ter občutek tesnobe, izgube samega sebe. Svojih dejanj ni več zmožen racionalizirati, »naskrivaj krepostna notranjščina« ni več dovolj, zato kljub oprostivni vojnih zločinov svoje življenje konča.

Njegova osebnost je temeljila na treh vlogah: vlogi humanista, romantičnega idealista in umetnika. Vsi trije postulati njegovega jaza se porušijo, pred tem pa se pokaže njihova šibka konstrukcija.

»Tisti moj del, ki je hotel pripovedovati resnico, so spremenili v izvedenca za laži! Ljubimca v meni so spremenili v pornografa! Umetnika v meni so spremenili v grdobo, kakršne svet tako rekoč še ni videl« (163).

Slepo stremljenje v igranje teh vlog ga vodi v propad. Širjenje nacistične propagande opravičuje s tem, da opravlja humano delo, saj ameriškim agencijam prenaša tajna sporočila, čeprav se zaveda svoje apolitičnosti in mu je resnično mar le za ženo Helgo. Verjame, da je v njuni ljubezni, v njuni »naciji dveh«, konstruirana njegova resnična humanost, ki mu ponuja imuniteto ter neodvisnost od vojnih grozot. Ta pogled skuša omiliti tudi preko svoje umetniške vloge:

»Zbežala sva na vrh gore,
naj zgodovina spodaj gre.
Bi morala z vsemi umret'?
Kje pa, saj je prelep ta svet!
A tam za hrbtom zgodovine
ostaja le smrad mrhovine.« (103)

Status umetnika izgubi, ko nekdo odkrije njegovo delo, se pod njim podpiše in ga napravi za profanega ter opolzkega. Ko opusti racionalizacijo svojih krutih dejanj, svojega širjenja sovražnosti, na dan privre absurdnost do svojega jaza, ki mu odkrije resnico njegovega početja. V tistem trenutku se ne more več zateči niti k idealizirani ljubezni, k Helgi, saj je izdal njuno »nacijo dveh«, ko ni prepoznal, da je ženska, ki ji je po več letih ponovno izpovedal ljubezen, v resnici Helgina sestra Resi, ki se je za Helgo izdajala.

»H. Campbella tu duh samuje,
telesa odrešen hrupne muje.

Telo medtem pojde po sveti,
plačila prazni so obeti.
Naj bosta duh, telo vsaksebi –
telo zažgi, srce gre tebi!« (104)

Campbell ločuje svojo bit na telo in duh (v angleškem izvirniku essence = esenca) ter skuša s tem dualizmom vest oprati krivde svojih dejanj. V zadnjih trenutkih življenja, ko je izgubil vero v svojo humanost, ko je izgubil upanje v ljubezen in ko je izgubil svojo umetnost nekemu, ki jo je ukradel in izpridil, se pojavi zavedanje, ki ga je Sartre zapisal v delu *L'existentialisme est un humanisme*: »Človek ni ničesar več od svojih namenov in obstaja le, dokler se zaveda, da ni nič več kot vsota svojih dejanj« (41). Dejanja so torej tista, ki določajo esenco, z izgubo te pa Campbell opusti eksistenco. Z aktom samomora Campbell izniči Camusevo pojmovanje absurda, saj ukine enačbo treh členov in po Camusu »v nekem smislu izreče priznanje kakor v melodrami. Prizna, da življenju ni kos ali da ga ne razume« (Camus *Mit*, 25). Vonnegut v zaključku romana deluje naproti Camusevemu vodilu človeškega življenja, v katerem zagovarja vztrajanje v absurdu in doživljanje življenja karseda kvantitativno. Campbell prepozna svoj mizeren obstoj ter konstrukt osebnosti in vlog, ki si jih je zgradil.

Pomembno je torej, katere vloge igramo, »saj smo, za kar se izdajamo«. Vonnegut z izpostavitvijo razmerja med pretvarjanjem in resničnostjo že posega v postmodernistični teritorij, natančneje v koncept simulakra, ki ga je zasnoval Jean Baudrillard. Simulaker je kopija oziroma slika brez reference na original. Campbell skuša graditi simulakrsko osebnost, ki se naposled zruši sama vase ter ga obsodi na smrt. S tragičnim zaključkom samomora tako do vrhunca pridejo vsi trije nauki, ki jih je Vonnegut predpisal v uvodu. Campbell je »zlu služil preveč odkrito, dobremu pa preveč na skrivoma«, kar je pripeljalo do izgube esence in posledično eksistence »Ko si mrtev, si mrtev« (7) in pri življenju ga je od absurdnosti vojne in življenja samega do konca držalo le upanje ljubezni, zato »ljubi, dokler še lahko« (7).

7. Mačja zibka

7.1. Sinopsis

V romanu je bralec zopet soočen z likom pisatelja, ki namerava pisati o vojnih dogodkih. John oziroma Jona si je zadal, da bo popisal dnevno rutino izbranih pomembnih Američanov na dne šestega avgusta leta 1945 – dan, ko je ameriška vojska odvrгла prvo atomsko bombo v zgodovini na japonsko mesto Hirošima in pobila preko 100 000 civilistov. Da bo njegovo delo karseda pristno in faktično pravilno, stopi v stik z otroki doktorja Hoenikkerja – preminulega izdelovalca bombe. Po srečnem spletu okoliščin, če ne naključju, se Jona in dva izmed treh Hoenikkerjevih potomcev znajdejo na istem letalu, ki potuje na (fiktivni) karibski otok San Lorenzo. Na malem izoliranem otoku vlada totalitarna oblast, na čelu katere stoji kruti diktator Papa Monanzo, njegova desna roka in minister znanosti pa je tretji izmed Hoenikkerjevih otrok. Naproti represivni oblasti na otoku deluje prepovedana vera imenovana bokononizem, za katero spoznamo, da v bistvu služi kot kalkulirano sredstvo bodisi manipulacije bodisi marksističnega opija ljudstva – zdravila – za vzdrževanje političnega sistema in družbe. Papa Monanzo neozdravljivo zboli in ko na smrtni postelji trpi hude muke, se odloči svoje življenje končati sam. Uporabi zadnji Hoenikkerjev izum, imenovan led-devet. Gre za snov, ki tekočino ali paro, torej katerokoli snov z dovoljšno količino vlage, spremeni v trdno stanje. Njegov samomor privede do katastrofalnih posledic, saj se učinek leda-devet razširi po vsem svetu in le redki preživijo. Prebivalci San Lorenza storijo obredni bokononistični množični samomor, Jona na post apokaliptičnem otoku preživi in v knjigi dokumentira katastrofo, verski ustanovitelj Bokonon pa razmišlja, kako bi svoje življenje končal z ledom-devet in se smejoč človeški neumnosti ter nesmislu zamrznil na vrhu otoške gore. Vonnegut skozi *Mačjo zibko* torej raziskuje predvsem dihotomijo med tehnologijo in človekom, ki udejanja svoj smisel in vdanost v usodo skozi namišljeno vero bokononizma.

7.2. Absurdna vera

»Živite s fomo, ki dela človeka pogumnega, prijaznega, zdravega in srečnega' – Bokononove knjige, I:5« (5).

Absurdnost *Mačje zibke* se kaže v več aspektih. Izstopajoča je predvsem v veri bokononizma, ki je avtohtona fiktivnemu otoku San Lorenzo. Vonnegut jo postavlja nasproti veram, ki v osrčje postavljajo željo po absolutnem. Le absurdni človek, ki se zaveda lažnivosti absolutnosti in dogmatske resnice, lahko sprejme absurdno vero, kot je bokononizem. Svojo versko

spreobrnitev in cilj, za katerega se mu bo šlo, glavni junak Jona, ki je zopet pisatelj, razgrne na prvi strani:

»Ko sem bil mlajši, sem začel zbirati gradivo za knjigo, ki naj bi nosila naslov: *Dan, ko je bilo konec sveta*. Knjiga naj bi vsebovala zgolj dejstva. V knjigi bi zbiral podatke o tem, kaj so počeli pomembni Američani tistega dne, ko je padla atomska bomba na japonsko mesto Hirošima. Knjiga naj bi bila krščanska. Tedaj sem bil kristjan. Zdaj sem bokononist« (7).

Vonnegut, kot je zanj pogosto, delo pričenja iz retrospektive prvoosebnega pripovedovalca, ki je – oziroma bo – skozi zgodbo očitno doživel nekakšno spreobrnitev. Jona si je zadal, da bo napisal faktično knjigo, za zanesljivost podatkov pa se bo med drugim obrnil na znanstvenika dr. Hoenikkerja, ki je atomsko bombo izumil. Kar je sprva imelo namen postati popis le ene vojne katastrofe pod grozečim naslovom »konec sveta«, na koncu postane ravno to. Popis, kako je v prepletu znanosti in humanizma prevladala kruta racionalnost, ki je konec sveta zares prinesla. Jone se je sprva držalo prepričanje, da je življenjski smisel, ki je plod univerzalne absolutne resnice, mogoč, vendar ga njegova humanost prižene, da prestopi v uteho bokononizma in njegove protislovnosti.

Bokononizem je na nek način nadaljevanje vere v brezbržnega Boga, ki jo je Vonnegut popisal v romanu *Sirene s Titana*, in čeprav direktna korelacija med religijama ni nikoli izpostavljena, najdemo vrsto podobnosti. Pomemben je tudi koncept pretvarjanja oziroma konstruiranja lastne resničnosti, na katerega je Vonnegut napeljeval v delu *Mati noč*. Vera bokononizma temelji namreč na fomi, tj. nedolžni laži. Njeni verniki – kot vera sama – oznanjajo iluzornost svojih pridig in molitev, pa vendar se k njej zatekajo v iskanju upanja in osmislitve.

V začetku je Bog ustvaril zemljo in je gledal z nebes nanjo v svoji kozmični osamljenosti. In Bog je dejal: 'Napravimo torej iz blata živa bitja, da bo blato videlo, kaj smo napravili.' In Bog je ustvaril vsa živa bitja, ki se gibljejo po Zemlji in eno teh bitij je bil človek. In samo blato, ki je bilo človek, je znalo govoriti. Bog se je sklonil k človeku, ko je ta sedel, se ogledal okoli sebe in spregovoril. Človek je zamežikal. 'Kaj je namen vsega tega?' je vljudno vprašal. 'Mora vsaka stvar imeti svoj namen?' je vprašal Bog. 'Seveda,' je rekel človek. 'Potem prepuščam tebi, da ga najdeš za vse, kar vidiš.' In je odšel. (203)

Gre za umetno nastalo vero, katere širitev je bila načrtovana za namene političnega in družbenega blagostanja. Njen ustanovitelj je Lionel Boyd Johnson, ki ga je, skupaj z Earlom McCabom, po ladijski nesreči naplavilo na otok San Lorenzo. McCabe in Johnson, čigar zadnje ime so Sanlorenčani izgovorili kot »bokonon«, sta se odločila, da bo otok postal njun družbeno-politični in gospodarstveni eksperiment utopične države. Zgradila sta jo na principu boja med dobrim in zlim, kjer dobro predstavlja bokononizem, zlo pa totalitarni režim, ki sta ga

implementirala. Da bi ohranila dinamičnost in dialektiko nasprotnih polov, sta bokononizem prepovedala ter uzakonila, da se njegovo izvajanje kaznuje s smrtno kaznijo. Kljub temu vsi Sanlorenčani, celo postavljeni diktator Papa Monanzo, bokononizem kot vero prakticirajo v zasebnosti. Vera jim predstavlja upanje in pobeg iz sveta krutosti, čeprav se zavedajo iluzornosti osmislitve, ki ga prinaša. Je marksistični »opij ljudstva« v obeh razlagah obenem.

»Hotel sem, da bi vse
imelo nekakšen pomen,
da bi bili vsi veseli,
nihče zagrenjen.
Skoval sem laži,
da vse fino drži
in spremenil sem solzno dolino
v raj za ljudi.« (101)

Laž bokononizma resnico napravi relativno, zato tudi kot knjiga verskih nauk nikoli ne more nastopati kot absolut in biti dokončana, temveč mora biti nenehno v razvoju. Bokononove knjige so številne in nedokončane, so fragmentirane in napisane na roko brez razvidnega konca ali začetka. Ne išče jasnih odgovorov na temeljna vprašanja, kot to počenja znanost, ki jo Vonnegut zaradi njenega pomanjkanja humanosti v delu obsoja. Njenega edinega pozitivnega predstavnika Vonnegut upodobi v otoškem zdravniku von Koenigswaldu. Ko ga Jona vpraša, zakaj kot znanstvenik deluje pri prepovedanemu bokononističnemu obredu, mu Koenigswald odgovori: »Jaz sem zelo slab znanstvenik. Pripravljen sem storiti karkoli, če s tem pripomorem človeškemu bitju, da se bolje počuti – tudi če to početje ni znanstveno. Noben znanstvenik, ki je vreden tega naziva, ne bi rekel česa takega« (169). Čeprav se strinja z bokononistično trditvijo, »da so vse religije, z bokononizmom vred, čisto navadne laži«, se je pripravljen odpovedati znanstveni dogmatiki v zameno za izkaz sočutja in humanosti do človeka v bolečini.

Njegovo nasprotje je znanstvenik dr. Hoenikker. Je distanciran hladen racionalist, ki ne pozna sočutja do ljudi, niti do svojih otrok. Zanj moralno razločevanje med dobrim in slabim ne obstaja, sledi le znanstveni logiki, ob tem pa negira človečnost. Odgovoren je za izum orožja, ki je pobilo sto tisoče ljudi, na samo bombardiranje Hirošime pa je po pričevanju njegovega sina odreagiriral popolnoma nečloveško.

»Ko se je stvar razpočila, ko ni bilo nobenega dvoma več, da lahko Amerika z eno samo bombo zbrise celo mesto z obličja Zemlje, se je eden od znanstvenikov obrnil k očetu, rekoč: 'Tako, zdaj je znanost spoznala greh.' In veste kaj je rekel moj oče? Rekel je: 'Kaj pa je to – greh?'« (19)

Hoenikker je utelešenje Vonnegutovega strahu, proti kateremu se bori in ga obsoja skozi svojo literaturo. Je človek, ki je dovolj pameten in sposoben, da uniči svet, vendar nima predstave o morali in etiki. Njegova čustvena impotenca navsezadnje res vodi v konec sveta. Še bolj smrtonosen izum, kot je bila vodikova bomba, je led-devet. Po Hoenikkerjevi smrti se ga oprimejo njegovi trije otroci ter z njim skušajo pridobiti ljubezen, ki je v otroštvu nikoli niso bili deležni. Vsi njihovi poskusi za njen doseg se izkažejo za prevaro – Angelina poroka, Newtonova hitra in kratka ljubezen ter Franklinova pozicija ministra znanosti. Njihova malomarnost, ki je produkt očetove vzgoje, povzroči, da se led-devet sreča z Zemljo.

Pride do konca sveta. Led-devet vse na Zemlji, kar zadržuje vodo oziroma vlago, spremeni v trdno stanje in tako pobije skoraj vso življenje na svetu. Preživijo le redki, ki so zdaj v absurdnem stanju ločeni od mrtvega, molčečega sveta. Vso človeško iskanje smisla postane nepomembno ob koncu sveta, led-devet pa postane simbol občutja absurda. Zavlada nihilistično občutje do celotne človeške zgodovine, ki je zapisano v štirinajsti Bokononovi knjigi. Knjiga nosi naslov »*Kakšno upanje za človeštvo lahko vidi razmišljujoč človek, ki pozna izkušnje zadnjih milijon let?*« ter ponuja odgovor sestavljen iz le ene besede in končnega ločila: »Nobenega« (188). Ves zgodovinski potek je brez upanja vodil do tega katastrofalnega vrhunca, s katerim se je izgubilo vso upanje.

»Zgodovina!« piše Bokonon. »Beri jo in jokaj!« (193)

Bokononistični nauk je gotovo pesimističen, če zanemarimo humoristični aspekt, da je celotna vera bokononizma navsezadnje le foma – laž. Jasno postane, da je tako kot Vonnegutu, bokononistom sveta le ena stvar in to je človek. Človek, ki ni vzvišen v svojem destruktivnem početju, temveč se zaveda meja in dolžnosti svoje človečnosti. Svojo usodo pa kot Sizif sprejema srečno, z nasmehom na obrazu. Samoumevna postane Vonnegutovega uporaba črnega humorja kot orodja absurdnega človeka, ki se spopada z neusmiljeno usodo.

»V Mačji zibki [...] so poglavja zelo kratka. Sleherno izmed njih predstavlja delo enega dne in prav vsako je šala zase. Če sem pisal o tragični situaciji, jo je bilo treba časovno izmeriti, da bi se prepričal, ali stvar res deluje. [...] S humorjem se na svojevrsten način zavaruješ, odrivaš od sebe spoznanje, kako strašno je lahko življenje« (Vonnegut, *Mož* 111–112)

S takšno perspektivo se konča tudi *Mačja zibka*. Ko je svet uničen, Jona roma po post apokaliptičnem otoku ter naleti na Bokonona samega. Vpraša ga, o čem razmišlja, Bokonon pa mu odgovori, da o zaključnem stavku njegovih knjig. Jonu ponudi listek, na katerem je zapisal:

»Če bi bil mlajši, bi napisal zgodovino človeške neumnosti; in povzpel bi se na vrh gore McCabe in legel na hrbet, svojo zgodovino bi si podložil pod glavo; in vzel bi s tal majčkeno tistega belo modrega strupa, ki ljudi spreminja v kipe; in spremenil bi tudi sebe v kip, ki bi na hrbtu leže in z grozljivo spačenim nasmehom kazal osle Že Veste Komu« (219).

Bokonon bi se torej spremenil v absurdnega Sizifa, ki se srečen smeje v obraz bogu/-ovom brezbržnosti.

8. Klavnica pet

8.1. Sinopsis

Klavnica pet ali *Otroška križarska vojna* se v prvem poglavju, ki služi kot nekakšen predgovor, začinja kot avtobiografska pripoved o pripravah na pisanje literarnega dela o grozotah, ki jih je Vonnegut izkusil v obdobju druge svetovne vojne s poudarkom na preživetju bombardiranja Dresdna. Po uvodnem poglavju prvoosebni pripovedovalec, za katerega bralec sklepa, da je avtor sam, dogajanje zapusti in soočeni smo z glavnim junakom romana, Billyjem Pilgrimom, ki naj bi se »iztaknil iz časa«. Pripoved tako kot protagonistova percepcija njegovega življenja postane nelinearna in preskakuje različna časovna obdobja. Billy skozi naključne fragmente doživlja svoje otroštvo, udeležbo v vojni, preživetje bombardiranja Dresdna ter povojno družinsko življenje in kariero v optometriji. Eden ključnih dogodkov, ki po vojni zaznamuje njegovo življenje, je, ko ga ugrabijo visoko napredna izvenzemeljska bitja Tralfamadorci, ga odpeljejo na svoj domači planet Tralfamador in ga razstavijo v živalskem vrtu. Kar družji Billyja in Nezemljane, je dojetanje časa. Tralfamadorci namreč še mnogo bolj napredno in bolj kompleksno kot Billy življenje doživljajo v štirih dimenzijah, v katerih čas ne obstaja kot minljivo sosledje dogodkov, temveč ves naenkrat kot nekaj nespremenljivega. Preteklost in sedanjost, kot ju pojmuje človek, tako ne obstajata, ravno tako ne prihodnost, ki je determinirana. Avtor tako v delu raziskuje teme svobodne volje, fatalizma in determiniranosti, ki jih v pripovedi po vrnitvi na Zemljo vse do svoje smrti uspešno širi tudi Billy Pilgrim.

8.2. Absurd vojne

»Človeška bitja, ki se v njihovem vsakdanjiku soočajo s svetom, ki se je razcepil v serijo nepovezanih fragmentov ter izgubil svoj smisel, vendar se več ne zavedajo svojega stanja in razkrojevalnega učinka na njihovo osebnost, so naravnost soočena z vzvišeno reprezentacijo shizofrenega veselja« (Esslin, 371).

Esslinov odlomek o shizofrenem posamezniku služi kot skorajda popoln preris Billyjevega shizofrenega občutja časa, ki ga z nihilizmom in apatijo distancira od absurdnosti človeškega stanja ter krize človečnosti, ki se kaže preko vojnih grozot. Billy Pilgrim – junak s pomenljivim imenom (ang. pilgrim = romar) – je kot Niles Rumfoord iz romana *Sirene s Titana* žrtev podobnega časovno-prostorskega fenomena, kot je kronosinklastični infundibulum, ki ga shizofreno premetava po časovnici njegovega življenja in povzroča, da zaradi fragmentiranosti življenja izgublja ne le občutek za čas, temveč postaja popolnoma pasiven in resigniran nad usodo človeštva.

Resnacijsko nad človeško usodo Vonnegut napove v samem uvodu, ko govori še iz prvoosebne avtobiografske perspektive. Razloži, da je šele zdaj po več kot dvajsetih letih pripravljen napisati delo o bombardiranju, ki ga je doživel v Dresdnu, a mu besede, ki bi doživete grozote primerno popisale, preprosto ne pridejo na misel. V pisateljski stiski je sebi in ljudem govoril, da bo knjiga kajpada protivojna, toda iz tega idealistično-pacifističnega dremeža ga prebudi šele kolega Harrison Starr, filmski producent, ki mu reče, naj raje napiše protiledeniško knjigo. Dejstvo je, da bodo vselej vojne, da jih je ravno tako lahko ustaviti kot ledenike. Povrh tega, tudi če bi zavladal na svetu mir, bi ljudem še vedno ostala »preprosta stara smrt«. Vonnegut zavrne torej misel o neposredni kritiki vojnega dogajanja, še bolj pa mu je neljuba idealizacija vojne, v kateri je bil – tako kot mnogi drugi – udeležen kot skorajda še otrok. Zaradi tega in zato, da bi pomiril kolegovo ženo gospo O'Hare, delo podnaslovi *Otroška križarska vojna*.

Kot zapiše Nataša Bavec v delu *Resnična zgodba: Klavnica pet* naposled postane roman s temami o: ne/smislu eksistence; naključju, ki v nihilističnem svetu nadomešča Boga; času; minljivosti; končnosti; usodi; smrti kot poslednji resnici; neskončnem kroženju in ponavljanju istih absurdov, tj. nasilja pobojev, vojne. Vonnegut pa vso grozo in tesnobo teh težkih besed zajame in (navidezno) odpravlja s ponavljajočo se mantro »Tako to gre.«

Besedna zveza »Tako to gre.« ali »Tako gre to.« se skozi slabih 200 strani dolg roman pojavi malce več kot stokrat. Vsakič po občutju minljivosti in nesmotrnosti človeške usode oziroma po konkretnem dogodku smrti. Upravičeno lahko torej rečemo, da je *Klavnica pet* roman smrti.

Brezupnost in resignacija do nje se utelešata v Billyju, katerega bi ga lahko označili za antijunaka. Brezupnost natančneje pride do izraza, ko se Billy »iztakne iz časa«. Kot v *Sirenah s Titana*, so posredi zopet Tralfamadorci, ki Billyja ugrabijo in razstavijo v »živalskem vrtu« in so razen parih malenkosti isti kot tisti, ki jih je spoznal Malahija.

»... merijo v višino tri pedi, so zeleni in oblikovani kot gumijasti odmašnik. S sesalom stojijo na tleh, držaj, ki je izredno gibek, pa po navadi uperjajo kvišku. Vrh vsakega držaja je majčkena dlan, sredi te pa

zeleno oko. Bitja so prijazna in lahko gledajo v štirih dimenzijah. Pomilujejo Zemljane, ker lahko vidijo samo tri. Zemljane imajo naučiti veliko prečudovitega, predvsem o času.« (Vonnegut *Klavnica*, 27)

Nikakršne omembe ni o tem, kako naj bi človeštvo služilo tralfamadorskemu namenu kot v *Sirenah* in tudi njihova podoba v *Klavnici* ni toliko mehanična kot pa bolj organska. Vendar, kar je skupno Tralfamadorcem iz obeh del, je dojetje časa, ki se pred njimi razprostira v celoti in tako ob enem zajemajo, kar bi človek s svoje perspektive poimenoval sedanost, preteklost in prihodnost. Njihovo znanje deloma prenesejo na Billyja, to pa rezultira v njegovem shizofrenem časovnem dojetju ter v njegovi resignaciji nad človeško usodo, ki jo odpisuje s tralfamadorskim »Tako to gre.«. Billy v pismu časopisu zapiše naslednja tralfamadorska spoznanja:

Najpomembnejše, kar sem zvedel na Tralfamadoru, je to, da se, ko kdo umre, samo zdi, da je umrl. V preteklosti je še vedno kar se da živ, zato je zelo trapasto, da se ljudje na pogrebu jokajo. Vsi trenutki, pretekli, sedanji in prihodnji, so od nekdanj in bodo na vekomaj. Tralfamadorci lahko gledajo vse te različne trenutke, kakor moremo mi, na primer, gledati razpon Skalnega gorovja (...) Na Zemlji se samo slepimo, da trenutek sledi trenutku kot nanizane kroglice in da se trenutek, ko mine, ne vrne noben. Kadar vidi Tralfamadorec truplo, si misli le, da je umrl tisti trenutek v klavnem stanju, veliko drugih trenutkih pa, da mu je prav imenitno. Kadar zdaj slišim, da je kdo mrtev, kratko malo zmignem z rameni in rečem, kar pravijo o mrtvih Tralfamadorci, namreč: »Tako gre to.«. (27–28)

Billy Pilgrim za razliko od sorodnega Nilesa Rumfoorda, ki je bil »po srcu še vedno podeželski Zemljan« in je nasprotoval tralfamadorskemu uravnavanju človeške usode, postane vestni učenec Tralfamadorcev – popolnoma resignira nad osebno svobodo in človeškim delovanjem. Ne glede na težo in žalost dogodkov, bodisi je to bombardiranje Dresdna, v katerem naj bi umrlo preko 100 000 ljudi, bodisi smrt njegove žene, posledice sprejema popolnoma hladno in neprizadeto. Njegov odziv na vsak dogodek, srečen ali ne, je le: »Vse je prav in vsakdo mora delati natanko tisto, kar dela. To sem zvedel na Tralfamadoru« (161).

Billy skratka izgubi kakršnokoli verovanje ne le v človeški, temveč v vesoljni smisel. Vprašalnica »Zakaj?« nima več pomena. Ob ugrabitvi mu na vprašanje »Zakaj ravno jaz?« Tralfamadorci v odgovor in poduk ponudijo: »To je pa zelo zemljansko vprašanje, gospod Pilgrim. Zakaj vi? Zakaj pa, kar se tega tiče, mi? Zakaj karkoli? Ker ta trenutek kratko malo je. Ste kdaj videli žuželko ujeto v jantar?« (66) Tralfamadorci Zemljane zaradi njihovega (samo)spraševanja in ne-spoznanja nesmisla ter absurda pomilujejo. S(m)o edina bitja v vesolju, ki se sprašujejo po vzroku in verujejo v iluzijo osebne svobode in delovanja: »Samo na Zemlji govorijo nekaj o svobodni volji« (73). Čas in vsi dogodki so že določeni, ujeti v jantar, zato je vsako iskanje smotrnosti, vsako delovanje, vsako upanje in želja po spremembi,

že predhodno obsojena na propad. Primeren odziv na življenje postane le resignacija, kakršni se je podvrigel Billy Pilgrim.

Resignirano sprejemanje stvari, kot ga opiše Vonnegut, postane problematično in na mestu je vprašanje, če avtor pasivnost skozi ironijo kritizira ali jo povečuje. Odgovor se med drugim morda razjasni v naslednji molitvi, ki jo ima Billy obešeno v svoji optometrijski ordinaciji:

»Bog, nakloni mi vedrost, da se bom sprijaznil s tistim, česar ne morem spremeniti, pogum, da bom spreminjal, kar morem, in modrost, da bom znal sprevideti razliko« (54).

Izven literarnega konteksta – če izvzamemo fiktivno determiniranost s strani Tralfamadorcev – na posamezniku leži odgovornost, da prevzame nadzor nad stvarmi, ki so v meji njegovih zmožnosti. Vonnegutov humanistični up v moralno vzgojo človeka uči, da naj se človek zaveda svojih meja in deluje znotraj njih. Naj sprejme absurdnost svoje eksistence in naj v njej najde ne le svojo srečo v majhnih, mimobežnih trenutkih, temveč naj jo pomaga odkriti tudi drugim. Pri tem ne sme tralfamadorsko ignorirati slabih, ampak jih mora sprejeti in (se) iz njih učiti.

»Rotim vas, da bodite pozorni na to, kdaj ste srečni, in v tistem trenutku vzkliknite, zamrmrajte ali vsaj pomislite: 'Če to ni čudovito, potem ne vem, kaj je.'« (Vonnegut, *Mož* 114)

Tralfamadorce, ki so reprezentacija mehanicističnega ustroja in so sami, kot je bilo nakazano v *Sirenah s Titana*, stroji, Vonnegut – podobno, kot je to počel z doktorjem Hoenikkerjem v *Mačji zibki* – uporablja kot prisposodbo uničevalne sodobne tehnologije, ki zavira človečnost ter vodi v njen propad. Tralfamadorci namreč napovedujejo, da se bo veselje končalo zaradi nesreče med testiranjem novih goriv za njihova vesoljska plovila, pa vendar zaradi pomanjkanja človečnosti, zaradi njihovega hladnega racionalizma, ki je bojda posledica štiridimenzionalnega uvida, ne storijo ničesar. So tehnologija, ki dela za namene vojne, ob tem pa ignorira »slabe trenutke« – izgubljena človeška življenja. Kot vojaški in politični voditelji, ki se na plečih znanstvenikov zavedajo svoje krutosti, svoje brezbržnosti do planeta, do narave in vsega živega ter silijo v nesmotrnost in negirajo humanost.

Klavnica pet po tej strani ni eksplicitno protivojni roman, ker pisanje protivojnega romana je pač Sizifovo delo. Vojne so in v času človeškega obstoja vedno bodo, tako kot bodo vedno ledeniki. Še en protivojni roman, ki je slepo naperjen proti splošno znanim grozotam vojne, bi bil le še ena skala, ki se z vrha hriba kotali navzdol po pobočju. Vonnegut ga zato predružači in na podstatih absurdnosti življenja – in vojne kot njegovega neizbežnega dela – posredno kritizira okoliščine, ki vodijo do vojnih in drugih grozot. Tako kot Camus, si zadaja, da bi človeka moralno prevzgojil, mu v življenju podal novo vodilo humanizma, ki pa ni enako

tistemu, ki ga je Camus vzpostavil v svojem eseju o absurdu. Čeprav oba avtorja izhajata iz občutja nesmiselnosti sveta in življenja, vzlic temu proglašata drugačna spoznanja, kako z absurdom živeti. Camus, kot smo spoznali, ceni kvantitativnost, torej mnogoterost, raznolikost in širino življenjskih izkušenj, medtem ko bi za Vonneguta lahko skorajda rekli, da se bolj nagiba h kvalitativnosti. Specifično kvalitativnosti človeških odnosov in neprecenljivosti tudi najmanjših življenjskih trenutkov. Če bi za Camusa rekli, da ga predstavlja geslo upora, bi Vonneguta predstavljalo načelo upora skozi humanistično ljubezen, v ozadju katere sicer vedno zeva zavedanje minljivosti, vendar je ne zakriva z ignoranco, temveč jo uporablja kot dodatno vzpodbudo za ljubezen in seveda za Sizifov smeh v obraz brezbržnosti.

»... v čem je sploh smisel življenja? [...] To pomembno vprašanje sem postavil sinu, ki je pediater. Doktor Vonnegut je takole odgovoril svojemu krevljajočemu ostarelemu očetu: 'Oče, tukaj smo, da pomagamo drug drugemu prebroditi to, karkoli že je.'« (Vonnegut *Mož*, 66)

9. Zaključek

Dva avtorja, en univerzalen občutek absurda in dve premisi, ki iz njega sledita. Razvidno je, da je tako Vonneguta kot Camusa vojna izkušnja izredno zaznamovala in oba posledično družita enako občutje vesplošnega obupa in odtujenosti od sveta. Oba sta čutila vrzel, ki se je vzpostavila med smisla iščočim posameznikom na eni strani in med nesmotrnim molčečim vesoljem na drugi. Vendar sta za premostitev oziroma, natančneje, za življenje na robu te vrzeli razvila malce drugačne nauke.

Camus občutje absurda popisuje skozi literarne in politične eseje, v leposlovju pa se ga načrtno loti predvsem preko dramatike, ki pa literarno-teoretsko gledano niso drame absurda, temveč eksistencialistične drame, saj jih formalno v aktantskem modelu zaznamuje odsotnost opozicijskega para, ki ga zamenja situacija ogroženosti. Vonnegut se absurda loti preko proze, preko romana. Kot tip absurdnega človeka ustvarjalca, čigar pisanje je »absurdno veselje *par excellence*«, gradi absurde svetove in absurde like, ki posnemajo absurdnost našega univerzuma in ki jih tudi zaznamujejo literarno-teoretske formalnosti proze absurda. S svojimi zgodbami Vonnegut ne ponuja izhoda iz absurda, temveč tako kot Camus izpostavlja njegovo neizbežnost, zgodbo glavnih likov pa mnogokrat pušča odprto. Ko jih izpusti iz okov determiniranosti, jih sooči z novim zavedanjem nesmisla sveta, življenja in obstoja, v uteho pa jim podari nauk oziroma upanje v vsečloveško ljubezen. Na njih sedaj leži možnost svobodne odločitve. Nekateri se zatečejo k samomoru in absurd ukinejo, drugi v njem vztrajajo. Vsi pa pred tem stremijo k temu, da popišejo ali predajo spoznanje o življenju absurda in ljubezni.

Glavna ločnica med Camusem in Vonnegutom je torej upanje. Camus ga zavrača, zanj pravi, da je slepilo, in posameznika nagovarja k uporabi ter individualističnemu kvantitativnemu izkušanju življenja. Vonnegut pa je pri konceptu upanja mnogo bolj idealističen in možnost zanj vidi v ljubezni, ki ni toliko individualistična, kot pa je vsečloveška, vendar ob njej ohranja tudi realistično zavedanje o krutosti in o minljivosti sveta ter življenja.

Literatura in viri

- Alighieri, Dante. *Božanska komedija*. Prev. Andrej Capuder. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1966
- Bakewell, Sarah. *V kavarni eksistencialistov*. Prev. Maja Novak. Ljubljana: Modrijan, 2018
- Bavec, Nataša. *Resnična zgodba*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2009
- Bennet, Michael Y. *The Cambridge introduction to theatre and literature of the absurd*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015
- Blatnik, Andrej. *"Kurt Vonnegut in izgubljeni ameriški sen"*. Klavnica pet. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997
- Camus, Albert. *Izbrani spisi*. Prev. Alenka Moder Saje. Ljubljana; Cankarjeva založba, 1998
- . *Mit o Sizifu*. Prev. Janez Gradišnik. Ljubljana; Cankarjeva založba, 1980
- . *Uporni človek*. Prev. Zoja Skušek-Močnik. Ljubljana; Cankarjeva založba, 1980
- Coleman, Martin. »*The Meaninglessness of Coming Unstuck in Time*«. Splet. 15. 6. 2019. <<http://www.jstor.org/stable/40321290>>
- Cornwell, Neil. *The absurd in literature*. Manchester & New York: Manchester University Press & Room 400, 2006
- Davis, Todd F. *Kurt Vonnegut's crusade; or, How a postmodern harlequin preached a new kind of humanism*. New York: State University of New York, 2006
- Esslin, Martin. *The theatre of the absurd*. New York: A Division of Random House, Inc.: 2001
- Foley, John. *Albert Camus: From the Absurd to Revolt*. Stocksfield: Acumen Publishing, 2008
- Gradišnik, Branko. *"Spremna beseda"*. *Sirene s Titana*. Ljubljana: Sanje, 2004
- Graves, Robert. *The Greek Myths*. United Kingdom: Penguin Books, 1955
- Harris, Charles B. *Contemporary American novelists of the absurd*. New Haven: College and University Press, 1971
- Homer. *Iliada*, Prev. Anton Sovre. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1950

Kierkegaard, Søren. *Strah in trepet*. Prev. Primož Repar. Ljubljana; Društvo Apokalipsa, 2005

May, John R. »*Vonnegut's Humor and the Limits of Hope*«. Splet. 15. 6. 2019.
<www.jstor.org/stable/440692>

McHale, Brian. *Postmodernist fiction*. Great Britain: Methuen & Co. Ltd.: 1987

Philmus, Robert M. *Visions and re-visions; (Re)Constructing science fiction*. Liverpool: Liverpool university press, 2005

Sartre, Jean-Paul. *Existentialism is a humanism*. Trans. Carol Macomber. Yale University, 2007

---. *Being and Nothingness*. Trans. Hazel E. Barnes. New York: Philosophical Library, 1956

Vonnegut, Kurt Jr. *Fates Worse Than Death: an autobiographical collage*. Berkley Books, 1992

---. *Klavnica pet*. Prev. Branko Gradišnik. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997

---. *Mačja zibka*. Prev. Valentin Duša. Ljubljana: Prešernova družba, 1980

---. *Mati noč*. Prev. Branko Gradišnik. Ljubljana: Sanje, 2007

---. *Mož brez domovine*. Prev. Teja Bivic. Radovljica: Didakta, 2007

---. *Sirene s Titana*. Prev. Branko Gradišnik. Ljubljana: Sanje, 2004