

Avtor nadaljuje raziskavo o Camusovih odmevih pri Slovencih (začetek v Slavistični reviji 1973). V desetletju 1960-1970 sta zbudila večjo pozornost predvsem dva dogodka: pisateljeva smrt 1960. leta ter uprizoritev drame *Caligula* 1964. leta, ko se Camus pojavi v središču reforme repertoarja in koncepta našega osrednjega narodnega gledališča. Analize kasnejših odmevov kažejo, da so pisatelja že sprejemali kot klasika, ki ni odpiral novih vprašanj. Razmeroma kasen prevod romana *Kuga* je le posledica dolgoletnega nezaupanja do eksistencializma pri Slovencih.

Albert Camus ni pisatelj, ki bi bil za razvoj slovenske književnosti tako pomemben kot npr. Sartre, vendar nas zasledovanje njegove usode pri Slovencih dovolj dobro pouči o nekaterih osrednjih pojavih našega kulturnega življenja v polpretekli dobi. Nekateri rezultati teh raziskav so bili že objavljeni v Slavistični reviji 1973. leta,¹ vendar tedaj niso bila obravnavana spoznanja o Camusovi usodi pri nas v letih 1960-1970. Ker gre za strnjen proces, ki ga obvladujejo iste zakonitosti, je potrebno na kratko povzeti nekatere rezultate, do katerih smo prišli v prejšnji objavi.

Za usodo Camusa pri Slovencih je značilno, da so prodrli glasovi o njem k nam, še preden se je zaključil njegov osebni razvoj. Vendar to ni posledica našega posebnega zanimanja za pisatelja, pač pa je značilnost naše dobe. Posledica povezanosti slovenskega kulturnega prostora z mednarodnim se kaže tudi v tem, da je usoda Camusa pri nas skoraj vzporedna z njegovim položajem v svetu. Kljub temu se je naš odnos do pisatelja oblikoval skladno z značilnostmi našega kulturnega procesa.

Ker smo Camusa pristevali med eksistencialiste, se je naša kritika eksistencializma spopadla tudi z njim, vendar se pri tem ni spuščala v analizo njegovega dela. Ta kritika ni bila prepričljiva in jo je del slovenske javnosti občutil kot nasilno. Zato se je v prvi številki Besede pojavil prevod Camusovega esejja *Umetnik in svoboda*, ki je bil prirejen tako, da je v bistvu demantiral obtožbe naših kritikov eksistencializma. Neskladje med zanimanjem naše javnosti za eksistencializem in redkostjo glasov o njem si je mogoče razložiti z administrativnim urejanjem razmer v kulturi, ne pa s prepričljivostjo slovenske kritike eksistencializma, ki je pogosto zašla v nihilistični tip kritike in celo v primitivno propagando.

Druga posledica te zakonitosti prodiranja glasov o Camusu k nam se kaže v našem seznanjanju s pisateljevimi deli. Dela, ki so izšla pred koncem vojne (*Tujec*, *Sizifov mit*), so pri nas upoštevali šele okrog 1955. Do takrat je bila naša javnost največkrat opozorjena na pisateljevo dramatiko; ta je postala tista plast njegovega dela, o kateri so največ pisali in ki smo jo tudi najprej spoznali. Na slovenskih odrih so se zvrstile vse njegove drame, pri tem pa je značilno, da so bila najprej uprizorjena kasnejša dela, ki obravnavajo družbene probleme, šele v zadnjem obdobju pa tudi *Caligula* in *Nesporazum*. Poudariti velja tudi, da so Camusa igrali prej v periferiji kot v središčnih teatrah.

Naši publicisti so imeli Camusa za predstavnika miselne drame, saj so ga pogosto omenjali pri razmišljanju o tem tipu dramatike. Vrh takšnega razumevanja predstavlja 1957. leta objavljeni Javorškov esej *Piramida*. Presenetljivo pa je, da je bila pri slovenskih uprizoritvah miselna plast njegovih dram zanemarjena in so nas zanimale predvsem psihološke lastnosti likov. Podobno izhodišče bo vidno pri uprizoritvi *Caligule* in celo 1967 ob *Nesporazumu*.

Za Camusa je značilno, da sta njegova esejja *Sizifov mit* in *Uporni človek* dopolnila njegovi beletristiki. Osrednje misli njegovih leposlovnih del so razložene v teh esejih, zato leposlovna dela ne dopuščajo bistveno različnih razumevanj, ker je njihova polisemantičnost zamejena z esejji. Ta značilnost pisateljevega dela je ohranjena tudi pri našem razumevanju, čeprav se tudi v tem primeru kaže določena specifičnost slovenskega sprejemanja Camusa.

Ker je *Sizifov mit* izšel že med vojno in smo do 1954 sprejemali predvsem aktualna dela, nam je ostal ta esej neznan dalj časa kot *Uporni človek*. Seveda je za popularizacijo *Upornega človeka* pomembna tudi polemika med Sartrom in Camusom, ki je zbudila precej pozornosti tudi pri nas. Vendar naši publicisti niso poskušali zavzeti lastnega stališča do problemov, ki so bili tu načeti. Zadovoljili so se s kompilacijskimi članki. Najvidnejša posledica te polemike je prepričanje, da je Camus predvsem umetnik in ne mislec.

Prilagajanje Camusa našim razmerom je značilno zlasti za leta 1955–1959. Že 1955 smo pričeli upoštevati njegova *Pisma nemškemu prijatelju* kot dokaz, da se je pisatelj vključil v napredni boj proti fašizmu. Po sporu z ZSSR smo poudarjali njegovo nasprotovanje vsakršni obliki totalitarizma in večkrat zasledimo omembo, da je Camus prijatelj Jugoslavije. Vendar je prav *Uporni človek* bistveno pripomogel, da živi pisatelj v naši zavesti kot izjemen poštenjak in bорец za humanistične ideale.

Sizifov mit se pričena upoštevati v naši javnosti s precejšnjo zamudo, skoraj istočasno z *Upornim človekom*. Prav zato delo samo ni bilo nikoli deležno tolikšne pozornosti kot *Uporni človek*. Značilno pa je, da nam je Camus vseeno zelo zgodaj veljal za filozofa absurda.

V naši javnosti ni bilo pomembno njegovo leposlovno delo samo, pač pa ideje, ki jih je razvijal v *Sizifovem mitu*. Razmeroma hitro smo prevzeli prepričanje, da je ta esej dopolnilo romana *Tujec*. Tako smo postavljali roman v zvezo z absurdom, ne da bi natančneje označili pojem absurda.

Po drugi strani pa je tudi pri sprejemu *Sizifovega mita* opaziti podobne zakonitosti kot pri sprejemanju *Upornega človeka*. V letih 1955–1959 so tudi tu pričeli poudarjati optimističen zaključek eseja in s tem približevati pisatelja našim estetskim nazorom.

V naši publicistiki srečamo prve zanimivejše opredelitve *Tujca* in *Kuge* šele, ko se pojavijo članki, ki skušajo orisati celotno podobo Camusa, torej nekako po letu 1955. Pred tem srečamo bodisi neresne diskvalifikacije bodisi drobne opombe, ki nam pričajo le o razširjenosti obeh del med našo publiko.

Iz kasnejših člankov je jasno razvidno, da sta pri nas obveljala oba romana za osrednji in najpomembnejši pisateljevi deli. Razlike so le v tem, da nekateri dajejo prednost *Kugi*, drugi *Tujcu*. Nekako od podelitve Nobelove nagrade Camusu postaja *Tujec* zanimivejši. In spet ni vidno, kako se je to prepričanje oblikovalo. Pri tem je najzanimivejše spoznanje, da so bili 1957 pri nas še tako močni zadržki do pisatelja, da ni bilo mogoče prodreti s predlogom, da bi objavili prevod *Kuge*, čeprav je po drugi strani povsem jasno, da je večina naših ustvarjalcev že poznala ti dve pisateljevi deli.

I.

Neposredno po novoletnih praznikih 1960. leta je v svetu vzbudila nenavadno veliko pozornost vest o prometni nesreči, v kateri je izgubil življenje Albert Camus. Ob pisateljevi smrti se je zanimanje zanj povečalo.² Odras tega zanimanja se posredno vidi tudi v naših poročilih o kulturnem življenju po svetu. V njih se je pogosto pojavljal avtor *Tujca*.³ Obenem je izšla pri nas vrsta nekrologov, ki pa so praviloma prehajali v oznako pisateljevega dela, kar opozarja, da je pri nas prevladal občutek, da ga premalo poznamo.

Ljubljanski dnevnik je že v tretji številki poročal o dogodku, naslednji dan pa zasledimo v *Delu* nekrolog izpod peresa Bogdana Pogačnika.⁴ Oba članka skušata podati splošen oris Camusa in sta na meji kulturnega novinarstva. Zato so zanju značilne iste lastnosti, kot so opazne že pri podobnih zapisih, ki so se pojavili ob podelitvi Nobelove nagrade Camusu.

Prinašata torej informacijo o pisateljevem življenju in delu, seveda pa se ne spuščata v globljo analizo, čeprav prikazujeta Camusa kot velikana svetovne literature. Posebno Pogačnikov članek je pisatelju tako naklonjen, da se je Dušan Voglarju v Tribuni zdelo potrebno polemizirati z njim.⁵ Pogačniku očita, da je olepšal Camusovo podobo, ker ga prikazuje kot naprednega ter borbenega človeka in umetnika. Zameri mu, da se do pisateljevih idej ni kritično opredelil. Polemika kaže, da je bil za Slovence pisatelj še vedno problematičen, seveda pa se ne sme tudi spregledati, da je to edina odklonitev Camusa, ki se je pojavila ob njegovi smrti. Očitno se je 1960. leta njegov položaj pri nas občutno spremenil.

Naši razgledi so prevedli iz januarске številke France Observateur Sartrov članek in povzetke člankov Clauda Bourdeta ter Clauda Roya.⁶ Francoski avtorji se niso zadovoljili s povprečnimi opisi pisateljeve življenjske poti in dela, pač pa so vsak s svoje strani osvetlili njegov lik. Sartre je opisal njegovo prisotnost v francoski javnosti, njegovo poštenost in boj proti »realizmu in makiavelizmu« današnjega časa. Njegova misel je bila po Sartru taka, da je nujno zahtevala opredelitev, zato je bilo potrebno izbrati med bojem proti njemu ali pa umikom. Sartre je v tem času pravzaprav rehabilitiral Camusa in delno odstopil od svoje kritike njegovih pogledov na sodobne probleme.

Tudi Bourdetov članek je zanimiv, ker je tu prvič pri nas prikazano pisateljevo novinarsko delo.⁷ Seveda se je do takrat to področje njegovega dela že omenjalo, vendar ga ni nihče natančneje opisal. Bourdet omenja njegovo »politiko čistih rok«, njegovo neodvisnost in boj za resnično in ne teoretično dobro.

Mogoče je najpomembnejši Royev prispevek, ker je tu Camus prikazan v dokaj novi luči. Kritik loči pri pisatelju dve komponenti: po eni strani piše lepo retorično in ritmično prozo, po drugi strani pa »živčen in trzajoč« kratek stavek, s katerim izraža ironijo in sarkastično nežnost ter oster humor. To plast pri pisatelju najbolj občudujemo in prav v tej plasti najdemo njegova najboljša dela: *Tujec*, *Caligula*, *Padec*, *Jona*.

V isti številki Naših razgledov je objavljen tudi prevod predavanja Roberta Brechona, ki je bil tedaj kulturni svetnik francoskega veleposlaništva v Beogradu.⁸ Vsebinska predavanja niti ni tako zanimiva, razen morda opisa pisateljeve osebnosti. Pomembnejše je, da je bilo predavanje v zbornični dvorani ljubljanske univerze, kar najbolj prepričljivo dokazuje, kolikšno pozornost smo posvetili Camusovi smrti.

Odras povečanega zanimanja za pisatelja sta tudi dva prevoda, ki sta se pojavila 1960. leta.⁹ Zanimivo je, da je prevod predavanja, ki ga je imel Camus 1957. leta, izšel šele po njegovi smrti, ne pa ob podelitvi Nobelove nagrade.^{9a} Očitno so odpadli pomisleki do pisatelja šele tedaj. Prevod *Nevzveste žene* v Sodobnosti pa nam dokazuje, da je naša intelektualna elita poznala pisatelja že tako dobro, da je nista zanimali njegovi osrednji deli *Tujec* in *Kuga*. Pričenjali smo torej iskati novo pisateljevo podobo in se tako seznanjali z njegovimi manj pomembnimi deli.

Ta težnja je vidna tudi v eseju Marjete Vasič,¹⁰ ki presega okvire preprostega nekrologa, ker se spušča v interpretacijo posameznih del. Avtorica poudarja pisateljevo zakoreninjenost v vsakdanjem življenju, doživljaju revščine in lepote Alžirije. Camusovo vrednotenje lepote ima za tisto kategorijo, ki ga ločuje od ostalih eksistencialistov. Razen tega skuša odgovoriti na vprašanja, ki so se oblikovala ob naših srečanjih s Camusom. Ko opisuje njegovo politično delovanje, ugotavlja, da je bil vseskozi na strani zatiranih in da je podpiral napredna gibanja. Pri *Upornem človeku* ne more drugače, kot da ga zavrne, čeprav opozarja na pisateljevo visoko etično zavest. Pri nas se je že večkrat ugibalo, ali je Camus eksistencialist, zato je Vasičeva skušala rešiti tudi to vprašanje. Pokazala je na stičišča in na razlike s to smerjo. Pri tem je ugotovila, da se ni odrekal

teznemu pisanju, vendar pa je menila, da je teznost v njegovih delih vse bolj slabela, dokler ni v njegovih novelah skoraj izginila. S tem je približala pisatelja našim estetskim kriterijem. Podobno je favorizirala pisatelja, ko je omenjala idejne tokove, ki so vplivali nanj. Ne zdi se namreč verjetno, da bi nanj vplival marksizem, kot omenja Vasičeva, saj te teze tudi nismo srečali v nobeni drugi analizi njegovega dela.

Eseju, ki je bil tedaj najboljši prikaz pisatelja pri nas, se seveda pozna vpliv francoskih interpretov Camusa. Očitno se je avtorica naslonila na monografijo Rogera Quillota,¹¹ kar je popolnoma jasno, če primerjamo njuni interpretaciji *Kuge*. Seveda pa prav poznavanje te prve monografije o pisatelju ilustrira njeno zanimanje za Camusa.

Ob pisateljevi smrti se je v svetu povečalo tudi zanimanje za njegovo dramatiko. Odmevi tega zanimanja se kažejo pri nas na dva načina: pojavi se vrsta zapisov o pisateljevih uspehih v tujini, ki se nadaljuje tudi v kasnejših letih,¹² poleg tega pa Slovensko ljudsko gledališče v Celju uprizori dramo *Nesporazum*. Ta predstava¹³ je ostala popolnoma neopazena in nam ne odpira nobenega problemskega območja. Težko je namreč presoditi, kakšen je bil odnos do pisatelja in kako so ga razumeli, ker je ohranjenih le nekaj zapisov o uprizoritvi.¹⁴ Skromen prospekt, ki ga je ob uprizoritvi izdalo gledališče, prinaša krajšo oznako pisatelja, kakršnih je bilo tedaj pri nas že mnogo, ne poskuša pa se opredeliti do pisateljevega dela. Kritika v Celjskem tedniku pa ne ocenjuje predstave, ampak se zadovolji s splošnimi sodbami o delu. Zanimiva je le misel, da delo oblikovno niha med realizmom in simbolizmom ter tako išče veliki stil. To bi bilo lahko povzeto po Žižkovi oznaki *Obsednega stanja* ob mariborski uprizoritvi 1955. leta (prim. našo obravnavo v SR 1973). K takšnemu sklepu vodi tudi nerodno prevajanje naslova *L'homme revolté*, saj je obakrat preveden kot *Človek in upor*. Ob tej uprizoritvi se torej srečamo z zakasnelim odmevom mariborske uprizoritve, kar nas opozarja na relativno veliko pozornost, ki jo je le-ta vzbudila. Seveda pa je to čisto lokalni odmev in nam bistveno ne dopolnjuje že prikazanega pomena mariborske predstave. Število repriz, odmevov v javnosti, molk v gledališkem listu, vsi ti podatki nas opozarjajo, da predstava ni vzbudila posebne pozornosti niti v Celju.

Ob vseh že omenjenih Camusovih uspehih v svetu so zanimivi predvsem članki slovenskih publicistov, ki so že v začetku šestdesetih let skušali precizirati svoj odnos do eksistencializma. Pri tem velja upoštevati predvsem razmišljanja Tarasa Kermaunerja, ki so bila objavljena v Perspektivah. Že v eseju *O nekaterih problemih sodobnega gledališča*¹⁵ je protestiral, ker Camus še ni prišel na spored osrednjega slovenskega gledališča, in dokazoval, da ima Mestno gledališče ljubljansko boljšo repertoarno politiko, ker je že 1956. leta vključilo *Pravične ljudi* v svoj program. Istočasno pa se je tudi obregnil ob tiste kritike, ki so slovenske dramske novitete zavračali z obtožbami, da so eksistencialistične. Zanimiv je tudi njegov prispevek *Pessisovski odnos do predmeta*,¹⁶ v katerem sicer nekoliko post festum (prevod Pessisovega pamfleta o eksistencializmu je izšel že 1948. leta) zavrača parcialne kritike te filozofske smeri.

Večanje zanimanja za Camusova dramska dela v svetu je vidno pri nas še ob dveh člankih.¹⁷ Frasov članek v prilogi Večera je zanimiv predvsem zato, ker poroča o izrednem uspehu *Caligule*, tedaj o delu, ki so ga kasneje igrali tudi pri nas. Vseeno pa ne prinaša novih spoznanj o pisatelju, niti ni odraz spremenjenega odnosa, temveč le posledica usmeritve naše pozornosti.

Nepriumno bolj zanimiv je članek Bratka Krefta, ki razmišlja o Camusovi dramatizaciji *Besov*, s katero se je srečal na Dunaju. Seveda je razumljivo, da je Kreft pisal o dramatizaciji predvsem kot odlični poznavalec Dostojevskega, ne pa Camusa, saj njegove dramatizacije ni prebral,

kot je omenil v članku. Lahko pa trdimo, da tudi ostalega Camusovega dela ni poznal posebno dobro, saj drugače ne bi bil mogel zapisati, da se Dostojevski razlikuje od Camusa v tem, da ni nikoli izgubil vere v človeka. Kreftu bi se lahko očitalo, da je odpiral odprta vrata, saj noben resen kritik ni dokazoval, da je Camus večji umetnik kot Dostojevski, kar je skušal spodbijati Kreft. Na žalost tudi ni opazil, kakšen pomen ima prizor, ko Stavrogin zdrobi Križanega. Tu se je zadovoljil z očitkom, da je to Camusov dodatek, ki ni skladen s fiziognomijo Dostojevskega. To nedvomno drži, vendar pa Kreft ni upošteval, da je problem religioznosti sodobnega človeka vznemirjal Camusa celo življenje, od *Tujca* do zadnjih novel v zbirki *Izgnanstvo in kraljestvo*.¹⁸ Prav ob tem problemu bi se kritiku odprl zanimiv pogled na Camusovo razumevanje Dostojevskega, s tem pa tudi na obravnavano delo.

Kreftovo razmišljanje je pomembno, ker je v naši publicistiki prvo opozorilo na povezanost obeh ustvarjalcev. Poleg tega je tudi pohvalil dramtizacijo; najbolj pozitivno se mu je zdelo, da je Camus upošteval tudi iz romana izpuščeno izpoved Stavrogina Tihonovu, ki je pomembna za razumevanje celotnega dela in jo je Dostojevski črtal iz neznanih razlogov.

Za proučevanje Camusove usode pri Slovencih članek ni relevanten le zaradi navedenih razlogov, ampak tudi zato, ker ilustrira, v kakšne podrobnosti pisateljevega dela je segala pozornost naših poročevalcev. Najzanimivejši je zaključek članka, kjer Kreft izreka nezaupnico Camusovemu slovesu v svetu. Zahod naj bi pisatelja slavil zato, ker nima večjega umetnika. Njegova usoda je torej podobna Pasternakovi in končno tudi usodi Dostojevskega samega (tu Kreft omenja pogosto zlorabljanje *Besov* za protikomunistično propagando in navaja Münchensko uprizoritev, v kateri so Šigaljovali igrali v Leninovi maski). Članek je tako odraz nezaupanja do zahodnega sveta, ki samo po sebi ni negativno. Pomisleki se pojavljajo le zaradi avtorjevega slabega poznavanja Camusa. Značilno je namreč, da je kasneje, 1968. leta, Kreft spremenil svoje mnenje o Camusovi dramtiki in jo je vključil v tisti razvojni lok avantgarde, ki ne gradi na formalnih novostih, pač pa na smiselnih problemih.¹⁹

Prej omenjeni Kreftov dvom nam delno razloži, zakaj se naš odnos do pisatelja ni bistveno spremenil tudi po podelitvi Nobelove nagrade in zakaj se ni pojavil noben knjižni prevod njegovega dela, čeprav je celo v iavnosti zabeleženo prizadevanje, da bi izdali *Kugo*.²⁰ Obenem pa se prav ob tem članku kaže premik, kajti ta nezaupnica ni diskvalifikacija tiste vrste, kot jih lahko srečamo sredi petdesetih let. Kreft namreč opozarja, da je zlorabljanje omogočil tudi Vzhod, ker ni pokazal pravega razumevanja za te umetnike. Zavzema se torej za trezno in objektivno kritiko literature, ki naj se izogiba skrajnostim. Prav zato je njegova kritika dramtizacije *Besov* eden redkih člankov v teh letih, ki skušajo zavzeti izvirno stališče do pisatelja ne glede na razne dnevne okoliščine, ki se jim je naša publicistika ob Camusu vse prepogosto prepuščala. Drugo vprašanje je seveda, koliko mu to uspe, toda poziv je nadvse jasen.

Odmevi ob pisateljevi smrti so koncentrirani v prvi polovici 1960, vendar pa segajo celo v 1961. leto in kasnejše obdobje. Najprej se pojavi skupina nekrologov, ki nam potrjujejo vključevanje našega kulturnega prostora v mednarodne tokove; to se lahko razbere ob množici poročil o odmevnosti Camusovega dela po svetu. Vsi ti odmevi pričajo, da se v teh letih vse bolj izgublja razlika med slovenskim in mednarodnim razumevanjem Camusa. Stališča, ki so jih zavzemali naši publicisti, se ne razlikujejo od onih, ki jih srečamo npr. v francoski publicistiki tistega časa. Najpomembnejše pa je, da se pričenjajo že v teh letih pojavljati omembe, ki nas opozarjajo, da so naši ustvarjalci razmeroma dobro poznali Camusa, saj se drugače ne bi mogli sklicevati nanj v svojih prispevkih.²¹

Specifičnosti našega razumevanja pisatelja se torej kažejo le pri Voglarju in Kreftu. Voglarjev zapis je le zakasneli odraz naše ozkosti v sprejemanju Zahoda,²² Kreft pa je med redkimi našimi publicisti, ki so poskušali zavzeti samostojen odnos do pisatelja. Na žalost pa je tudi tu opaziti pomanjkljivo poznavanje pisatelja. Naši publicisti so se v glavnem zadovoljili s kompilacijami, tisti pa, ki so skušali zavzeti samostojen odnos do pisatelja, so ga slabo poznali ali pa niso obsežneje spregovorili o njem. Med temi prispevki je najvidnejša izjema esej Marjete Vasič, ki je tedaj prvič spregovorila o pisatelju.

Izdaja Camusove novelistike 1962²³ je delno odraz povečanega zanimanja zanj ob njegovi smrti. Ker je v to knjigo vključena pripoved *Padec* in zbirka novel *Izgnanstvo in kraljestvo*, smo Slovenci spoznali prej pisateljeva drobna dela kot pa njegove najpomembnejše dosežke, s katerimi se je zapisal v svetovno literaturo. Ob tem vidimo potrdilo, da že od 1957. leta, ko so se pojavili zadnji poskusi popularizacije *Kuge*, iščejo Slovenci predvsem nove strani pisatelja, kajti njegova osrednja problematika že ni bila več vznemirljiva in nova, saj so jo očitno poznali iz tujih virov.

To se po svoje kaže tudi v spremni besedi Marjete Vasič, ki je v obravnavanem obdobju na Slovenskem najboljše zbiranje zapisov o Camusu. Že takoj na začetku opozori, da je pisatelj hodil svojo pot, kot mu je velevalo njegovo lastno življenjsko izkustvo, čeprav so v njegovem delu tudi podobnosti z eksistencializmom. Avtorico torej zanimajo predvsem posebnosti njegovega dela, ne pa lastnosti, ki so splošno značilne za eksistencializem. Zato opozarja na tisto plast njegovega dela, ki je odraz njegovega vitalizma in je bila pri nas skoraj nepoznana. V tem eseju je po prvih odmevih sedaj prvič resneje upoštevana drama *Caligula*.

Po drugi strani pa skuša Vasičeva ločiti umetniško delo od Camusove filozofije, ki je po njenem mnenju v škodo njegovi umetniški moči. Isto »camusovsko dilemo« je izrazil tudi Pierre Henri Simon,²⁴ vendar je po našem mnenju ugotovitev Vasičeve predvsem odraz pri nas splošno priznane estetike, po kateri v umetnini ne sme prevladati ideja nad čutno nazorno plastjo. Zato si je avtorica eseja prizadevala, da bi omogočila neposredno doživetje Camusovih umetnin, čeprav jo zanimajo predvsem splošni problemi, ne pa posamezna beletristična dela.

V tem eseju so prvič prikazani pisateljevi estetski nazori, ki nam po njenem mnenju odkrijejo marsikatero značilnost njegovega umetniškega ustvarjanja. Najdlje se zadrži pri estetiki, ki jo je pisatelj razvil v *Upornem človeku*, čeprav omenja tudi njegov odnos do umetnosti, ki je viden v *Sizifovem mitu* in kjer je umetnik razložen kot ena izmed možnosti človekovega vztrajanja v absurdnem svetu. Vasičeva zagovarja tezo, da Camus ne postavlja umetnosti nad vse drugo, pač pa ima do nje enak odnos kot do vseh ostalih človekovih dejavnosti. Camusov odnos do umetnosti je torej enak njegovemu odnosu do sveta. Isto razmerje je po njenem mnenju vidno tudi v *Upornem človeku*, čeprav je avtor v svojem premiku s »filozofskega na etični nivo« spremenil tudi svoj odnos do umetnosti. Kljub razlikam med obema stopnjama Camusovega pogleda na umetnost je torej njegov odnos do umetnosti pomemben za razumevanje njegovega beletrističnega dela, kajti v njem se razkriva pogled na življenje, ki ga je skušal prikazati v leposlovnih delih.

Nenadoma se torej pojavi teza, da pisateljeva filozofija absurda ni najpomembnejši, vsekakor pa ne edini zanimiv problem, ki ga odpira Camus. Zanimanje Vasičeve za to problematiko pa nam obenem odkriva njeno orientacijo na tisto delovno področje, na katerem je 1971. leta izdelala doktorsko disertacijo.²⁵

Dobršen del eseja je posvečen biografsko-bibliografskim informacijam o pisatelju. Tudi Vasičeva kljub vsemu le ni šla mimo povezovanja pisateljeve beletristike z njegovimi miselnimi iskanji. Verjetno je prav ta

lastnost Camusovega dela omejila večpomenskost njegovega leposlovja in ni dopuščala večjih inovacij v njeni interpretaciji.

Med temi informacijami je zanimivo le opozorilo, da so med obema obdobjema v Camusovem razvoju nekatere vezi. Kaže, da si nihče ni upal priznati, da se je Camus moral odreči svoji filozofiji absurda v tistem trenutku, ko se je angažiral v odporiškem gibanju. To je vidno iz njegovih *Pisem nemškemu prijatelju*. To delo so navadno prikazovali kot most med *Sizifovim mitom* in *Upornim človekom* in pozabljali, da je s tem stopil na drugačne pozicije. Esej Vasičeve je tretji poskus pri nas, da bi prikazali pisateljevo delo enotno (prim. SR 1973). Razlika je le v tem, da se Vasičeva zaveda razlik med obema stopnjama v Camusovem razvoju, vendar se skuša prikopati do globljih izvirov njegovega dela.

Težišče eseja ni v eksplikaciji pisateljevih del, ki so objavljena v knjigi. To posredno pomeni opozorilo, da Camus kot pisatelj takrat za nas ni bil več vznemirljiv. Osrednja dela in njihovi problemi niso bili več v središču naše pozornosti, ostali opus pa ne dosega *Tujca* in *Kuge*. Po povečanju našega zanimanja za pisatelja ob njegovi smrti se je torej nadaljeval proces slabljenja njegove odmevnosti.

To nam dokazuje tudi sprejem zbirke v naši javnosti, saj se je ob izidu oglasil le en pomemben recenzent.²⁶ Ostala poročila, kot npr. Slavka Rupla v Primorskem dnevniku, so bolj informativni zapisi, ki so nastali bolj iz dolžnosti kot pa zaradi avtorjevih interesov za Camusa.²⁷

Inkretovi kritiki se pozna, da ga je Camus živo vznemirjal, vendar razmišlja največ o *Sizifovem mitu*, ki je takrat izšel v Sarajevu.²⁸ Zanima ga predvsem osrednje pisateljevo delo, ne pa njegova novelistika. To je razumljivo, saj je kritika nastala v letih, ko se je Inkret šele razgledoval po svetovni literaturi, in se ji torej pozna vtis, ki ga je nanj napravil pisatelj ob prvem srečanju. Camus postaja v teh letih zanimiv predvsem za najmlajše ustvarjalce, zato ni slučajno, da je bil tudi zdaj popularen predvsem pri naših srednješolcih in da je tudi po svetu vznemirjal predvsem mlade ljudi, kot je razvidno iz podatkov, ki jih navaja Vasičeva.²⁹

Da je Inkret šele pričeval spoznavati pisatelja, je vidno iz njegovega slabega obvladanja problematike, poleg tega pa je tudi zelo očiten vpliv Sutlića. Njegova kritika ohranja vse pomanjkljivosti Sutlićeve spremene besede *Sizifovemu mitu*, posebno pa ostaja nedomišljen odnos med *Sizifovim mitom* in *Upornim človekom*. Inkret interpretira Camusa kot filozofa z enotnim sistemom, pri tem pa upošteva predvsem filozofijo absurda, iz katere naj bi izhajala tudi pisateljeva etika. To je seveda nevzdržna teza, če upoštevamo »kvantitativno etiko« *Sizifovega mita* in »zahtevo po meri« v *Upornem človeku*. Podobno je dvomljive vrednosti misel, ki jo ima Sutlić že v svoji disertaciji³⁰ in jo je Inkret prevzel iz omenjene spremene besede k *Sizifovemu mitu*. Camusova filozofija naj bi bila izraz deplahiranosti zahodnega intelektualca, ki živi izven zgodovine, ne da bi jo ustvarjal. Nato pa Inkret to sklepanje podaljša do trditve, da filozofija intelektualca na Zahodu niti ne more biti drugačna. Torej začne mimogrede zagovarjati popoln družbeni determinizem.

V oceni Camusove novelistike se je Inkret tesno oprijel eseja Vasičeve in je oznake nekaterih novel skoraj dobesedno prepisal. Zanima ga predvsem pisateljeva filozofija in je oznako novelistike dodal le zaradi aktualnosti. To je razvidno ob ponatisu te kritike v *Perspektivah* 1963, kjer je ta del izpustil.

Ob diskusijah o drami *Caligula* se je pojavil v *Perspektivah* prevod četrtega poglavja *Upornega človeka*, ob njem pa Inkretov esej, ki je v bistvu ponatis prej obravnavane kritike.³¹ Nekoliko je sicer poglobil svoje poznavanje pisatelja, saj sedaj upošteva tudi *Upornega človeka*, vendar se ne zaveda različnosti terminov absurd in revolta v obeh Camusovih esejih. Nekomunikativnost, ki je bistvena pomanjkljivost tega prispevka, ni zostala tudi tokrat.

Ker je izšel esej ob prevodu poglavja, v katerem se srečamo s Camusovo estetiko, je Inkret tokrat poskušal osvetliti tudi njegovo estetsko misel. Očitno se je pri tem naslonil na spremno besedo Vasičeve, saj je opozoril na iste probleme kot ona. Tako smo bili spet seznanjeni s pisateljevo zahtevo, da umetnost ne sme biti golo posnemanje, pa tudi ne golo negiranje stvarnosti.

Pomembna novost je Inkretovo stališče, da se ne moremo prebiti do pozitivnega jedra Camusove misli, če mu pritikamo sociološke kategorije. Vendar pa ni ostal dosleden, ker je na drugem mestu zapisal, da sta oba Camusova eseja le varianti modernega odtujenega človeka. Poleg tega pa opravičuje za naš kulturni prostor nesprejemljiva mesta v Camusovem delu z družbenim determinizmom.

II.

Uprizoritev drame *Caligula* v ljubljanski Drami³² je doživela velik odmev. *Caligula* je delo, ki je najbolj vznemirilo slovensko javnost, obenem pa to pomeni tudi zadnji večji Camusov odmev pri nas. Pojavilo se je nad deset kritik v periodiki, televizija je posredovala poseben pogovor o predstavi, razvili sta se dve polemiki (ena je imela poslednji odmev še leta 1967), s predstavo je gledališče gostovalo tudi na Poljskem.³³ Preseneti pa nas tudi širok kolektiv, ki je sodeloval pri uprizoritvi, saj so se srečali tako različni ljudje kot Ciril Kosmač, Andrej Hieng, Alojz Srebotnjak, Mirko Zupančič, Radojka Vrančič, Andrej Inkret, Stanko Potisk, torej ljudje, ki so zastopali različne estetske orientacije in pripadali različnim generacijam. Vse to nam priča, da se je v tem času uveljavil Camus kot klasik, čeprav še niso odpadli vsi predsodki do njega.

Značilno je, da je bila drama *Caligula* na sporedu ljubljanske Drame že ob razpisu abonmaja za sezono 1961/62,³⁴ vendar do uprizoritve tedaj ni prišlo. Tako ni moč pritrčiti Filipu Kalanu, da je prišel Camus v repertoar slovenskih gledališč brez ugovorov.³⁵ Očitno je proces »odjuge« in sprostitve diriganega repertoarja precej dolgotrajnejši, kot ga predstavlja Kalan v citiranem referatu, ki ga je prebral na mednarodnem simpoziju »Gledališka situacija danes« v Franciji.

Pri tem se zdi odločilno, da je *Caligula* ena izmed predstav, ob kateri je postala jasna usmerjenost novega gledališkega vodstva (Bojan Štih je namreč postal direktor Drame 1961. leta). Tezo potrjujejo tudi številni zapisi o repertoarju za sezono 1963/64 ter njene ocene,³⁶ iz katerih povsem nedvoumno prihaja do izraza programski značaj uvrstitve *Caligule* v spored osrednjega slovenskega gledališča. Še celo 1966. in 1967. leta zagovarja Bojan Štih svojo gledališko politiko in uvrstitev Camusa v repertoar Drame v dveh člankih.³⁷ V njh meni, da gledališče, pa čeprav osrednje narodno, ne more zreti le v preteklost, pač pa mora poseči tudi po sodobnih iskanjih. Gorečnost v programskem članku je tolikšna, da postavlja Camusa celo ob bok Aishila in Moliéra. Nedvomno je prav zato otvoritvena predstava sezone tako zelo vznemirila javnost, čeprav uprizoritev ni pomenila takšnih inovacij gledališkega izraza kot npr. Korunove režije. Kritika je, razen Vidmarjeve, hvalila odlično igro Kurenta (*Caligula*), deloma še Štefke Drolčeve (Cesonija). Publika je sprejela dramo brez prevelikega navdušenja.³⁸ Ker ta stran predstave ni vznemirila slovenske javnosti, je sprejem *Caligule* pogojen z dvema problemskima sklopoma: po eni strani se je slovenska javnost vznemirila zaradi novega koncepta osrednjega gledališča, ki se je pokazal že s samo uvrstitvijo te drame na repertoar; po drugi strani pa je odmevalo delo samo, kot umetniški tekst, kar je še najbolj očitno iz kritike Dominika Smoleta, ki je načelno odrekal upravičenost presojeti *Caligulo* s pomočjo filozofskih kategorij.

Ob prvem problemu je večina kritikov menila, da je delo primerno za otvoritev sezone.³⁹ Vladimir Bartol je v podkrepitev celo navedel Čo-

pov očitek Kopitarju, da hoče obdržati slovensko literaturo v večni indolenci. Tako je nastopil proti vsem tistim, ki bi hoteli naš prostor izolirati pred sodobnimi tokovi svetovne literature. Naše osrednje gledališče se je torej pričelo vse bolj oddaljevati od tistega koncepta narodnega gledališča, ki ga predstavlja Comédie Française. To nam dokazuje tudi uvodnik uprave gledališča.⁴⁰ Verjetno je Vidmar⁴¹ prav zato odklonil predstavo, saj je menil, da delo ne spada v osrednje narodno gledališče.

Poleg Vidmarja je delo ostro zavrnil tudi Milan Maver.⁴² K pisanju ga je verjetno vzpodbudila debata o delu in predstavi, ki jo je prenašala slovenska televizija.⁴³ Maver je delo odklonil, češ da prikazuje življenje preveč pesimistično. Ugoden sprejem dela pri večini slovenske kritike pa si je razlagal z vplivom Camusovega ugleda v svetu, čeprav tudi sam priznava, da je pisatelj velik umetnik. Nato se je razvila dokaj groba polemika med Mavrom in Zupančičem, ki niti ni osvetljevala drame.⁴⁴ Kot je navadno pri polemikah te vrste, ni razčiščevala izhodiščnega problema, pač pa se je sprevrgla bodisi v pamflet, bodisi v medsebojno podtikanje ždanovskih metod. S tem pa je bolj zastirala kakor razjasnjevala podobo dela. Zanimiva je le zato, ker se je v njej pokazal Zupančičev odnos do Camusa, saj bi iz njegovega zapisa o Camusu⁴⁵ ne mogli sklepati, da pisatelja tako visoko ceni. Ta zapis bi nas prej vodil do sklepa, da Zupančič slabo pozna pisatelja, saj je absurd opredelil iz *Tujca*, ne iz *Sizifovega mita*, poleg tega pa se je v nekaterih stvareh motil (o ljubezni npr. govori Camus v *Sizifovem mitu*, ne pa v *Upornem človeku*).

Drugi problem ki ga je potrebno osvetliti, je razumevanje *Caligule* pri Slovencih. Zato je treba najprej ugotoviti, katero plast dela je slovenska kritika aktualizirala, nato pa še, kako je to plast razumela.

Presenetljivo podobna so si stališča slovenskih kritikov pri presojanju dela. Večinoma⁴⁶ so ga šteli za miselno dramo, zato je obstajalo v središču njihove pozornosti miselno sporočilo osrednjega lika, ne da bi se kaj dosti ustavljali pri drugih osebah. Drame tudi niso presojali v kontekstu celotnega pisateljevega dela, vendar so se delno zavedali pomanjkljivosti take presoje.⁴⁷

Ocenjevali so, koliko je pisatelju uspelo, da se je izognil nevarnosti miselne drame, tj. prevelikemu poudarjanju ideje in razvlečenosti.⁴⁸ Vendar to izhodišče ni dopuščalo globlje prodiranja v dramo, zato so večinoma ostajali le pri površnem sprejemanju.

Na kritike je vplivala tudi umetniška prepričljivost dela. Če se v glavnem niso oddaljili od same drame, to ni le značilnost gledališke kritike, ki se ukvarja predvsem z uprizorjenim delom, pač pa je v veliki meri posledica sugestivnosti uprizoritve. Zato je slovenska kritika prezrla miselna jedra ostalih likov. Izredno uspela Kurentova kreacija, ki je očitno dominirala nad ostalimi liki, je povzročila, da so se ocenjevalci osredotočili na miselni svet *Caligule*. Tako so spregledali sporočilo Cherea (vlogo je igral Boris Kralj); v bistvu je glasnik upornega vztrajanja v absurdu kot edini možnosti, ki nam omogoča eksistenco.⁴⁹ Tudi ta ugotovitev nam potrjuje tezo o vplivu uprizoritve na kritike, saj je zabeleženo, da je Kralj slabo poustvaril lik⁵⁰ in je zato ostalo njegovo sporočilo ob odličnem Kurentu manj vidno.

Drugo izhodišče, ki je bilo za naše kritike odločilno pri presoji drame, je ugotovitev, da je *Caligula* ob spoznanju absurda zašel v nihilizem.⁵¹ Nekateri, predvsem tisti, ki so pisali brez večjih ambicij,⁵² so se s tem že zadovoljili. Zelo skromna smer kritike si je nato zaprla pot do nadaljnega razmišljanja z zanikanjem upravičenosti tega *Caligulovega* spoznanja.⁵³ (Takšen odnos do dela je prevzel tudi kolektiv, ki je pripravil uprizoritev.) Zato je skušala omiliti miselno napolnjenost dela in vztrajala pri črpanju kavzalno psiholoških pobud.⁵⁴ Čeprav uprizoritev ni izrabila vseh netradicionalnih komponent dela, je bila vseeno za del kritike preveč eksperimentalna, da bi sodila v osrednje narodno gledališče.⁵⁵

Pomembnejša je tista smer kritike, ki je hotela poiskati vzroke in smisel Caligulovega nihilizma.⁵⁶ Na žalost sta Zupančič in Predan ostala tu nemočna. Poudarjala sta, da se je Camus v delu opredeljeval per negationem in da je kasneje pokazal v svojih delih možnost drugačnega upora absurdu. Spregledala sta, da se avtor svojemu delu ni nikoli odrekel in da je nastala dokončna verzija šele 1958.⁵⁷ Pri tem ju je verjetno zapeljal avtorjev predgovor k ameriški izdaji njegove dramatike, kjer Camus res opozarja, da Caligula spozna nepravilnost svojega početja.⁵⁸ Ni sta pa opazila, da je Caligula postal metafizični princip, in spregledala sta vlogo Cherea, ki se ne bori proti Caligulu kot osebi, pač pa proti njegovi ideologiji. Če bi ostala ta smer kritike dosledna, bi morala delo zavrniti. Vzroke, zakaj tega ni storila, lahko iščemo v več smereh: v avtorjevem ugledu, v strinjanju z repertoarno politiko gledališkega vodstva, v osebnem doživetju umetnine itd., vendar pa se ne da zanesljivo trditi, kateri izmed teh vzrokov je prevladal. Pomembnejše je, da so takšne kritike s svojo nedoslednostjo odprle možnost za odklanjanje dela. Vidmar je v svoji kritiki izhajal iz istih pomanjkljivosti, ki sta jih skušala zapolniti Predan in Zupančič z argumenti, izvirajočimi izven dela. Vidmar je vztrajal pri delu samem in ga je zavrnil zaradi razlogov, ki sta jih opazila tudi Predan in Zupančič. Nihče izmed teh kritikov pa ni upošteval pozitivnih idej v delu. Tako je Vidmar zameril Camusu, ker je skušal prikazati Caligulo kot napol Hamleta napol Nerona in nas prepričati, da ta junak ni le perverzen zločinec, pač pa da je tudi človeško dragocen. Drugi argument pa mu je dala uprizoritev sama, ki je skušala iz dela napraviti psihološko dramo. Zato je lahko očital še psihološko neprepričljivost likov. Prav pobude, na katere se je naslanjala uprizoritev, so dale Vidmarju odločilen argument za kritiko drame.

Med Vidmarjem in Pirjevcem se je razvila prikrita polemika o vrednosti dela. Pirjavec je v svojem članku *Caligula in sodobnost literarne kritike* leta 1964 napadel Vidmarjeva estetska izhodišča, ki so se pokazala v njegovi kritiki Camusovega dela. Vidmar mu je nato posredno odgovoril 1965 v enem izmed člankov, ki so izhajali s skupnim naslovom *Iz dnevnika*. Pravzaprav je tudi v tem svojem dokazovanju ostal pri starih argumentih, saj tudi trdi, da je delo le moralni akademizem. Jasna pa je potrditev naše teze, da so tako Predan in Zupančič kot Vidmar izhajali iz istih lastnosti dela. Vidmarju se zdi edini resni ugovor njegovim stališčem le trditev, da je obsojal junaka, ki ga je obsodil tudi avtor. Zato je primerjal *Caligulo z Zločinom in kaznijo*, da bi ugotovil, ali je Camusovo obsojanje Caligule res normalno in v skladu z višjimi moralnimi normami. Pri tem pa je ostal na žalost neprepričljiv, ker je vztrajal pri opisu osebnega sprejemanja obeh del in ni povedal, zakaj opazujemo Razkolnikova »z mirom in razumevanjem, kot vse naravne in naravno prikazane usode«.

Vidmar tudi 1965. leta ni skušal preseči dotedanje slovenske kritike z ugotavljanjem še neopazanih razsežnosti dela, pač pa se je zadovoljil s spodbijanjem tistih argumentov, ki so že bili osvetljeni, pri tem pa je obšel najpomembnejše interpretacije dela in se zanesel na osebni okus.

Najpomembnejše so tiste interpretacije, ki jim je uspelo razložiti Caligulov nihilizem. Že Grafenauer je ugotovil, da je Caligula metafizičen upornik, ki hoče ovreči večne kategorije, pri tem pa postane sam glasnik večnih kategorij, ki so po Camusu vzrok zla. Edini pri nas je upošteval tudi vlogo Cherea in opazil, da je to intelektualec, ki si je prizadeval ostati v absurdu, kar naj bi bila edina možnost življenja v našem svetu. Pokazal je torej nasprotje med obema junakoma, iz katerega raste dramska napetost. Cherea hoče vztrajati v brezsmiselnem svetu brez lastnih smislov, Caligula pa s podiranjem stare metafizike postavi nov metafizičen princip, katerega vrednota je podiranje stare metafizike.

Tudi Kralj in Pirjevec sta razumela Caligulo kot utelešenje metafizičnega principa, le da nista upoštevala vloge antagonista. Kralj meni, da izhaja Camus iz spoznanja, da vsaka predstava o apriornem redu jemlje človeku svobodo, ker mora svoja ravnanja usklajevati s tem, navidezno višjim redom. S svojim uporom zoper vrednote postane Caligula sam metafizični princip, saj je on tisti, ki ureja vse življenje. S svojim zločinskim vladanjem hoče pripraviti ljudi do upora. S tem, ko ga odstranijo, se upro tudi metafizičnemu redu, ki ga uteleša. Tako naj bi ljudje spoznali nesmiselnost vere v apriorni red in naj bi postali svobodni. Caligula torej ni blazen, pač pa med redkimi pokončnimi ljudmi svojega dvora, ki ga muči želja po notranji svobodi sebe in človeštva nasploh.

Pirjevec razume Caligulo podobno, a izhaja iz drugačnih izhodišč, ker hoče domisliti tisto jedro dela, ki je povzročilo tako veliko odmevnost pri slovenski kritiki. Izhaja iz predpostavke, da ni slučajno, če nas je delo vznemirilo. Ko osvetli Vidmarjeve vrednostne kriterije, ki so mu umogočili odklonitev dela, pride do spoznanja, da izvirajo iz enakega razumevanja sveta, kakršnega predstavlja tudi Caligula. Junak drame je še vedno utelešenje metafizičnega načela, obenem pa tudi njegova negacija, ker dokazuje nelogičnost metafizike s tem, da jo dosledno izvede do kraja. Tako se pokaže nečloveškost sleherne metafizične miselnosti, ki omogoča človeka samo iz nečesa, kar ni on sam. S tem postane človek agent nečesa, nad čemer nima nikakršne oblasti. Ko pa se razkrije lažna varnost metafizike in s tem tudi tistega sveta, v katerem smo živeli, se počutimo nelagodno. Naenkrat se pokaže, da svet ni smotrno urejen. S tem pa je konec tudi sozvočja med kritiko in umetnostjo.

Ne da bi še bolj obsežno povzemali izvajanje vseh treh kritikov, lahko zanesljivo sklenemo, da so vsi trije približno enako razumeli Caligulo. Junak drame jim predstavlja utelešenje metafizičnega principa in hkrati tudi njegovo negacijo. Do tega sklepa so prišli vsak po svoji poti: Pirjevec izhaja iz svojega razumevanja umetnosti, Kralj iz pisateljevih teoretičnih del, Grafenauer pa kombinira analizo dela samega s pisateljevo filozofijo in splošnim razumevanjem literature, ki je po svoje podobno Pirjevčevemu.⁵⁹

Edino tej skupini kritikov je uspelo, da so pozitivno ocenili dramo in ostali pri svojih izvajanjih dosledni. Poleg tega se je Camus šele sedaj pokazal v pravi luči, kot glasnik nove metode mišljenja in pojmovanja sveta, ki se je pojavilo v Evropi z eksistencializmom. Vendar je bilo Slovcem prav takšno razumevanje pisatelja tuje, tako da je vidno le v treh kritikah. Ne prej ne kasneje ni v javnosti zabeleženo takšno razumevanje Camusa, čeprav je to verjetno najbolj ustrezna interpretacija njegovih miselnih iskanj in ga vključuje med tiste mislece, ki so glasniki konca evropske metafizike.

Ob zadnjem večjem odmevu Camusa pri nas vidimo, da je le malo slovenskih publicistov dojelo pisateljevo sporočilo v tisti plati, ki nam odkrije njegove najbolj značilne strani.

III.

Ko so se pomirile polemike o Caliguli, so pričeli presihati tudi zanimivejši odmevi Camusa pri nas. Kasnejši uprizoritvi Camusove drame *Nesporazum* in njegove dramatisacije *Besov* v Mestnem gledališču ljubljanskem sta bili običajna nepretresljiva gledališka dogodka,⁶⁰ čeprav se je ob premieri *Nesporazuma* pojavilo nekaj zanimivih spremnih prireditvev. V MGL je bila namreč knjižna razstava Camusa, s pomočjo zagrebškega francoskega centra pa so pripravili nedeljsko »Vašo matinejo«, posvečeno Camusu. Pri razgovoru sta sodelovala Marjeta Vasičeva ter lek-

tor R. Millè, predstavljen pa je bil tudi kratkometražni film *Zadnji dnevi Alberta Camusa*.⁶¹

Kritike Vrhunčevih režij⁶² so zelo enotne in mu očitajo psihologiziranje, ob katerem je zbledelo miselno sporočilo del, zaradi česar sta predstavi nedosledni in nezvesti zgradbi Camusovih del. Kritikom se pozna, da dobro razumejo Camusa, ne prinašajo pa v svojih izvajanjih novih spoznanj o francoskem pisatelju. Njihove interpretacije ostajajo v okviru uveljavljenega in sprejemljivega razumevanja.

Pomembnejši so prevodi Camusovih osrednjih del, ki so se pojavili 1965. leta, ko je dvakrat izšel *Tujec* in končno tudi *Kuga*.⁶³ Prav ti prevodi nas prepričajo, da pisatelj v tej dobi za nas ni več vznemirljiv. Takrat se je zdelo samo po sebi umevno, da so Camusa upoštevali pri vsakem obsežnejšem izboru iz svetovne literature, saj je bil odlomek *Tujca* že 1964. leta vključen v srednješolski učbenik.⁶⁴ Poleg tega pa nobeden teh prevodov ni doživel niti ene pomembnejše kritike v slovenski javnosti.⁶⁵ Seveda se zavedamo, da v teh letih tak podatek ni več zelo pomemben. Naša publicistika namreč ni več tako skrbno spremljala dosežkov slovenske prevodne literature, ker se je le-ta zelo razmahnila. Podatek, da je *Tujec* izšel isto leto dvakrat, pa opozarja zlasti na nekoordinirano delo naših založb, ne pa toliko na zanimanje za pisatelja. Mogoče je najzanesljivejši dokaz za to tezo dejstvo, da obe izdaji Camusa vsaj še deset let po izidu nista bili razprodani.

Ti prevodi so se pojavili v najpopularnejših knjižnih zbirkah, zato sta spremni besedi o Camusu pomembni ter ju je treba osvetliti.

Bohanec sam zelo malo pove o pisatelju, saj je njegova oznaka le zbirka citatov, in še ta je sestavljena brez pravega posluha. Pomen pisatelja ilustrira z odlomkom iz Pirjevčeve interpretacije *Caligule*, nato sledi citat iz Vidmarja. Tako je nastala zbirka splošnih sodb, ki so iztrgane iz konteksta in pravzaprav ne povedo mnogo.

Posebno jasno je piščevo nepoznavanje Camusa, če upoštevamo, da je ponazoril pisateljevo pojmovanje absurda z vprašljivim citatom iz Grabnarja, ki je svoje misli objavil 1955. leta. Pisec je populariziral najbolj problematične interpretacije filozofije absurda pri nas, kljub temu, da smo tedaj imeli že vrsto ustrežnejših oznak. Tako ne bo daleč od resnice, če trdimo, da je ta zapis neodgovorno zavajanje bralca. In ta knjiga je namenjena srednješolcem, torej ljudem, ki si šele oblikujejo svoj odnos do literature in niso razgledani po delu posameznih pisateljev. Ker v tej dobi obstaja že vrsta boljših oznak Camusa, ne gre za odraz splošnega odnosa do pisatelja, pač pa le za značilnost urednikovega dela.

Kosova študija je zaokrožen prikaz problemov, s katerimi se je srečala večina proučevalcev Camusa in so bili delno že poznani tudi pri nas. Tako smo že brali o razmerju med Camusom-umetnikom in Camusom-filozofom, o vplivu eksistencializma na pisatelja se je pisalo vse od 1951, kategorija absurda pa je povzeta po *Sizifovem mitu*. Osrednje teze pa srečamo tudi v nekaterih drugih Kosovih esejih.⁶⁶

Studijo nekoliko bremeni le rahla nedoslednost. Kos priznava, da je bistvo Camusovega dela v njegovi beletristiki, pretežni del študije pa je posvečen razmišljanju o Camusovih teoretičnih delih.

Originalnost Kosovega razmišljanja je v osvetljevanju tiste plasti Camusa, ki ga povezuje z romantiko. To je premik v razumevanju pisatelja in pomeni osrednjo inovacijo pri našem poznavanju Camusa. Že Vasičeva je opozorila, da so kritiki pričeli povezovati Camusa s klasicizmom, Kos pa je sedaj opazil, da je njegovo izhodišče spoznanje o ločenosti ideala in stvarnosti. Od tod je Camus izpeljal absurd, v bistvu star problem romantične filozofije. Od tod izvira tudi pisateljeva vera v človeka kot subjekta. Tudi v povojni Camusovi miselnosti najde podobnosti z romantiko, saj je njegov odgovor na vprašanje o smislu življenja podoben pre-

pričanju, ki so ga zagovarjali Vigny, Schopenhauer, Leopardi. Tudi Camus verjame, da naj človek živi in se nauči umreti, naj se brani biti bog, da bi bil lahko človek. V Kosovi interpretaciji Camusove misli postane torej njegova podobnost z romantiko tista osnova, ki je skupna njegovemu celotnemu razvoju.

Vrednost Kosovega prispevka je v tem, da seznanja bralca s sklenjenim pregledom problemov, ki jih postavlja Camusovo delo. Pomemben je podatek, da pisateljeva novelistika skoraj ni upoštevana, dramatika pa le omenjena. S tem je jasno poudarjeno, da predstavljata srž Camusovega dela *Tujec* in *Kuga* in da je to tudi jedro pisateljevega opusa, ki bo nedvomno ostalo prisotno v slovenski zavesti.

Odmev na prevode Camusovih najpomembnejših del v slovenski javnosti nedvomno opozarja, da je pisatelj pri nas sprejet in da so zadržki odpadli. K istemu sklepu vodi tudi Kosova študija, saj ni slučajno, da je to zaključen pregled vseh pomembnejših problemov Camusovega ustvarjanja.

V kasnejših letih so Camusa zelo pogosto omenjali, tako da je evidentiranih nad 150 omemb avtorja *Tujca*. Analiza teh zapisov lahko samo potrjuje že napisano tezo, da je Camus v drugi polovici šestdesetih let pri Slovencih povsem neproblematičen pisatelj, ki ga publicistika upošteva v svojih izvajanjih tako kot vsakega drugega klasika svetovne literature. Naše poznavanje Camusa je tolikšno, da ne odpira vprašanj, pač pa njegove osnovne teze lahko služijo le še kot argument, ali pa se pojavljajo v razvojnih tokovih problemov, ki jih obravnava publicistika.⁶⁷ Med temi številnimi omembami bi veljalo posvetiti pozornost le dvema sklopoma, ki bi odprla pot v preučevanje vplivov Alberta Camusa na slovenske pisatelje. Obstaja namreč vrsta obsežnih esejev o razvojnih problemih sodobne slovenske proze, ob katerih je tako ali drugače omenjen tudi Camus.⁶⁸ Kot še pomembnejše pa bi se lahko izkazale tiste omembe, ki direktno povezujejo francoskega pisatelja s slovenskimi literarnimi novitetami.⁶⁹ Seveda pa vse to odpira vrsto novih vprašanj, ki jih je treba reševati tudi ob upoštevanju drugega raziskovalnega materiala (deloma še nedostopnega), da bi lahko prišli do zanesljivih in utemeljenih sklepov. Prav gotovo pa segajo te naloge prek začrtanega okvira pričujočega prispevka.

IV.

Proces slabljenja odmevov Alberta Camusa pri Slovencih torej pretrgata v letih 1960–1970 le dva dogodka, ki oživita zanimanje za pisatelja. Večina člankov se pojavi po pisateljevi smrti, nato pa doživi buren sprejem uprizoritev njegovega dela *Caligula* v Drami Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani.

Ob pisateljevi smrti se pojavi vrsta nekrologov, nekateri med njimi so prevedeni, vsi pa so v glavnem le odraz tistih stališč, ki so se pojavila v tujini. Le Voglarjev polemični zapis nas opozarja, da smo delno še ohranili predsodke do pisatelja, vendar prav osamljenost tega članka priča, da pisatelj ni več deležen širšega nezaupanja. Ob tem je tudi jasno, da pisateljevo delo ne predstavlja več nečesa vznemirljivega. Problemi, ki jih Camus odpira, pri nas niso več deležni posebne pozornosti, zato se pričinja intenzivnejše iskanje pisateljeve nove podobe, vendar se to pri nas ni dogajalo s poglobljanjem v osrednja dela, pač pa smo se pričeli zanimati za njegova manj znana dela. Ta naša usmerjenost je najjasneje vidna pri obeh člankih Marjete Vasič, s katerima je stopila v javnost kot naša najboljša poznavalka pisatelja.

Zadnja problematizacija Camusa se je pojavila ob uprizoritvi *Caligule*. Takrat se je postavilo vprašanje o konceptu osrednjega narodnega gledališča, kar je odločilno vplivalo na vznemirljivost dela. Uprizoritev Ca-

ligule v drugem gledališču gotovo ne bi bila zbudila tolikšnega zanimanja.

Stališča slovenskih kritikov do drame so si presenetljivo podobna: pri svoji oceni so večinoma upoštevali le osrednji lik. Pri tem so se razlikovali le po globini interpretacije. Izhodišče jim je skupno, saj se vsi strinjajo, da je Caligula ob spoznanju absurda zašel v nihilizem. Razlike so nastajale šele pri interpretaciji tega nihilizma, saj ga večina kritikov ni mogla ustrezno razložiti. Izjemo predstavljajo le trije kritiki, ki jim je uspelo, da so se prebili do pozitivnega sporočila dela. Kralj in Grafenauer sta Caligulo razumela kot utelešenje metafizičnega principa in hkrati tudi njegovo negacijo. Te interpretacije so lahko osvetlile delo tako, da je bil viden njegov pravi pomen. Ob množici neuspešnih kritik *Caligule* je vidno, da so le redki ocenjevalci razumeli to pisateljevo razsežnost.

1965 je leto, ko je Camus pri nas popolnoma sprejet. Zasedovanje kasnejših glasov o njem ne razkriva novih pogledov nanj, saj je ostala uprizoritev *Nesporazuma* 1967 več kot na obrobju našega kulturnega življenja. O kasnejših letih se lahko zabeleži še nekaj drobcev, vendar vse to ne dopolnjuje slike o usodi pisatelja pri nas, niti ne odpira novih pogledov na naše kulturne razmere.

Osrednje spoznanje, ki se ponuja ob vsem tem, je pretrganost in nepovezanost odmevov Camusa. Centralni problemi pisateljevega dela gredo mimo nas, čeprav smo po drugi strani zasledovali tudi podrobnosti. Vseeno pa se naše končno razumevanje pisatelja bistveno ne razlikuje od tistega, ki se je uveljavilo v tujini. Odmevi Camusa pri Slovencih so omejeni predvsem na splošne kompilacijske oznake pisatelja in na gledališke kritike. Prvi vzrok za to je v povezanosti slovenskega kulturnega prostora z evropskim, saj smo le dvakrat opazili naša lastna stališča do pisatelja. Prvič so se pojavila leta 1955 ob Grabnarjevi interpretaciji zaradi nepoznavanja pisatelja, drugič pa ob uprizoritvi *Caligule*, ko se je pojavilo tudi vprašanje o konceptu osrednjega slovenskega gledališča.

Drugi vzrok je v značilnosti pisateljevega dela, ki zaradi zamejenosti z esejistiko ne dopušča novih razumevanj. Mnenje, da je njegova beletristika povezana z njegovimi miselnimi iskanji, je obveljalo tudi pri nas, čeprav smo ga sprejeli predvsem od zunaj.

Osrednja Camusova dela so prodrla k nam, ko jim razmere v naši javnosti niso bile naklonjene. Nastal je značilen razkorak med odmevi Camusa v javnosti in zanimanjem zanj v privatnih krogih. Camus je živel predvsem v območju privatnega zanimanja, saj se ustvarjalci, ki jim je bil pisatelj duhovno blizu, niso udeležili oblikovanja našega odnosa do njega. Na žalost smo se morali odreči analizi teh odmevov Camusa pri Slovencih, ker nam gradivo ni dostopno. Lahko smo le opozorili, da so odmevi Camusa na privatni ravni neprimerno zanimivejši kot tisti, ki so bili zabeleženi v javnosti in na katerih predvsem sloni ta razprava.

OPOMBE

¹ Zoltan Jan: *Albert Camus pri Slovencih*, SR 1973, str. 347–372, 437–463. Primerjaj tudi članek z istim naslovom v *Sodobnosti* 1973, str. 972–982. – Dobršen del gradiva, na katerem sloni pričujoča razprava, izvira iz kartoteke tujih avtorjev v slovenskem periodičnem tisku, ki je zbrana na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede SAZU. Za obogatitev sem ustanovi še posebej hvaležen.

Poleg ustaljenih kratic uporabljamo še sledeče:

P I... Albert Camus: *Théâtre, récits, nouvelles*. Gallimard, Paris 1962 (Bibliothèque de la Pléiade)

P II... Albert Camus: *Essais*. Gallimard, Paris 1965 (Bibliothèque de la Pléiade)

RSG... *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967. Popis premier in obnovitev*. Slovenski gledališki muzej v Ljubljani 1967.

² Prim. zbornika: *Hommage à Albert Camus*, 1913–1960 (La Nouvelle Revue Française, mars 1960, numéro spécial); *Camus* (Hachette, Paris 1964); poleg tega bibliografijo v disertaciji Marjete Vasič *Estetska misel Alberta Camusa* (Ljubljana 1970, tipkopis), iz katere je jasno razvidno čedalje večje zanimanje za pisatelja.

³ *Japonci želijo snemati po Camusovih delih*, LDK 1960, št. 113, str. 2; *Novi prevodi Camusovih del v Jugoslaviji*, Delo 1960, št. 6, str. 6; *Jugoslavanski kulturni zemljevid*, Delo 1960, št. 262, str. 6; *Najbolj priljubljen pisatelj v tujini*, LDK 1960, št. 239, str. 2; (Tone Potokar): *Revije poročajo*, Delo 1960, št. 321, str. 6; (Tone Potokar): *knjižni mozaik*, Delo 1960, št. 26, str. 5. Podobne opombe se pojavljajo pogosto tudi v kasnejših letih.

⁴ *Albert Camus*, LDK 1960, št. 3; bp (Bogdan Pogačnik): *Albert Camus*, Delo 1960, št. 4.

O Camusovi smrti so poročali tudi drugi časopisi, kot npr. PDK 1960, št. 9, str. 5; Večer 1960, št. 2, str. 1. Celo obletnice smrti so se spomnili z notico v PDK 1961, št. 14, str. 3.

⁵ Dušan Voglar: *Kako smo se spomnili Camusa*, Tribuna 1959/60, št. 19–20.

⁶ *Albert Camus*, NRazgl 1960, str. 61. Prevajalec ni znan. Opomba uredništva opozarja, da sta drugi in tretji članek skržena. Na žalost ni dostopen originalen tekst, tako da ni pregleda nad izpuščenimi mesti.

⁷ Kasneje je to Camusovo dejavnost omenjal še Bogdan Pogačnik v članku *O svobodi in morali v novinarstvu*, NRazgl 1970, str. 388.

⁸ Robert Brechon: *Predavanje o Camusu*, NRazgl 1960, str. 61–62.

⁹ *Albert Camus: Nezvesta žena*, NSd 1960, str. 282–302. Prevedel Janez Gradišnik. Novela iz zbirke *Izgnanstvo in kraljestvo*. Originalni naslov: *La Femme adultère* (P I, str. 1557–1575). Prevod je točen in popoln. *Albert Camus: Umetnik in njegov čas*, NSd 1961, str. 813–840. Prevod predavanja, ki ga je imel pisatelj ob podelitvi Nobelove nagrade na univerzi v Upsali. Originalni naslov: *L'Artiste et son temps* (P I, str. 1077–1096). Prevedel Janez Gradišnik. Prevod je točen in popoln.

^{9a} Čeprav je Camus prejel Nobelovo nagrado 1957, ga omenjajo tudi ob podelitvi kasnejših nagrad, kot npr. v člankih: *Nobelove nagrade za literaturo*, NRazgl 1961, št. 20, str. 498; *Veliki dan Iva Andrića*, Večer 1961, št. 252, str. 5; *Dosedanji Nobelovi nagradenci za književnost*, Večer 1961, št. 252, str. 12; *Ž. B. Pri podeljevanju Nobelovih nagrad*, PDK 1961, št. 254, str. 3; *Nobelov festival 1961*, NRazgl 1962, št. 1, str. 1; Rado Bordon: *Nobelova nagrada, avtorske pravice in še kaj*, Delo 1970, št. 336, str. 17; Ivo Andrić: *Vsakdo moralno odgovarja za tisto, kar pripoveduje*, NRazgl 1962, št. 1, str. 10.

¹⁰ Marjeta Pirjevec (Vasič): *Albert Camus*, NSd, str. 362–365.

¹¹ Roger Quillot: *La Mer et les prisons, Essai sur Albert Camus*, Gallimard 1956.

¹² Primerjaj članke: *Najbolj priljubljen francoski pisatelj v tujini*, LDK 1960, št. 239, str. 2; Simona Krivic: *Potopisni zapiski z Irse*, Mlada pota 1960/61, št. 8–9, str. 518; [Bogdan Pogačnik]: *Razgovor o francoski književnosti*, Delo 1961, št. 310, str. 6; *Camusov »Tujec« na filmskem platnu*, Delo 1962, št. 137, str. 7; *Prijetna senca velike slave*, Večer 1926, št. 247, str. 5; *Iz francoskih revij*, NRazgl 1962, str. 79; *Iz nemških revij*, NRazgl 1962, str. 240; *Pričetek IX. splitskih poletnih iger*, Večer 1962, št. 164, str. 2; *Najbolj priljubljen pisatelj*, PDK 1963, št. 87, str. 2; *Burgtheater*, PDK 1963, št. 147, str. 2; Katka Salamun: *Studentsko pismo iz Zagreba*, Tribuna 1963, št. 20, str. 6; *Novice*, Delo 1965, št. 76, str. 9; *Camusov »Tujec« v režiji Viscontija*, NRazgl 1966, št. 19, str. 402; *Primerjava miselnosti Brechta in Camusa*, NRazgl 1966, št. 2, str. 42; Branimir Žgajner: *Domači v salonu, odru in knjigi*, Večer 1966, št. 132, str. 6; *Novice, Sarajevo*, Delo 1968, št. 9, str. 5; *Novice, Reka*, Delo 1970, št. 179, str. 5; *Teatrski Babilon*, Večer 1970, št. 140, str. 15, 16; *Mala kulturna panorama*, NRazgl 1970, str. 402, 514, 546; *Balada o trobentni in oblaku*, Večer 1967, št. 16, str. 9; M. Staničić: *Camus-Tujec v Alžiru*, Večer 1967, št. 64, str. 9–10; (Božidar Borko): *Zdravilo za slabokrvno književnost?* Delo 1962, št. 97, str. 7; Bogdan Pogačnik: *Prag za tujo književnost*, Delo 1962, št. 288, str. 6.

Ob vseh navedenih in podobnih odmevih je potrebno upoštevati še dejstvo, da se Camus zelo pogosto omenja in upošteva kot klasik tudi v vrsti esejev in člankov tujih publicistov, katerih prevode so objavile slovenske revije in deloma časopisi. V ilustracijo naj bodo omenjeni: J. P. Sartre: *Kritika dialektičnega uma*, Nova pot 1960, str. 313; Jean Michel Bloch: *Antiroman*. Pe 1960/61, str. 288, 296; Maurice Druon: *Velike družine*, NO 1961, str. 191; Lucien Goldmann: *Reifikacija*. Pe 1961/62, str. 415; Edgar Morin: *Množična kultura*, NRazgl 1962, str. 130; Viktor Knivald: *Bojazen za prestiž*, Večer 1962, št. 1, str. 5; Čedo Prica: *Literatura in film*, Delo 1963, št. 28, str. 6; Genéviève Serreau: *Gledališče avantgarde*, NRazgl 1963, str. 484; Jolanta

Groo: *Nekaj besed o pravem ljudskem gledališču*, Problemi 1964, str. 484; Lucien Goldmann: *Novi romani in resničnost*, Problemi 1965, str. 789; Marc Alyn: *Srečko Kosovel*, Sodobnost 1966, str. 1010; Horst Bienek: *Pogovori v delavnici*, Problemi 1966, str. 499; Ladislav Tažky: *Književnost in književniki na Slovenskem*, Dialogi 1966, str. 105; François Bondy: *Ostalo je pisanje*, NRazgl 1968, str. 711; Živojin Todorović: *Jones James*, Delo 1968, št. 163, str. 21; št. 88, str. 21, št. 67, str. 21; Nathalie Sarraute: *Od Dostojevskega do Kafke*, Tribuna 1968/69, št. 11, str. 10; J. L. Bory: *Baročna apoteoza*, NRazgl 1969, str. 377; Thomas Pascal: *Bodite romantični, to je v modi*, Ekran 1969, št. 62/63, str. 77; Reinhard Baumgart: *Dediščina mladega Wertherja*, PiČ 1970, str. 180, 184.

¹³ Premiera je bila 15. 6. 1960, 4 predstave. Režiral je Andrej Hieng, prevedla Radojka Vrančič. Prim. RSG, enota 4637.

¹⁴ Albert Camus: *Nesporazum*, izd. Slovensko ljudsko gledališče, Celje 1959/60 (št. 9). I. B. (Ivica Bozovičar): *Camusova »filozofija absurda«*, Celjski tednik 1960, št. 25. *Minulo sredo je slovensko gledališče v Celju*, LDk 1960, št. 14, str. 3; M. S.: *Kakovostno in zanimivo*, Večer 1960, št. 120, str. 214.

¹⁵ Taras Kermauner: *O nekaterih problemih sodobnega gledališča*, Pe 1961/62, str. 81, 82, 147.

¹⁶ Taras Kermauner: *Pessisovski odnos do predmeta*, Pe 1961/62, str. 1271.

¹⁷ Slavko Fras: *Camus in Fry v ospredju*, *Dunajsko gledališko pismo*, 7 dni 1961, št. 46; Bratko Kreft: *Dostojevski in Camus. Zapiski ob dunajski uprizoritvi Besov*, NRazgl 1960, str. 214–215.

¹⁸ Prim. Pierre de Boisdeffre: *Metamorphose de la littérature, De Proust Sartre*, Paris 1963 (5 izd.). Ti problemi so zanimali tudi slovenske katoliške publiciste. Prim: *Iz krščanskega sveta nastaja nov človek*, Nova pot 1960, str. 389; Josip Edgar Leopold: *Psihoanaliza modernega ateizma*, Nova pot 1964, str. 627–628; Marko Kerševan: *Sporna vprašanja in nesporazumi našega razgovora o religiji*, Nova pot 1968, str. 335.

¹⁹ Bratko Kreft: *Tradicija in avantgarda*, SR 1968, str. 128. (Referat na svetovnem kongresu slavistov.)

²⁰ Do 1970 je izšlo le šest knjižnih prevodov Camusa, v periodiki pa poleg že omenjenih še: *Nezvesta žena*, NSd 1960, št. 4, str. 6; *Umetnik in njegov čas*, NSd 1961, št. 8–9, str. 813; *Padec*, Delo 1962, št. 290, str. 7; *Revolta in umetnost*, Pe 1962/63, str. 1194–1208; *Prijetni sosedje*, Delo 1966, št. 147, str. 15; *Papež*, Večer 1968, št. 246, str. 9–10; *Komediantovo poslanstvo*, GL Drama 1963/64, str. 27–30. V gledaliških listih pa so se pojavili odlomki iz *Sizifovega mita* v GL Drama 1964/65, str. 368–375 ter GL MGL 1965/66, str. 26–27.

²¹ Primerjaj: Andrej Inkret: *Dvoje enodejank*, NRazgl 1962, str. 459; Edvard Kocbek: *Pariski zapiski* 1961, NSd 1962, str. 961; Boris Pahor: *Ljubezan in dekadenca*, PDK 1962, št. 131, str. 3; Franc Zadavec: *Povojna literarna kritika in esejistika* (...) NRazgl 1962, str. 333; (Andrej Inkret): *Zapiski o Prévertu*, Pe 1962/63, str. 242; Janko Kos: *Problemi marksistične ontologije*, Pe 1962/63, str. 60.

²² Takšna stališča se občasno kažejo tudi kasneje, kot npr. v Majerjevem poskusu, da bi razvrednotil »slovensko eksistencialistično kritiko«. Prim. Boris Majer: *O dilemah eksistencialne kritike*, TiP 1965, str. 1673.

²³ Albert Camus: *Novela*, DZS, Ljubljana 1962. Vključena je novelistična zbirka *Izgnanstvo in kraljestvo* ter pripoved *Padec*. Naslov originalov: *L'Exil et le royaume* (P I, str. 1557–1686) in *La Chute* (P I, str. 1475–1551). Prevodi so točni in popolni. Prevredli so: Janez Gradišnik, Risto Jelačin, Marjeta Pirjevec, Radojka Vrančič. Uredila in spremno besedo je napisala Marjeta Pirjevec (Vasič).

²⁴ Pierre-Henri Simon: *L'Homme en procès*, Neuchâtel 1950.

²⁵ Marjeta Vasič: *Estetska misel Alberta Camusa*, Ljubljana 1971 (tipkopis). Prim. tudi Marjeta Vasič: *Camusova estetika absurda*, SR 1971, str. 143–166.

²⁶ Andrej Inkret: *Meditacije ob dveh knjigah Alberta Camusa*, NRazgl 1962, str. 481.

²⁷ (Slavko Rupel): *Camusove novele v slovenščini*, PDK 1962, št. 230; *Obveščamo bralce*, Delo 1962, št. 240, str. 5; *Nove izdaje*, Večer 1962, št. 107, str. 5; *Albert Camus, Novela*, Naša žena 1962, št. 11, str. 361; *DZS*, Nedeljski dnevnik 1963, št. 95, str. 2; Jože Snój: *O novih knjigah sproti*, NRazgl 1962, str. 339; *Nove izdaje*, Večer 1962, št. 253, str. 5.

²⁸ Albert Kami: *Mit o Siziifu. Sa pogovorom dr. Vanje Suliča*, Sarajevo 1961.

²⁹ (Marjeta Pirjevec-Vasič): *Za živo Camusovo besedo*, GL MGL 1966/67, str. 118–124. Odnos mladih do Camusa se na zanimiv način kaže tudi v črtici dijaka Andreja Žigona: *Camus in Miller na moji mizi*, LDk, 1970, št. 14, str. 7. Zanimiva je tudi reportaža Draga Kralja: *V Camusovi Tipasi*, Delo 1970, št. 2, str. 87.

¹⁰ Vanja Sutlič: *Bit i otuđenje čovjeka kod Marxa i u filozofijama egzistencije*, Zagreb 1958. (Tipkopis).

¹¹ Albert Camus: *Revolta in umetnost*, Pe 1962/63, str. 1194–1208. Prevedel Stanko Potisk. Prevod je točen in popoln. Naslov originala: *Révolte et art* (P II, str. 655–682). Andrej Inkret: *Kroki Alberta Camusa. Zasebne improvizacije*. Pe 1962/63, str. 1288–1292.

¹² Premiera je bila 4. X. 1963, 32 predstav. Režiral je Andrej Hieng, prevedel Ciril Kosmač. Glasba A. Srebotnjak. Prim. RSG, enota 1862.

¹³ *Ljubljanska Drama drugič na Poljskem*, Delo 1963, št. 326, str. 5; *Naša Drama na Poljskem*, Delo 1963, št. 334, str. 5; Snežna Šlamberger: *Največ aplava za »Kaligulo« in »Ameriški sen«*, LD 1963, št. 330, str. 3; (Snežna Šlamberger): *Ljubljanska Drama gre na Poljsko*, LD 1963, št. 306, str. 2; (Snežna Šlamberger): *Kulturna panorama – ogledalo in odmev*, LD 1963, št. 299, str. 8.

¹⁴ Prim: *Nova sezona ljubljanske Drame*, Večer 1961, št. 181, str. 2; *Nova sezona v ljubljanski Drami*, LD 1961, št. 179, str. 4; *Drama*, LD 1961, št. 216, str. 7; France Novšak: *Biti ne biti – zrcalo časa*, Delo 1961, št. 276, str. 7.

¹⁵ Filip Kalan: *O sodobnih tujih avtorjih na slovenskem odru*, Sodobnost 1966, str. 98.

¹⁶ *Slovensko narodno gledališče v Ljubljani*, Delo 1963, št. 249, str. 5; *Slovensko narodno gledališče v Ljubljani razpisuje abonma za sezono 1963/64*, LD 1963, št. 244, str. 6; *Živa in neposredna govorica gledališča*, LD 1963, št. 270, str. 9; (Niko Grafenauer: *Dramski repertoar za leto 1963–1964*, Tribuna 1963, št. 17, str. 7; [Bogdan Pogačnik]: *Gledališki obeti*, Delo 1963, št. 222, str. 5; Bojan Štih: *Ljubljanska Drama 1963–1964*, NRazgl 1963, str. 380; Lojze Smasek: *Lep uspeh*, Večer 1964, št. 180, str. 5; Vasja Predan: *Pogled nazaj*, LD 1964, str. 6. Tudi Vasja Predan je v svojem eseju o povojni slovenski drami (Sodobnost 1965, str. 1169, 1170) postavil Camusa v lok inovacijskih procesov slovenskega gledališča.

¹⁷ Bojan Štih: *Epistola kritiku ob njegovi sedemdesetletnici*, Sodobnost 1965, str. 1090; Bojan Štih: *Slovenski gledališki trenutek*, Sodobnost 1967, str. 995.

¹⁸ V. P. (Vasja Predan): *Kaligula. Sinočnja premiera*, LD, 1963, št. 272; Vladimir Bartol: *Albert Camus: Kaligula. Nova sezona v ljubljanski Drami*, PDK 1963, št. 251; Andrej Kurent: *Kako sem se pripravljval za nastop v Kaliguli in še kaj*, GL Drama, 1963/64, str. 263–265; Dominik Smole: *Jesenski gledališki večeri I*, Pe 1963/64, str. 544–558.

¹⁹ V. P. (Vasja Predan): *Kaligula. Sinočnja premiera*, LD 1963, št. 272; Ala Peče: *Kaligula želi spreminiti svet*, DEn 1963, št. 40; Jože Šircelj: *Albert Camus: Kaligula. Začetek sezone v Drami SNG*, Mladina 1963, št. 40; Niko Grafenauer: *Premiera v Drami. Albert Camus: Kaligula*, Tribuna 1963, št. 18; -n: *Debata o Kaliguli*, Delo 1963, št. 293; Vasja Predan: *Albert Camus: Kaligula*, NRazgl 1963, str. 421; Dušan Pirjevec: *Kaligula in sodobnost literarne kritike*, Sodobnost 1964, str. 48–55; Vladimir Bartol: *Albert Camus: Kaligula. Nova sezona v ljubljanski Drami*, PDK 1963, št. 251; Vladimir Kralj: *Ljubljanska Drama v letošnji sezoni*, Sodobnost 1964, str. 372–377; (Lojze Smasek): *Predvsem sodobno*, Večer 1963, št. 141, str. 5; Borut Trekman: *Pomemben dogodek*, NRazgl 1963, str. 241; -s: (Lojze Smasek): *Neprava svoboda*, Večer 1963, št. 235.

²⁰ GL Drame 1963/64, str. 5–6. Brez naslova in podpisa. Verjetno je avtor Bojan Štih.

²¹ Josip Vidmar: *Albert Camus: Kaligula. Premiera v ljubljanski Drami*, Delo 1963, št. 279; Josip Vidmar: *Iz dnevnika*, Delo, 1965, št. 309; 1966, št. 61.

²² Milan Maver: *Recimo bobu bob*, DEn 1963, št. 43.

²³ -n: *Debata o Kaliguli*, Delo 1963, št. 293. Polurne debate so se udeležili Dušan Pirjevec, Andrej Hieng, Andrej Kurent, Vasja Predan, Vladimir Kavčič.

²⁴ Milan Maver: *Recimo bobu bob*, DEn 1963, št. 43; Mirko Zupančič: *Recimo bobu bob*, NRazgl 1963, str. 424; EX (Mirko Zupančič): *Kaligula. Tokrat za spremembo resno*, Pavliha, 1963, št. 47; Milan Maver: *Recimo bobu bob*, NRazgl 1963, št. 23; Mirko Zupančič: *Namesto polemike*, NRazgl 1963, str. 489.

²⁵ Mirko Zupančič: *Zapis o Camusu*, GL Drama, 1963/64, str. 7–11.

²⁶ S tega stališča so delo presojali Predan (v obeh kritikah), Grafenauer, Vidmar, Smasek, Kralj, Pirjevec, Šircelj, Peče. Za bibliografske podatke primerjaj opombe 38–45.

²⁷ Predan, Zupančič, Grafenauer, l. c.

²⁸ Ala Peče, Predan, l. c.

²⁹ Prim, sceno VI, 3. dejanje, dialog Caligula-Cherea, P I, str. 76–81.

³⁰ Vidmar, Predan, l. c.

⁵¹ Zupančič, Predan, Smasek, Vidmar, Peče, Sircelj, Bartol, l. c.

⁵² Predan v prvi kritiki, Peče, Sircelj, l. c.

⁵³ Smasek, Bartol, l. c.

⁵⁴ To je razvidno iz Predanovih kritik, iz poročila o debati na televiziji, iz Grafenauerjeve kritike: Enak odnos nam je potrdil tudi Hieng v razgovoru dne 29. X. 1971.

⁵⁵ Npr. za Vidmarja, Maverja, l. c.

⁵⁶ Zupančič, Predan, Grafenauer, Pirjevec, Kralj, l. c.

⁵⁷ P I, str. 1735–1740.

⁵⁸ P I, str. 1729–1734.

⁵⁹ Dušan Pirjevec je v teh letih zbudil med najmlajšo generacijo precejšnje zanimanje s svojimi kurzi iz fenomenologije literature. Ker je Grafenauer študiral primerjalno književnost, je Pirjevec vpliv zelo verjeten. V tem času so v seminarju precej časa analizirali *Sizifov mit* (Iz pogovora z Dušanom Pirjevcem dne 3. 3. 1972)

⁶⁰ Premiera *Nesporazuma* je bila 28. 2. 1967 v MGL, režiral je Janez Vrhunc, scena Milan Butina, kostumi Mija Jarčeva. Igrali so Mira Bedenkova (Marta), Maja Sugmanova (mati), Saša Miklavc (sin) ter drugi. Premiere *Besov* je bila prav tako v MGL 1970. leta, režiral je Janez Vrhunc, scena Milan Butina.

⁶¹ *Novice-Ljubljana*, Delo 1967, št. 52, str. 5; [Bogdan Pogačnik]: *Francoska kultura na ljubljanskem krožniku*, Delo 1967, št. 73, str. 9.

⁶² Premiero *Nesporazum* so ocenili: (Andrej Kurent): *Mestno gledališče ljubljansko*, NRazgl 1967, str. 96; Vasja Predan: *Albert Camus: Nesporazum*, LD 1967, št. 57, str. 7; France Vurnik: *Nesporazum*, Delo 1967, št. 63, str. 5; Lojze Smasek: *Nesporazum kot sozvočnica življenja*, Večer 1967, št. 2, str. 9.

Uprizoritev *Besov* so kritično obdelali: Jože Koruza: *Prvič na slovenskem odru*, LD 1970, št. 87, str. 5; Vežo Taufer: *Mestno gledališče ljubljansko – Albert Camus: Obsedenci*, NRazgl 1970, št. 207; Borut Trekman: *Uprizoritveni profili II*, Sodobnost 1970, str. 926; Lojze Smasek: *Polovičen uspeh*, Večer 1970, št. 69, str. 8.

⁶³ Albert Camus: *Tujec*, v knjigi *Iskanje izgubljenega človeka*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1965, Knjižnica sinjega kondorja. Prevedel Jože Javoršek (Brejc). Naslov originala: *L'Étranger* (P I, str. 1125–1212). Prevod je popoln in točen. Uredil in spremno besedo je napisal Franček Bohanec; Albert Camus: *Tujec, Kuga*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1965, Sto romanov. Prevedel Jože Javoršek (Brejc). Naslov originalov: *L'Étranger* (P I str. 1125–1212) ter *La Peste* (P I, str. 1217–1474). Prevoda sta popolna in točna. Spremno besedo je napisal Janko Kos, l. c., str. 5–37.

⁶⁴ Albert Camus: *Tujec*, v knjigi *Svetovna književnost. Izbrana dela in odlomki*. Druga knjiga, Mladinska knjiga, Ljubljana 1964, str. 380–384. Prevedel Jože Javoršek (Brejc). Prevod odlomka je točen in popoln. Izbor je uredil Janko Kos.

⁶⁵ Prevoda sta omenjena le v priložnostnih člankih o književnih novostih. Prevod v Sinjem kondorju omenjata npr. anonimna članka: *Nove knjige*, Delo 1967, št. 39, str. 23; *Knjige*, LD 1967, št. 39, str. 13. Camusovi deli, ki sta izšli v zbirki Sto romanov, se večkrat omenjata, ker so prvi letniki zbudili veliko zanimanje, toda vsi zapisi so odraz zanimanja za zbirko, ne pa toliko za Camusa. Prim: Božidar Boriko: *Med vrhovi svetovne literature*, Delo 1967, št. 105, str. 7; *Cankarjeva založba*, Nedeljski dnevnik 1968, št. 28, 13; Lojze Smasek: *Romani po 600 dinarjev*, Večer 1964, št. 143, str. 8; *Duhovna hrana v žepu*, NRazgl 1965, str. 367; *100 romanov*, Nedejski dnevnik 1965, št. 197, str. 5; *100 romanov*, Nedejski dnevnik 1965, št. 240, str. 5; *100 romanov*, Nedeljski dnevnik 1965, št. 268, str. 5; *100 romanov*, Nedeljski dnevnik 1965, št. 295, str. 9.

⁶⁶ Med drugim v: *Problemi marksistične ontologije*, IV, Pe 1962/63, str. 60; *Književnost in humanizem*, Sodobnost 1969, str. 359; *Nove težnje v slovenskem pripovedništvu*, Sodobnost 1969, str. 466–478; *Med tradicijo in avantgardo V*, Sodobnost 1970, str. 1241–1242.

⁶⁷ Vladimir Kralj: *Esej o dramatičnem*, Sodobnost 1963, str. 295; Stefan Barba-rič: *Pripovedni modernizem Andréja Gida*, Sodobnost 1964, str. 1218; Dušan Pirjevec: *Ob Sartrovem »Gnususu«*, Sodobnost 1964, str. 831–833; Vladimir Bartol: *»Hudič in ljubi bog«*, PDK 1965, št. 238, str. 2; Andrej Inkret: *Ljubim zgodbe, ki me na kaj spominjajo*, Tribuna 1965, št. 10, str. 6–7; Vladimir Kralj: *Sodobna antidrama*, Problemi 1965, str. 604; Dušan Pirjevec: *Zločin Julijana Sorela*, Problemi 1965, str. 1160; Alojz Rebul: *Dante*, Most 1965, str. 74; Franc Zadavec: *Kultura in kulturna politika*, TIP 1965, str. 254; Janko Lavrin: *Sartre in eksistencializem*, Sodobnost 1967, str. 561; Andrej Medved: *Avantgardizem*, Tribuna 1967/68, št. 15, str. 25; D. R. (Dimitrij Rupel): *Improvizirani čredo*, Tribuna 1967/68, št. 1, str. 4; Dušan Pirjevec: *Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti*, Problemi 1968, št. 69–70, str. 184; Niko Gra-

fenauer: *Svet sovraštva*, Problemi 1969, št. 75, str. 29; Janko Kos: *Književnost in humanizem*, Sodobnost 1969, str. 359; Borut Trekman: *Moč in nemoč političnega gledališča*, Sodobnost 1969, str. 524; Miroslav Slana: *Beckettova nemoč govora in nemoč molka*, Obrazi 1970, str. 117, 119; Bojan Stih: *Strah*, NRazgl 1970, str. 171.

⁶⁸ Vasja Predan: *Sodobna slovenska drama*, GL 1964/65, št. 3; Vasja Predan: *Esej o povojni slovenski drami*, Sodobnost 1965, str. 1169-1170; Jože Pogačnik: *Zapiski o sodobni slovenski prozi*, Dialogi 1966, str. 439; Fran Petreč: *Slovenski tržaški pripovedniki*, Seminar slovenskega jezika literature in kulture III, 1967, str. 7; Boris Pahor: *O sodobnem slovenskem slovstvu*, Zaliv 1968, št. 10-11, str. 49; Jože Pogačnik: *Slovenska družbena stvarnost v sodobni prozi*, Dialogi 1968, str. 518; *Nove težnje v slovenskem pripovedništvu*, Sodobnost 1969, str. 466-478; Janko Kos: *Med tradicijo in avantgardo V*, Sodobnost 1970, str. 1241-1242.

⁶⁹ Anton Ocvirk: *Metafizične blodnje ali brezplodno potovanje v Koromandijo*, NSd 1956, str. 718-754; Jože Snoj: *Jože Javoršek: Temperaturnilist*, Delo 1964, št. 183, str. 5; Andrej Medved: *Javorškove spremembe*, Tribuna 1967/68, št. 9, str. 6; Alojz Rebula: *O Javorškovi knjigi »Kako je mogoče«*, PiC 1969, str. 472; Josip Vidmar: *Domnik Smole: Krsti pri Savici*, Delo 1969, str. 29, str. 5.

Peter
Kolač
STRIAR-
JEV
ZORIN
-PRIMER
EVROPSKE
ROMA-
NESKNE
FORME