

1

✓ DRAMA

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA



GLEDALIŠKI LIST



ZALOŽBA MLADINSKA KNJIGA

LJUBLJANA, TITOVA 3

je pripravila v svoji elitni knjižni zbirki LEVSTIKOV HRAM naslednje knjige, ki bodo izšle v letu 1963:

Arnold Zweig: PRAVDA ZA SERZANTA GRISO. Roman. Prevedel Ludvik Mrzel. Že izšla.

André Salomon: STRASTNO ŽIVLJENJE AMADEA MODIGLIANIA. Roman. Z umetniškimi reprodukcijami. Prevedli Ada Škerl in Sonja Plaskan. Že izšla.

Ljubov Kabo: TEŽKA POT. Roman. Prevedla Vera Brnčič.

Stefan Žeromski: BREZDOMCI. Roman. Prevedel Franc Jakopin.

Za naročnike zbirke so naslednje cene: knjige vezane v polplatno 5500 din, v celoplatno 6800 din, v polusnje 8200 din.

Naročila še vedno sprejemajo vse knjigarne. Lahko jih naročite tudi direktno pri upravi založbe Mladinska knjiga, Ljubljana, Titova 3.

Gledališki list Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani.
— Lastnik in izdajatelj Slovensko narodno gledališče Ljubljana. —
Urednik M i r k o Z u p a n č i č. — Osnutek za naslovno stran: ing. arh.
Uroš Vagaja — Izhaja za vsako premiero. Naslov uredništva: Ljubljana,
Drama SNG, poštni predal 27 — Naslov uprave: Ljubljana, Cankarjeva
cesta 11. — Tiska tiskarna Časopisnega podjetja »Delo«, Ljubljana. —
Številka 1., letnik XLIII., sezona 1963-64.

Z letošnjo sezono želimo nekoliko spremeniti dosedanjo podobo Gledališkega lista Drame SNG. Nova publikacija naj bi ne bila več samo informativno glasilo ob premierah, odpirala naj bi tudi splošnejše gledališke probleme in odzivno spremljala gledališke dogodke pri nas in po svetu. V novem Gledališkem listu želimo objavljati gledališko esejistiko, polemiko in kritične prispevke o delu Drame in drugih naših gledališč.

K sodelovanju vabimo vse, ki spremljajo prizadevanja naših in tujih gledališč in prosimo, da pošiljajo svoje prispevke na naslov: Gledališki list, Drama SNG, poštni predal 27.

Svet sodelavcev Gledališkega lista Drame SNG sestavljajo:

Bibič Polde, Bogataj Katarina, Jamnik France, Korun Mile, Kos Janko, Križaj Majda, Kurent Andrej, Mahnič Mirko, Moravec Dušan, Predan Vasja, Štih Bojan, Tomše Dušan, Vrančič Radojka, Zupančič Mirko.

VELIKI ODER

ALBERT CAMUS

KALIGULA

Igra v štirih dejanjih

Prevedel: CIRIL KOSMAC

Režiser: ANDREJ HIENG

Glasba: ALOJZ SREBOTNJAK

Scenograf: arch. SVETA JOVANOVIČ

Koreograf: MAJNA SEVNIKOVA

Kostumograf: MIJA JARCEVA

Lektor: prof. MIRKO MAHNIČ

Osebe:

(po vrstnem redu govornih nastopov — premierska zasedba)

Metelij, patricij	JANEZ ALBREHT
Senekt, patricij	FRANCE PRESETNIK
Lepidij, patricij	JANEZ ROHACEK
Helikon	DUSAN SKEDL
Kereja	BORIS KRALJ
Scipio	DANILO BENEDICIC
Prvi stražnik	BORUT ALUJEVIC
Kaligula	ANDREJ KURENT
Kesonija	ŠTEFKA DROLČEVA
Upravnik	POLDE BIBIC
Oktavij, patricij	MARIJAN HLASTEC
Prvi pesnik	STANE ČESNIK
Drugi pesnik	JOŽE ZUPAN
Mucij	LOJZE ROZMAN
Mucijeva žena	MARIJA LOJKOVA
Mereja	BRANKO MIKLAVC
Tretji pesnik	MARIJAN BENEDICIC
Četrty pesnik	VINKO HRASTELJ
Peti pesnik	DRAGO KASTELIC
Šesti pesnik	ŠTEFAN WOLF
Drugi stražnik	MIRKO BOGATAJ

Patriciji, služabniki, stražniki

Godi se v Kaligulovi palači. Med prvim in ostalimi tremi dejanji minejo tri leta.

Sceno izdelale Gledališke delavnice SNG pod vodstvom ravnatelja ing. arch. ERNESTA FRANZA

Kostume izdelale gledališke krojačnice pod vodstvom Staneta Tancka in Eli Rističeve

Vodja predstave: MARIJAN BENEDICIC Masker in lasuljar: ANTE CECIČ

Šepetalka: ASTRA PREZLJEVA

Frizerka: ANDREJA KAMBIČEVA

Odrski mojster: METOD KAMBIČ

Razsvetljava: DRAGO ARSENOV, LOJZE VENE



ALBERT CAMUS

Sezona, ki jo nocoj začenjamo s problemsko dramo Alberta Camusa Kaligula, temelji na istih umetniških, idejnih moralno problemskih izhodiščih, kot je že temeljila sezona 1962/63. Tudi resnica nove sezone je preprosta in enostavna. Želimo postati, biti in ostati sodobno, aktualno, angažirano in kritično gledališče, ki s svojo umetniško prisotnostjo in poslanico odpira obiskovavcu in gledavcu poglede v najbolj usodna npravna vozlišča naših dni in naše individualne in družbene eksistence. Sodobna zavest nas opozarja, da sta krhanje celovitosti človeškega bitja in apoteoza miselne okamenelosti dosegla osupljivo visoko in nevarno stopnjo. Prebivamo v svetu, ki čedalje manj verjame svojim lastnim besedam in deklaracijam. In ker jim skoroda ne verjame več, jih množi iz dneva v dan. In tako nastaja pred očmi človeštva skupnost praznih pojmov, ki so že zdavnaj izgubili svoje predmete in svoje resnice. Nadvladati nas poskušajo abstraktni pojmi kot svet zase in hkrati za nikogar. Ta svet pa je prazen in leden in je muka za vsakogar, ki išče resnico o samem sebi. Človek je zgrešil samega sebe, vse bolj in bolj izgublja zvezo s svojo resnično naravo in z zemljo, ki živi in dela na njej. Tehnična civilizacija in splet superorganizacij v moderni družbi sta sodobnega človeka skoraj povsem omejila v njegovih spoznavnih sposobnostih in naporih. In namesto, da bi se posameznik zavedal samega sebe, se mora zavedati le dolge vrste dolžnosti, ki mu jih dan za dnem nalagata tehnika in administracija modernega sveta. A kadar se ta ubogi posameznik le naveliča neskončne vrste dolžnosti, takrat poizkuša vse, da bi se rešil in si olajšal v duhovnem pogledu svoje bivanje na zemlji. In ker je zmeden in izmučen, se čestokrat zateče v nihilizem, v apatijo, v moralno zanikanje samega sebe. Votli patos splošnosti žene človeka v egoistični vakuum, v somrak njegove moralne neobčutljivosti. Posameznik danes zavestno beži iz reda v nered, zakaj tako poizkuša premagati ujetost v vsesplošni anonimni in nenaravni red, kakršnega je občudoval Musilov general Stumm von Bordwehr, ki je v svojem militarističnem snobizmu ponosno ugotovil, da »lahko pogledamo, kamor hočemo, povsod bomo videli red, za pešce, vozni, davčni, cerkveni, trgovski, hierarhični, plesni, moralni in tako naprej.« Toda ali ni izobilje reda navsezadnje le prava, neizkrivljena podoba nereda?

V navzkrižjih in nasprotjih našega časa pripada umetnosti mnogo več, kot pa je vsebovanega v njeni posebni naravi. Zdi se, kakor da je umetnost zaradi svojega nonkonformizma, neupogljivega značaja in notranje resnice, edino upanje za zbegani in prestrašeni človeški duh. »Umetniki so neznani zakonodajavci sveta,« je upravičeno zapisal Shelley. Če bi umetnost pomenila manj, kot pa dejansko pomeni, potem vsekakor ne bi bili priče zanimivega pojava v zgodovini, ki nas poučuje o tem, da se od nekdanj vmešavajo v probleme umetniškega ustvarjanja in oblikovanja vsi tisti, ki jim umetnikova izpoved krajša in spodbija zemeljsko nesmrtnost in nedotakljivost. Ne literatura in ne dramatika ne moreta mimo bistvenih problemov svojega časa, če nočeta tvegati tragičnega poloma v abstraktno zastavljenih stilnih spopadih in nasprotjih. Ni se motil Jean Vilar, ko je pred dvanajstimi leti ob

ustanovitvi Théâtre National Populaire bistroumno opozoril, da problemi sodobnega gledališča niso zgolj stilni, marveč v prvi vrsti moralni. Izhajajoč iz zgornjega spoznanja je kajpa razumljivo, da nas predvsem zanima resnica nekega gledališča. To tembolj, ker ta resnica določa obliko in razvitost duhovnih, umetniških, profesionalnih in delovnih odnosov znotraj posameznega gledališča. Sodobno gledališče ne more biti pasiven in akademski proizvajavec in obnavljavec preživelih stilnih in profesionalnih vzorcev in standardov. Gledališka umetnost naj vrača gledavca na pot upanja, vzpodbuja naj ga in hrabri, da se bo zavedal samega sebe in svojih naravnih možnosti, sposobnosti in pravne varnosti.

Nobeno sodobno gledališče ne more biti več uradni državni, okrajni ali komunalni organizem, pa tudi ne akademski okrasek na pročelju »narodove stavbe«. Njegov institucionalni problem je mogoče rešiti le v okvirih svobodne, neuradniške asociacije gledaliških ustvarjalcev, ki jih združuje in povezuje enotna idejna, vsebinska, stilna in programska osnova dela, iskanja in ustvarjanja. Samo taka, v osnovi prostovoljna asociacija lahko privede k pozitivni razrešitvi kulturno političnega, sociološkega in institucionalnega problema gledališča v naših razmerah. Z njim vred pa bo razrešeno tudi navidezno nasprotje med gledavcem in odrom. Gledališče, ki načenja intimne, družbene, moralne in psihološke probleme svojega gledavca in se pri tem ne ustraši tudi energičnega spopada ali celo trenutnega nesporazuma z njim, ne bo imelo nikdar praznega avditorija. Zakaj vsaka predstava, ki je spopad in boj za resnico, poenoti na idejni ravni oder z dvorano, igralca z gledavcem, avtorja pa s spoznavnimi sposobnostmi publike. To poenotenje pa je vedno in bo tudi vnaprej vabilo številne gledavce v dvorano. Pri tem pa je docela vzporednega pomena, ali se idejni spopad izvrši ob tragični igri, problemski drami ali ob komediji in satiri. Tudi klasične dramske literature ni mogoče več uprizarjati mimo okvirov omenjenega spopada. Duh sodobnosti mora opredeliti in določiti izbor posameznega klasičnega besedila, odkriti mora njegove moralne in vsebinske spopade z našim časom. Kajti tako imenovane večne resnice klasične literature so le v toliko večne, v kolikor so tudi zdaj in tukaj, v modernem svetu aktualne, žive in prisotne. Vse drugo je muzej ali »farma za perutnino, ki ji pravijo filozofija, teologija ali literatura« (Robert Musil).

Od vseh izumov in stvaritev duha je umetnost najintimnejše in najbolj pristno povezana s človekom in njegovim zapletenim in marsikdaj težko razumljivim psihofizičnim in moralnim ustrojem. Umetnik je edini, ki je sposoben odkrivati in odkriti resnično podobo človeka in resnično vrednost ali nevrednost njegovega notranjega eksistenčnega bistva. Ne samo lepote človekove moči in njegove duhovne sposobnosti, marveč tudi zver, ki se lahko vsak trenutek prebudi tudi v najbolj krotki in pohlevni naravi. Ker pa je umetnik poslanec resnice, je tudi lahko glasnik pravične sodbe, pri čemer se mu nikdar ni treba bojevati za zunanjo in formalno naklonjenost. Ne smemo namreč nikdar pozabiti na preprosto resnico, da človek ni a priori dober, marveč je njegova moralna in etična zavest produkt številnih činiteljev in situacij. Pritrditi moramo Miroslavu Krleži, ki nas v zaključnem prizoru Areteja opozarja, da je tudi takšna mojstrovina, kakršna je človeška roka navsezadnje le roka opice. Soglašati pa tudi moramo z mislijo, da je »človeško bitje prav tako lahko zmožno ljudožrstva kot kritike čistega ra-

zuma.« (Robert Musil). V mnenjih, ki jih menjamo ne gre za pesimizem, 'marveč za resnico in čuječnost. Z njimi umetnik izpoveduje svojo pripravljenost postaviti etično in moralno zavest nasproti negativnim silam in nagonom v človeku. Odtod tudi preprost zaključek, da si moderne enakopravne socialistične družbe ne moremo zamisliti brez primata duha, kulture in visoke moralne zavesti.

Pomen umetnosti v družbi in življenju človeka ne more biti sporen ali dvoumen. Odtod tudi upravičena vera in zaupanje v lepoto in resnico umetniške besede. V sodobnem gledališču moramo iskati oporo in vzpodbudo in tudi z njegovim utripom in delom se oblikuje in prebuja človekova misel in višja družbena zavest. Ko ugasnejo luči dneva in se po kratkem premoru prižgo luči odra, se odpre in začne nov svet. Morebiti resničnejši od sveta, ki ga poznamo in živimo. In ko nocoj otvarjamo novo sezono v drami Slovenskega narodnega gledališča, jo pričenjamo s prepričanjem, da so zgornja spoznanja dovolj jasna podlaga za programsko, idejno in stilno orientacijo naše dramske in igralske skupnosti. In ker gledališče ne more biti samo sebi v namen, naj izreče kritično besedo o našem delu in našem programu tisti, ki mu je gledališče tudi v resnici namenjeno.

Bojan Štih

Vitomil Zupan: »Če denar pade na skalo« (sez. 1962-63). Z leve proti desni: S. Drolčeva, H. Erjavčeva, A. Hlebcetova, P. Bibič, V. Levstikova, A. Kurent in J. Albreht.



ZAPIS O CAMUSU

Ob Camusovi prozi, ki gotovo predstavlja njegovo najmočnejše umetniško dejanje, in filozofski esejistiki, nepogrešljivo živi tudi Camusova dramatika. Camusovo ustvarjanje raste iz enovitih virov, problemi, ki ga vznemirjajo niso epizodni, temveč se kontinuirano javljajo v vsem njegovem pisanju. Vprašanja na katera išče odgovore so temeljna vprašanja o možnostih človeškega bivanja, o smislu in nesmislu človekove moralne in fizične eksistence. Camusovo dramsko ustvarjalnost, še posebej njegovega »Kalgulo«, lahko prav razumemo in jo prav vrednotimo samo v celovitosti njegovega življenja in dela.

Enako važen je podatek, da zavzema Albert Camus med pisatelji in misleci, ki so v predvojni, medvojni in povojni Franciji ustvarjali iz podobnih ali enakih problemskih izhodišč, dokaj svojsko mesto. Znano je (naj navedem najbolj publiciran primer), da se Sartre in Camus v marsičem nista strinjala in da sta bila večkrat polemično naostrena drug zoper drugega. Seveda pa so med njima tudi precejšnje podobnosti. Pierre-Henri Simon piše, da sta bila okrog leta 1945 Sartre in Camus zvezdi upora in sta dajala ton vsej takratni intelektualni svetlobi. Občinstvo, ki je skoraj istočasno odkrivalo »Muhe« in »Nesporazum«, »Zaprta vrata« in »Kalgulo«, »Nepokopane mrtvece« in »Obsedno stanje«, »Umazane roke« in »Pravičnike«, je občutilo podobnosti med ustvarjalcema teh del. Tehtna pa se mi zdi tudi Simonova ugotovitev, da ob teh in drugačnih analogijah loči oba pisca njun temperament in njun različen rod: Parižan Sartre je sam zastopnik tistega, kar sovrvaži in česar ni nikoli nehal zasramovati in preganjati; je meščanski intelektualec, ki vseskozi nasprotuje svojemu razredu in svoji kulturi ter išče ravnovesje, ki ga je težko, če ne celo nemogoče najti, ravnovesje med svojim uporniškim hotenjem in med tem, kar mu je dano že po rojstvu in vzgoji. Afričan Camus, sin poljskega delavca, ubitega med vojno, je že ob prvem stiku z življenjem občutil ponižanje revnega otroka, a tudi prekipevanje krepkega dečka, ki ljubi sonce, morje, šport, torej vse, kar to telesno zmagoslavje, to privrženost svetu, vodi v optimizem in simpatijo. Prva Sartrova knjiga, La Nausée, rojena v meglenem Havru, odseva žalost mestne knjižnice in majhne samske restavracije, jezo nastavljenec, ki trpijo zaradi zaničevanja močnejših. Prvi Camusovi spisi, posebno Noces, prežeti s soncem Alžirije in Italije, so polni močnega telesnega lirizma in čutnega panteizma, ki prav gotovo odklanja krivično in moreče družbeno življenje, a je tudi prevzet z zamaknjeno ljubeznijo do valov, peska, svetlobe, oblik, barv, z eno besedo do življenja.

Robert Kanters meni, da tiči v osrčju Camusove miselnosti globok notranji smisel za srečo in veselje. To ga bistveno in za vedno loči od Sartra.

Ta mnenja in opozorila seveda ne morejo dovolj nazorno predočiti razlike med Sartrom in Camusom. Za to bi bila potrebna tehtnejša študija. Navedel sem jih zato, ker menim, da po svoje pojasnjujejo posebno situacijo Camusove ustvarjalnosti, samosvoj položaj njegove miselnosti in posebno »kamijevsko dilemo«. V tej dilemi se spopada razumska tesnoba filozofa, ki je privedla Camusa do spoznanja absurda, z oblikovalno ter ustvarjalno močjo umetnika, — ta po svojem osnovnem nagonu stremi v življenje, — ki ga je prisilila, da se je absurdu uprl. Camusovo izhodišče je absurd (svet je nesmiseln), v celoti pa je ves njegov človeški in umetniški napor posvečen premagovanju tega absurda (svet

je nesmiseln, a obstaja) in to s pravo bojevniško energijo. Angažiranost v življenju mu je pomenila sinonim za upor zoper svet nesmisla. V tem posebnem življenjskem in ustvarjalnem položaju se mi zdi močno blizu Gorkemu. Tudi Gorki je zrasel v svetu, ki bi ga lahko sprejel kot dokončen absurd, a je vseeno izrazil prav himnično vero v človeka. Edini smisel življenja je bil zanj svoboden in ponosen človek, ki se skozi zgodovino zavestno bori za svoje pravice in svoje dostojanstvo. Camus pa izpoveduje, da je v tem nesmiselnem svetu človek edini, ki hoče imeti svoj smisel. Da ne bo nesporazuma: nazorsko je tu nedvomna razlika. Za Gorkega je svet torišče revolucionarnih sprememb, ki vodijo k osvobajanju in vedno višjemu vrednotenju človeka. Camus o zgodovini nima tako optimističnih predstav, a vseeno ni hotel in ni mogel mimo iste skrbi in iste zavzetosti.

Camusovo izhodišče je do poslednjih meja prignan dvom. Z ugotovitvijo, da je svet nesmiseln je Camus seveda odstranil smiselno ekstenco vnanjega sveta. Z ugotovitvijo, da je v sovražnem svetu in vesolju človek edini, ki hoče imeti svoj smisel, se je nujno srečal s samotnim človekom, ki ga edinole njegova moralna vest in zavest opredeljuje in vrednoti v odnosu do soljudi. Tako je moralni svet človekov in možnost njegove eksistence v tem območju osnovno področje in snovno gibalno Camusove ustvarjalnosti.

V dramo o Kaliguli je Camus še prav na začetku »Kaligula« značilno ponazarja pisateljevo prvo obdobje, a nakazuje tudi vprašanja, ki so Camusa pestila vse življenje in ki jim je, zlasti v zaključku »Sizifovega mita«, poiskal vedrejši odgovor kot ga je lahko našel v »Kaliguli« in »Nesporazumu«. Kaligula je rimski cesar samo po imenu, v resnici je nosilec ekskluzivne avtorjeve ideje. Vladar, ki je bil skorajda neoporečen, plemenit, kultiviran, se nenadoma ves spremeni. Vzrok za to spremembo je smrt ljubljene ga bitja. (Besedo sem poudaril namenoma. V knjigi »Uporni človek« Camus nadaljuje razmišljanje o tem motivu: želimo, da bi bila ljubezen trajna, a se zavedamo, da ni. Celo če bi, po čudežni sreči, trajala vse življenje, bi bila še vedno neizpolnjena. — Zemeljsko trpljenje je pač v zavesti, da ni nič večnega. Od tod naše neuklonljivo hrepenenje po tem, da bi bilo vse večno.) Zavoljo smrti, ki je prekinila trajnost ljubezni, je Kaligula nekaj dni obupan blodil po deželi, nato pa se je, po pravih learovskih pretresih, vrnil vse spremenjen. Vrnil se je drug človek:

— Ljudje umirajo in niso srečni! —

— Ta svet, kakor je urejen, je neznosen. Zato mi je potrebna luna, ali sreča, ali nesmrtnost, sploh nekaj, kar bi bilo nemara noro, toda kar bi ne bilo od tega sveta. —

Do takšnih spoznanj je prišel Kaligula, ko se je vrnil domov. Če pride do takšnih spoznanj človek, ki ima v rokah neomejeno oblast, lahko počne tudi najbolj nore reči. Ker je Kaligulina želja neuresničljiva, zginejo iz njegove zavesti tudi vse uresničljive želje. Preobrne vse zakone razuma, pristane v popolnem absurdu in počenja stvari, ki so zares tako nore, da niso od tega sveta:



— Naposled sem vendarle dojel korist oblasti. Nemogočemu odpira vrata. Danes in za vse dni, ki bodo prišli, moja svoboda nima več meja. —

V imenu te neomejene, navidezne, metafizične svobode počne Kaligula najbolj cinične zločine. Teh zločinov ni ustavilo niti plemenito prijateljstvo mladega Scipia, niti vdana ljubezen Kesonije. Kaligulina blaznost se stopnjuje do poslednjega obupa in končno omahne pod udarci zarotniških nožev. Njegova smrt je hotena, njegova smrt je samomor.

Kaligulin upor je metafizični upor. Je upor zoper kruti red vesolja. Ljudje umirajo in niso srečni, ljudje jočejo, ker stvari niso take kot bi morale biti! To je intimna bolečina Kaligule. Zavoljo nje se noče podrediti usodi, noče sprejeti na svoja pleča breme vseh smrtnikov. V svoji nesmiselnosti in relativni svobodi se je izenačil z bogovi. To ga je privedlo do nesrečne, a tudi zločinske osamljenosti. To kar Kaligulo — ne počloveči! — pač pa obarva z neko posebno tragiko, je njegovo hrepenenje po človeški sreči, njegova želja, da bi bilo vse človeško tudi nesmrtno. Obenem pa spoznanje, da je človek za to poglavito hrepenenje oropan, da je na svetu pravzaprav prevaran. Na to prevaro in krivico je Kaligula odgovoril s prevaro in krivico. Ni se uprl z nasprotnim dejanjem, ampak je bil prav tako neutemeljeno in neizprosno zloben kot »Tisto«, kar ga je v to pripeljalo.

Drama o Kaliguli pomeni pravzaprav polom metafizične revolte. Čez nekaj let se Camus še enkrat sreča s Kaligulo, a to pot v bolj konkretnem ambientu: v okupirani Franciji, med drugo svetovno vojno, v času nacizma. Tedaj se je odločno uprl in se pridružil upornikom drugečnega kova. V znamenitem »Pismu nemškemu prijatelju« je v imenu človečnosti napovedal boj zlu in nasilju. Nemškim fašistom je očital, da so izrabili krivičnost človekovega položaja in spoznanje absurdnosti za to, da bi absurd še povečali, niso pa imeli poguma, da bi se mu uprli. Namesto, da bi storili to, kar je dolžan vsak človek, da bi se odločili za pravico in se v njenem imenu borili zoper vesoljno krivico, namesto, da bi z ustvarjanjem sreče protestirali zoper svet nesreče, so se hoteli izenačiti z bogovi in so se odločili za krivico. — Jaz sem se odločil za pravičnost, piše Camus, ker hočem ostati zvest zemlji.

To je miselnost, ki je seveda popolnoma drugačna od miselnosti Kaligule, ki se je hotel sam izenačiti z bogovi. To je miselnost kasnejšega Camusa, miselnost, ki jo srečamo že v »Sizifovem mitu«, skratka, to je Camus, ki se z vso moralno energijo bori zoper nadvlado absurda. Seveda prelom ni tako shematično oster kot se zdi na prvi pogled. Ze na začetku smo napisali, da se problemi, ki vznemirjajo Camusa, kontinuirano javljajo v vsem njegovem pisanju. Tako že v obravnavani drami zasledimo motive, ki zanikajo Kaligulino miselnost. Ker je se upre absurdno preprosto zato, ker hoče živeti. Se ostreje zanika Kaligulo mladi Scipio. Ne z deklaracijami, pač pa z življenjem, ki je polno notranje dragocenosti, intimne plemenitosti in harmonične smiselnosti. Nazadnje sam Kaligula (tega nikakor ne smemo prezreti!) osamljen in obupan obsodi svoje početje:

— Nemogoče! Iskal sem ga na koncu sveta, na mejah samega sebe. Iztegoval sem roke, iztegujem svoje roke in srečam tebe, zmeraj si ti pred mano, jaz pa sem poln sovraštva. Nisem hodil po pravi poti, zato ne bom prišel nikamor. Moja svoboda ni prava. —

Če bi »Kaligulo« obravnavali samo zase in ne bi ob njej mislili na mesto, ki ga ima v razvoju Camusovega ustvarjanja in mišljenja, bi najbrž zmanjšali njen pomen. V naših očeh bi lahko ostala atraktiven torzo, njen avtor pa apostol nesmisla. Kaligula, ki je hotel imeti luno, je uničil sebe in svoje najbližje. Camus je hotel ostati zvest zemlji, zato se je odločil za drugačen napor. Zoper vse argumente absurda je vzkliznil v »Sizifovem mitu«:

— Že sam napor, da bi dosegel vrhove, lahko izpolni človeško srce. —

— Toda Sizif dokazuje tisto najvišjo zvestobo, ki zanika bogove in premaguje skale. —

— Sizifa si moramo zamisliti srečnega. —

Tragika in hkrati človekova moč je za Camusa poslej v spoznanju, da se človek sicer zaveda svoje lastne usode, da pa ga prav ta zavest dviga nad slepe sile in mu omogoča boj zoper zlo. Človek se mora nesmislu upreti z lastno moralno energijo. V to energijo Camus neizprosno verjame. Svet, tak kot je, človeka neusmiljeno obsoja na trpljenje in smrt. Ta svet je v bistvu zanj nespoznaven, človek je na tem svetu torej nekakšen podnajemnik, tuje. Ker je preveč ogrožen, da bi lahko živel sam, mora iskati možnosti komunikacij s svojim rodом. Zavest te skupinske solidarnosti mu omogoča, da premaguje svoj obup nad redom stvari, ki so izven njega, hkrati pa ga obvezuje, da kot seizmograf natančno reagira na vse pojave, ki znotraj tega rodu ogrožajo njegovo človečnost. — Tu se začne posebne vrste Camusov humanizem. Predvsem ta ne izhaja iz apriornih optimističnih zamisli o človeku. Ker mu zgodovinske izkušnje ne nudijo dovolj oporišč za radost in optimizem, se je odločil za človeka nenehne aktivnosti, za človeka upornika, za človeka, ki je v družbi in času neprestano navzoč in odgovoren. V tej zvezi ni potrebno obnavljati znanih stvari, upravičenih kritik pa tudi nespornost, ki jih je bil deležen njegov esej »Uporni človek«. Če je Camus v »Sizifovem mitu«, v nekakšni polemiki s samim seboj sprejel (skorajda v obliki imperativa) načelo, da človek mora biti srečen, je v »Upornem človeku« zašel na konkretnjša pa tudi spornejša tla. Kljub temu, da si je Camus s svojim postopkom mišljenja v marsičem zaprl pot do razumevanja revolucionarnih procesov in je zablode poedinih osebnosti sprejel kot zablode revolucij, je njegova neprestana pozornost na posamične ekscese zmagovitih revolucij dobila svoj aktualen odmev v sodobnem svetu. Vprašanje, ki ga je z vso ostrino zastavil Kaljajev v drami »Pravičniki« — ali ima pravico, da vrže bombo v kočijo, kjer se poleg krivca vozijo tudi nedolžni otroci — je pravzaprav osnovno Camusovo vprašanje v odnosu do revolucionarne morale. Stepan v istem delu zagovarja upravičenost in celo visoko moralnost takšnega atentata, Camusov odnos do tega problema pa je možno strniti v naslednje stavke: V imenu zgodovine ne smemo zanemariti interesov živega delavskega razreda. Revolucije se lahko vršijo le v imenu človeka in njegovega življenja, ne pa v imenu njegovega umiranja. Voditelji revolucij se ne smejo izenačiti z bogovi, ne smejo si prilastiti položaj nezmotljivih božanstev.

To pa so problemi, ki danes ponovno vznemirjajo svet s svojo aktualnostjo.

ALBERT CAMUS

KALIGULA

Po prvem naglem branju se mi je zdel Kaligula Alberta Camusa sicer inteligentno napisana, a po svoji duhovni vsebini precej lahko dojemljiva drama, ki ji prideš hitro do dna (in jo lahko hitro zavržeš). Nasprotno pa se je na odru Kaligulova oseba uveljavila ne kot ideja, temveč kot živo bitje. In Kaligula je postal pri priči dosti bolj vznemirljiv. A ta vtis žive resničnosti se ni porodil takoj v prvem trenutku. Ob koncu prvega dejanja me je kar dušilo. Moje mnenje je bilo, da gre za prav tako izumetničenost in za prav tako dušeče stanje kot pri Nespোরазumu. A kolikor delj sem gledal in poslušal, toliko bolj sem se čutil, začudenje pa se je prelilo v občudovanje. Tak junak se mi je zdel najprej možen, potem pa je nenadoma oživel. Ko je bilo predstave konec sem ves prevzet čutil, da je Camus ustvaril delo, ki dolgo hodi za človekom.

To nenavadno, grozljivo, odvratno in vendar mikavno bitje vse do konca in z živo strastjo premišljuje o tem, kar preskuša, in preskuša tisto, kar misli. Njegovo življenje je kot živa rana, in on to rano še poglablja, istočasno pa seka rane vsem ljudem okrog sebe. In zakaj?

Ker je svet absurden.

To je povedano takoj spočetka kot dejstvo. Absurdnost je doživljal, še preden je o njej razmišljal. Zgodi se, da nekega dne pomeni eno toliko kot drugo, nobena stvar pa ne pomeni nič. Pri popolni enakovrednosti je »vrednost« enaka ničli. In edino, kar sploh kaj pomeni, je to spoznanje. In prav zato Kaliguli preseda »laž« pesnikov, ki »daje pomen ljudem in stvarem«. Ker torej vladajoči red nima smisla in ne nudi najmanjšega upanja, si Kaligula strastno želi tisto, česar ni in kar ni mogoče. Odreši ga lahko samo absurd, popolni preobrat vseh zakonov, ki vladajo vesolju — taka je njegova misel. Kaligula »hoče luno«; če vzamemo tako željo resno, bi bila pri vsakem drugem človeku blazna, pri njem pa ni. Zakaj če je svet nesmiseln, želje menda ne morejo biti bolj nesmiselne od sveta samega? Pravi blazneži so tisti, ki se prilagodijo vladajočemu absurdu in se z njim sprijaznijo. A samo tisti, ki se hoče za vsako ceno rešiti nesmisla, samo tisti je zdravega uma.

Če vzamemo nesmisel kot danost, je Kaligulovo stališče upravičeno; le danost sama ni upravičena a tudi ovreči je seveda ni mogoče... Zakaj čeprav kaže videz drugače, ta resnica ne izvira iz razuma — ampak iz srca.

Kaligulovo srce, ki je bilo vse dotlej polno ljubezni, vere in lepote (tako vsaj lahko domnevamo), je v nenadni izčrpanosti prenehalo utripati. In hkrati se je spremenila njegova resnica. Kaligula meni, da na-

Vitomil Zupan: »Če denar pade na skalo«. A. Ranner (Mladi miličnik) in M. Hlastec (Muha).

Prizor iz igre Vitomila Zupana
»Če denar pade na skalo«.

Vitomil Zupan: »Če denar pade na skalo«. A. Hlebecetova (Babaruha) in P. Bibič (Nočni gost).

INTERTRANS-GLOBUS

Mednarodna špedicija, transporti in skladišča,
Ljubljana, Smartinska cesta št. 152/a.

Telefon - hišna centrala 33-662 - Teleprinter 03107

opravija: vse špedicijske usluge v zvezi s tuzemsko in mednarodno blagovno menjavo, vse carinske posle pri uvozu in izvozu pošilk, pregled blaga, prevoz blaga, sejemske usluge z lastno mehanizacijo, nakladanje, prekladanje, skladišči, hrani in zavaruje blago. Interesenti, zahtevajte informacije in ponudbe od centrale podjetja in podružnic: Beograd, Zagreb, Reka, Celje, Jesenice, Koper, Nova Gorica, Sežana, Novi Sad, Subotica.

O solidnosti opravljenih uslug se boste sami prepričali.



M-1



TOVARNA

PISALNIK

STROJEV

LJUBLJANA



mali potovalni stroček za individualno delo doma ali na potovanjih, je vsakomur najboljši spremljevalec.

Tovarna

Žima

Tel. h. c.: 383-147

Direktor: 383-148

FUŽINE št. 133

TUBA

TOVARNA KOVINSKIH IN PLASTIČNIH
IZDELKOV

LJUBLJANA, KAMNIŠKA 20

proizvaja izdelke iz plastičnih mas za farmacevtsko, kemično, avtomobilsko, elektro in radio-tehnično industrijo, kakor tudi predmete za široko potrošnjo, tehnične izdelke in embalažo iz aluminija, svinčeno ter pokositreno embalažo.

Saturnus

T O V A R N A
K O V I N S K E
E M B A L A Ž E
L J U B L J A N A

proizvaja vse vrste litografirane embalaže — kot embalažo za prehransko industrijo, gospodinjsko embalažo, bonboniere za čokolado, kakao in bonbone ter razne vrste litografiranih in ponikljanih pladnjevi. Razen tega proizvajamo električne aparate za gospodinjstva kot n. pr. električne peči.

Izdelujemo tudi pribor za avtomobile in kolesa, in sicer avtomobilske žaromete, velike in male, zadnje svetilke, stop-svetilke, zračne zgoščevalke za avtomobile in kolesa ter zvonce za kolesa. Izdelujemo tudi pločevinaste litografirane otroške igrače

SOČA

ortopedija in tehnična oprema za zdravstvo

LJUBLJANA, LINHARTOVA 47/a — TELEFON 31-364

izdelujemo vse vrste ortopedskih pripomočkov in bandaž za vojne invalide, invalide socialnega zavarovanja, predmete za tehnično opremo za zdravstvo (invalidske in bolniške vozičke), izdelke iz plastičnih mas, finomehانيčne izdelke in gineko.oške kolposkope. Zaradi odvzemanja mer za lahke bandaže je ob delavnikih, razen sobote, uvedena redna popoldanska dežurna služba, in sicer od 15.—18. ure.

»S O Č A« ortopedija in tehnična oprema za zdravstvo, Ljubljana, Linhartova 47/a Vam nudi svoje usluge in kvalitetne izdelke

TOVARNA CELULOZE IN PAPIRJA

VEVČE-MEDVODE

sedež: VEVČE — p. Ljubljana-Polje

Ustanovljena leta 1942

IZDELUJE:

SULFITNO CELULOZO I. a za vse vrste papirja

PINOTAN za strojila

BREZLESNI PAPIR za grafično in predelovalno industrijo; za reprezentativne izdaje, umetniške slike, propagandne in turistične propekte, za pisemski papir in kuverte najboljše kvalitete, za razne protokole, matične knjige, obrazce, šolske zvezke in podobno.

SREDNJEFIN PAPIR za grafično in predelovalno industrijo; za knjige, brošure, propagandne tiskovine, razne obrazce, šolske zvezke, risalne bloke itd.

KULERJE za kuverte, obrazce, bloke, formularje, reklamne in propagandne tiskovine.

KARTONE za kartoteke, fascikle, mape.

RASTER PAPIR brezlesni in srednjefin za šolske zvezke, za uradne in druge namene.

PELURNI PAPIR bel in v barvi.

ZAHTEVAJTE VZORCE!

ALPTURIST

V MESTU ALI NA IZLETU OBISCITE NASE
OBRATE TAVČARJEV HRAM, LJUBLJANA,
RESTAVRACIJA POSTA, DOMŽALE,
HOTEL-RESTAVRACIJA PRISANK,
KLANJSKA GORA,
MOTEL KLANJSKA GORA
DOM NA VITRANCU

SPLOŠNO GRADBENO PODJETJE

SLOVENIJA CESTE

LJUBLJANA
Pražakova 1

prevzema in izvršuje
vsa gradbena dela na objektih
visoke in nizke gradnje

Specializirano podjetje
za gradnjo cest z različnimi sistemi
vozišč, predorov ter za asfaltna
dela.

Lastna mehanizacija z obrati
za popravilo in izdelavo
gradbenih strojev.

Lastni projektivni biro.
Dobava kmetijskih agregatov
iz lastnih kamnolomov.

**ZA VSE VRSTE ZAVAROVANJ
SE PRIPOROČA**

Zavarovalnica Ljubljana

MIKLOŠIČEVA C. 17-19



**TOVARNA ELEKTRIČNIH APARATOV
LJUBLJANA, Rimska c. 17**

IZDELUJE: releje za zaščito, daljinska stikala zračna do 100 A in oljna do 15 A s termično zaščito, zaščito proti požaru, programska stikala vseh vrst, aparate s področja industrijske elektronike, merilne in specialne transformatorje, signalne naprave za elektrogospodarstvo in industrijo.

MONTAŽNO PODJETJE

TOPLOVOD - ELEKTROSIGNAL

LJUBLJANA — ČRTOMIROVA 6

PROJEKTIRA — MONTIRA: centralne kurjave vseh vrst; vodovodne instalacije; sanitarije; ventilacijske naprave; klimatske naprave; elektroinstalacije jaklega in šibkega toka; strelovodne naprave.
PROIZVAJA: obtočne črpalke; temperaturne regulatorje; mavčne plošče; rebraste cevi.

TRGOVSKO PODJETJE ZA IZVOZ IN UVOZ

TEHNO-IMPEX

Telefon: 23-915

Teleprinter: 03-190

Ban. račun: 600-11-674

Ljubljana

Beethovnova 21/I

TIO - TOVARNA INDUSTRIJSKE OPREME - LESCE-BLED

PROIZVAJA

na področju regulacijske tehnike:

Hidravlične regulatorje z brizgalno cevko (po Askania sistemu) za številne regulacijske funkcije (regulacijo: pritiska, pretoka, razmerja, nivoja, temperature itd. za vse panoge industrije). S tem v zvezi proizvaja kompletno pripadajočo opremo za hidravlično regulacijo: razni hidravlični servomotorji, daljinski krmilni in regulirni ventili, preklopni ventili, zaporni ventili, kratkostični ventili, ojačevalci, zobniške črpalke, razni instalacijski material, cevni priključki.

Komandne kabine po projektu komplet z instalirano hidravlično ali kombinirano pnevmatsko in električno regulacijo ter pripadajočimi merilnimi instrumenti.

Pnevmatske regulatorje (P) proporcionalne za regulacijo temperature in pritiska.

Termostate na dilatacijskem principu z električnim preklopnikom za bojlerje po sistemu firme SAUTER.

na področju merilne tehnike:

Merilnike pretoka za različne medije (razni plini, voda, para, nafta, olje, mazut, kisline, lugl itd.), ki delujejo na venturimetrijskem principu. — a) Obročne tehtnice za nizki tlak, kazalne in registrirne s števcem. — b) Hig manometre s plovko za visoki tlak, kazalne in registrirne s števcem. — S tem v zvezi vso pripadajočo instalacijsko opremo: merilne zaslonke, kondenzne lončke, visokotlačne ventile, bločne kombinirane ventile, cevne priključke itd.

Membranske manometre za nizke pritiske plinskih medijev.

Kapilarne termometre (kontaktne daljinske).

Bimetalne termometre za temperaturno področje od 0—400 stopinj C.

PROJEKTIRA

Izvaja kompletna projektantska dela, ki so v zvezi z lastnim proizvodnim programom, navedenim pod regulacijsko in merilno tehniko, kakor tudi temu potrebno pripadajočo opremo domačih in tujih proizvajalcev.

MONTIRA

Izvaja montažo po projektih za vse lastne proizvode ter temu pripadajočo lastno ter domačo in tujo opremo.

GRADBENO
PODJETJE

TRŽIČ

Telefon 257

GRADI VSE
OBJEKTE
VISOKIH
IN NIZKIH
GRADENJ

SAVA

**S P L O Š N O
G R A D B E N O
P O D J E T J E**

J E S E N I C E — tel. 317

**gradi vse vrste gradenj
Priporoča se investitorjem!**

Kolinska

tovarna hranil v LJUBLJANI

proizvaja:

- »PROJO«, odličen kavni nadomestek
- »REGINO«, pecilni prašek in vanilin sladkor
- »METKO«, kakaove rezine in marmornati kolač
- »KA-BI«, posebno kakaovo mešanico
- »BEBI«, pšenični zdrob
- »KROKO«, specialno mešanico za krompirjevo testo
- »REX«, posebno začimbo
- »MIX«, snežni kolač

Naš cilj:

Zdrava, krepilna in cenena hranila potrošniku!



Nauta-Fix
KREMA ZA LASE
položo mehke, stréca
lase, ter zmehča trde.
Lase postanejo mehki
in se svetijo. Fix krema
las ne zamaeti in jih
tudi ne zlepi.

tiskarna
toneta
tomšiča

LJUBLJANA
GREGORCICEVA 25 a

Telefoni: 20-552
22-990
22-940

Kemična tovarna Podnart

PROIZVAJA NAJMODERNEJSE
PREPARATE NA PODROČJU
GALVANOTEHNIKE

POSLUŽITE SE ODLIČNIH PROIZVODOV PODJETJA

tovarne bonbonov,
čokolade
in peciva
v Ljubljani

šumi

Nad kvaliteto naših proizvodov
ne boste nikdar razočarani!



posled razume, meni, da so se mu naposled odprle oči. Pa je dobil le druge oči. Kadar nam torej poskus, ki zadeva bistvene vrednote, prižge »pravo luč«, nam s tem spremeni srce. Vendar pa ne moremo trditi, da je eno srce bolj pristno od drugega. V začetku drame izvemo, da je pravkar umrla ženska, ki jo je Kaligula ljubil: Drusilija, njegova prava sestra. A nič zato. Scipion pripoveduje: »Približal se je truplu Drusilije. Dotaknil se je je z dvema prstoma. Nato je bilo videti, kakor da se je zamislil; obrnil se je na mestu in odšel z enakomernim korakom. Od takrat letamo za njim.« Ko se končno vrne ves izčrpan in strašen, si njegov beg in spremembo, ki se je z njim zgodila, večina razlaga z ljubezensko bolečino. Pa ni tako: Kaligula ne trpi zato, ker je izgubil ljubečico, ker je izgubil ljubezen. Ob mrtvi ni žaloval, ni je prijel za roko, le z dvema prstoma se je je dotaknil. Ta kretnja pomeni prelom. »Kaj neki je ta tuja stvar?« si je najbrž mislil. Umaknil se je daleč od nje in od vsega, da bo živel poslej v praznini. Sam pravi: »Ljubezen, Kesonija!« (Jo zgrabi za ramena in jo stresa.) »Spoznal sem, da ni nič.«

»Ljubezen« vzamemo tu lahko v najširšem pomenu: kot gibanje v smeri tistega predmeta, ki je obdarjen s privlačnostjo. Kaligula ni izgubil le Drusilijine ljubezni ali ženske ljubezni sploh, temveč ljubezen prav vsakega bitja in prav vsake stvari. Skratka, izgubil je predmet. Vse zveze med njim in predmetom so pretrgane. Predmet je zdaj čisto izven njega, on pa se je znašel pred golim predmetom.

Goli predmet je nesmiselni predmet. Zakaj »smisel« dobimo le tedaj, če se pred subjektom in objektom nekaj dogaja. »Razumeš« samo tisto, kar ljubiš. In mar je samo dejstvo razumevanja smiselno ali nesmiselno? Ponavljam, da je prav zastavljanje takega vprašanja nesmiselno. Prve trditve človeka o bitjih in svetu so vselej pravilne, če jih gledamo v luči njegove zmožnosti, da bi jih vzljubil. Kar pa zadeva ljubezen samo, je onstran resnice in zmote. Ljubezen ali je ali pa je ni.

In konec koncev resnica torej ni tisto, kar je »resnično«, marveč tisto, kar ali je ali pa ni ...

V ostalem pa naših najbolj pomembnih in najbolj splošnih resnic prav nič ne ponižamo, če jih izvajamo iz iracionalnih čustvenih dispozicij. Naša verovanja niso slepilo, čeprav nas radost, žalost, razne sile in razne slabosti vodijo do različnih resnic. Če je vera v možnost absolutne resnice zmotna, je zmotna tudi vera, da je resnica manj resnična, ker ni absolutna. Tudi razumsko »iluzijo« moramo pojmiti le v razmerju do razuma, in ne v razmerju do iracionalnega. A iracionalno razuma ne more ovreči, saj bi bilo tudi razveljavljenje razuma dejanje razuma samega. Zavrnitev razuma je sprejemljiva le v primerih, ko je sama iracionalna. Zatorej ne smemo trditi: resnic ni, ker se spreminjajo s čustvi, — temveč recimo: slednje čustvo nam odkrije novo resnico. Celotno čustvo nesmiselnega je zmožno organizirati skladno resnico, skladen in smiselni svet, to se pravi svet nasploh — in to je Kaligulov notranji svet.

Če Kaligulo odklanjamo — in ga v imenu življenja moramo odklanjati — njegovega izpovedovanja vendarle ne moremo odbiti na osnovi njegovih lastnih načel, zakaj ta so stvarnost, ker so doživeta. In Kereja je to dojel: »Svojo filozofijo spreminja v mrličje, in v našo nesrečo za to filozofijo ni ugovorov. Kadar pa se ne da odbiti z besedo, je treba udariti s pestjo.« Kereja, ki je jasne pameti in ljubi resnico, torej ne napada Kaligulovega hudodelstva, ki je kaj neizvirno zlo, temveč se bojuje zoper Kaligulovo resnico, s katero ni mogoče živeti. Zakaj to resnico pozna in jo pripoznava:

Kaligula: »Kereja, zakaj me nimaš rad?«

Kereja: »... ker te preveč dobro poznam, in ker ne moremo ljubiti tistega svojega obraza, ki ga skušamo v sebi zakrinkati.«

Kaligula v takšnih okoliščinah torej z vso pravico zahteva od njega, naj mu natoči čisto vino. Kereja prizna, da se le z nedoslednostjo rešuje iz zagate, v katero je zašel:

Kaligula: »... Ti si pameten, pamet pa drago plačujemo ali pa jo tajimo. Jaz jo plačujem. Toda zakaj je ti ne tajiš, da ti je ne bi bilo treba plačati?«

Kereja: »Zato, ker bi zelo rad živel in bil srečen. Toda mislim, da ne moremo živeti ne biti srečni, če ženemo nesmisel do vseh njegovih posledic.«

Kereja torej po svobodni odločitvi in zavedajoč se vsega, kar problem pomeni, ta problem reši na ta način, da Kaligulo — ubije.

Kereja: »Mislim, da so nekatera dejanja lepša od drugih.«

Kaligula: »Jaz pa mislim, da so vsa enakovredna.«

Kereja: »Vem, Kaj, in prav zato te ne sovražim. Toda v napoto si mi in potrebno je, da izgineš.«

Neki drugi aspekt Kaligulovih misli in dejanj izvira neposredno iz prvega. »Ta svet nima nobene vrednosti, in kdor to prizna, si pribori svojo svobodo.« — tako pravi.

Taka svoboda je dejansko božanska, taka svoboda je protinaravna. Nekateri teoretični bogovi ravnaajo natanko tako, a pred seboj ne najdejo ničesar na kar bi se morali ozirati. Svobodni so sredi praznine. (Vsaj pred »stvarjenjem« je njihov položaj tak.) Kaligula želi postati enak tem bogovom, čeprav vanje ne veruje, saj je že zdavnaj doumel ničnost pojmov, ki te bogove opredeljujejo. Vendar pa ne vidi, da se v tem, ko se enači z njimi, enači z njihovim nebivanjem. Ko postane njegova svoboda božanska, je sploh več ni.

Kaligula, ki ga na polju logike nesmisla nihče ne more ovreči, zagreši tu nesporno napako. Navsezadnje se je tudi sam zave: »Nisem kretnil po pravi poti, zato ne bom prišel nikamor. Moja svoboda ni prava.«

»Ni ga bitja, ki bi se moglo samo rešiti, in nihče ne more biti svoboden zoper vse druge ljudi,« tako pravi Camus v uvodu k svoji dramii, natisnjemem v programu za predstavo v gledališču Hébertot. Kaligula ne vé, da je svoboda (v smislu osvobojenja) možna le v okviru nekega reda, ne vé, da ni svobode brez zakona, kot pravi stara rečenica. Zanihanje vsakršnega človeškega in stvarnega reda je tudi zanihanje vsakršne svobode in zanihanje samega sebe.

Njegovo življenjsko vodilo postane na videz torej muhavost. Ker vidi vselej in povsod nesmisel, nesmisel sam uprizarja, se z nesmislom igra in hoče, da bi bil sam videti nesmiseln. »Usode ne razumemo in prav zato sem postal usoda. Vzel sem si bedasti in nerazumljiv obraz bogov.« V neskladnosti njegovega dejanja in nehanja je morda res nekaj nečimrnosti, vendarle pa izraža ta neskladnost neko višjo doslednost. Kereja morda malo pretirava, ko pravi patricijem: »Pripisujete mu majhne namene. Ima pa samo velike.« Zakaj videti je, kakor da Kaligula prav z užitkom bega bitja, ki jih globoko zaničuje, pa tudi sam nam pove, da ljubi zaničevanje. Videti je tudi, kakor da se maščuje zato, ker se edinole on ne sprijazni s svetom, s katerim je večina menda čisto zadovoljna. A v bistvu ima Kereja prav. Kaligula ima še dosti bolj pomembne nagibe, da bi slepomišlil in da bi s čudaškim vedenjem pri-

krival tehtne razloge, ki jih je doumela samo peščica ljudi. Ker je svet postal zanj nesmiseln, je postal Kaligula nesmiseln za druge ljudi — a pravzaprav le zato, da bi jim pomagal doumeti nesmiselnost. A zato, da bi bil videti nesmiseln, mora hkrati prikrivati smisel svojega početja, s tem pa vsem drugim vzeti ključ do uganke... V svoji osebi jim torej ponuja nekakšen simbol tistega, kar ima on sam za resnico. Ponuja jim ga, zraven pa vé, da ne bodo razumeli, saj so že določeni za njegove žrtve, saj so že »pogubljeni«. V takem ravnanju je nekakšna usodnost, ki spominja na prerokove besede: »Slišali boste, pa ne boste razumeli. Gledali boste, pa ne boste videli.«

A čemu ti »pogubljenici«? Zakaj uporablja Kaligula svojo svobodo edinole za razdiranje? Zakaj je ta svoboda »vélika preizkušnja« ki se začenja?

Zato, ker je Kaligula logičen. Ker hoče biti dosleden, in hoče, da bi bili tudi vsi drugi dosledni. Potemtakem torej pošilja vsakogar v smrt in končno tudi sam privoli v lastno smrt. (Popolnoma zavestno najprej izzove, potem pa trpi zaroto, katere žrtev bo postal.)

V tem vidim osnovno resnico: če so življenjska načela »dosledna«, vodi življenje naravnost v smrt. Najprej je to preprosta biološka resnica. Kadar nas kaj boli, se začne »dosledno uveljavljati« določen fizikalno-kemičen proces. Smrt nastopi, kadar se katerakoli vzročna veriga razvija predaleč v lastno smer, in nobena nasprotna veriga ne prepreči ali ne odvrne njenega učinka. Življenje je vselej medsebojno vplivanje nasprotujočih si sil. Na duhovnem polju so te nasprotujoče si sile videti kot osnovna protislovja bivanja. In ta protislovja hoče Kaligula za vsako ceno razrešiti. Iz tega pa sledi usodna nujnost, da prinaša smrt drugim in samemu sebi.

Kdor hoče živeti, mu ostane le zavestna nedoslednost Kereje, ki se je, kot smo že videli, odkrito izrekel za življenje in proti logiki: Kaligula: »Varnost in doslednost ne gresta vstric.« Kereja: »Res je. To ni dosledno, toda je zdravo.«

Praktično vzeto zmaga torej Kereja, a prav ima Kaligula. Iz tega pa vendarle ne smemo sklepati, da je problem bivanja obupen in da imamo zanj le eno pravo rešitev — samomor. (Camus pravi: »Kaligula« je zgodba o samomoru višje vrste.) Problem res lahko tako zastavimo, a zastavimo ga lahko tudi na mnogo drugih načinov. V bistvu gre za vprašanje premis, premis pa ne dokazujemo, saj dokazujejo one. Izhajamo torej iz predsodka, da je protislovje samo po sebi nesprijemljivo. Odkrijemo, da je življenje protislovno. In iz tega sklepamo, da življenje ni sprejemljivo. Vanj lahko privolimo le za ceno jasnovidne nojevske politike, torej politike, katere prvak je Kereja. — A namesto tega silogizma lahko postavim drugega: za izhodišče vzamem izkustvo, da je življenje sprejemljivo — sprejemljivo zavoljo ljubezni, ki je je moje srce polno. In iz tega sklepam, da protislovja samega po sebi ne kaže zavržči. Namesto da bi nas logika privedla do nujnosti smrti, pridemo logično do nujnosti protislovja. Kereja v svojem odnosu do nesmisla torej ne bo več strahopetec, temveč bo tako logičen, kot je bil dotlej Kaligula. Le da Kereja iz Camusove drame pristaja na Kaligulove premise, priznava njih resničnost in jih torej premaga le z izdajo. Filozofsko je Camus pogrešil, ko nam ni dal vsaj zaslutiti še drugega možnega Kereje. Camusov Kereja je le Kaligula, ki mu resnica ni najvišja vrednota. Da pa človek utegne imeti resnico za najvišjo vrednoto, a vendarle ni Kaligula — tega nam pa drama ne pove.

*

Sicer se pa Kaligula moti zastran svoje prave nesmiselnosti. Nesmiselnost namreč ni tam, kjer jo vidi on. Saj je res nesmiselno, če človek, ki zanika sleherni red, uporablja neki red za uresničevanje svojega zaničanja. Kaligula zanika sleherni red in ljudi vsevprek pošilja v smrt; a v smrt jih pošilja lahko le zategadelj, ker je cesar — za to moč je torej dolžen zahvalo redu, ki mu daje oblast in ki ga on priznava. Tako torej živi hkrati na dveh ravninah, ki se medsebojno izključujeta. In potemtakem ni niti nesmiseln niti logičen niti svoboden, kot se njemu zdi.

*

Kaligula umre, a njegov rod ne izumre. Njegov dedič je Scipion mlajši. Tako je tudi v Vrnitvi izgubljenega sina Andréja Gida drugorojeni brat dedič izgubljenega sina: kljub temu, da je ta doživel poraz, odide mlajši od doma. Razložek je v tem, da pri Gidu iz jalovega in venomer ponavljajočega se truda izvira rodovitnost življenja, medtem ko izvira iz Kaligulovega jalovega truda rodovitnost smrti. Ta težnja v smrt je prav gotovo izraz zelo zelo splošne krize. Naše stoletje diši po mrličih. Morda bodo prav v »absurdnosti« nekoč videli bolezen našega stoletja. In prav zato je Camusova drama tako izredno aktualna. Zraven pa še vemo, kako se sam trudi, da bi v svojem razvoju premagal. In zastran jalovega in venomer ponavljajočega se truda nam je rekel v svoji zadnji knjigi: »Zamisliti si moramo srečnega Sizifa.« In to je pravo pravcato zaničanje Kaligule. Zakaj srečni Sizif je iz rodu izgubljenih sinov.

Emile Zuckerkandl (Revue de la Méditerranée, januar 1946)

Prevod: Radojka Vrančič

Albert Ollivier

KALIGULA

Alberta Camusa

Brž ko stvar premislimo, se nam zjasni, da je Kaligula sicer trd, a prav uspešno strt oreh. Zakaj napisati igro, pri kateri zanimanje niti za hip ne uplahne, ritem nikdar ne popusti, skratka: pritegniti pozornost z razglabljanjem, v katerem gre predvsem za bistrino duha — to je res uspeh. Uspeh, kakršnega ne doživimo tako pogosto. A v tem še ni bilo najhujše tveganje.

Najhujše tveganje je bilo v tem, da je bilo treba opreti celo igro na temo »absurdnega človeka«. Zakaj le-ta je po svojem bistvu nedramatičen. Človek, ki je prepričan, da življenje nima smisla, da so vse stvari enako malovredne, da življenje nima nič višje cene od smrti, in da je slednje človekovo dejanje obsojeno na neizbežno ničevost — tak človek ne najde na vsem vesoljnem svetu nič tistega, kar se zdi drugim smrtnikom patetično. V Tujcu je Albert Camus zelo lepo opisal ta nenavadni položaj: njegov junak, ki sam pripoveduje zgodbo, izgubi mater, postane zločinec in je nazadnje obsojen na smrt, ne da bi trenil z očesom. A junak te vrste, ki se zaveda absurdnosti, ni mogel stopiti na oder — mislim seveda kot junak tragedije — ne da

bi izgubil nekaj svoje prvotne čistosti. Moral se je tako ali drugače, po kakšni zvezi ali kakšnem načrtu, spoprijazniti s svetom, tudi če se mu bo pozneje uprl in se ga otrešel.

Tako na primer Marija v Nesporazumu ne ubija brez razloga; ubija zato, da bi uresničila načrt, ki ji je najbolj pri srcu, da bi imela s čim živeti v sončni deželi ob morju. Šele takrat ko je že ubila brata — ki ga seveda ni spoznala — resnično odkrije osnovno in neizbežno nesmiselnost človekove usode.

V Kaliguli pa ni nič takega. Drama se začne v trenutku, ko se mlademu cesarju nenadoma, kot da bi ga zadela strela z jasnega, razode ne nesmisel. Zadene ga tako močno, da se ne more niti upreti. Zoper kaj naj bi se uprl? Zoper bogove? Saj ne veruje vanje. Zoper ljudi? Te zaničuje, zaničevanje pa je neke vrste zanikanje. Takšna praznina izprazni vse do kraja: pustolovščine duha, načrti, dejanja — vse postane enako nemogoče. Onstran tega, kar Kaligula ve, ni ničesar več: ničesar razen smrti.

Takoj vidimo, kam vede tako stališče, saj izključuje slednje dramsko gibalno psihološke vrste. Ostala bi gibala dejanja in spletk, a le pod pogojem, da ostanejo zunaj Kaligulove osebnosti. Tako bi na primer lahko imeli dramo o zaroti zoper diktatorja. A Camus je zavrnil tak izhod, zavrnil vsaj v tem smislu, da ga je odrinil daleč stran od svojega resničnega namena.

Zaroto je sicer postavil na oder, a le zategadelj, da bi bila Kaliguli za zrcalo. Zelo pomenljivo je, da najjemenitnejši zarotniki pravzaprav niso cesarjevi sovražniki, temveč dosti bolj njegovi sateliti. Njihova čustva do njega so dvoumna: mladi Scipion ga ljubi in ga hkrati sovraži, Kereja ga ceni in komentira njegovo psihologijo, a se mu obenem upira. In šele v trenutku, ko stopi Kereja diktatorju odločno nasproti kot neuklonljivi »drugačni človek«, šele tedaj postane drama patetična. (Vse kritike, pa naj se še tako razhajajo, so si v tem edine.)

Vse to mi bo zdaj omogočilo, da bom bolje opredelil vrst tega gledališkega dela: tragedija ni, tudi elizabetinska drama ne, pač pa je dramski portret. Vse, kar se na odru dogaja, ima edinole namen, da osvetli Kaligulovo osebnost. To tudi pojasnjuje, zakaj v delu ne najdemo morale: likovna umetnost oziroma portret je ne poznata.

Ponavljam, da ta »iztirjenost vseh čutov« in vseh zakonov ni pustolovščina: ne, to je ekshibicija. Ker Kaligula ne more spremeniti svetovnega reda, bo pač pridigal nesmisel. In ker je oblast v njegovih rokah, bo izpovedoval nesmisel v njegovi politični podobi, to se pravi v podobi samovolje. To je morilsko, teatralno in včasih celo burkaški pouk (vse te stvari se med seboj stikajo), do kraja zavestno izveden. Že v prvem dejanju Kaligula oznanja, da »ljudem manjka učitelj, ki bi vedel, o čem govori.« In pri priči se spravi sam na delo in začne tečaj nesmiselne gospodarske vede. Kesonija ga vpraša vsa prestrašena, ali gre za šalo, on pa ji resno odvrne: »Pravzaprav ne. Za pedagoško gre.«

Ko se je že zagnal, se ne more več ustaviti. Predava zaporedoma o veri, o moralni, o poeziji in o svobodi. Iz tega izvira zgradba drame, ki je nekakšno zaporedje skečev. Takšna predavanja utegnejo postati zelo dolgočasna. Kaligula je k sreči precej glumaške narave. Kaligula ima smisel za gledališče (nič čudnega: saj prikazuje Camus v Sizifovem mitu igralca kot eno izmed manifestacij nesmiselnega človeka.). Že takoj spočetka se obrača na občinstvo: »Jaz ga vabim na neizmer-no slavje, na splošen proces, na najlepšo vseh predstav. In treba mi

je ljudi, gledalcev.« Malo dalje tuli: »Dajte mi občinstvo, hočem občinstvo!« Ko mu Scipion v tretjem dejanju očita, da se je našemil v Venero, in ga obtoži bogokletstva, mu Kaligula mirno odgovori: »Ne, Scipion, to je gledališka umetnost: ljudje so vsi v zmoti, ko ne verujejo dovolj v gledališče.« In do konca zvest svojemu nagnjenju do fikcije, pravi svoji stari ljubici Kesoniji, ki jo bo zdaj zdal ubil: »Vse do konca si gledala prav čudno tragedijo. Prišel je čas, da zate pade zastor.«

Kaligula igro vodi in jo očitno obvladuje. Zato se tudi lahko zabava s tem, da govori kot Napoleon (»Vojaki, zadovoljen sem z vami«) ali da organizira avdicijo pesnikov ali pa predstavo senčnih slik. Anahronizmi, črni humor, prozorno namigovanje, vse to ima namen, da Kaligulo izlušči iz njegove zgodovinske situacije in mu podeli nekakšno višje življenje, ki je prav presenetljivo sproščeno, a odrsko izredno učinkovito.

Ta podvojitve je včasih mikavna in celo zabavna (kot pri Giraudouxu, ki je to dosegal z istimi sredstvi). A naj je koketiranje s publiko še tako učinkovito, je vendar dvorezno orožje. Zakaj taka sredstva sicer vzdržujejo, a hkrati slabijo odrsko mikavnost. Zakaj mi zgubljamovo vero v Kaligulo, če je Camus sam nima dovolj.

A kot sem že rekel, drama vendarle od začetka do konca vzbuja in priteza pozornost poslušalcev, in sicer zategadelj, ker je napisana tako srečno, da boljše ne bi mogla biti. Jedrnat, iskreči se jezik, sicer manj zlahten, zato pa bolj preprost kot v Nespোরазumu, ima tako udarno silo, da zabriše dramaturške pomanjkljivosti. V tem oziru je uspeh popoln.

Albert Ollivier

(Les Temps Modernes, december 1945)

Prevod: Radojka Vrančič

Albert Camus,

KOMEDIJANTOVO POSLANSTVO

(odlomek iz drugega poglavja »Sizifovega mita«)

»Igra bodi past,« pravi Hamlet, »da ujamem kralja in njegovo vest.« Ujeti — to je prava beseda! Kajti vest hitro mine — ali se porazgubi. Ujeti jo je treba na begu, na tisti komaj zaznavni točki, ko se z bežnim pogledom zazre vase. Povprečen človek se ne ustavlja rad. Nasprotno: vse ga priganja k naglici. Hkrati se zanima samo zase — in skoraj za nič več, kvečjemu še za to, kar bi lahko bil. Odtod njegova posebna ljubezen do gledališča, do igre, ki mu razkrije toliko usod; njih poezijo sprejme, ne živi pa njihove bridkosti. To je značilnost neosvesčenega človeka, ki se kar naprej predaja nekakim upanjem. Absurdni človek začne tam, kjer se je povprečnež ustavil — tam, kjer se konča slepo občudovanje igre, tam, kjer se duh sam hoče vključiti vanjo. Vrniti se v vsa življenja, raziskati jih v vsej njihovi raznolikosti — to namreč pomeni: igrati jih. Ne trdim, da so igralci nasploh absurdni ljudje, ki se tej zakonitosti podrejšajo, pač pa, da je njihova usoda absurdna, da torej lahko zapelje in si podredi občutljivo srce. Kraljestvo igraev je minljivost. Njegova slava je najbolj minljiva. Tako vsaj govorimo. Sicer pa je tako ali tako vsaka slava minljiva. Za Sirius bojo Goethejeva dela v deset tisoč letih prah, njegovo ime pozabljeno. Nekaj arheologov bo morda stikalo za »pričevanji« naše do-

be. Ta prisposodba je bila vedno poučna. Če prav preudarimo, reducira naša ravnanja na tisto globoko plemenitost, ki je lastna brezbriznosti. Naše skrbi pa usmerja k tistemu, česar se lahko najprej oklenemo, kar nam je neposredno blizu. Saj je najmanj goljufiva tista slava, ki jo zares doživljamo.

Igravec se je odločil za slavo, ki jo neprenehno potrjuje pa neprenehno tudi okuša. Dejstvo, da nekega dne tako ali tako vse premine, daje igravcu največ. Igravec uspe ali ne. Pisatelju pa vedno ostane kanec upanja, pa četudi ni priznan. Tolaži se s tem, da bojo že njegova dela pokazala, kaj da je bil. Za igravcem pa ostane kvečjemu fotografija, nič tega, kar je v resnici bil, nič od njegove mimike, njegovih pavz, nič od njegovih krikov in nežnega šepetanja. Biti neznan pomeni zanj: ne igrati! In ne igrati pomeni: umreti tisočkrat z vsakim bitjem, ki ga je bil kdaj prebudil ali oživil.

KOMEDIJANTOVO POSLANSTVO

Je mar čudno, da so bežni slavi za osnovo minljive stvaritve umetnosti? Tri ure ima igravec na voljo, da je Jago ali Alkestis, Fedra ali Gloucester. V tem kratkem času jih na petnajstih kvadratnih metrih odrskih desk oživi in — pusti umreti. Nikjer drugje ni absurd tako jasno in tako neizprosno dan. Čudovita življenja, edinstvene in popolne usode, ki se med tremi stenami v nekaj urah rodijo in dopolnijo — katera zgoščena podoba bi mogla razodeti več! Ko zapusti prizorišče, Sigismund ne pomeni ničesar več. Čez dve uri ga lahko srečaš v mestu pri večerji. Potem je življenje mogoče le še sen. Za Sigismundom pa pride spet neko drug. Za možem, ki kriči po maščevanju, pride junak, ki ga muči negotovost. Ko igravec beži skozi stoletja in mimo duhov, ko igra človeka, kakršen bi lahko bil in kakršen je, se srečuje z drugo absurdno figuro: popotnikom. Kakor popotnik — tudi igravec opravi eno, da bi lahko čimprej neustavljivo pohitel k drugemu. Igravec je popotnik skoz čas in (kar velja seveda samo za najboljše igravec!) tudi popotnik skoz duše. Če sploh kje, se morala kvantitete lahko natisi na tem nenavadnem odru. Teško je reči, koliko igravca njegove vloge bogatijo. To niti ni posebno pomembno. Treba je samo vedeti za tisto točko, kjer se igravec identificira s temi enkratnimi življenji. V resnici pa se dogaja, da jih nosi s seboj, da se lahkotno razraščajo preko časa in prostora, kjer so nastale. Igravca spremljajo, človek se namreč le težko odtrga od tega, kar je nekoč bil. Kozarec jemlje morda v roke kakor je Hamlet jemal svojo kupo. Da, ni daleč od oseb, ki jih oživlja. Tako — dan na dan, mesec za mesecem — potrjuje plodno resnico, da med tistim, kar bi človek rad bil in tem, kar je, pravzaprav ni nobene meje. S tem, ko se nenehno trudi za čimboljše upodobitev, dokazuje, kako blizu sta si videz in resnica. Skrivnost njegove umetnosti je v tem, da se popolnoma spreminja in karseda pogloblja v življenje, ki niso njegova. Cilj njegovih prizadevanj navsezadnje do kraja pojasni njegovo poslanstvo: poskušati z vsemi močmi, kako *biti* nič ali čimveč. Čim ožje so meje, v katerih ustvarja svojo figuro, tembolj mora biti talentiran. Tri ure bo umiral z obrazom, ki je danes njegov obraz. V treh urah mora doživeti in izraziti izredno usodo, se pravi — izgubiti se mora, da bi se znova našel. V teh urah prehodi brez preda — do konca — pot, za katero potrebuje človek na parketu vse življenje.

Upodablavec minljivega, igravec, se uri in izpopolnjuje le v svetu vidljivega. Gledališka konvencija je, da »srce« razkrivajo geste, te

lesnosti, ali glas, ki je v enaki meri telo in duša. Po zakonu umetnosti je treba vse potencirati — spremeniti v meso in kri. Če bi morali na odru tako ljubiti, kot v resnici ljubimo, se izražati v neposnemljivi govornici srca, gledati, kot v resnici gledamo, bi ostala naša govornica skrivnostna in nerazumljiva. Pavze morajo biti slišne. Ljubezen stopnjuje svoj ton in celo nepremičnost sama postane igra. Teatraličen ni vsak, ki bi to hotel biti, ta — po krivici obsojana — beseda skriva v sebi celo estetiko in celo moralno. Polovica človeškega življenja mine v tihi negotovosti, pogledih vstran in v molku. V to nepremičnost prodira igralec. Zdrobi okove uklenjenih duš, in na oder planejo strasti, iz sleherne kretnje govori, zaživijo pa le v kriku. Tako komponirane osebe na odru tudi vidimo. Igravec jih nariše ali izklesše, vkrade se v njih imaginarna telesa in fantomom dá *svoje* krvi. Jasno je, da tu govorim samo o velikem teatru, ki daje igravcu možnosti, da izživi vso svojo fizično usodo. Poglejmo Shakespeara! V njegovem teatru vodi jo ples vse od prve kretnje naprej strasti telesa. Strasti pojasnjujejo vsa protislovja, brez njih bi se vse razpuhtelo. Kralj Lear bi brez tiste brutalne geste, ki je z njo vklenil Cordelijo in obsodil Edgarja, nikoli ne zblaznel. Prav je, da se Learova tragedija odigra v znamenju blaznosti. Duše so prepuščene demonom in njihovim orgijam, na milost in nemilost; nič manj ko štirje norci — prvi, norec po poklicu, drugi, ker je k norosti nagnjen, ostala dva blazna od bridkosti: četvero zmedenih teles, četvero podob ene usode.

Vendar pa lestvica izrazov, kakor jih ponuja človeško telo samo na sebi, očitno ni dovolj. Masko in koturn, šminko, ki obraz pomladi in poudari bistvene poteze na njem, kostum, ki je pretiran in poenostavljen v primeri s tem — le h gotovosti usmerjenim — svetom: vse to je le pomoč očem. Telo pa nam s pomočjo absurdnega čudeža posreduje še spoznanja. Jaga bi mogel do kraja razumeti le, če bi ga igral. Nič mi ne pomaga, če ga samo poslušam; šele, ko ga gledam, ga lahko dojemam. Zato ima gledališki igralec kot absurdna figura monotonijsko, tisto edinstveno, trmasto, hkrati tujo in iskreno silhueto, ki jo daje vsem svojim likom. Tudi tu je velika gledališka umetnina v službi enovitosti.* V tem oziru igralec nasprotuje sam sebi: v bistvu je vedno isti, je pa vendar slednjokrat toliko različen, v enem telesu združuje toliko duš. To pa je samo na sebi absurdno protislovje: ta jalova trma! Tisto, kar si ves čas nasprotuje, pa se v njem vendarle združuje. Igravec stoji na točki, kjer se stikata in zraščata telo in duh, kjer se duh — truden poraza — vrača k svojemu večnemu zavezniku, telesu. Hamlet pravi: »... in preblagor mu, ki v njem sta um in kri tako stopljena, da prstom ni Fortuninim piščal, ki nji na voljo poje.«

IZBRATI PEKEL

Kako naj bi Cerkev svoje dni ne obsojala igravca?! Tej umetnosti je vedno strogo prepovedovala razvratno razmnoževanje duš, razkošje in razbrzdanost, spotakljivo zahtevo duha, ki noče živeti samo ene usode in ki se ves čas razrašča v najrazličnejša pretiravanja. V igravcih

* V mislih imam Molièrovega »Ljudomrznika«. Vse je tako preprosto, razvidno in surovo: Alcest proti Philintu, Célimèna proti Elianthi, tema je od začetka do konca izpeljana v absurdne konsekvence enega samega do kraja pretiranega karakterja in celo verz, »slab verz« je kot monotonija karakterja komaj skandiran.

je preganjala veselje nad konkretnim, sedanjim trenutkom, in tisti triumf Proteusa, ki pomeni negacijo vsega njenega nauka. Večnost ni šala. Če pa je duh dovolj nespameten, da ji zaigra komedijo, zgubi dušni mir. Med »povsod« in »vedno« ni kompromisa. Zadelj tega je mogel toliko razvrednoteni igravski poklic povzročati neskončne duhovne konflikte. »Pomembno ni večno življenje,« pravi Nietzsche, »ampak večna ustvarjalnost.« V izbiranju med večnim življenjem in večno ustvarjalnostjo se dejansko skriva vsa drama.

Adrienne Lecouvreur* se je hotela na smrtni postelji spovedati — ni pa se hotela odreči svojemu poklicu. Zato je seveda izgubila ugodnosti, ki jih nudi spoved. Kaj pomeni to drugega kot upor zoper boga v imenu resnično globoke strasti? Gospa, ki se je v smrtnem boju branila zatajiti to, kar je vse življenje imenovala svojo umetnost, je dokazala veličino, kakršne ni na rampi nikoli. To je bila njena najboljša vloga, in igravka je bila zaradi nje tudi najbolj prevarana. Izbirati med nebom in zvestobo, ki izziva zasmeh, postaviti se večnosti po robu ali se zateči v naročje božje — te tragične dileme našega stoletja se moramo neprenehno zavedati.

Komedijanti tistega časa so vedeli, da jih čaka izobčenje. Posvetiti se igravskemu poklicu je pomenilo — izbrati pekel. In Cerkev jih je oklicala za svoje največje sovražnike. Nekateri literati so se zgražali: — kaj, Molièru so mogli odreči zadnje časti?! Bilo pa je práv tako, posebno še pri Molièru, saj je umrl na odru in izdihnil s šminko na obrazu, saj je bilo njegovo življenje do kraja posvečeno »razdiranju«. Literati so se sklicevali seveda na njegovo genialnost — češ, zavoljo nje lahko Molièru odpustimo vse grehe. Vendar genialnost ne opravičuje ničesar, saj bi se s tem sama zanikala.

Igravec je torej dobro vedel, kakšna kazen mu je obljubljena. Vendar: kakšen smisel pa naj imajo prazne grožnje v primeri z najhujšo kaznijo, ki mu jo je naložilo igravsko življenje samo!? S to kaznijo se je moral sprijazniti in jo v celoti vzeti na svoje rame. Kakor absurdnemu človeku — tako predstavlja tudi igravcu prezgodnja smrt čist nesmisel. Nič ne bi sicer moglo odtehtati obrazov in stoletij, ki bi jih lahko prehodil, pa naj bo kakorkoli: umreti je navsezadnje treba. Čas vzame tudi igravca s seboj.

Ni potrebno ravno mnogo fantazije, da bi občutili, kaj pomeni igravčeva usoda. Svoje like komponira in niza v čas. V času se jih nauči tudi obvladovati. Čimveč različnih življenj je živel, toliko lažje se nazadnje loči od njih. Pride čas, ko mora umreti: za oder in svet. Tisti čas ima vse, kar je živel, pred očmi. Njegov pogled je jasen. Takrat občuti pretresljivost in pošastnost svoje avanture. Takrat vé vse in umreti mu ni težko. Tudi stari komedijanti so nekje doma ...

Prevedla Andrej Inkret in Stanko Potisk

* Francoska igravka (1692—1730) iz Comédie Française, igrala je Corneilla in Racina, bila je Voltairova prijateljica; glavna oseba neke Scribove drame. (op. ur.)

GLAVNE ZNAČILNOSTI PRETEKLE GLEDALIŠKE SEZONE V PARIZU

Casnikarji z veseljem napišejo naslov, kakršnega sem pravkar napisal jaz. In nato klepljejo po pisalnem stroju stavke, zmešane iz najrazličnejših podatkov, ki so jih nabrali kot čebele po najrazličnejših revijah. Zelo redko so tisti stavki odraz življenja.

Tudi tile ne bodo.

Zakaj pisati o glavnih značilnostih pariške gledališke sezone bi se reklo preživeti večer za večerom v enem izmed šestdesetih pariških gledališč in premišljevatih dan na dan o problematiki gledališča, ki se mu je po hudi avantgardistični nevihti — zjasnilo.

Torej kaj je s tako imenovanimi avantgardisti? So že ali še niso postali klasiki? — Audiberti je lani odprl pariško gledališko sezono s prav imenitno komedijo, ki se imenuje *Pomme, pomme, pomme*. V tej komediji na duhovit in stilistično izredno mikaven način opisuje Adama in Evo — v modernem svetu seveda. Eugène Ionesco je uprizoril kar dve drami: *Le roi se meurt* in *Piéton de l'air*. Kritika je bila o novih Ionescovih dramah izredno neenotna. Nekoč, ko je kritika v celoti Ionesca zavračala, se je bilo veliko bolj preprosto odločiti zanj. Danes je težje, ker je v resnici postal problematičen. Meni se zdi, da se je postaral in da mu je dolgčas, zato napiše deset besed tam, kjer bi bila dovolj ena sama. A videl sem *Kralja, ki umira*. Zame je ta tragedija ena najlepših pesmi, ki sem jih zadnje čase videl na odru in hkrati estetski dogodek prve vrste. Ionesco je tehnično, znanstveno in avanturistično podoba današnjega atomskega sveta imenitno prepesnil na oder. — A še bolj kot Ionesco je zanimiv neki drugi kljukec. Imenuje se Roland Dubillard. Doslej je napisal dve drami *Les naïves hirondelles* in *La maison d'os* in obe sta izredno značilni za razvoj današnje dramaturgije. Zakaj obdobje, ko se je evropska dramaturgija ukvarjala s svetom absurda in ko je ta absurdni svet razkrinkavala, se je zaključilo. Dubillard je iz globin današnje senzibilnosti privlekel neke novosti, ki jih ljudje zelo navdušeno pozdravljajo, zakaj v njih vidijo podobo svoje usode. Pierre-Aimé Rouchard (bivši intendant Comédie Française in znani gledališki teoretik), je Dubillardov pojav ocenil takole: »Po nepozabnem Becketovem kriku, po krčevitih Ionescovih obtožbah in odklonitvah, po sovraštvih in razvrstjenosti prvih let atomske dobe, se zdi, da Dubillardovo gledališče ustrezno razvoju sodobnega človeka. Ta razvoj se zrcali tudi v sodobni poeziji, glasbi in slikarstvu.) Mogoče je to začetek nove etape, etape v kateri se razpršeni udje bolešno med seboj iščejo, da bi se vrgli v novo avanturo upanja.« (ARTS, 7. maja 1963.) Vsekakor je bila Dubillardova *Hiša — kost* eden najpomembnejših gledaliških dogodkov v lanski pariški sezoni.

Med avantgardistične dramatike je treba šteti tudi Rogera Vitracca. Lani je triumfiral s svojo dramo *Victor ou les enfants au pouvoir*.

Tragikomično zgodbo Rogera Vitracca bi bilo treba pripovedovati zelo nadrobno in na dolgo, ker je izredno poučna. Mož je začel pisati za gledališče namreč že leta 1928, to se pravi v klasičnem obdobju nadrealizma. Bil je eden redkih nadrealističnih gledaliških piscev. Ko je prvič uprizoril dramo *Victor ou les enfants au pouvoir*, so ga ljudje izžvižgali in opljuvali. Ko so jo uprizorili drugič, ni bilo nič bolje. (Mislim, da je bilo to leta 1941). Zdaj, ko je avantgardistična gledališka

revolucija skoraj že mimo, pa so privlekli Vitracovo dramo na dan in jo uprizorili. Sam Jean Anouilh jo je zrežiral. Pariz je skoraj ponorel od veselja nad to nenavadno zabavno in celo poučno dramo, to, ki se zdi v letu 1963 vsem popolnoma normalna.

In kaj se je zgodilo še novega v območju izvirne dramatike? Jean Cau, ostrojezični novinar po poklicu, je napisal dramo zoper francoske padalce: *Les Parachutistes*. V gledališču, kjer so to dramo igrali, so se ljudje večkrat glasno prepirali ali pa se celo topli. Izvrsten razlog za uspeh. Drama sama je dobro napisana, čeprav popolnoma pod vplivom Jeana Genota. — René de Obaldia je napisal *Le Satyre de la Vilette*. Drama sodi v pariško folkloro, (kar je zelo zlobna oznaka). Znameniti režiser Comédie Française Meyer je zrežiral svojo komedijo *Mic-Mac*. Vsekakor je imel v srcu Molierovske pretenzije, ko jo je pisal, komedija je seveda obrtniško izvrstna, z razvojem današnjega gledališča pa ni v nikakršni zvezi. — Zanimiv postaja André Roussin. Ta pisec bulvarskih komedij, ki ga zavoljo Dragice Ahačičeve poznamo tudi pri nas, zadnje čase ne sili samo v francosko Akademijo, temveč tudi v izven bulvarski gledališki svet. Popustil je obrtništvo, navdihovati ga je začela neka ljubezniva poezija. *L'amour qui ne finit pas* je izvrstna drama, ki je do neke mere v sorodu s slutnjami, ki jih izpričuje Roland Dubillard in ki so trenutno najvažnejši gledališki dogodek v Franciji.

O ostalih pariških gledaliških novostih se ne spleča govoriti.

Splača pa se omeniti nekatere predstave, ki so vzbujale pozornost bodisi zaradi teksta bodisi zaradi predstave kot take. Gre predvsem za Vale Inclana, španskega dramatika, ki so ga uprizarjali kar v dveh državnih gledaliških hišah. (V TNP in Théâtre de France). Dejstvo, da je Vale Inclan doživel lani svojo renesanso v Parizu, je zelo značilno. Z njim se dogaja namreč nekaj podobnega kot z Vitracom. Ko je živel, se za njegovo dramatiko živ krst ni zmenil, danes pa ga proglašajo za očeta gledališkega modernizma. Zakaj Vale Inclan je mojster v gledališki tehniki, ki se v Španiji imenuje *espermento* in jo poznajo samo Španci. *Espermento* je učinek, ki ga dobimo z ogledalom, kadar spreminja naravno človeško podobo. V bistvu je *espermento* samo gledališka varianta Goyinih »Capriciov«. To pa se pravi, da kaže življenje kot zbirko strahot, kot sistematično depoetizacijo sveta, kot absurd.

Med dobre predstave v preteklem letu je treba šteti modernizirane Molierovega Ljudomrznika, (ki ga je igral Pierre Dux), Giraudouxove komedije Trojanske vojne ne bo, Tirsia de Molina Don Hilla v zelenih hlačah, nekaj izvrstnih Claudelovih predstav, Berenico in Andromaho v Comédie Française in mogoče še kakšno drugo...

Kakšne so torej glavne značilnosti pretekle gledališke sezone v Parizu? Burje avantgardističnega gledališča so se pomirile, avantgardisti postajajo klasiki, na oder postavljajo celo njihove pozabljene očete (Vale Inclana, Vitraca), bulvarski dramatik skušajo otožno posnemati gledališko poezijo in tako dalje in tako dalje...

J. J.

MERCATOR

VELETRGOVINA

**LJUBLJANA,
AŠKERČEVA 3**

VAM V PROSTORIH
SVOJIH POSLOVNIH ENOT
»EMONA«, »GRMADA,
»HRANA«, »JELKA« GORNJI
GRAD, »LITIJA«, »LOGATEC«,
»POLJE«, »ROZNIK«, »STRAŽA«
PRI NOVEM MESTU IN
»ŠPECERIJA«
NUDI VSE GOSPODINJSKE
POTREBŠČINE, GALANTERIJO
IN KOLONIALNO BLAGO.

TRGOVSKO PODJETJE

CENTROMERKUR

EXPORT-IMPORT

LJUBLJANA, TRUBARJEVA c. 1-3

Telefon h. c. 23-271, 23-273, 21-455
Generalni dir.: 23-276
Telex: 03-125

nudi razno galanterijsko in modno blago ter bižuterijo in ure.

V svoji specializirani prodajalni »Merkur« pa bogat asortiman kozmetičnih in drogerijskih artiklov domače proizvodnje, kakor tudi iz uvoza.

Se priporoča za ogled!

