

CAMUSOVA ESTETIKA ABSURDA¹

Camusova estetska načela v tako imenovani fazi absurda imajo dva aspekta: realizem fenomenov in videzov — ter estetiko absurda v pravem pomenu besede. Prvi aspekt, ki ga Camus pozneje ni dalje razvil, napoveduje estetske nazore pisatelja A. Robbe-Grilleta, drugi pa je posebna, Camusova varianta eksistencialističnega pojmovanja umetnostnega ustvarjanja in umetnine. — Izvajanja se opirajo predvsem na Camusove esejistične tekste, kritike, pisma in zapiske v letih 1937—1943, deloma pa na roman *Tujec*, in se hkrati opredeljujejo do dosedanjih dognanj v zvezi s to temo.

Camus's aesthetic principles in the so-called phase of the absurd have two aspects: the realism of the phenomena and appearances, and the aesthetics of the absurd in the true sense of the word. The former aspect, not to be developed by Camus in his later works, anticipates the aesthetic views of the writer A. Robbe-Grillet. The latter, however, represents a special, Camus's, variant of the existentialist conception of the artistic creation and of a work of art. The presentation relies mostly on Camus's essays, criticism, letters, and notes from the period 1937—1943, partly also on the novel *The Outsider*, and at the same time takes a critical stand against what has so far been established in connection with this topic.

Absurdno ustvarjanje²

»Če bi bil svet jasen, umetnosti ne bi bilo,«³ je zapisal Camus v eseju *Sizifov mit*. Morda prav ta aforizem najbolj nazorno podaja metafizično izhodišče estetike absurda, zlasti še, če upoštevamo popravke, ki ga

¹ Odloemek iz razprave *Estetska misel Alberta Camusa*; zaključni odstavki so deloma razširjeni z izvajanjem, ki so v razpravi v sklepnem poglavju. — Kratice v opombah pomenijo: P. I. — Albert Camus: *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Bibl. de la Pléiade 1962; P. II — Albert Camus: *Essais*, Bibl. de la Pléiade, 1965; M. S. — *Le Mythe de Sisyphe*; C. I, II, — Albert Camus: *Carnets* 1935—1942 in *Carnets* 1942—1951.

² Kakor »absurdno umovanje« in »absurdni človek« so tudi termini »absurdno ustvarjanje«, »absurdni ustvarjalec«, »absurdno delo« povzeti po Camusu. S pridevnikom absurden označuje Camus mišljenje, delovanje, osebo ali stvar, ki jih determinirata spoznanje in logika absurda, definirani v eseju *Sizifov mit*.

³ M. S., P. II str. 177.

beremo v *Carnets*: »Ne bi bil smel napisati: če bi bil svet jasen, ne bi bilo umetnosti, marveč: če bi menil, da ima svet smisel, ne bi pisal. So primeri, ko je treba biti oseben, iz skromnosti.«⁴ Iz navedenega sledi, da je umetniško ustvarjanje za posameznika, konkretno za Camusa, nadomestilo za filozofsko ali znanstveno Resnico, ki se mu zdi nedosegljiva. Z drugimi besedami, tu se nam umetnost kaže v novi metafizični funkciji: niti kot objektivacija ali čutna pojavnost duha v heglovskem smislu ali kot pot do lepote in preko nje do Platonove ideje, niti kot romantična sublimacija svetnega in zemeljskega, niti kot simbolistično intuitivno poimenovanje skrivnosti, ki je nedosegljivo človeškemu umu. V tej metafizični funkciji je nekaj paradoksalnega: spočelo jo je zanikanje, nastala je iz nevere v spoznanje višjega smisla in kot rezultat spoznanja absurda. V svetu absurda umetnost ne razkriva resnice, marveč pričuje o nemožnosti razkritja resnice, se pravi, da vendarle priča o določeni resnici, namreč o absurdu.

Vendar, pravi Camus, umetnina ni niti zatočišče niti beg pred absurdom, »marveč je sama po sebi absurden fenomen, in gre samo za to, da jo opišemo. Umetnina ne kaže izhoda iz bolezni duha, nasprotno, umetnina je znamenje te bolezni in jo kakor odmev vrača v celotno človekovo mišljenje.«⁵

Umetnost je torej simptom bolezni duha in razkriva pomanjkljivost filozofije, tisto pomanjkljivost, ki je filozofi nočejo priznati. Po Camusovem mnenju je filozof stvarnik, ki hoče s svojo mislijo ustvariti nov svet: »Misлити se pravi predvsem hoteti ustvariti nov svet /.../. Se pravi izhajati iz temeljne neskladnosti, ki ločuje človeka od njegove izkušnje, da bi našli nostalgiji ustrezno področje razumevanja, svet, ki ga vklepa razum ali pojasnjujejo analogije in ki omogoča razrešitev neznosne razklanosti.«⁶

Prav takšni misli pa se odpoveduje Camusova »lucidna misel«, ki se v samoodpovedi omeji na ugotavljanje videzov. Zakaj šele v trenutku, meni Camus, ko se misel odpove sama sebi, se prebudi domišljija, ki s podobami ponazarja konkretnost in telesnost, minljivi in prav zato edini resnici vsega človeškega.⁷ V zvezi s tem ugotavlja, »da je delo uteleševanje drame intelekta. Absurdno delo ponazarja, kako se misel odpove svojim slepilom in pristane na to, da je samo pamet, ki oživlja

⁴ C, II, konec 1942, str. 54.

⁵ Ms. P. II, str. 174.

⁶ N. m., str. 177.

⁷ N. m., str. 176.

videze in prekrije s podobami to, kar nima pameti.⁸ Navedene teze zadevajo predvsem literarno ustvarjanje, saj v likovni umetnosti že tako prevladuje »opis v svoji sijajni skromnosti«. Celo najbolj intelektualno slikarstvo — pri tem verjetno misli na abstraktno, oz. nefigurativno slikarstvo — ki skuša reducirati stvarnost na bistvene elemente, je izrazita čutna manifestacija, splet barv, ki razveseljujejo oči.⁸ Isto velja za kiparstvo: »Izraz se začne, kjer se misel konča. Ti mladeniči s praznimi očmi, ki so z njimi obljude in templji in muzeji — njihova filozofija je v njihovih kretanjah.«⁸

Literatura, predvsem pa roman, sta torej v večji meri izpostavljena spekulativnemu mišljenju kakor likovna umetnost ali glasba, kjer prevladuje čutni aspekt. V nasprotju s tradicionalnim mnenjem Camus namreč odklanja ostro mejo med filozofijo in književnostjo in išče stične točke med filozofijo in romanom. Že leta 1936 je zapisal v *Carnets*: »Razmišlja se samo v podobah. Če hočeš biti filozof, piši romane.«⁹ Podobno misel je zapisal dve leti pozneje v kritiki J. P. Sartrovega romana *La Nausée*: »Roman ni nikoli nič drugega kakor filozofija, prenesena v podobe. In v dobrem romanu je vsa filozofija prešla v podobe.«¹⁰ In v *Sizifovem mitu* beremo: »Veliki romanopisci so romanopisci filozofi, se pravi nasprotje od pisateljev s tezo.«¹¹

Camusov komentator R. Quilliot razlaga te misli kot začasno spravo med filozofijo in umetnostjo, ki pa bo sčasoma postala dvomljiva. Kot dokaz navaja Camusov poznejši zapis v *Carnets* iz leta 1945, kjer Camus odklanja naziv filozof in hoče biti umetnik. Quilliot meni, da s tem vzpostavlja tradicionalno razločevanje med filozofijo in umetnostjo.¹²

Toda če primerjamo zgoraj navedene Camusove trditve s tistimi, ki govore o abdikaciji misli kot nujnem pogoju za nastanek umetnine, se zdi, da si pisatelj nasprotuje že na straneh istega dela. Vendar ta domneva ni utemeljena. Očitno je namreč, da termina »filozofija« in »filozof« uporablja v različnih pomenih, ne da bi na to posebej opozoril. Romanopisci filozofi, ki jih navaja v *Sizifovem mitu*, de Sade, Balzac, Melville, Stendhal, Dostojevski, Proust, Malraux, Kafka, gotovo niso filozofi v istem pomenu besede kakor na primer Kant ali Hegel. Enkrat gre torej za filozofijo kot zaključen sistem, ki ukinja neenotnost in protislovja, drugič za filozofijo kot življenjsko in intelektualno izkušnjo,

⁸ N. m., str. 177.

⁹ C. I, str. 23.

¹⁰ Alger Républicain, 20. okt. 1938; P. II, str. 1417.

¹¹ M. S., P. II, str. 178.

¹² *Albert Camus et le roman*, P. I, str. 1886.

ki bi jo lahko vzporejali na primer z eksistencialno mislijo S. Kirkegaarda. V tem smislu je tudi Camus ostal filozof, čeprav je naziv odklanjal, kar pa je razumljivo, saj je hotel biti in je tudi bil predvsem umetnik. Kakor vidimo, tedaj ne gre niti za »začasno spravo« med filozofijo in umetnostjo niti za neskladnost v istem delu. Pač pa se zdi, da se njegova hipoteza o sožitju med mislijo in domišljijo opira med drugim na Plotina, na njegovo podajanje metafizičnih pojmov s prispodobami; na to Plotinovo značilnost je namreč mladi Camus opozoril v svojem diplomskem delu *Métaphysique chrétienne et néoplatonisme*. Seveda pa je v obravnavanem tekstu v središču pozornosti umetnost, ne filozofija.

Romanopisci — Camus govori predvsem o »velikem romanu« — so po njegovem mnenju prav tako ustvarjalci svetov kakor filozofi. Roman ponazarja določeno »vizijo sveta« in ta določa »romaneskno igro telesa in strasti«. Poleg tega ima roman »svojo logiko in intuicijo, svoja modrovanja in postulate, kakor tudi svoje zahteve po jasnosti«. ¹³

Zgradba romana torej terja določen miselni koncept in pisateljeva vizija sveta je nedvomno utemeljena v njegovem svetovnem nazoru, skratka v njegovi »filozofiji«. Ne glede na bistveno razliko med svetom filozofskega sistema in svetom romana, ki je izražen v podobah, kjer »abstraktna misel slednjič dobi svojo telesno oporo«, ¹³ je romanopisec prav zaradi svoje filozofije v skušnjavi, da bi svet, ki ga je sam ustvaril, tudi razložil, skratka, da bi po zgledu filozofov v pravem pomenu besede svoj miselni sistem tudi sklenil. Razlika med filozofom in pisateljem je namreč prav v tem, da prvi svoj svet razloži in sklene, drugi pa ga pred bralcem razgrne in pusti njegovim mislim prosto pot. V tej zvezi je razumljiv tudi Camusov odpor do romanov s tezo, o katerih meni, da jih »najpogosteje navdihuje samovšečna misel«. ¹⁴

S tem pa ni rečeno, da dela, ki tje v njih utelešena omejena, uporniška in minljiva misel, ničesar ne dokazujejo. Toda njihova veličina je v upodabljanju konkretnosti in zato pomenijo zmagoslavje telesnosti. To zmagoslavje pa je posledica dejstva, da je misel pristala na poraz abstraktnih spekulacij. ¹⁴

Toda prav težnji, da bi sklenili sistem, se je najteže odpovedati. Camus meni, da je roman zvrst, kjer je »sklep« skoraj neizbežen; vendar je iz njegovih izvajanj razvidno, da ceni prav tista dela, ki so se mu izognila. Znano je, da je bil tega mnenja že G. Flaubert, ki je v nekem

¹³ M. S., P. II, str. 178.

¹⁴ N. m., str. 191.

pismu zapisal: »Budalost obstaja v tem, da hočemo skleniti.« Camus je ta stavek prepisal v *Carnets* spomladi 1942, to je še pred izidom *Sizifovega mita*.¹⁵

Camus se pri utemeljevanju svoje estetike absurda deloma opira na literaturo preteklosti, s katero hoče ohraniti kontinuiteto. To seveda ne pomeni, da je v vrsti avtorjev, ki jih navaja kot pisatelje filozofe, videl »absurdne« ustvarjalce, čeprav npr. dela de Sada, Melvilla, Dostojevskega in Prousta predstavljajo svet, kjer je bog nem ali odsoten ali pa je človek z njim v sporu zaradi njegove krivičnosti. Vsekakor pa so ga ta dela utrdila v prepričanju, da je absurdno misel mogoče upodobiti v romanu, da ima romanopisec možnost ustvariti svoj svet, stkan iz čutnih videzov, ne da bi hkrati ustvaril zaključen sistem in podlegel iluziji skladnosti in enotnosti s svetom. Na temelju odnosa med filozofijo in umetnostjo, kakor ga je zaznal v nekaterih romanih preteklosti in sedanjosti, je lažje formuliral svojo zamisel o absurdnem ustvarjanju.

Veliki mim. Absurdni ustvarjalec

Poglavje *Sizifovega mita* »*La Création absurde*« je imelo v rokopisu podnaslov »*le Grand mime*« — Veliki mim.¹⁶ V končni redakciji ga je avtor spustil, ohranil pa je termin v tekstu poglavja: »Vsi /igralci, zavojevalci in vsi absurdni ljudje/ poskušajo ponazarjati /mimer/, ponavljati in poustvarjati svojo lastno stvarnost. Navsezadnje le spregledamo in vidimo obraz lastnih resnic. Za človeka, ki se je odvrnil od večnosti, je vsa eksistenca en sam čezmerni mim pod krinko absurda. Ustvarjanje je veliki mim.«¹⁷

Formulacija je dokaj enigmatična, saj avtor ne razloži, v kakšnem pomenu uporablja besedi *mimer*, *mime*. Glede na glagole *mimer*, *répéter*, *récréer* smemo sklepati, da *mimer* pomeni tako ponazarjanje in prikazovanje kakor poustvarjanje, vsekakor pa ne samo golo posnemanje. Ta predpostavka se opira na dejstvo, da se Camus sklicuje na igralca in zavojevalca, ki kot absurdna človeka zavestno kreirata svoje življenje. Poleg tega dostavlja, da se ta veliki mim odigrava pod krinko absurda, in s tem dovoljuje razlago besede v smislu predstavljanje, igranje. Potemtakem bi se morda še najbolj približali pravemu pomenu besede, če bi rekli, da je ustvarjanje velika igra, igranje ali ponazar-

¹⁵ C. II, str. 24.

¹⁶ P. II, str. 1447.

¹⁷ M. S., P. II, str. 174.

janje. Vsekakor moramo biti pri prevajanju in razlagi besede zelo previdni, zlasti pa ne smemo pozabiti, da avtor z njo ne označuje umetnine, marveč ustvarjanje.¹⁸ Že iz konteksta je namreč razvidno, da Camus ni nameraval definirati umetnosti, marveč podati razmerje ustvarjalec — ustvarjanje in formulirati eksistencialno funkcijo vsakršnega, ne samo umetniškega ustvarjanja; saj ne dela razlike med pisateljem — prej govori o Proustu — in drugimi primeri absurdnega življenjskega stila. Kakor si Don Juan in zavojevalec izbereta svoj način življenja in kreirata svojo igro, tako se tudi umetnik in pisatelj, ki sta spoznala absurd, odločita za igro umetniškega ustvarjanja. Pri tej odločitvi pa je najpomembnejše stališče, ki ga imata do svojega dela, in to stališče Camus podrobno opisuje v svojem eseju.

Kakor smo videli, umetnost ne more biti niti smisel, niti namen, niti tolažba. Zato absurдни ustvarjalec ni toliko navezan na svoje delo, da se mu ne bi mogel odreči.¹⁹ Če bi prišlo do tega, bi njegovo življenje dobilo smisel, »kar je smešno«. Tedaj ustvarjanje ne bi bilo več »vaja ravnodušnosti in strasti, ki v njej izgorevata sijaj in nepotrebno človeškega življenja«.²⁰ Kakor mora živeti, tako mora umetnik tudi ustvarjati brez priziva in se zavedati nepotrebosti svojega dela. Naveličan svoje »igre« — tu Camus sam uporablja izraz igra — se od njega lahko odvrne. Lahko ga seveda ustvari, toda »če naj se absurdno stališče kot takšno ohrani, se mora zavedati svoje poljubnosti«.²⁰

Ta igra, ki ni z ničimer utemeljena, razen s posameznikovo voljo, je torej na poseben način zavezujoča. Svoja pravila ima, ki jih je treba upoštevati. Kdor hoče vzdržati v tej absurdni askezi, mora nenehno ohranjati lucidno zavest o nepotrebosti in minljivosti svojega početja in vedeti, da ustvarjanje nima prihodnosti, da je brez jutrišnjega dne. »Ustvarjanje je odpoved,« je že maja 1937 zapisal mladi Camus.²¹ Takšno stališče je celo pripisoval starim Grkom in menil, da so svoje prve stebre klesali v les iz sovraštva do trajanja.²² Upor proti absurd, ki ga

¹⁸ To razliko je spregledal J. J. Lakich, ki je omenjeno formulacijo razumel kot Camusovo definicijo umetnosti; pri tem je še poenostavil pomen besede »mime« in jo prevajal samo kot posnemanje, opisovanje — »imitation and description«, kar ga je vodilo do sklepa — o njem bomo govorili pozneje — da je Camusova estetika absurda mešanica surovega realizma in kaotične romantike s primesjo eksistencializma. *The Estetics of Albert Camus*, str. 91, 92, 95; Wayne State University, Ph., D., 1964.

¹⁹ M. S., P. II, str. 176.

²⁰ M. S., P. II, str. 179.

²¹ C. I, str. 49.

²² *L'Été à Alger*, P. II, str. 74.

avtor pojmuje kot uveljavljanje človeškega dostojanstva, terja torej od ustvarjalca isto moralo absurda kakor od slehernega absurdnega človeka. Podrediti se mora določeni disciplini in vztrajati v naporu, o katerem ve, da je neploden, da se troši v »ponavljanju in cepetanju na mestu«, skratka da je napor »za nič«. ²³ Ob tem naporu, ki je najbolj učinkovita šola potrpežljivosti in bistrovidnosti, zbledi celo pomembnost umetnine: »Morda pa je velika umetnina sama po sebi manj pomembna od preizkušnje, ki jo nalaga človeku, in od priložnosti, ki mu jo nudi, da obvladuje slepila in se tako bolj približa goli stvarnosti.« ²⁴ To golo stvarnost pa je Camus že prej definirjal kot temeljno nepotrebnost slehernega individualnega življenja.

Tako se zdi, da je končna bilanca čisti nič. Toda kakor je avtor strast do življenja paradoksalno utemeljil z brezupnostjo življenja, kakor je vredno živeti prav zato, ker življenje nima smisla, tako je tudi ta napor »za nič«, to cepetanje na mestu »absurdna radost v pravem pomenu besede«. ²⁵ Nihilizem absurda ima tako svojo pozitivno plat in to ne samo za ustvarjalca, marveč tudi za samo umetnost: »Umetnosti najboljše služi negativna misel.« ²⁶ Zakaj šele po konfrontaciji z ničem je avtor resnično svoboden, tako v samem sebi kakor v odnosu do dela.

V razmerju ustvarjalec — ustvarjanje zaznava Camus tudi medsebojno učinkovanje avtorja in njegovega dela; imenuje ga ozmoza: »Kakor mislec je tudi umetnik angažiran v svojem delu in v njem nastaja.« ²⁷ Prepričan je, da je to eden najpomembnejših estetskih problemov, vendar ga podrobneje ne analizira. Toda iz njegovih izvajanj je mogoče sklepati, da prav to medsebojno učinkovanje omogoča, da se hkrati z ustvarjanjem oblikuje umetnikova usoda: »Ustvarjanje je torej oblikovanje lastne usode.« ²⁸

Camus trdi, da to v enaki meri velja tudi za Don Juana, zavojevalca in igralca, vendar je med njhovim in umetnikovim ustvarjanjem pomembna razlika: medtem ko je pri njih zavest absurda in upora proti njemu njihova intimna, subjektivna zadeva, umetnik svoj upor objektivira v delih; medtem ko oni lahko zapadejo v rutino, se pravi, da lahko »goljufajo«, umetnik ki dela dovrši, tega ne more. Zato edino zanj velja Camusova trditev, da je videz enak biti, ali kakor pravi J.-P. Sartre,

²³ M. S., P. II, str. 191.

²⁴ N. m., str. 190, 191.

²⁵ N. m., str. 173.

²⁶ N. m., str. 189.

²⁷ N. m., str. 175.

²⁸ N. m., str. 192.

da je človek tisto kar dela in naredi. Sicer pa Camus sam na drugem mestu govori o delu kot edinstveni priložnosti za vzdrževanje in ohranjanje ustvarjalčeve uporniške zavesti: »V tem svetu je torej delo edinstvena priložnost za vzdrževanje zavesti in zapisovanje njenih doživetij. Ustvarjati se pravi dvakrat živeti.«²⁹ Če bi Camus ne bil izgnal absoluta, bi lahko rekli, da je ustvarjalec, ki se zaveda svoje nepomembnosti, v vratolomnem skoku prišel iz nič na vse, saj mu je dano — in to samo njemu — dvojno življenje. V Camusovem svetu relativnosti in razdvojenosti pa gre le za skrajna nasprotja in razpetost med njimi.

Opisani subjektivni vidik estetike absurda, ki se izraža v ustvarjalčevem stališču do ustvarjanja, pa odločilno vpliva na značaj njegovega dela in tako prehaja v objektivnost. Izdelek nujno razodeva človeka, ki ga je ustvaril. V skladu s to odvisnostjo Camus ne dopušča brezosebne umetnine, se pravi dela, ki bi bilo povsem odtrgano od avtorja. Nasprotno, delo je bistveno vezano nanj, ne samo na njegovo ustvarjalno stališče, marveč na njegovo življenje v celoti.³⁰

Kakor vsak absurden človek tudi ustvarjalec usklaja življenje s spoznanji. Zadostiti hoče dvema nasprotnima potrebama: »Po eni strani zanikati, po drugi povzdigovati.«³¹ Njegova duša se je odpovedala upanju, duhu enotnosti; zato ceni in se navdušuje za raznolikost. Njegovo pravilo je živeti intenzivno in izkoristiti čim več možnosti. Veliki umetnik je zato predvsem »le grand vivant«, in »savoir-vivre« je pomembnejše od »savoir-faire«. Živeti pa pomeni Camusu občutiti in premišljevati: »... živeti pomeni tudi misliti o življenju — tukaj gre prav za ta subtilni odnos med izkušnjo in zavestjo.«³² Zato terja od absurdnega ustvarjanja isto, kar je terjal od misli: upor, svobodo in raznolikost.

Kakor se je absurdna misel odpovedala spoznanju bistev, tako tudi umetnik nima pretenzije, da bi v svojem delu razkrival poslednje resnice. Realnosti ne bo razlagal ali pojasnjeval; opisoval jo bo tako, kakršno vidi, se pravi v vsej raznolikosti. Toda ponavljal, ponazarjal bo svet s svojega stališča, in to bo delu določeno enotnost.

Medsebojno dopolnjevanje njegove misli in izkušnje ustvarja med posameznimi deli kontinuiteto, tako da pisatelj, če je zares umetnik, piše pravzaprav eno samo delo, čeprav si posamezna dela morda nasprotujejo. Veliki opusi so zato dostikrat monotoni in morda je prav v

²⁹ N. m., str. 175.

³⁰ N. m., str. 175.

³¹ N. m., str. 190.

³² N. m., str. 176; C. I, jeseni 1938, str. 127.

tej monotonosti njihova veličina.³³ Za to tezo je našel Camus potrditev tako pri Melvillu kakor pri mojstrih francoskega romana, na primer pri Mme de La Fayette, B. Constantu ali Stendhalu: »Mislim, da lahko rečem /.../, da Melville ni nikoli pisal drugega kakor eno in isto knjigo, ki jo je venomer znova začel.«³⁴ In: »Nedvomno se približamo resnici, če pravimo, da je velika značilnost teh romanopiscev, da vsak s svoje strani pripovedujejo zmerom isto stvar in zmerom v istem tonu. V osrčju naših velikih romanov tako najdemo določeno zamisel človeka, ki jo razum uveljavlja in poudarja s pomočjo maloštevilnih situacij.«³⁵

Določena naravnost ustvarjalca in določena zamisel človeka torej nista nekaj novega. Novo je to, da se absurдни ustvarjalec svojega koncepta stalno zaveda; da se kakor Siziif zaveda nepotrebnosti in neuspešnosti svojega dela, ki bo šele z njegovo smrtjo dobilo celotno podobo.

Absurdna umetnina

Camusova izvajanja o absurdnem ustvarjanju predpostavljajo dve temeljni možnosti. Prva je odpoved, se pravi, da se ustvarjalec delu odpove in ga sploh ne izdela. Če povzamemo avtorjevo trditev, da ustvarjanje suponira dramo intelekta, potem bi lahko rekli, da je ta možnost samomor uma in duha. To je redukcija človeka na stvar, na predmet, ki jo je mladi Camus, pretresen nad nepomembnostjo in odvečnostjo človeka, izrazil z naslednjo prisposodbo: »Mera človeka? Molk in mrtvo kamenje.«³⁶ To je spoznanje absurda brez upora proti njemu in v tem primeru je edino dosledno stališče totalna ravnodušnost kamna, z drugimi besedami, molk.³⁷

Druga možnost je, da se drama intelekta ne konča v samomoru in da umetnik delo ustvari. Tedaj šele nastopi vprašanje, kakšno je oz. kakšno naj bo absurdno delo.

Iz Camusovih formulacij, ki zadevajo predvsem književnost, je mogoče razbrati dve možni varianti upodabljanja sveta in človeka, ki ju sam avtor sicer ni ločeno opredelil, ki pa ju je mogoče določiti prav z vidika omenjene »drame intelekta«. Ta drama, ki je pravzaprav zavest

³³ M. S., P. II, str. 175, 190.

³⁴ *Herman Melville*, P. I, str. 1900.

³⁵ *L'Intelligence et l'échafaud*, Confluences št. 21–22, 1943; P. I, str. 1890.

³⁶ *Le Désert*, P. II, str. 85.

³⁷ Prim. *Lettre au sujet du «Parti pris» de Francis Ponge* in pismo Pierru Bonnelu, P. II, str. 1665, 1668; 1422–1423.

absurda in upora proti njemu, je v delu lahko prisotna, lahko pa tudi ne. Enkrat je delo inkarnacija te drame, drugič je njen rezultat. To pa ne pomeni, da se ti možnosti izključujeta; oba principa sta celo lahko prisotna v istem delu.

1. *Delo kot rezultat drame intelekta*. Umetnik, ki se je odpovedal težnji po enotnosti, prikazuje svet v njegovi raznolikosti in pestrosti, kakor ga zaznava s svojimi čutili. Sveta ne razlaga niti ne išče rešitve problemov, pač pa svet opisuje po principu kvantitete in intenzivnih čutnih doživetij: »Prostor umetnosti je raznolikost... Pojasnjevanje je ničeno, preostane občutje in z njim neprestani apeli sveta, ki je količinsko neizčrpen.« Umetnina je »zmagoslavje telesnosti«; »enolična in zavzeta ponovitev, ki jo je že priredil svet: telo, neizčrpan lik na pročeljih templjev, oblike in barve, množina in pičlost.«³⁸ Ustvarjalčeva lucidna misel, ki se odpoveduje pojasnjevanju, se prav tako upre skušnjavi, da bi stvarjem podeljevala kakšen globlji pomen: »Absurdno delo zahteva umetnika, ki se zaveda svojih mej, in umetnost, kjer konkretnost ne pomeni ničesar več od same sebe.«³⁹

Absurdna umetnost naj torej ponazarja tisti aspekt realnosti, ki ga je Camus v *le Désert* imenoval »pasivna resnica sveta«⁴⁰ in ki se zdi dokaj blizu Sartrovi kategoriji »être-en-soi« — »biti-po-sebi«. Takšno umetnost je Camus odkril v delu *le Parti pris des choses* Francisa Pongea; o njem meni med drugim tole: »Mislim, da je *le Parti pris* absurdno delo v čistem stanju — hočem reči delo, ki se kot sklep in ponazoritev porodi na skrajnem polu filozofije o nepomenskosti sveta. Takšno delo opisuje, ker je poraženo... zakaj vi mi dokazujete, da ravno predmet ponazarja in upodablja absurden svet.«⁴¹

Približno dve leti pozneje je tudi J.-P. Sartre v obširni študiji o istem delu opozoril na ne človeški aspekt Pongeovega imaginarnega sveta in spoznal v avtorju misleca in pesnika »Fenomenologije narave«.⁴² Ne glede na to, kdo od obeh je ustrezneje dojel Pongeovo poezijo predmetov — on sam je Camusovo interpretacijo sprejel z rahlimi pridržki⁴³ — pa lahko trdimo, da je v Camusovi zahtevi po umetnosti, kjer naj konkretnost ne pomeni nič drugega kakor samo sebe, in v njegovi

³⁸ M. S., P. II, str. 191, 174, 176.

³⁹ N. m., str. 176.

⁴⁰ Op. cit. P. II, str. 85.

⁴¹ P. II, str. 1665, 1664.

⁴² *L'Homme et les choses*, Situations I, 1947, str. 254—255, 256—258, 262—263, 288, 295.

⁴³ F. P. *Le Parti pris des choses*, 1967, str. 189—207.

oceni Ponge ena prvih zamisli »predmetne književnosti«, ki jo je pozneje pisal in utemeljil A. Robbe-Grillet, eden najvidnejših predstavnikov francoskega »novega romana«. Ne glede na ta sovpad pa je zanimivo, da je slednji verjetno prezrl ta aspekt Camusove estetike absurda in na osnovi svojih kriterijev ugotovil, da vsi trije, Camus, Ponge in Sartre, z antropomorfnimi prisposodobami svet humanizirajo in tako ostajajo v mejah tradicionalnega humanističnega odnosa do sveta.⁴⁴

Ta ocena vsekakor ustreza pretežnemu delu Camusove književnosti in tudi nadaljnjemu razvoju njegovih estetskih načel. Čeprav so ga fascinirale Pongeove stvari, je vendarle še v tem prvem aspektu prisoten človek s svojim telesom in z občutji.

Absurdni umetnik torej iz upora proti absurdu ustvari delo, ki povečuje raznolikost vsega, kar je od tega minljivega sveta. Toda od celotnega procesa, ki ga je v njem sprožila zavest absurda, je v njem izražen samo zadnji člen: izzivalni pristanek na svet. Ustvarjalčev poustvarjeni svet pa je, kakor pravi Camus, obenem »veličasten« — verjetno zato, ker je umetnik obvladal tragičnost svojega spoznanja — in »otročji« — verjetno zato, ker se umetnik zaveda njegove nepomembnosti in nepotrebnosti.⁴⁵

Ob vsej raznolikosti in pestrosti takšnega dela sam avtor dopušča domnevo, da je nujno podložno kaotičnosti vtisov in občutij in da mu manjka določen red, ki je pogoj za umetnino. Vendar ne gre prezreti vloge, ki jo tu igra razum: njegova funkcija je, da v nered vnaša red. Sicer pa je Camus o tem problemu kot o protislovnosti absurdnega stališča spregovoril v pismu Pierru Bonnelu; tam pravi, da ustvarjanje daje nekoherentnosti minimum koherentnosti in uvaja posledičnost tja, kjer je brezveznost: »Zakaj povsem brez logike izraz ni mogoč. Kakor hitro poskušamo spraviti v obliko tisto, kar smo zaznali, vpeljemo v izkušnjo sistem.«⁴⁶

2. Delo je inkarnacija drame intelekta

V tem primeru je upor proti absurdu prisoten v oblikovanju snovi in delo je ponovitev človeškega položaja z življenjsko strastjo in porazom vred. To je delo, ki ne beleži samo občutij, marveč tudi prigode človekove zavesti. V nasprotju s »pasivno resnico« bi v tem primeru lahko govorili o »aktivni resnici« absurdnega človeka. Zato absurdno

⁴⁴ A. R.-G.: *Pour un nouveau roman*, poglavje »Nature, humanisme, tragédie«.

⁴⁵ M. S., P. II, str. 174.

⁴⁶ P. II, str. 1522–1523.

delo odseva metafiziko in moralo absurda: »Če zapovedi absurda v njem niso upoštevane, če ne ponazarja razklanosti in upora, če služi iluziji in zbuja upanje, ni več neutemeljeno.«⁴⁷

Podajanje takšne eksistence pa veže Camus na določen, že znan estetski princip. Prava umetnina, pravi, se odpoveduje težnji, da bi podala celotno avtorjevo izkušnjo na način literature, ki pojasnjuje in dopoveduje. Razmerje med izkušnjo in delom je ustrezno, »kadar je delo samo en sklad, izklesan iz izkušnje, kadar je kakor faseta diamanta, kjer se notranji sijaj zbira, ne da bi bil s tem omejen. V prvem primeru gre za obremenjenost in neupravičeno zahtevo po večnosti. V drugem za delo, ki je plodno zaradi zamolčanega, a slutenega bogastva izkušnje.«⁴⁸ V *Carnets*, kjer je že 1938 zapisal prisposodbo o diamantu, je še bolj natančno izrazil isto misel: »Umetnik in umetnina. Prava umetnina je tista, ki pove manj. Med globalno izkušnjo umetnika, njegovo mislijo, življenjem, v nekem smislu njegovim sistemom /če odmislimo tisti aspekt izraza, ki pomeni sistematičnost/ in delom, ki odseva to izkušnjo, je določen odnos. Ta odnos je slab, kadar umetnina podaja celotno izkušnjo, obrobjeno z literarnimi okraski.«⁵⁰

Ta element estetike absurda se nedvomno opira na Gidovo formulacijo klasicizma v *Incidences*, kjer beremo, da »klasicizem... v celoti teži k litoti. To je umetnost izraziti največ tako, da se pove najmanj. To je umetnost sramežljivosti in skromnosti.«⁵¹ Pri Camusu pa se ta princip vrača v njegovo zamisel absurdnega človeka, ki se je odpovedal težnji po univerzalnosti ali večnosti, kakor pravi Camus, in se zaveda svoje omejenosti; v tem smislu vsaj pojmujeemo njegov stavek, da je »prava umetnina vselej po meri človeka.«⁵² V tem principu sta obseženi disciplina in samoodpoved, skratka etika absurdnega človeka. V njem je slednjič tudi molk kot posledica zavesti, da človeku ni dano izraziti tistega, kar je bistveno, in tako premostiti absurd.

Obenem pa je očitno, da drugi aspekt estetike absurda uvaja element, ki ga prvi nima. Pripoved v podobah naj bi razodevala nekaj več kakor samo sebe, predvsem tisto, kar je zamolčano. V tem primeru morajo imeti podobe podtekst, ki jih presega v različnih smereh,

⁴⁷ M. S., P. II, str. 179.

⁴⁸ N. m., str. 176.

⁴⁹ C. I., str. 127.

⁵⁰ C. I., jesen 1939, str. 169.

⁵¹ *Incidences*, 1925, str. 169.

⁵² M. S., P. II, str. 176.

skratka imeti morajo simbolični pomen v najširšem pomenu besede. O svojem pojmovanju simbolike je Camus spregovoril v študiji o F. Kafki, ki je dodana *Sizifovemu mitu*. Tam pravi, da je včasih možna dvojna razlaga Kafkovega imaginarnega sveta in da simbol zmerom presega intencijo tistega, ki ga je uporabil, se pravi, da izraža več, kakor pa se sam ustvarjalec zaveda.⁵³ Poleg tega ugotavlja, da bi bilo zgrešeno, če bi hoteli simboliko do podrobnosti razložiti ali prevesti: »Simbol je zmerom v splošnosti in naj bo prevod še tako točen, umetnik lahko vzpostavi v njem samo nagib duha, ki ga oživlja; dobesednosti ni.«⁵³

Pri Kafki je ta simbolika še posebej zapletena. V *Procesu*, ki je po Camusovem mnenju absurdno delo, se na prvi pogled lahko zazdi, da simbolike sploh ni. Pripoved je naravna, skrajno konkretna in povsem vkrojena v vsakdanjost. Toda prav ta naravnost ali navadnost je svojevrsten simbol, ki paradoksalno izraža nekaj nenavadnega, nekaj nezaslišanega. Razkorak je v tem, kako K. sprejme na znanje lastno obsodbo in kako se bralcu prikazujejo K.-jeve prigode. Kafka izraža tragedijo z vsakdanjostjo in absurd z logiko:⁵⁴ »Duh projicira svojo duhovno tragedijo v konkretnost. To pa lahko stori le s pomočjo stalnega paradoksa, ki daje barvam zmožnost, da izražajo praznino, in vsakdanjim kretnjam moč, da prevajajo večnostne težnje.«⁵⁴ V *Procesu* je torej realiziran drugi aspekt estetike absurda; kakor pravi Camus, zgodba sama upora res ne eksplicira,⁵⁵ predpostavlja pa ga njen kontekst, saj K.-jeva vdanost izzove v bralcu grozo in protest.

V zvezi s Camusovo zakoreninjenostjo v starogrški tradiciji pa je značilno, da je oba aspekta ilustriral z grško umetnostjo. Prvega s »slepimi mladeniči« in »telesi na pročeljih grških templjev«, drugega s tragedijo, in sicer prav v analizi Kafkovega *Procesa*. Najprej primerja Kafkov način upodabljanja absurdne eksistence z igralskimi interpretacijami tragičnih oseb: če igralec ne pretirava, če ohranja mero, bo zbudil čezmerno grozo. Nato ugotavlja sorodnost med *Procesom* in grško tragedijo. Edipova usoda je oznanjena od vsega začetka, nadnaravne sile so sklenile, da bo zagrešil zločin in incest. Umetnost obstoji v tem, da je ta strašna usoda — ki sprva ne pretrese, ker se zdi neverjetna — prikazana od dogodka do dogodka kot sklop logičnih in nujnih zaporedij v vsakdanjem življenju. V uporniškem kriku človeka, češ da to

⁵³ N. m., str. 201.

⁵⁴ N. m., str. 202–203.

⁵⁵ N. m., str. 205.

ni mogoče, je tedaj že brezupna gotovost, da je tako mogoče, da je res.⁵⁶ Večpomenskost teksta, oziroma simbolična vrednost podob pa nas vodi k naslednji predpostavki estetike absurda, k trditvi, da se absurda misel odigrava v mitih.⁵⁷

O pomembni vlogi mita v absurdnem umovanju nas poleg samega naslova pouči tudi zgradba eseja *Sizifov mit*. Poglavlje *Absurdno umovanje* in *Absurdni človek* sledi *Absurdno ustvarjanje*, ki vodi k sklepnemu poglavju *Sizifov mit*. Camusova interpretacija antičnega mita o Sizifu je sinteza treh aspektov absurdnega sveta, ki se združujejo v mitu, ki ga je Camus poustvaril, saj mu je dal nov pomen. S tem je ponazoril lastno težnjo, naj se misel odpove umovanju in se izrazi v podobah. V sklepnem poglavju se spremeni tudi stil podajanja; iz pretežno diskurzivnega načina preide v plastično podajanje podob. Pred nami ni več Sizif kot pojem ali senca v Hadesu; pisatelj ga predoči v vsej telesnosti, v skrajnem naponu njegovih mišic, v konkretnem okolju kamenite pokrajine, samotnega pod nočnim nebom. Ta konkretni Sizif pa je hkrati podoba lucidnega absurdnega, v priznanju svoje nepomembnosti velikega in tragičnega človeka. S to poustvaritvijo mita pa se je spremenila tudi njegova funkcija. Prenehal je služiti bogovom in prešel v izključno last ljudi, pravi Camus. Miti, ki se v njih odigrava absurda misel, so namreč »miti, katerih edina neizčrpna globina je prav tako neizčrpna človeška bolečina. Ne mit kot božja zgodba, ki zabava in zasleplja, marveč kot obraz, kretnja in človeška drama, kjer sta obseženi težavna modrost in strast brez jutrišnjega dne.«⁵⁸

Sorodno preobrazbo starih mitov je Camus že pred vojno zaznal v pesniški zbirki *Oiseau privé* Armanda Guiberta. V njej je odkril tradicijo starih sredozemskih mitov in Plotinovo metafiziko, vendar prenovljeni: »Kaj nenavadna mistika; to kar poskuša ponazoriti, je prej vrnitev neba k zemlji, ali bolje, nenehno nihanje, ki razpenja človeka med njegovo željo po absolutu in njegovo lakoto po pozemeljski hrani.«⁵⁸ Guibert, pravi Camus, je mistično vznemirjen, toda njegovi zaključki niso mistični. Skozi njegovo poezijo zaznava mite, ki »ponazarjajo pot duha ali duše, ki išče enotnost, toda pri njem ostanejo »krvaveči Osirisi« udi za zmerom raztreseni.«⁵⁹

⁵⁶ N. m., str. 203, 204.

⁵⁷ N. m., str. 192.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ »Oiseau privé« d'Armand Guibert, Alger-Républicain, 15. jul. 1939; P. II, str. 1336, 1337.

Edinstvenega ustvarjalca mitov — in zmožnost ustvarjati mite je za Camusa znamenje genialnosti — je odkril v pisatelju Hermanu Melvillu. Že v poglavju o absurdnem ustvarjanju omenja roman *Moby Dick* kot zgleden primer absurdnega dela. Svoje misli o Melvillu pa je objavil pozneje, leta 1952, kot uvod v francosko izdajo pisateljevega dela. Esej je zanimiv tudi zato, ker se v njem že odraža poznejša identifikacija absurda z zlom in ker poskuša Camus v njem združiti estetiko absurda in poznejšo estetiko upora. Na tem mestu pa nas zanima predvsem Melville kot absurдни pisatelj, kot ustvarjalec mitov, kar je za Camusa pravzaprav vseskozi ostal. O tem priča tudi njegova izjava v intervjuju za *les Nouvelles littéraires* leta 1951: »Če je kakšen slikar absurda igral vlogo v mojem pojmovanju literarne umetnosti, potem je to avtor čudovitega Moby Dicka, Američan Melville...«⁶⁰ Ko govori o Melvillovih mitih, jih karakterizira v smislu svoje formulacije mita: »Naj dostavim, da so ti miti jasni, čeprav so o njih trdili drugače. Zastrti so samo toliko, kolikor so korenine vsake bolečine in vsake veličine pogreznjene v noč zemlje.«⁶¹

Dragocenost mita je predvsem v njegovi zmožnosti, da s simboliko seže globlje v resničnost človeka, da obseže tisti iracionalni aspekt, ki se mu je lažje približati s pesniško domišljijo kakor z umom. Veličina Melvillovih mitov je v posebni simboliki njegovih prispodob. Zato so njegove knjige nekaj izjemnega: »... hkrati razvidne in skrivnostne, temne kakor polno sonce in vendar bistre kakor globoka voda.«⁶²

Ko Camus primerja Melvillove prispodobe s Kafkovimi, ugotavlja njihovo bistveno različnost; meni namreč, da je pri Melvillu duhovna izkušnja v ravnotežju z izrazom in domiselnostjo ter je utelešena v simbolih, ki segajo v konkretnost, ne pa v sanjski svet: »Ustvarjalec mitov doseže genialnost edino tako, da jih vpisuje v gmoto stvarnosti, ne pa v bežne oblake domišljije.«⁶³ Pri Kafki nasprotno duhovna izkušnja preplavlja izraz in domiselnost, ki zato ostajata monotona: »Pri Kafki je stvarnost, ki jo opisuje, izzvana s simbolom, in dejstvo izhaja iz podobe, pri Melvillu izvira simbol iz stvarnosti in podoba se poraja iz percepcije.«⁶⁴

Glede na časovni razmak med *Sizifovim mitom* in esejem o Melvillu bi lahko domnevali, da gre za Camusove poznejše estetske nazore. Ta

⁶⁰ P. II, str. 1342.

⁶¹ Herman Melville, P. I, str. 1900.

⁶² N. m., str. 1899.

⁶³ N. m., str. 1901, 1902.

⁶⁴ N. m., str. 1902.

domneva je upravičena v zvezi s Kafko, nikakor pa v zvezi z Melvilom. Zapis v *Carnets* na prelomu 1941—1942 priča, da se je že takrat podrobno ukvarjal z Melvilom, in sicer prav z njegovo simboliko. Zanimivo je, da si je že takrat izpisal iste strani njegovega dela, ki jih pozneje navaja v eseju. Posebno pomemben pa je zaključek zapisa: »Čustva, podobe, desetkratno pomnožijo filozofijo«,⁶⁵ ki pojasnjuje funkcijo podobe v absurdni umetnini, obenem pa vsebuje predpostavko, da je s podobo, ki jo navdihuje čustvo, mogoče izraziti veliko več kakor s filozofsko mislijo. To pa ne pomeni, da mit razodeva poslednjo resnico, bistvo vsega obstoječega. Če bi Camus to dopustil, bi pristal na transcendentalno resnico simbolistov v tradicionalnem pomenu besede. Prav v tem pa je tudi razlika med njegovim in njihovim pojmovanjem simbola. »Simbolistični« simbol je intuitivno poimenovanje duhovne transcendence in odpira pot hrepenenju v onostranstvo, Camusov simbol pa je podoba nedoumljivega tostranskega, elementarno človeškega, v zemlji zakoreninjenega življenja. Tak simbol je zanj tudi Hölderlinov Empedokles; zato ni naključje, da je za moto svojega eseja *Uporni človek* izbral citat prav iz nedokončane drame *Empedoklesova smrt*.

Kakor rečeno, v *Sizifovem mitu* Camus ni predstavil *Moby Dicka* kot zgled absurdnega romana, pač pa je posvetil posebni študiji Dostojevskemu, predvsem Kirilovu iz *Besov*, in delu Franza Kafke. Sam pravi, da je izbral ta primera zato, da bi predočil, kako težko je vzdržati v konfrontaciji z absurdom, in pokazal, skozi katero razpoko se v književnost vtihotapljata iluzija in upanje.

Za samo estetiko absurda je študija o Kafki pomembnejša kakor poglavje o Dostojevskem z naslovom *Kirilov*, ki je v glavnem ilustracija absurdnega umovanja in »skoka« v religioznost. Vendar je bil Dostojevski s svojim mišljenjem in delom v celoti pomembnejši za Camusovo snovanje. Lahko bi rekli, da ga je nenehno vznemirjal, od začetka do konca ustvarjalne poti, od takrat, ko je v uprizoritvi svoje gledališke skupine v Alžiru igral Ivana Karamazova pa do adaptacije *Besov*, ki je bila uprizorjena tik pred njegovo smrtjo. Junaki Dostojevskega so imeli zanj nenavadno privlačnost. Z njimi so obljudeni njegovi eseji, skozi njih ilustrira svojo misel. Njihova obstojnost je enaka obstojnosti resničnih ljudi. Zato se mu na primer v *Sizifovem mitu* mimogrede vsili paralela med Ivanom Karamazovim in Nietzschejem, označi ju kot slavna morilca boga, ki sta oba končala v norosti.⁶⁶ Odmeve Dostojev-

⁶⁵ C. I, str. 250.

⁶⁶ P. II, str. 185—186.

skega najdemo tudi v Camusovih literarnih delih, vendar ne gre precejevati njegovega vpliva do iste mere, kakor kritik René Micha, ki trdi, da je *Padeč* tako rekoč posnetek Stavroginove izpovedi.⁶⁷ Camus je res obravnaval iste teme kakor Dostojevski, na primer samomor, umor in smrtno kazen, predvsem pa razdvojenost in nedoumljivost človeka ter njegovih ravnanj; toda v njegovih delih ni krščanske mistike Dostojevskega, v njih je poganski kult sonca, zemlje in morja, skratka narave, da omenimo samo eno njunih bistvenih razlik.

Dostojevski je bil za Camusa predvsem preroški pisatelj, ki je napovedal nihilistično apokalipso moderne dobe, sodobne človekove probleme in konflikte, ter nedosegljivi mojster v prikazovanju iracionalnih momentov človeka in življenja.⁶⁸

Odnos Camusa do Dostojevskega se je seveda spreminjal v skladu z razvojem njegove misli. V fazi absurda je v njem videl predvsem pisatelja, ki problem človeške eksistence obravnava s perspektive »veličine in emocije«, avtorja, čigar junaki se sprašujejo po smislu življenja.⁶⁹ V Ivanu Karamazovu, Stavroginu in Kirilovu prepozna absurdne junake; knez Miškin je dvosmiseln, Aljoša Karamazov pa izvrši preobrat v upanje in religijo. Iz absurdnega pisatelja se tako Dostojevski spremeni v eksistencialnega ustvarjalca. Njegovo delo ni absurdno, pač pa zastavlja problem absurda in vodi do sklepa, da je človek lahko kristjan in absurdni: »Eksistenca je varljiva in večna.«⁷⁰

Študija o Kafki, ki ji je bilo prvotno namenjeno mesto v samem eseju, je zaradi prepovedi nemške cenzure prišla šele v drugo izdajo *Sizifovega mita* kot *Dodatek* in ostala na tem mestu v vseh naslednjih izdajah.⁷¹

V splošnem je Camusovo vrednotenje Kafke dosti bolj zapleteno kakor njegov odnos do Dostojevskega; posamezne ocene Kafke v različnih obdobjih si celo nasprotujejo in se med seboj pobijajo. V času, ki ga obravnavamo, pa je Camus Kafka zelo občudoval in ga prišteval med največje ustvarjalce besedne umetnosti. Vsekakor pa je presenetljivo, da pride pri Kafki do iste ugotovitve kakor pri Dostojevskem,

⁶⁷ *L'Agneau dans le Placard*, Hommage à A. C., N. R. F., 1960; o vplivu Dostojevskega na Camusa prim. še Jacques Madaule: *Camus et Dostoievski*, la Table Ronde, febr. 1960.

⁶⁸ *Dostoievski: Les Possédés*, P. I, str. 1873–1876; *Prière d'insérer*, *Pour Dostoievski*, P. I, str. 1877, 1878–1880.

⁶⁹ M. S., P. II, str. 182.

⁷⁰ Id. str. 186–188.

⁷¹ P. II, str. 1414, 1415, 1449, 1453.

namreč da njegov opus v celoti ni absurdno delo. V romanu *Grad* je zaznal »individualno avanturo duše, ki išče milost«, ⁷² kar ga je utrjevalo v domnevi, da je to delo »teologija v dejanju«. V njem vidi pristanek na absurd, ki se zaključi z divinizacijo absurda. Kakor Kierkegaard sprejme tudi Kafka za bolezen takšno zdravilo, ki ga pripravi do tega, da bolezen vzljubi in goji; odpove se uporu in vda upanju. ⁷³

Polemika s Camusovo interpretacijo *Gradu* bi nas preveč oddaljila od naše teme. Omejujemo se le na pripombo, da v tem delu Camus identificira Kafka s K.-jem in ne razločuje tistega, ki piše, od tistega, ki doživlja, kakor je to storil pri razlagi *Procesa*. Kafkov opus se mu zato kaže kot prehajanje od upanja v stisko in od modrosti brez upanja v hoteno zaslepljenost; v njem zaznava celotni razpon odnosa do sveta, ki izvira iz religioznega navdiha. Vsi ti aspekti se združujejo v univerzalnost — pravo absurdno delo pa ne more biti univerzalno, meni Camus. ⁷⁴

Tako smo prišli do zadnjega načela: absurdno delo ni univerzalno. Ujema se z agnosticizmom absurdnega umovanja in s pluralistično vizijo sveta. To načelo vsebuje tudi stališče absurdnega ustvarjalca, ki si v nasprotju s tradicionalno težnjo, naj bi bila umetnost sinteza posameznega in splošnega, prizadeva, da bi povečal njuno nesorazmernost: »Njegova skrivnost je v tem, da najde natančno tisto točko, kjer se stikata v največjem disproporeu.« ⁷⁵

Da bi čim boljše predložili to predstavo o nesorazmerju, jo bomo ilustrirali z njegovim lastnim romanom *Tujec*. V njem se »posamezno«, to je Meursault, konfrontira z dvema nivojema »splošnega«: z naravo in z družbo, in sicer v točki največje nesorazmernosti. Rezultat je Meursaultov dvojni poraz: prvič podleže naravnim silam, neznosni pripeki sonca, in zato zagreši umor, drugič ustaljenemu družbenemu redu z ustreznim javnim mnenjem, verovanjem in pojmovanjem prestopka, krivde in kazni.

Ta roman pa ilustrira tudi Camusovo paradoksalno misel, da je življenje srečnega človeka najbolj tragično, ki jo v estetiki dopolnjuje trditev, da je tragično tisto delo, ki opisuje življenje srečnega človeka, zakaj »kolikor bolj je življenje zanosno, toliko bolj je absurdna misel na smrt«. ⁷⁶ Prav ta paradoks je po Camusovem mnenju nedosegljivo

⁷² M. S., P. II, str. 202.

⁷³ N. m., str. 205, 209.

⁷⁴ N. m., str. 209.

⁷⁵ N. m., str. 210.

izrazil Nietzsche, ki je iz estetike absurda — preden je bila formulirana — izpeljal skrajne konsekvence. Njegovo poslednje sporočilo namreč izvira »iz neplodne in zmagovite lucidnosti in iz trdovratnega zanikanja vsakršne nadnaravne tolažbe.«⁷⁵

Za Camusa tedaj Nietzsche ni bil le mislec, ki je rušil trhle idole, in prerok novih vrednot onkraj dobrega in zla, marveč tudi dosleden absurдни pesnik.

Ob koncu analize absurdne estetike se zastavlja vprašanje, v kakšnem medsebojnem razmerju sta njena temeljna aspekta: ali si nasprotujeta ali se morda dopolnjujeta? Prvi usmerja k opisovanju čutnih zaznav sveta in človeka brez pretenzije te pojave tudi razložiti ali jim pripisovati globlji pomen. Drugi je usmerjen v podajanje človeške eksistence in posamezne človekove usode s stališča spoznanja absurda. Tudi v tem primeru je še zmerom poudarek na opisovanju konkretnega, čutno zaznavnega sveta, toda opis ima razsežnost prispodob in mita.

Na prvi pogled je jasno, da obema aspektoma manjka psihološki nivo v smislu pojasnjevanja človeške duševnosti in medčloveških čustvenih odnosov. V drugem primeru obstaja samo psihologija odnosa do sveta, ki je determinirana s spoznanjem absurda; podana je kot temeljna naravnost absurdnega človeka. To trditev opiramo tudi na Camusov zapis, ki priča, da Camus v grških mitih ni iskal psiholoških pomenov, marveč metafizične in moralne pomene: »Mit in njegov antipsihološki pomen. Duhovna zgodovina zapada pa se nasprotno začneja z odlomkom intimne samoanalize in to je Vita Nuova zahoda.«⁷⁶

Obravnavana aspekta se torej razlikujeta le v tem, da prvi predpostavlja istosmiselnost povedanega in izraženega, drugi večsmiselnost. Menimo, da pri Camusu ta principa nista v protislovju, saj sta izšla iz istega koncepta absurda in v bistvu gre le za razširitev razsežnosti. Naj to domnevo ilustriramo spet z romanom *Tujec*, ki je realizacija obeh aspektov, in sicer tako, da drugi sledi prvemu. Preden se Meursault zave svojega položaja, je njegov fiktivni dnevnik v glavnem beleženje dejstev in čutnih zaznav; po prebuditvi zavesti pa upor preide v sam tekst. Seveda pa konec romana podeljuje celotnemu delu svojo razsežnost. To razliko v podajanju in oblikovanju snovi so kot stilno spremembo zabeležili številni razlagalci *Tujca*, ne da bi iskali zvezo med to spremembo in avtorjevi estetskimi načeli. Kritiki in teoretiki, ki so obravnavali roman v luči estetike absurda, pa so slednjo pojmovali

⁷⁵ C. I, str. 100.

globalno kot enoten princip. Tako je dvojni aspekt te estetike ostal doslej neekspliciran v razpravah o Camusovem delu.⁷⁷

Vsekakor bi bili v zadregi, če bi morali estetiko absurda klasificirati s tradicionalnimi merili, ker se jim očitno izmikata. Kakor absurdno umovanje je tudi estetska misel v tej fazi — pa tudi pozneje — v precejšnji meri rezultat njegove osebne izkušnje, se pravi da ima empiričen značaj. Izoblikovala se je predvsem ob metafiziki absurda in ob samem stiku z umetnostjo, ob doživljanju in kontemplaciji umetnin vseh časov ter ob lastnem literarnem ustvarjanju. Camus ni nameraval ustvariti zaključenega estetskega sistema z natančno določenimi kategorijami — saj je odločno odklanjal vsakršen spekulativni sistem. Odpovedal se je definiranju bistva umetnosti; skušal je določiti predvsem njeno funkcijo, pomen in značaj v absurdnem svetu, kakor ga je sam formuliral. Zato z vidika estetike kot sistema ali discipline z natančno določenimi pojmi in kategorijami odkrijemo v njej pomanjkljivosti in nejasnosti. Iz njegovih izvajanj ni razvidno, ali je umetniško ustvarjanje teoretična ali praktična dejavnost, niti ali je dejavnost misli ali emotivno pogojene domišljije. Iz nekaterih formulacij je mogoče sklepati, da je umetniško ustvarjanje spreminjanje miselnih konceptov v podobe, nekatere njegove trditve v zvezi s prisposodob in mitom pa dopuščajo nasprotno predpostavko. Prav tako ostane nepojasnjeno njegovo pojmovanje univerzalnosti, ki se — kakor se zdi — razlikuje od splošnosti.

Tudi z literarnohistoričnimi oznakami, kakor so klasicizem, romantika, realizem itd., je težko opredeliti Camusovo estetsko misel v tej fazi, saj ti termini ne označujejo samo tehnike oblikovanja ali stila, marveč celotni idejno-estetski kompleks te ali one umetnostne smeri. S tem problemom so se soočili že kritiki in literarni zgodovinarji novejših dobe ob klasifikaciji del — ne estetike — Malrauxa, Sartra, Saint-Exupéryja, Camusa in Simone de Beauvoir. Večinoma jih obravnavajo pod skupnim imenovalcem eksistencializem. Vendar je ta oznaka pomanjkljiva, saj podaja samo mišljenje in filozofsko usmerjenost avtorjev ali

⁷⁷ Pomembnejša dela, ki obravnavajo *Tujca* tudi v luči estetike absurda: C. Viggiani: *L'Etranger de Camus*, *Revue des lettres modernes*, 1961, št. 64–66, str. 103; N. di Girolamo: *Albert Camus. Uno e due.*, 1959, str. 85–126; S. Zeppi: *Camus*, 1961, str. 73–75; Dvojni stil ugotavljajo in na različne načine razlagajo: M. Blanchot: *Le roman de l'Etranger*, *Faux pas*, 1943, str. 261; J.-P. Sartre: *Explication de l'Etranger*, *Revue du Sud*, 1943, Situations I, 1947, str. 111–112; N. Sarraute: *L'Ère du soupçon*, 1956, str. 15–23; Jere Tarle: *Sur l'emploi du passé composé dans »L'Etranger« d'Albert Camus: de la grammaire à l'écriture et au style*, *Studia Romanica et Anglicae Zagradiensis*, 1968, št. 25/26.

celo samo njihovo izhodišče, ne more pa podati stilih usmerjenosti ali estetskih značilnosti naštetih avtorjev. Verjetno je Gaëtan Picon prav zato, da bi se izognil temu neestetskemu principu klasificiranja, uvrstil nekatere teh avtorjev, med njimi tudi Camusa, pod naslov »metafizični naturalizem«.⁷⁸ Če ta oznaka deloma ustreza književnosti Sartra in Simone de Beauvoir, pa se zdi kaj neustrezna za Camusa. Njegovim delom sicer ni mogoče odrekati metafizične razsežnosti, oznaka naturalizem pa ne ustreza njegovemu načinu podajanja in oblikovanja snovi.

Zato je razumljivo, da je J. J. Lakich, ki je v doktorski tezi *Esthetics of Albert Camus* vrednotil estetiko absurda s tradicionalnimi merili, prišel do sklepa, da je čudna mešanica surovega realizma in kaotične romantike z elementom eksistencializma.⁷⁹ Zdi se, da s surovim realizmom poimenuje naš prvi aspekt; surov je verjetno zato, ker izključuje psihologijo, ki je značilna za tradicionalni realizem, deloma pa zato, ker termin »mim« prevaja s posnemanjem in ga ne aplicira na ustvarjalno stališče in ustvarjanje kot dejavnost, marveč ga pojmuje kot definicijo umetnine.⁸⁰ Sam Camus besede posnemanje ni uporabil niti enkrat — verjetno zaradi odpora do realizma, ki ga je izpričal že v mladosti — pač pa govori o ponavljanju in opisovanju sveta. Ne glede na Camusov negativni odnos do realizma pa je prvi aspekt absurdne estetike dejansko zelo blizu realizmu, toda novemu realizmu, kakor smo videli. Morda bi ga še najbolj označili z izrazom realizem fenomenov in videzov.

Kaotično romantičnost vidi Lakich v dveh elementih: v neomejeni avtorjevi svobodi in neobveznosti dela ter v tezi, da delo podaja osebno avtorjevo izkušnjo. V prvem primeru gre spet za pomoto. Lakich zamenjuje ustvarjalno stališče z značajem umetnine. Ustvarjalec je svoboden v tem smislu, da delo ustvari ali ne; ako pa se odloči, da bo podjetje izpeljal do konca, se prostovoljno podredi načelom etike in estetike absurda. Tudi v drugem primeru ni mogoče govoriti o romantiki. Camus se nikjer ne zavzema za neposredno izpoved ali osebne izlive, marveč pojmuje osebno izkušnjo v najširšem pomenu besede kot izhodišče za delo. V takem smislu pa je osebna izkušnja prisotna v sleherni pristni, tudi najbolj klasični ali realistični umetnini. Poleg tega

⁷⁸ *Panorama de la nouvelle littérature française*, 1960, str. 100. M. Nadeau v *le Roman français après la guerre* in P. de Boisdeffre v *Histoire vivante de la littérature française* pa se zdržujeta vsakršne splošnejše klasifikacije teh avtorjev.

⁷⁹ *Esthetics of Albert Camus*, str. 95.

⁸⁰ Op. cit. str. 92.

pa, kakor smo videli, meni Camus, naj bi je avtor ne podajal v celoti in naj se vzdrži impulza, da bi povedal vse; pove naj raje manj kakor več. Naj v tej zvezi navedemo značilni zapis v *Carnets*, ki je hkrati dodatno pojasnilo k drugemu aspektu absurde umetnine: »Umetnost je nagnjena k sramežljivosti. Stvari ne more povedati naravnost.«⁸¹ In slednjič, kakor meni André Gide, osebni značaj dela ni nujno simptom romantike: »... kakor da bi Montaigne ali Stendhal ne bila enako protiromantična, ko podajata lastno podobo v delih *Henri Brulard* ali *Esejih*, kakor je Hugo oddaljen od klasicizma celo v svojem najbolj »objektivnem« opis; /.../ Naj bo predmet zunanji svet ali pisatelj sam, pomembno je stališče do predmeta, podreditev slikarja modelu.«⁸²

Dejansko gre tako pri vlogi svobode kakor osebne izkušnje za eksistencialistične elemente, ki pa jih je težko označiti kot »en element«. Kakor s teorijo absurda se Camus tudi z izhodiščem in mnogimi temeljnimi značilnostmi estetike te faze vključuje v splošni tok eksistencialne misli od S. Kirkegaarda do modernega eksistencializma.⁸³ Te značilnosti so: izključevanje kakršnega koli absolutnega ali univerzalnega principa, tako metafizičnega kakor estetskega, v katerem naj bi bila utemeljena umetnost, in v nasprotju s tem postuliranje subjektivnega kriterija, ki temelji na osebni izkušnji o naključnosti vsega obstoječega; temeljna izbira — ali Sartrov »choix« — pred katero je postavljen umetnik in z njo povezano tveganje; ponavljanje kot temeljni način bivanja in ustvarjanja; zahteva po prikazovanju enkratne in končne človeške eksistence v svetu brez enotnega principa; odklanjanje psihološkega nivoja v smislu pojasnjevanja človeških čustev in nagibov kot motivacij dejanj.

Slednjič moramo pojasniti še Lakichevo pripombo, da bi estetiko absurda lahko imenovali »karikatura klasicizma«, ker spreminja umetnost v razvedrilo — »divertissement«.⁸⁴ V malce spremenjeni obliki ta sklep ni čisto neutemeljen: namesto da je umetnost razvedrilo, bi bilo primernejše reči, da je ustvarjanje igra, kakor je igra vsakršna dejavnost absurdnega človeka; toda ko se za igro odloči, se prostovoljno podredi njenim pravilom.

⁸¹ C. II, str. 107.

⁸² *Incidences*, str. 95.

⁸³ Mesto Camusove misli v tem okviru je podano v zaključkih drugega poglavja razprave. V sklepnem poglavju pa je v tej zvezi prikazano njegovo pojmovanje umetniškega ustvarjanja in umetnosti v primerjavi z estetskimi nazori A. Malrauxa in J.-P. Sartra, to je z avtorjema, ki imata kljub pomembnim razlikam s Camusom več stičnih točk.

⁸⁴ *Esthetics of A. C.*, str. 96.

Preostane vprašanje, ali je mogoče spraviti drugi aspekt estetike absurda na en sam tradicionalni skupni imenovalac, kakor smo to deloma storili s prvim aspektom. Poleg eksistencialističnih temeljev so v njem še naslednji elementi: en princip Gidovega klasicizma, Camusovo takratno pojmovanje starogrške tragičnosti, posebna, nesimbolistična varianta simbolike;⁸⁵ toda kakor hitro bi izpostavili en sam element in po njem imenovali celoto, bi zagrešili potvorbo. Vsi ti elementi so vgrajeni v nov koncept, ki ga ne moremo imenovati drugače kakor estetika absurda.

RÉSUMÉ

Poursuivant l'analyse des vues esthétiques d'Albert Camus à l'époque dite absurde, l'étude distingue trois moments: le créateur, la création et l'oeuvre absurdes, ce qui permet de montrer le rôle déterminant de l'attitude créatrice du créateur et de son expérience de l'absurde, c'est-à-dire le caractère subjectif de l'esthétique de l'absurde. Partant de la formule de Camus que l'oeuvre incarne un drame intellectuel, l'étude suppose que selon les définitions mêmes de Camus il est possible de discerner deux aspects de l'oeuvre absurde: 1/ l'oeuvre est le résultat du drame intellectuel; 2/ l'oeuvre est l'incarnation de ce drame. Pour le premier aspect, formulé surtout dans *la Lettre au sujet du Parti pris de Francis Ponge*, l'étude propose la dénomination de réalisme des phénomènes et apparences, que l'on peut considérer comme une ébauche de l'esthétique d'A. Robbe-Grillet. Ce n'est que le second aspect, introduisant dans l'oeuvre l'ambiguïté de l'image et du mythe, qui correspond à la vision tragique de la condition humaine illustrée par Sisyphe.

Considérant ces moments et aspects exposés, l'étude oppose aux évaluations de J. J. Lakich, qui, dans sa thèse *Esthetics of Albert Camus* (Wayne State University, Ph. D., 1964), affirme que l'esthétique de l'absurde est un mélange curieux de réalisme brut et de romantisme chaotique avec un élément d'existentialisme, la conclusion suivante: l'esthétique de l'absurde d'A. Camus s'inscrit dans le courant général de la pensée existentielle avec ses éléments suivants: l'exclusion de tout principe absolu métaphysique ou esthétique justifiant et valorisant l'art; l'alternative fondamentale imposée au créateur, et la liberté et le risque qui en résultent; la répétition comme mode de l'existence et de la création; l'exigence de mettre en évidence l'existence humaine dans un monde dépourvu de signification supérieure; la réfutation du niveau psychologique dans le sens de l'explication des sentiments motivant les actions. L'esthétique de l'absurde de Camus se présente donc comme une variation des esthétiques existentialistes, spécifiée par la métaphysique et l'éthique de l'absurde, ainsi que par sa conception nouvelle du symbole et du mythe; Camus y a intégré aussi un élément du classicisme gidien trouvant dans ce contexte sa justification fonctionnelle.

⁸⁵ Te vrste simboliko zasledimo ne samo v Camusovih ali Kafkovih delih, marveč tudi v poznejših dramskih tekstih E. Ionesca *Nosorogi* in *Lakota in žeja*, pa tudi v dramah S. Becketta, da omenimo samo najbolj znane primere.