

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
ODDELEK ZA FILOZOFIJO  
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST

ALEKSANDRA GAČIĆ

**Odsev antičnega mita o Sizifu in Camusove moderne  
predelave v drami Kaligula**

DIPLOMSKO DELO

mentor: red. prof. dr. Franci Zore

Dvopredmetni univerzitetni študijski program prve  
stopnje Filozofija

somentor: doc. dr. Gašper Troha

Dvopredmetni univerzitetni študijski program prve  
stopnje Primerjalna književnost

Ljubljana 2017

## **Izveleček - Odsev antičnega mita o Sizifu in Camusove moderne predelave v drami *Kaligula***

Kljub vsej svoji nenavadnosti miti vselej nosijo neko racionalno resnico o svetu in bivanju v njem, zato ni nič presenetljivega, da se je izročilo starogrških mitov ohranilo vse do danes. Skozi zgodovino je bila mitološka snov mnogokrat predelana in času primerno interpretirana. Znotraj nje še danes iščemo utemeljenost lastnega bivanja. Diplomsko delo bo poskušalo preko različnih interpretacij mita o Sizifu preveriti aktualnost tega mita in njegovo primernost za sodobnega človeka ter njegov čas. Pri tem se bo osredotočilo na Camusovo zbirko filozofskih esejev *Mit o Sizifu* (1942), kjer se ob poudarku na izpraševanju lastne vesti rojeva občutek absurdnega. Absurd, ki je posledica prepoznavanja neskladnosti med človekom in svetom, ustvarja oziroma oblikuje t. i. absurdnega človeka. Ker je Camusovo literarno ustvarjanje bilo v popolnosti odsev njegove filozofske misli, občutje absurda in ideja absurdnega človeka vstopata tudi v njegovo osrednje dramsko delo *Kaligula* (1938).

**Ključne besede:** mit o Sizifu, absurd, Camus, Kaligula

## **Abstract - Reflection of the Ancient Myth of Sisyphus and Camus's Modern Interpretation in a play *Caligula***

Despite all of its unusualness, myths always carry some rational truth about the world and our existence, so it is not surprising that the tradition of the Ancient Greek myths has been preserved until this day. Throughout the history, the mythical subject was often studied and interpreted in relation to the current time period. Through it, we still look for the foundation of our own existence. The thesis attempts to test, through the various interpretations of the myth of Sisyphus, the relevance of this myth and its suitability for the modern man and his time. In doing so, the focus is on Camus's collection of philosophical essays *The Myth of Sisyphus* (1942), where the emphasis of questioning our own conscience gives birth to the feeling of the absurd. Absurdity, as a result of identifying discrepancies between the man and the world, creates or rather develops the so called absurd man. Since Camus's literary creation is, in its entirety, a reflection of his philosophical thoughts, the feeling of the absurd and the idea of absurd man also enter his main dramatic work *Caligula* (1938).

**Keywords:** Myth of Sisyphus, absurd, Camus, Caligula

# KAZALO

UVOD .....	4
1 SIZIFOV MIT .....	5
1.1 Sizif v antični literaturi .....	7
1.2 Podoba Sizifa skozi kasnejšo zgodovino .....	11
1.3 Moderne interpretacije mita o Sizifu .....	14
2 FILOZOFSKA INTERPRETACIJA .....	17
2.1 Ozadje nastanka <i>Mita o Sizifu</i> (1942) .....	17
2.2 Camusova filozofija absurda .....	18
2.3 Absurdni človek .....	22
2.4 Tema Sizifa v Camusovem <i>Mitu o Sizifu</i> .....	25
3 <i>KALIGULA</i> (1944) .....	30
3.1 Vsebina drame <i>Kaligula</i> .....	30
3.2 Absurd v <i>Kaliguli</i> .....	31
3.3 Kaligula kot absurdni človek .....	34
4 ZAKLJUČEK .....	38
5 LITERATURA .....	40

# UVOD

Antična mitološka snov je vgrajena v temelje naše civilizacije in našega pojmovnega sveta. Starogrška mitologija ni le vir grške religije, ampak je izraz obče, zunajčasovne in izvenprostorske miselnosti, s katero se ni bogatil le antični človek, temveč tudi sodobnemu človeku služi kot sredstvo za boljše razumevanje tako nas samih kot tudi sveta okoli nas. Da je mitologija gibljiva in dinamična snov, nam med drugim kažejo številni literarni ustvarjalci, ki se vnovič vračajo k njej kot k viru neizčrpnega navdiha. Glede na zgodovinsko obdobje in potrebe ustvarjalcev so bili starogrški miti nenehno predelovani, spreminjani in prilagojeni. Spomenik tem mitom je ohranjen skozi številna literarna dela še danes.

V prvem delu svoje diplomske naloge se bom posvetila raziskovanju mitološkega junaka Sizifa, najznamenitejšega kaznjenca iz grške mitologije. Sizifovska metafora je v pojmovnem svetu sodobnega človeka znana skorajda vsem, čeprav ozadje tega mita in predvsem vzrok za Sizifovo kazen ostaja mnogokrat spregledan. S svojim fizičnim in moralnim trpljenjem ter brezupnim delom je Sizif navdihnil mnoge umetnike in interprete, ki so v njem med drugim videli tudi metafizični dvom in strah pred smrtjo. Ozadje tega mita bom poskušala osvetliti z najvidnejšimi literarnimi deli, kjer se podoba Sizifa pojavlja na različne načine. Nekateri viri se osredotočajo na Sizifovo zvičajnost, drugi pa povečujejo pogum, upor in vrline, ki še danes bolj ali manj oblikujejo človeško zavest.

Ideja Sizifa prežema tudi kasnejše miselne tokove. Drugi del diplomske naloge bom zato posvetila Camusovi zbirki esejev *Mit o Sizifu* (1942). Albert Camus, ki je dobil Nobelovo nagrado za pomembno književno ustvarjanje, ki s predirno resnostjo osvetljuje vprašanje človeške vesti v današnjem svetu, je za osvetlitev položaja sodobnega človeka in filozofije absurda, ki se iz tega rojeva, uporabil sizifovsko metaforo. Camus preko *Mita o Sizifu* razkriva in artikulira tisti del človeške eksistence in vesti, ki je v zgodovini interpretacij mita o Sizifu ostal neizrečen.

V perspektivi Camusovega teoretičnega eseja bom v nadaljevanju poskušala analizirati osrednjo Camusovo dramo *Kaligulo* (1939). Združujoč literarno nadarjenost in filozofsko prodorno misel, je Camus tako kot v vseh svojih delih, tudi v dramah zapopadel filozofijo absurda. V tretjem delu diplomske naloge me bo zanimalo predvsem, na kakšen način je filozofija absurda vstopila v osrednje Camusovo dramsko delo.

# 1 SIZIFOV MIT

V starogrški mitologiji je Sizif (Sisypus)<sup>1</sup> Ajolov in Enaretin sin ter Atamantov in Salmonejev brat, znan po svojih prevarah in zvijačnosti. Sizif naj bi na ožini med dvema kopnima ustanovil mesto Efira, kasneje poznano kot mesto Korint in v njem vladal ter imel ogromno čredo krav. Poročil se je s Plejado Meropo, ki mu je rodila sina Glavka, a se je zakona s Sizifom tako zelo sramovala, da je njena zvezda najmanj sijoča v ozvezdju.

»Njegovi sodobniki so ga imeli za največjega podleža na svetu, priznavali so samo, da je uveljavil korintsko trgovino in mornarico. Ko si je po Ajolovi smrti Salmonej prilastil tesalsko krono, je Sizif, ki je bil zakonit naslednik, prosil za nasvet delfsko preročišče in tam so mu rekli: 'Zaplodi otroke svoji nečakinji; maščevali te bodo!' Zato je zapeljal Tiro, Salmonejevo hčer, ki mu je rodila sinova, a ju je ubila, ko je spoznala, da Sizifov motiv ni bila ljubezen do nje, temveč sovraštvo do njenega očeta. Sizif je potem odšel na trg v Larissi, pokazal trupli in po krivem obdolžil Salmoneja incesta in umora, tako da so ga izgnali iz Tesalonije.« (Graves 1997: 6)

Nedaleč od Sizifovega doma pa je živel tudi Avtolik, eden izmed Argonavtov, ki je bil neprekosljiv lopov in največji slepar med vsemi ljudmi. Po očetu Hermesu je podedoval moč, da ukraden plen spremeni do te mere, da ga ni mogoče prepoznati. Tako je spreminjal rogate živali v nerogate, bele v črne, vidne v nevidne. Ukanil ga je le Sizif, ki mu je Avtolik trdovratno in spretno kradel živino. Sizif je opazil, da je njegova čreda vse manjša, medtem ko je Avtolikova bila vse večja. Kljub dvomom pa Sizif nikakor ni mogel dokazati, da je lopov prav Avtolik.

Zato se je nekega dne domislil, da bo čredo podkoval s ploščicami z napisom SS<sup>2</sup>. Te noči se je Avtolik ponovno odpravil na roparski pohod. Zjutraj so vtisnjene sledi živalskih kopit razkrinkale krivca. Sizif je zbral ljudi okoli sebe in jim razkril sledi na poti. Odpeljal jih je do Avtolikovega hleva in pustil, naj priče same obračunajo s kradljivcem, medtem pa se je on hotel maščevati Avtoliku tako, da je zapeljal njegovo hčer Antiklejo, ki se je kasneje noseča poročila z Laertom in rodila Odiseja, ki naj bi ga spočela prav s Sizifom.

---

1 Robert Graves opozarja na enega izmed možnih pomenov imena Sisypus; Se-sophos; zelo moder (Graves 1990:191).

2 Nekatera pričevanja trdijo, da je Sizif svojo čredo označil tudi z napisom »Ukradel Avtolik« (Graves 1987: 190).

»Pohitel je okrog hiše, vstopil pri glavnih vratih in, medtem ko je zunaj naraščal prepir, zapeljal Avtolikovo hčer Antiklejo, Laertovo ženo. Rodila mu je Odiseja; že sam način njegovega spočetja razloži zvitost, ki jo je navadno kazal, in njegov vzdevek Hipsipilon.« (Graves 1997: 6)

Ko je Zevs ugrabil Ajgino, jo je njen oče, rečni bog Azop prišel poiskat v Korint. Sizif je natanko vedel, kaj se je zgodilo z Ajgino, a Azopu tega ni želel odkriti vse dokler ni pristal, da korintsko trdnjavo oskrbi z izviro pitne vode. Azop je storil, da sloveči studenec Pirene priteče ob Afroditinem hramu. Tik za tem pa je koristoljubni Sizif Azopu povedal vse, kar je vedel. Zevs, ki je za las ušel Azopovemu maščevanju, se je odločil, da bo ovaduškega Sizifa kaznoval, zato je ukazal svojemu bratu Hadu<sup>3</sup>, vladarju podzemlja in gospodarju mrtvih, naj Sizifa odpelje v Tartar in ga kaznuje za izdajanje božjih skrivnosti. Sizif, ki je bil istočasno prebrisan in zvijačen, pa se ni pustil ujeti v past, temveč je s prevaro, da bo Hadu pokazal, kako okovi delujejo, v okove vklenil prav njega. Tako je bil Had nekaj časa ugrabljen v Sizifovem domu, kar je vodilo do nevzdržnega stanja, saj v tem času nihče ni mogel umreti. Kasneje je prišel bog vojne Ares, osvobodil Hada in okove prestavil na Sizifove roke.

Sizif pa je pripravil še eno zvijačo. Preden je odšel v Tartar je svoji ženi Meropi prepovedal, da bi mu pripravila pogrebno slovesnost. Takoj, ko je prišel v Hadov dom, je odšel naravnost k Perzefoni in si skušal izprositi kratek izhod iz podzemlja, češ da ni bil deležen pogreba in tako nima pravice biti tu, ampak bi se moral nahajati na levi obali reke Stiks. Zaprošil jo je, naj se vrne v zgornji svet, uredi vse za svoj pogreb in kaznuje brezbožno ženo za takšno zanemarjanje. Perzefoni je ob tem obljubil, da se bo že čez tri dni vrnil. Perzefona ga je uslišala in ugodila njegovi prošnji. Ko pa je Sizif zagledal sončno svetlobo zgornjega sveta, je pozabil na obljubo Perzefoni in ostal na Zemlji, užival v življenju in srečno živel do visoke starosti. Nazadnje so morali ponovno poklicati Hermesa in na silo Sizifa odpeljati v Had.

Zaradi mnogih zvijač, pohlepa in kraj ter predvsem zato, ker je osramotil Salmoneja in izdal Zevsovo skrivnost, je bil Sizif primerno kaznovan. Sodniki mrtvih so mu pokazali ogromen kamen, v katerega naj bi se spremenil Zevs, medtem, ko je bežal od Azopa, in mu ukazali, naj ga po najstrmejši strani vzpetine porine proti vrhu, prekucne na drugo stran in pusti, da se kamen odkotali navzdol. Sizifu to nikakor ni uspelo. V trenutku, ko bi kamen porinil skorajda do samega vrha, bi se ta skotalil po pobočju navzdol in Sizif bi svojo nalogo, kljub izjemnemu fizičnemu naporu, moral začeti od začetka, in to znova in znova v neskončnost. To nekoristno in nesmiselno delo naj bi bilo

---

<sup>3</sup> Po Hadu se imenuje podzemlje nasploh, čeprav Grki niso rekli »iti v Had«, ampak »iti k Hadu«, »iti v Hadov dom« (Janković 2004: 86).

pravšnja kazen za napake, ki jih je naredil, poleg tega pa bi mu preprečevalo nova hudodelstva in ponovni pobeg iz podzemlja.

Antični mitografi si niso edini glede vzroka za Sizifovo kazen. Če poskušamo povzeti vse vzroke, potem so ti sledeči:

- številne kraje in umori ter Sizifov roparski in osvajalski značaj
- pomanjkanje sočutja do soljudi
- zapeljal je Tiro, Salmonejevo hčer, svojo nečakinjo
- svetoskrunstvo, ko je izdal Zevsovo, božjo skrivnost
- ovaduštvo
- spremenil je načrte bogov
- prelisičil in ugrabil je Hada
- prelomil obljubo Hadu in Perzefoni ter pobegnil iz Tartara, ne da bi odgovarjal za svoje zločine.

Ta podoba Sizifa je tista »klasična«, ki jo srečujemo v vseh leksikonih antične in grške mitologije. Kasnejše interpretacije, kot bomo videli v nadaljevanju diplomske naloge, obravnavajo vzroke za Sizifovo kazen (in tudi njegov značaj) bolj kompleksno, in to celo do te mere, da Sizif postane (tragičen / heroičen / absurden) junak. A že v antični literaturi se pojavita dve načelni interpretaciji, in sicer ena, po kateri je Sizif sinonim za zvižčnost in pretkanost, ter druga, kjer je poudarjena Sizifova nedolžnost.

## 1. 1 Sizif v antični literaturi

Sizif nas najpogosteje asocira na idejo kazni, njegova podoba pa na težo vračajočega kamna in napor upognjenega telesa. Globlji pomen Sizifovega početja je vsebovan v samem imenu. Francoski arheolog Salomon Reinach (1858-1932) opozarja, da »si-sophos« izhaja iz besede »sophos« (glej: Brunel 1992: 1044), ki naj bi opisovala Sizifov moder in bistroumen značaj. Znotraj antične literature se pojavlja več epizod o Sizifovem značaju, njegovem življenju in kazni. Te so različno ovrednotene.

Homerjeva *Iliada* omenja Sizifa kot »največjega pretkanca pod soncem (ho kerdistos genet'andron). V petem poglavju z naslovom Hektorjevo slovo od žene in sina Glavkas odkrije svojo identiteto Diomedesu in pravi:

»Hrabri Tidídes ti moj, čemu me vprašuješ po rôdu?  
Prav kakor listje na drevju, tako so rodovi človeški!  
Sape razvejajo listje po tleh, za njimi pa spet drugo  
gozd zeleneči požene, ko pridejo ure pomladne:  
ista je z rodom ljudi: ta raste, a drugi premine!  
Toda čemu miče te, zvedi i to, da dodobra spoznaš jo,  
Prednikov mojih vrstó, saj znana je daleč po svetu:  
Efira pravijo mestu, na sredi argoškega polja,  
Sisifos živel je v nji, največji pretkanec pod soncem,  
Sisifon, Aiolov sin; ta Glauka zarodil je sina,  
Glaukos pa oče je bil brezgrajnemu Bélerofóntu.« (Homer 1992: 123-124)

Podobno kot *Iliada* tudi Horacij v eni izmed svojih satir (II. 3, 1.21) označi Sizifa kot prebrisanca in iznajdljivca (»the artful Sisyphus«) (glej: Brunel 1992: 1044). Za mnoge je bil Sizif predvsem arhetip zvijačnosti in prebrisanosti. Tako tudi Aristofan v osmem prizoru svoje komedije *Aharnjani*, ki je polna šal, dovtipov in razposajenih prizorov, omenja Sizifa. Ko zastopnik miroljubne stranke in kmečkega prebivalstva Aharnjan Dikaiopolis želi skleniti mir s Špartanci, mu zbor svetuje, da izpostavi/pokaže svojo sizifovsko zvijačnost, rekoč: »Izmisli si spletke kot Sizif« (Aristofan 1959: 29).

Z vidika prebrisanost in zvijačnosti bi morali razumeti tudi Odisejev značaj, katerega naj bi podedoval prav po svojem očetu Sizifu. Evripid v tragediji *Ifigenija v Avlidi* (1. 154) zapiše, da je Odisej potomec »Sizifove sperme«. Po besedah Pierra Brunela bi morali Sizifa obravnavati kot »nad-Odiseja« (glej: Brunel 1992: 1044-1045).

V sedmem poglavju *Odiseje* z naslovom *V kraljestvu senc* pa se podoba Sizifa spremeni in dobi že rahlo mučeniško konotacijo. Tu beremo o Sizifovi kazni v podzemlju.

»Videl sem Sisifa tudi, kako siromak se je mučil,  
silno skalino valil obéroč po bregu navkreber.  
Hrupno sopëč se upiral je mož z rokáma, z nogáma,  
breme potiskal v hrib; a kadar naposled je mislil,  
zdaj zdaj bo kamen čez vrh, je vselej premah ga obrnil,  
spet v dolino nazaj je kotálil se kamen zahrbtni.  
Sisifos koj je začel iznova napenjati kite,  
znoj mu je z udov curljal in prah ovijal mu glavo.« (Homer 1991: 163)



V Platonovi *Apologiji* na smrt obsojeni Sokrat na koncu samega dela omenja tiste, ki so bili tudi krivično obsojeni in ki jih bo imel priložnost srečati na drugem svetu, takrat ko bo osvobojen ljudi, ki v tostranstvu delijo pravico. Čeprav načeloma Sizif v mitološkem svetu velja za bistroutnega, lahko verjamemo, da je grešen tudi zato, ker je bil prebistrouten (podobno kot Sokrat). Toda Sokratu, obkroženemu s človeško nevednostjo, je v zadovoljstvo družiti se s takimi ljudmi kakršen je Sizif.

»Kaj bi dal marsikdo med vami, da bi se mogel srečati z Orfeom in Musaiom, s Hesiodom in Homerjem? Jaz bi rade volje desetkrat umrl, če te zgodbe niso samo zgodbe. Zame pa bi imelo prebivanje tam doli še poseben čar, saj bi se sestal s Palamedom, z Aiantom Telamonovim in če je še kateri drugih herojev iz davnih dni umrl zaradi krivične obsodbe, pa bi meril svojo usodo ob njihovi: po mojem mnenju bi stvar ne bila brez mičnosti. Nadvse pa bi me mikalo tudi tam kakor tu izrabljati čas za preizkušanje in preresetavanje, kdo med nami je resnično moder, a kdo samo misli, da je. Česa vsega bi človek ne dal, gospodje sodniki, da bi mogel dobiti na pretres vodjo velike vojske zoper Trojo ali Odiseja ali Sisifa ali tisoč drugih, ki bi jih lahko imenoval, mož ali žená! Bivati v njih družbi, razgovarjati se z njimi pa jih prebirati – to bi bila nepredstavljava sreča! In eno je pri tem gotovo: na smrt tam doli ne obsojajo za tako ukvarjanje. Zakaj ne glede na vso drugo blaginjo, po kateri njih svet prekaša našega, so še za vso večnost neumrljivi, če je resnica, kar se pripoveduje.« (Platon 2003: 86)

Lik Sizifa zasledimo tudi v po njem poimenovanem Platonovem dialogu, ki naj bi nastal sredi 4. st. pr. Kr. V uvodu k tem dialogu lahko preberemo, da gre za nepristni dialog, ki sodi v književno zvrst aporij. V dialogu Sokrat sreča Sizifa, ki se je v Farzalu zadržal dan več, kot je nameraval, ker je tamkajšnjim oblastnikom pomagal s svojimi nasveti. Sizif pravi Sokratu:

»Da, pri Zevsu – imel sem neizogiben opravek, in sicer precej nujen, tako da ga nisem mogel postaviti vnemar. Naši oblastniki so se namreč včeraj posvetovali; prisilili so me torej, naj jim dam nasvet. In mi, Farzalci, smo se tudi po zakonu dolžni pokoravati, če oblastniki komu od nas velijo, naj se z njimi posvetuje.« (Platon 2004: 743)

Tema dialoga je pogovor o svetovanju, zato Sokrat odgovarja Sizifu:

»In vendar, Sizif, jaz se še nisem sposoben s teboj pogovarjati o dobrem svetovanju – saj menim, da bi to zahtevalo dosti prostega časa in dolg pogovor –, ampak bi se rad najprej lotil pogovora o svetovanju samem, (o tem,) kaj je. Mi lahko poveš, kaj neki je svetovanje samo? Ne (govori mi) o

tem, kako se svetuje dobro ali slabo ali imenitno, ampak prav to, kakšna reč je svetovanje samo.«  
(Platon 2004: 743)

Gorazd Kocijančič v uvodu pravi, da ima Sizif gotovost o tem, da nekateri ljudje lahko svetujejo – gotovost, ki sloni na predpostavki, da nekateri ljudje vedo bolje od drugih, kaj je treba delati, Sokrat izkoristi kot izhodišče za ÉLENCHOS, ki razkrije, da Sizif morda lahko svetuje, da pa dejansko o svetovanju ne ve ničesar. Osnovna teza dialoga je v tem, da smiselno svetovanje predpostavlja védenje. Razkritje Sizifovega nevedenja ne pomeni, da védenje, ki omogoča smiselno posvetovanje ni mogoče. Nasprotno, v negativnem napotilu na védenje, ki spozna Dobro samo, lahko vidimo osnovni namen dialoga. Sizif je v osnovi protreptik, spodbuda za spoznanje Dobrega, spodbuda k filozofiji (glej: Platon 2004: 742).

V dialogu *Sizif* torej ne gre za resno referenco na mit o Siziifu, temveč je Sizif vzet iz konteksta, njegovo ime pa je le simbolično. Pomenljiva je tudi opazka, da je v tem dialogu Sizif iz Farzala, medtem ko se v vseh drugih zapisih kot njegovo domovino navaja Korint.

Sizifa pa omenjajo tudi drugi antični viri. Sokratov učenec in atenski aristokrat Kritias, ki kot sogovornik nastopa v Platonovih dialogih *Kritias*, *Protagora in Timaj*, je napisal dramo o Siziifu. Eden od ohranjenih odlomkov na racionalističen način govori o nastanku vere v bogove. Tudi rimski pesnik Stacij in starogrška zgodovinarja Strabo in Diodorus Sicilus so pisali o Siziifu. Med vsemi bi morda bilo smiselno omeniti enega največjih elegikov, rimskega pesnika Propercija, ki je večino svojih pesmi posvetil svoji ljubezni Cintiji, ki je obenem bila tudi njegova muza. Namesto opisa Sizifovega značaja in kazni, pa se tu začenjajo pojavljati primerjave osebnih muk s Sizifovimi. V 17. elegiji druge knjige pesnik toži o Cintijini nezvestobi in primerja njegovo trpljenje s Tantalovim in Sizifovim, pri čemer trdi, da muki obeh junakov ne moreta biti primerljivi z njegovo lastno.

»Dragemu noč obljubiti, za nos ga voditi z oblubo  
takšen je greh, kot s krvjo umazal bi kdo si roke!  
Priča tega sem vam jaz, saj mnogo noči sem okusil  
grenkih brez nje, ko zaman v postelji mir sem iskal.  
Najsi bi muke trpel, ki jih Tántalos mora trpeti –  
vode v obilju ima, grlo pa žejo trpi –  
najsi prenašal napor, ki ga Sizif prestajati mora,  
kadar navkreber vali, ubada se s skalo težko:  
vendar na svetu ga ni, ki trpel bi, kar mora, kdo ljubi!

Z njim bi zamenjal samó, kdor ni pri pravi povsem!« (Propertij 1973: 70)

## 1. 2 Podoba Sizifa skozi kasnejšo zgodovino

Starogrški zapisi se načeloma osredotočajo na Siziŕovo izmikanje smrti in kazen, ki si jo je prisluŕil zaradi strastne ŕelje po ŕivljenju na zemlji namesto v Hadu. V tem obdobju je srediŕe zanimanja tudi njegova modrost, zviŕačnost in pretkanost.

V rimskem cesarstvu se je perspektiva videnja Siziŕa spremenila, zato se je pozornost obrnila na Siziŕov razbojniŕki značaj in njegovo bivanje v podzemlju. Omenjata ga tako Ovidij kot tudi epikurejec Lukrecij, ki trdi, da so kazni s podzemlja starogrŕskih mitov pravzaprav projekcije človeŕskih občutij in strahov v tostranstvu (glej: Walther 2003: 238).

Kasneje, po razpadu rimskega cesarstva, se je mit ohranil na strani Bizantinskega cesarstva, kjer so se Homerjevi epi ob podpori aleksandrijskih modrecev ŕe zmeraj intenzivno brali (glej: Walther 2003: 239). Latinsko orientiran zahod je v srednjem veku na antične mite popolnoma pozabil. Ena redkih omemb Siziŕa iz tega časa se pojavi pri Geoffreyu Chaucerju (1343–1400) v delu *Book of the Duchess*, kjer figura Siziŕa dobi podobo neponovljive bolečine in večnega mučeniŕstva.

V renesansi pride do rehabilitacije antičnih mitov. Boccaccio (1313–1375) v besedilu, ki je bilo podpora *Genealogii deorum gentilium*, ob biografskih podatkih drugih junakov iz antičnega sveta omenja tudi Siziŕa. Znotraj renesanse srediŕe zanimanja ni bil več Siziŕ v podzemnem svetu. Renesančni Siziŕ je postal humaniziran in tako tudi smrten ter obravnavan skozi perspektivo celotne kompleksne človeŕske narave. Siziŕ je postal pojem za bolečino in trpljenje, tako individualno kot kolektivno. Predvsem kamen, ki se vedno vrne nazaj, je začel predstavljati trajno človeŕsko bolečino. Renesančno pojmovanje Siziŕa je doseglo vrhunec pri Gabrielu Rollenhagenju leta 1611. Ta je Siziŕa razumel kot idealiziranega človeka, enačil ga je celo z Jezusom, ker Siziŕ, prav tako kakor Jezus, kljub mnogim porazom, ŕe zmeraj vztraja pri svojem delu oziroma nauku (glej: Walther 2003: 240).

V 18. in 19. stoletju se je obnovila fascinacija nad podzemnim svetom. Siziŕovo delo v podzemlju se začne uporabljati kot metafora za brezsmiselno delovanje v ŕivljenju. Ni več implikacij na Siziŕovo trpljenje, saj se srediŕe zanimanja obrne k Siziŕovi dejavnosti in k smiselnosti njegovega truda, ki postane izraz omejene človeŕske zmoŕnosti in izraz obračuna z nerazumevanjem in stremljenjem k viŕjim ciljem. Podoba Siziŕa ima tu tako ŕtevilne podobnosti s konkretnimi

življenjskimi situacijami posameznika, kjer je v uporabi tiraniji Sizif junak, ki izraža usodo vseh človeških življenj.

Nekateri pisatelji, na primer Goethe, Byron in Gide, so Sizifov mit uporabili, da bi tematizirali svoje lastno, pa tudi vsesplošno človeško trpljenje. Ti avtorji so bili ganjeni nad mitom in so zato skalo primerjali z umetniškim delom, s kreativnostjo, Sizifa s pesnikom, hrib, po katerem Sizif poriva svojo skalo, pa s frustrirajočim in napornim procesom ustvarjanja (glej: Walther 2003: 241). Goethe (1749–1832) v pismu svojemu tajniku Eckermannu januarja 1824 toži o svojem trpljenju pri pisanju in kasnejšem popravljanju svojega dela. Pravi, da je bilo pisanje naporno kot teža Sizifove skale, po drugi strani pa tudi zelo dolgotrajno, saj so korekture bile izjemno mučne.

V dobi romantike se je Sizif osvobodil konteksta trpljenja in se obrnil proti prihodnosti. Nehal je lahkotno sprejemati svojo usodo. Razlika z besedili od 14. do 17. stoletja je v tem, da se je Sizifova usoda v romantičnih besedilih uporabljala samo kot metafora oziroma podoba, brez navezave na konkretno človeško trpljenje. Podoba, kako Sizif poriva skalo, ni več mišljena kot usoda vseh ljudi. Le usode nekaterih ljudi lahko primerjamo s Sizifovo, kar kaže na relativnost v dojetanju človeškega življenja. Sizif postane metafora le za tistega človeka, ki se trudi in uporablja vse svoje sposobnosti.

Za pesnike je bil Sizif protisloven lik. Skala ga brez kakršnega koli upanja vedno vleče navzdol, medtem pa mu zemeljske misli prepričujejo, da bi težil k neznanemu. Tako je varuh vseh pisateljev in pesnikov, ki, prav tako kot on, mučno in brez vidnega končnega uspeha opravljajo svoje delo. Victor Hugo (1802–1885) v svojem delu *Ode in balade* (1824) retorike in učitelje primerja s Siziфом, češ da brez predaha kotalijo svojo skalo, se pravi svoje delo, na vrh gore, k vrhuncu (ne)uspeha.

Ena vidnejših obravnav Siziifa v zgodovini literature je iz obdobja moderne in dekadence. Charles Baudelaire (1821–1867) je mit o Siziifu uporabil bolj posredno. Do mita je sicer čutil rahlo distanco, zato ga ni uporabil za pisanje o samem sebi. V pesmi *Zla sreča* (1855, *La Guignon*) spregovori o tegobi, ki tare slehernega umetnika, ki mu je v življenju dano premalo časa za vse, kar si želi ustvariti. Ob tem se Baudelaire ne identificira s Sizifovimi trpljenjem, ampak ravno nasprotno poudari razliko med Siziфом in novodobnim človekom. Medtem ko je Sizif sposoben nositi breme svoje skale, novodobni moderni človek ni sposoben nositi bremena svoje »nesreče«.

»Da zmogel bi težo, ki stiska nas,

Bi, Sizif, le tvoj pogum pomagal!  
Čeprav bi si vneto trud nalagal:  
Umetnost je dolga, kratek je Čas.« (Baudelaire 1977: 12)

Skozi vso pesem, ki je oris morale modernega umetnika, se čuti Baudelairejev odpor, da bi uporabil 1. osebo kot obliko izražanja. Baudelaire odkriva ločnico med človeško zmožnostjo in Sizifovim pogumom. Meni, da je človeška volja šibka, zato je vsak val umetnikovega entuziazma obsojen na propad. Nasprotno temu, pa se potrpežljivi Sizif svoji kazni ne predaja pasivno, saj se ji še ni pripravljeno podrediti. S to interpretacijo Sizif dobi novo karakteristiko, in sicer pogum, junaštvo, herojstvo. Sizifovo delo tako postane heroično dejanje.

Sizifova pogubljena duša ima pred seboj celo večnost, tudi takrat, ko mora svojo dejavnost neskončno ponavljati. Po drugi strani pa je moderni umetnik prisiljen in omejen znotraj časovnih meja, ki mu ne dopuščajo, da bi zaključil svoje delo. Lahko bi rekli, da se pesnik počuti brezmočnega dvigovati težo skale, ki simbolizira napor kreativnega dela, pri čemer mu ne zadošča tolažba večnega obstoja umetniškega dela.

»Daleč od tam, kjer pogreb je častit,  
gre tja na božjo njivo daljno  
moje srce kakor bobnar zakrit  
in bolno koračnico žalno.« (Baudelaire 1977: 12)

V nadaljevanju pesmi Sizif ni omenjen, a je težka misel o smrti še zmeraj vezana na težo Sizifove skale. Tako Baudelaire primerja Sizifovo samoto s samoto umetnika, čigar dela ostajajo vselej nepriznana. Anonimna smrt bo pokončala obstoj nepomembnega pesnika. Podcenjevanje s strani splošne javnosti in njihov prezir do umetnosti pa bo morda sami umetniki dalo večjo veljavo v primeru, da ostane pozabljena, zakopana v prahu in obvarovana za bodoče blesteče odkritje.

» — Marsikateri dragulj zakopan  
spi izgubljen v pozabe teminah,  
daleč od lopat in motik.« (Baudelaire 1977: 12)

A samota, ki jo prinaša umetniško delo in umetniki, pa lahko tudi zbledi v pozabo.

»Marsikateri svet lije zaman  
svoj blagi vonj kot skrivnosten mik,

### 1. 3 Moderne interpretacije mita o Sizifu

V poznem 19. in v začetku 20. stoletja je prišlo do popolne revitalizacije mita o Sizifu. S številnimi interpretacijami mita in umetniškimi deli, ki jih je mit navdihnil, se korintskemu kralju povrne čast.

Isi Collin v pozno simbolističnem delu *Sizif in tavajoči Jud* (1914, *Sisyphus and the Wandering Jew*) primerja Sizifa z Judom in tako v pojmovanju Sizifa zajame tisto, česar romantika ni uspela. Dva simbola ljudskega trpljenja se drug ob drugem postavljata z namenom, da bi se osvobodila svojih prekletstev. Jud je obsojen na neprestano pohajkovanje, Sizif na svojo skalo. Med brezkrainim tavanjem enega in stagnacijo drugega lahko povlečemo enačaj. Nekega dne se oba junaka srečata. Sprva se eden drugemu potožita nad njunima usodama in predlagata, da bi si življenji/kazni zamenjala. Kmalu predlog o zamenjavi zavrneta in se vrneta vsak k svojemu prekletstvu. Njuni srci se tako napolnita z obnovljivim upanjem. Dialog je tako dramatizacija moralne transformacije obeh junakov, ki zanikata kakršno koli formo transcendenčnega razumevanja sveta z namenom, da bi bila bolj pripravljena soočiti se z vso lepoto in trpljenjem tega tostranskega sveta.

Collinovo besedilo je nekako očrtalo nov način, na katerega je, kot bomo videli v nadaljevanju diplomske naloge, tudi Albert Camus razumel in interpretiral Sizifa, ki se sprijazni s svojo usodo – s svojo skalo, in tako postane srečen ter nadvse svoboden.

Svobodo v zvezi s Sizifom omenja tudi francoski pesnik René Char, ki nam omogoča, da smo priče identifikaciji umetnika s Sizifom. Omenjeni pesnik opisuje prijatelja Georges Braquea kot »ptico Sizif« in poskuša poudariti, da se je Sizif osvobodil svojega bremena in dosegel svobodo tako, da se je navadil na težo skale.

Günter Grass v intervjuju iz leta 1985 *Sisyphos und der Traum vom Gelingen* podpira Camusovo interpretacijo Sizifa, iz katere se rojeva absurd in ob prepoznanju tega stanja tudi absurдни človek. V tem intervjuju pravi, da bodo tisti, ki gradijo svojo eksistenco na upanju, izgubili temelj v trenutku, ko bodo ugotovili, da je bilo vse upanje le iluzija. Glede na čas v katerem živimo Günter Grass priporoča Camusovo dožemanje Sizifa, ki nas nagovarja, da kljub absurdnim človeškim

situacijam delujemo naprej in vztrajamo tudi takrat, ko upanja ni več. S tem nastopi proti resignaciji človeka in njegovem ciničnem brezupu (glej: Walther 2003: 243).

Podobno kot Grass, čeprav malo bolj radikalno, nemški pesnik Hans Magnus Enzensberger v besedilo *Mann mit dem Stein* zavrne resignacijo in obup ob prepoznavanju absurda. Nasprotno temu predlaga, da ko enkrat že prepoznamo absurd, se na absurdno situacijo odzovemo z revoltom, z uporom, z besom, namesto, da se ravnodušno pomirimo s situacijo kot na primer Sizif pri Camusu, ki v svoji kazni najde srečo. Na ta način morda ne bomo ohranili srečo kot Camusov Sizif, a sigurno bomo z uporom proti absurdu in svetu ohranili ponos in dostojanstvo človeškega rodu (glej: Walther 2003: 243).

Hans Magnus Enzensberger, družbeno kritičen avtor t. i. jeznega pesništva, v pesmi *Navodilo Sizifu* zapiše, da je delo Sizifa sicer brezizhodno, a naj v svojem brezmočnem položaju nikakor ne uživa, saj je na svetu premalo ljudi, ki bi z valjenjem lastne skale na vrh izruvali upanje, smeh in svojo prihodnost.

»Kar počneš, je brezizhodno. Dobro:  
douvel si to, priznaj,  
toda nikar se s tem ne sprijazni,  
človek s skalo. Nihče  
ti ni hvaležen; poteze s kredo,  
dež jih zdolgočaseno zliže,  
zaznamujejo smrt, ne veseli se  
prezgodaj, brezizhodnost  
ni nikakršna kariera. S čudno  
tragiko se tikajo pankrti,  
ptičja strašila, avguri. Molči,  
spregovori s soncem besedo,  
medtem ko se skala vali, toda  
ne uživaj v svoji brezmočnosti,  
marveč pomnoži za cent  
srd v svetu, za drobec.  
Premalo je ljudi, ki bi  
nemo delali to, kar je brezizhodno,  
ki bi kot travo izruvali upanje,  
svoj smeh, svojo prihodnost, ki bi valili,  
valili svoj srd na gore.« (Enzenberger 2006: 14)

Nemška pisateljica in pesnica Hilde Domin (1909-2006) v pesmi *Sisyphus* iz leta 1967 pravi, da Sizif s svojo neutrudljivo roko in s svojim neutrudljivim dihom vedno, ko potiska skalo proti vrhu, tudi zapolnjuje eksistencialne razpoke tega sveta ter celi rane in bolečine. Sizifovo delo lahko razumemo kot dopolnjevanje eksistencialnih razpok vse do celovite določenosti sveta. Porivanje skale je sinonim za trud in delo, ki nam navsezadnje sploh omogočata živeti. Kljub obnavljajočem se trpljenju sta tako delo kot trud nujna dejavnost za lastno razsvetljenje. Za razliko od Grassa, ki nekako sramežljivo in realistično analizira Siziifa, je interpretacija Hilde Domin na koncu prežeta z upanjem.

Günter Kunertz v besedilu *Neues von Sisyphos* (1992) trdi, da je neprestano porivanje skale, tudi takrat, ko ta dejavnost ne prinaša nikakršnega rezultata in dosežkov, nujno, saj prinaša mir in spokoj. Njegov Sizif ne more živeti brez kamna zato, ker je srečen v potrpežljivosti in možnosti trpljenja. Torej, če bi Sizif nekega dne ostal brez dela, bi to botrovalo njegovi nesreči. Günter predlaga možnost, ki se po tej interpretaciji zdi zelo verjetna – če bi nekega dne kamen ostal na vrhu gore, bi se Sizif v dvomih povzpel na vrh, kamen porinil navzdol in ponovno začel s svojo neskončno dejavnostjo porivanja kamna. To je bistvo Sizifove sreče (glej: Walther 2003: 244).

Ob tem se ponujajo tudi drugačne reinterpretacije/problematizacije tega mita. Nekateri trdijo, da je Sizifova kazen ne le empirična, temveč predvsem kozmična. Sizif se spopade s kozmičnim redom. Podobno kot Prometej, ki je bogovom ukradel ogenj, Sizif vklene Smrt. Oba to storita iz sočutja do ljudi, in zaradi tega sta oba kaznovana, saj naj bi se vmešavala v božje zadeve. Sizif si je zaželel povzpeti se na prestol bogov in spremeniti božji red, voljo bogov in prekoračiti mejo, ki je dovoljena smrtnikom. Taras Kermauner v spisu *Nova Sizifova viža* vidi Siziifa kot razkrinkovalca družbe, človeka, pomena in vrednosti ter se sprašuje, ali je vklenitev Smrti – Thanatosa – res zlo. Ali ni to prav tipično ravnanje samovoljnih, nemoralnih, avtokratsko despotskih bogov, da so si priskrbeli nesmrtnost, ljudi pa naredili smrtne: Kje je tu pravica? Zakaj eni smejo, kar je drugim prepovedano? Ko Sizif ugrabi Smrt v okove onemogoči ljudem umiranje, zato ljudje okusijo slast večnega bivanja. Ta upor je pravzaprav vnašanje reda v nered, božanskega v človeško. Je to res slabo dejanje? Kermauner temu dodaja, da Sizif želi smrt odstraniti, ampak ne zato, da bi ljudje postali večni in nesmrtni, temveč zato, da bi prenehali biti žrtve (glej Kermauner 1997: 14). Siziifa po tej interpretaciji sodeč muči njegova lastna moč in želja po razrešitvi poslednje skrivnosti sveta.



## 2 FILOZOFSKA INTERPRETACIJA

Vzrok za prisotnost starogrških mitov v moderni dobi ne smemo iskati znotraj literarnozgodovinske sfere. Miti so predvsem kulturološko-filozofski problem, ki se v celoti tičejo človeka in njegovega položaja v svetu. V arhetipskih vzorcih mitov se skrivajo univerzalna spoznanja in védenja o nas samih. Slovenski filozof Valentin Kalan pravi, da je za nas mit predvsem neka presenetljiva zgodba, iz katere šele z eksplikacijo izluščimo njeno poanto (glej Svetina 1997: 16), pri čemer eksplikacija vedno pomeni delovanje logosa.

Znotraj takega razumevanja Aristotel trdi, da ima mit neko racionalno resnico, ki pa je prikazana na neustrezen, nenavaden, čuden način. Mit naj bi bil po njegovem »jecljanje« logosa. Iz tega lahko sklepamo, da je mit pred-stopnja logosa.

Zdi se, da je Albert Camus pri utemeljevanju filozofije absurda znotraj zbirke esejev *Mit o Sizifu* (1942) sledil temu. Iz antičnega mita o Sizifu je izluščil tisto neposredno stanje človeške eksistence, ki za svojo artikulacijo ne potrebuje več mitskih zgodb, temveč jezik filozofije, razuma in logosa.

V nadaljevanju diplomske naloge se bom podrobneje posvetila Camusovi interpretaciji Sizifa in njegovi zbirki filozofskih esejev z naslovom *Mit o Sizifu* (1942), znotraj katere se poraja ideja filozofije absurda.

### 2.1 Ozadje nastanka *Mita o Sizifu* (1942)

Francoski književnik Albert Camus je na prav poseben in zelo koherenten način združil filozofska prepričanja s književnostjo in moralno neomajnostjo ter na ta način ustvarjal različne forme – drame, romane, filozofske eseje. Camus je kot le malokdo prepoznal in anticipiral temeljne probleme naše kontradiktorne dobe. Snov za svojo zbirko esejev *Mit o Sizifu* (1942) je črpal iz Commelinove knjige *Nouvelle Mythologie Grecque* in *Grand Dictionnaire universel Larousse*. Vse, kar je Camus vključil v svoj mit, se pravi mitološko snov v zadnjem poglavju knjige, najdemo tudi pri Françoisu Noëlu v delu *Dictionnaire de la feble*.

Ideja, da bi za svoja filozofska stališča uporabil Sizifov mit se je porodila maja leta 1936, v času, ko se je Camus navduševal nad Andréjem Malrauxom in bil še zmeraj pod močnim vplivom svojega učitelja in mentorja Jeana Greniera ter njegovega eseja *Essai sur l'esprit d'orthodoxie* (Glej: Brunel 1992: 1052), v katerem Camusov mentor trdi, da je v vseh obdelavah mita o Prometeju dokončen

razplet, kljub temu da je to najpomembnejši del mita, vedno zamolčan in spregledan. Podobno temu, naj bi po Camusovem mnenju, tudi mit o Sizifu bil v nepopolnosti obdelan, zato se je odločil, da bo za temo zbirke svojih esejev uporabil zgodbo Sizifove kazni.

V luči političnih dogodkov tedanjega časa in pod vplivom njegovih lastnih filozofskih prepričanj ter osebnih tegob se je Camus začel spraševati o možnosti in smiselnosti samomora. Njegovo fundamentalno vprašanje, ki je vzrok za nastanek *Mita o Sizifu* in tudi rdeča nit samega dela, se glasi: Je življenje vredno živeti ali ne? Kot pravi na začetku svojega dela: »Kdor presoja, ali je vredno živeti ali ne, odgovarja na temeljno vprašanje filozofije« (Camus 1986: 23). Sizifov mit in iz njega izhajajoč pojem absurda sta tako rezultat Camusove življenjske in intelektualne izkušnje ob neutemeljenosti in nespoznavnosti sveta ter človekove nezmožnosti, da bi spoznal samega sebe, zaradi česar ostaja samemu sebi veskozi tujec. Camusov upor proti minljivosti, proti človekovi nepreklicni smrti, je hkrati pristanek na edino, zemeljsko življenje.

Za razumevanje Camusovega *Mita o Sizifu* je potrebno upoštevati tudi obdobje eksistencializma, ki je združilo različne filozofske miselnosti 20. stoletja. Eksistencializem je nastal pod vplivom kriznih obdobjih, v katerih se je človek znašel brez orientacije v nerazložljivem in odtujenem svetu, iz česa je sledila predpostavka, da eksistenca predhodi esenci. Čeprav mnogi Camusovo miselnost povezujejo s temeljem eksistencializma, je avtor sam do te smeri razvil kritično distanco, predvsem do zaključkov, do katerih vodi filozofija eksistencializma. Svojo misel je poimenoval filozofija absurda ter dokazal, da je prav ta v nekaterih pogledih nasprotna samemu eksistencializmu. Lahko rečemo, da je Camus predstavljal le eno različico filozofije eksistencializma, in sicer filozofijo absurda. Kasneje je tudi dodal, da ni filozof, ker v razum ne verjame dovolj, da bi verjel v ta ali oni sistem. Zanima ga predvsem, kako naj se človek vede, če ne verjame niti v boga niti v razum.

## **2. 2 Camusova filozofija absurda**

Filozofska prizadevanja in literarna ustvarjanja Alberta Camusa se med seboj tesno prepletajo. Čeprav mnogi trdijo, da njegovi filozofski miselnosti ne moremo pripisati prave filozofske kredibilnosti, češ da ji manjka dosledna filozofska forma, pa so ideje absurda, kljub manjkajočim filozofskim pojmom, najbolj nazorno zajete v avtorjevih literarnih delih. Janko Kos v spisu *Albert Camus in filozofija absurda* trdi, da Camus tudi, ko govori o filozofskih problemih ni filozof, ampak predvsem umetnik ali vsaj pisatelj. Seveda pa to lahko izrečemo le s strogega filozofskega stališča (Glej: Kos 1986: 11).

Ideje absurda preko ovinka v literaturo pridobijo svojo veljavo in mesto znotraj zgodovine filozofske miselnosti. Camusova dela nosijo močno etično noto, preko katere se neposredno uprizarjajo avtorjeva filozofska stališča. Namesto literature, ki posredno razkriva večsmiseln in skrivnosten svet njenih idej in nazorov, Camusova dela popolnoma jasno, očitno, razkrita zajemajo filozofijo absurda. Filozofija absurda je utemeljena na konkretnem doživetju sveta, pri čemer eksemplarična zasnova njegovim literarnim delom ne jemlje umetniške moči. V Camusovih delih gre pravzaprav za sintezo literarnih in filozofskih prvin, ki kljub svoji navidezni fabulativni enostavnosti, učinkujejo na bralca z izjemno močjo.

Filozofijo absurdo Camus pravzaprav utemelji v svojih dveh knjigah, in sicer v *Mitu o Sizifu* (*Le Mythe de Sisyphe*, 1942) in *Uporni človek* (*L'homme révolté*, 1951). Ti dve deli sta teoretična spremljava Camusovih literarnih del. Literarna dela in filozofski eseji se dopolnjujejo in so dva različna prikaza avtorjevega razmišljanja o absurdu.

Temelj filozofije absurda, ki je izhodišče vseh kasnejših Camusovih del, je načelo, ki pravi, da med svetom in človekom zija nekakšen disharmonični razkol/prepad. Ta se poraja med človekom, v katerem živi neuničljiva želja po absolutnem, po enotnosti in popolnosti vsega, kar je, in med svetom, ki ne deluje po umni urejenosti in ne ustreza človekovemu hrepenenju po popolnosti, temveč se vsaki zahtevi po absolutnem izmika. Ta razkol, ki se poraja ob neskladnem soočenju človeka in sveta, je t. i. absurd. Absurd je tako razmerje med svetom in človeškim umom, ki sta si nasprotna.

»Absurdnost je po svojem bistvu ločenost. Ne vsebuje ga ne ta ne ona izmed obeh prvin, ki ju primerjamo. Poraja se iz tega, da sta si postavljeni nasproti. V območju razuma torej lahko rečem, da absurdnost ni v človeku in tudi ne v svetu, temveč v njuni skupni navzočnosti. Za trenutek je to edina vez, ki ju združuje.« (Camus 1980: 43)

Absurd, ob predpostavki, da ga prepoznamo, je aprioren, večni in nerazrešljiv pojav, saj človek nikdar ne neha hrepeneti po popolnosti in svet se nikdar iz nepopolnega ne spremeni v popolnega. S tem, ko prepoznamo absurdnost sveta in našega bivanja, postanejo življenja in svet brez smisla, ki bi ustrezal človeku — prav to pa je zadnji pomen Camusovega pojmovanja absurdnosti.

Camusovo filozofijo absurda moramo razumeti skupaj s problematiko 20. stoletja<sup>4</sup>, istočasno pa moramo priznati, da avtorjeva miselnost le ni tako nova, saj črpa iz filozofske in umetniške tradicije preteklosti. Filozofija absurda spominja na idejni svet marsikaterega filozofa in umetnika v

---

<sup>4</sup> Vanja Sutlić je v spisu *Intelektualec in izvori absurda* mnenja, da eksistencializem ni nujno povezovati le s časom vojn, temveč je eksistencializem čas krize Zahoda (glej: Sutlić 1978: 148).

preteklosti, ki je spoznal neskladnost med človekom in absurdom. Filozofija absurda ima svoja izhodišča že v dobi romantike, ki je prepoznala nepremostljivo nasprotje med idealnim in stvarnim svetom, ki je vgrajeno v sam ustroj sveta. To spoznanje se je začelo širiti, ko je filozof David Hume spodbijal trdnost razuma, ki je doslej vladala metafiziki in ko je Immanuel Kant opravil z dogmatizmom in njegovo slepo vero v razum. Takšno stanje tedanje filozofije je pognalo prepričanje, ki je imelo vidne implikacije tudi znotraj literature. Svet je naenkrat postal iracionalen in ni ga bilo mogoče spraviti v sklad z razumom. Zаметke te miselnosti je vsebovala že Kantova *Kritika čistega uma*, toda res do kraja so, vsak na svoj način, to miselnost razvijali Jacobi, Schopenhauer, Hegel in Schelling. Vsi ti misleci so poskušali to nasprotje in ta razkol na različne načine preseči, zapolniti in tako preko nekakšne višje enotnosti oziroma absoluta osmisliti človeško bivanje.

Toda obstaja še ena linija romantičnih mislecev, nasprotnih tistim, katerih poslanstvo je bila zapolnitev razkola, ki se pojavlja med človekom in svetom. Janko Kos pravi:

»Mar ne srečamo prav med njimi duhov, ki svoji romantični bolečini zaradi sveta, nasprotnega najglobljim človeškim željam, nikakor niso iskali tolažbe v višjih metafizičnih spoznanjih, na pol mističnih doživetjih panteizma ali celo v resnicah stare religije, ampak so hoteli v svojem spoznanju brezupnosti človeškega položaja iti prav do konca, nato pa v njem neomajno vztrajati?« (Kos 1986: 18)

Camus je dedič te druge vrste romantičnih mislecev, ki razkol med svetom in človekom niso le prepoznali, temveč so v njem tudi vztrajali, brez kakršnih koli poskusov religiozne ali metafizične pomiritve/zapolnitve. V tej miselnosti ima korenine filozofija absurda, ki nasprotuje zapolnitvi nasprotja med človekom in svetom ter odvzema kakršnokoli upanje v višji pomen resničnosti. Za razliko od drugih, ki so verjeli, da se za razkolom skriva nek globlji pomen in cilj, Camus ravno nasprotno trdi, da moramo v stanju absurdnosti vztrajati in opustiti vsako upanje na absolut, ki bi to absurdnost šele moral osmisliti. Camus miselnost upanja odklanja in predlaga, da moramo v absurdu vztrajati.

»Razkol med svetom in človekom je dokončen, nesmiselnost sveta nepopravljiva, zato pa nepošten vsak poskus sprave. Človek mora vztrajati v absurdnosti, niti za hip naj ne nasede upanju, da bi se mu razmerje do svet utegnilo kaj bistveno spremeniti in postati drugačno, kot je — namreč absurdno. Človek stoji za zmeraj iz oči v oči z iracionalnim svetom, ki niti najmanj ne ustreza intimni naravi človeka, se pravi njegovi neuničljivi želji po jasni in razumni enotnosti vsega, kar je. Samo tak človek je zvest samemu sebi in pa absurdnosti svojega položaja. Podoben je Sizifu, ki venomer

znova vali skalo v breg, da se zmeraj znova skotali nazaj. Toda Sizifu, ki se hkrati zaveda, da drugače ne more biti in da je njegova usoda dokončna.« (Kos 1986: 19)

Krivično pa bi bilo trditi, da je Camus le nadaljeval in obnavljal romantične nazore. Stare vidike, ki so tako ali tako vgrajeni v sam ustroj sveta, je dal novo moderno podobo, jih v popolnosti osvetlil, zaostрил in s tem napravil aktualne. Kot že omenjeno, novost Camusovega absurda je predvsem zahteva po vztrajanju v absurdnem položaju, ne da bi pred njim želeli zbežati ali pa njegov nesmisel zakriti. Človek bi se tako moral odpovedati vsem iluzijam, katerim radi nasedamo z željo po zadovoljitvi našega razuma po popolnosti. Vsako upanje je brezsmiselno, pravi Camus. Upati, da se za absurdnostjo sveta skriva kakšen višji smisel, nekakšna nadsvetna transcendenca, katero moramo šele odkriti, ni nič drugega kot poniževati človeško dostojanstvo.

»Ne vem, ali pripada temu svetu smisel, ki je nekaj višjega od mene. Vem pa, da tega smisla ne poznam in da ga predvsem ne morem spoznati. Kaj naj mi bo smisel, ki leži onstran mojega položaja? Stvari lahko razumem samo znotraj svojih človeških meja. In razen tega vem: obeh stvari, za katere vem zagotovo — svojo željo po absolutnem in enotnosti in pa nezmožnost spraviti svet v okvir racionalnega, z razumom skladnega načela — tega dvojega ne morem spraviti med sabo v sklad. Katero drugo resnico naj spoznam, ne da bi lagal, ne da bi klical na pomoč upanje, ki ga nimam in ki v mojem položaju ne pomeni ničesar?« (Kos 1986: 28)

Prav tako nesmiseln kot upanje pa je tudi beg pred absurdnostjo sveta, na primer samomor, saj bi s tem prav tako izdal človeško naravo in postal zaveznik iracionalnega sveta. S tem, ko človek ne pobegne pred absurdnostjo in ne pristane na nekakšno upanje, temveč z jasno zavestjo vztraja v absurdnem položaju, pridobi vse karakteristike absurdnega človeka. To je ideal človeka, to je Sizif. Camus obsoja tako upanje kot brezup. Človek mora ostati trden in brezbrizen, umreti pa je treba brez sprave – samomor bi namreč pomenil spravo in ponižanje dostojanstva. Človek spričo odsotnosti kakršnega koli smisla in transcendence ter minljivosti življenja ni zavezan ničemur. To pa pomeni svobodo, ki sicer ni absolutna svoboda, saj človek še vedno ostaja omejen s svojo človeškostjo, temveč absurda svoboda kot jo poimenuje Camus.

Že v *Mitu o Sizifu* pa se pojavi tudi drugi pojem, ki ga je veliko bolj razvil v drugi zbirki filozofskih esejev *Uporni človek*, in sicer pojem revolta ali upora, ki naj bi opisoval človekovo vztrajanje v absurdnem položaju. Po Camusu je najboljši in edino sprejemljivi način upora proti absurdno ponosno vztrajanje v njem. S tem, ko človek vztraja v absurdnosti, se upre. Camus za zgled postavlja mit o Sizifu, kjer naj bi se Sizif najučinkovitejše uprl svoji kazni tako, da jo zadovoljno sprejme. Takšen upor daje Sizifovemu življenju vrednost in ob njegovem vnovičnem ponavljanju

tudi veličino. Janko Kos pravi, da je njegov upor pasivna nepopustljivost v brezizhodnem položaju in da je absurdni človek v svojem bistvu pasivni upornik, ker ne pristane na obstoječi svetovni red, obenem ga pa tudi ne more niti ne želi spreminjati (glej: Kos 1986: 22). Po drugi svetovni vojni se je Camus soočil s kritiko svoje miselnosti, in sicer, kako naj bi človek po vseh grozotah zgodovine, še zmeraj moral pristati in sprejemati svet, kakršen je. Kasneje je zato Camus pasivnega upornika, absurdnega človeka povezal z bojevnikom za humanizem in omejitvev zla ter začrtal meje absurde svobode.

Iz spoznanja absurda Camus poleg upora izpeljuje tudi pojem svobode. Glede na nepreklicno, sicer uporniško navezo z absurdom se zdi svoboda absurdnega človeka vprašljiva. A svoboda, ki izvira iz spoznanja absurda, ni v nikakršni zvezi s problemom metafizične svobode, »svobode po sebi«, ki je utemeljena v božji existenci in se na človeški ravni izkazuje kot problem dobrega in zla. Absurdnega človeka soočenje s smrtjo osvobaja in veča njegovo razpoloženje. V svetu absurda je človek ravnodušen do vsega. Svobodo omeji s svobodo drugega in tako v svojo miselnost vpelje moralistični princip človeške solidarnosti, sočutja in usmiljenja.

## 2. 3 Absurdni človek

V poglavju *Mita o Sizifu* z naslovom *Absurdni človek* Camus govori o različnih primerih ljudi, ki so absurdnost prepoznali in v njej vztrajajo. Absurdni človek, pravi Camus, ne stori ničesar za večnost, čeprav je ne zanikuje. Koprnenje mu ni tuje, vendar sta mu ljubša njegov pogum, ki ga uči živeti brez priziva in biti zadovoljen s tistim, kar ima, ter njegovo umovanje, ki ga seznanja z njegovimi omejitvami. Zavedajoč se svoje omejene svobode, svojega upora brez prihodnosti in svoje minljive zavesti, absurdni človek nadaljuje svojo prigodo v času svojega življenja (glej: Camus 1980: 73). V tem oziru Camus podaja tri zgledne primere absurdnega življenjskega sloga: Don Juana, igralca in zavojevalca.

»Ljubimec, igralec in pustolovec so junaki v igri absurda. Toda če le hočejo, lahko prav isto storijo tudi nedolžni asket, uradnik in predsednik republike. Treba je samo, da vedó in da ničesar ne zakrivajo z masko. V italijanskih muzejih najdete včasih pobarvane zaslone, ki so jih duhovniki držali obsojencem pred očmi, da bi jim zakrili morišče. Skok v vseh svojih različnih oblikah, padec v naročje božanskega ali večnosti, vdanost iluzijam vsakdanjosti ali ideje — vsi ti zasloni zakrivajo absurdnost. Vendar pa obstajajo tudi uradniki brez zaslonov in o teh govorim.« (Camus 1980: 93)

Prvi primer absurdnega človeka je Don Juan, ki ga moramo razumeti kot brezobzirnega zapeljivca, ki ne hodi k ženskam, ker bi mu manjkalo ljubezni, temveč mora ponavljati ta dar zato, ker jih vse ljubi z enakih zanosom. Vsaka ženska upa, da mu bo prinesla tisto, česar mu doslej še nihče ni dal, a Don Juanu to le zbudi občutek, da je potrebna ponovitev. Absurdnemu človeku je lastno, da ne veruje v globlji pomen reči, zato je za Don Juana ljubezen kot tudi vse druge stvari v življenju le nekaj minljivega in enkratnega. Don Juan zavestno zavrača obžalovanje, ki je le druga oblika upanja.

»Če bi bilo dovolj samo ljubiti, bi bile reči preveč preproste. Bolj ko ljubimo, bolj se absurdnost utrjuje. [...] Povrhu pa imajo žalostni dva razloga za svojo žalost, ne vedo ali pa upajo. Don Juan ve in ne upa. Spominja nas na umetnike, ki poznajo svoje meje, jih nikoli ne prekoračijo, v negotovem prostoru, kjer se naseli njihov duh, pa kažejo vso čudovito lahkotnost mojstrstva. In prav to je genij: bistroumnost, ki pozna svoje meje. Don Juan se prav tja do meje telesne smrti ne meni za žalost. Od trenutka, ko ve, zazveni njegov smeh in vse mu je odpuščeno. Žalosten je bil v času, ko je upal. Danes čuti na ustih te ženske spet tisti grenki in krepilni okus edine vrednosti. Grenak? Komaj: to je tista potrebna nepopolnost, ki daj občutiti srečo.« (Camus 1980: 76-77)

Drugi primer absurdnega človeka je igralec, pred katerim je postavljeno toliko usod, katere lahko sprejema in občuti, ne da bi trpel njihovo grenkobo. Za igralca, ki vlada v minljivem, medtem ko ponazarja različne življenjske usode, ni meje med tem, kar človek je in tistim, kar hoče biti. Igralčeva nadarjenost je merjena po njegovi sposobnosti vživeti se v življenja, ki niso njegova. S tem dokazuje, kako zelo je videz enak bitju, pri čemer si zmeraj prizadeva, da bi to bolje pokazal. Saj to je njegova umetnost: popolnoma se prenaresjati, kar najgloblje vstopiti v življenja, ki niso njegova. Brez obžalovanja igralec svoje vloge zbira, v času pa se jih naučiti tudi obvladati. In kolikor več vlog je živel, toliko bolj se zna od njih ločiti. Igralec si tukaj nasprotuje: isti je in vendar tako različen, toliko duš je zajetih z enim samim telesom. S tem, ko se upira, da bi živel le eno usodo, igralec hoče doseči in živeti vse.

»Igralec ima tri ure časa, da je Jago ali Alcest, Fedra ali Gloster. V tem kratkem času jim da roditi se in umreti na petdeset kvadratnih metrih desk. Nikoli ni bila absurdnost tako dobro in tako dolgo ponazorjena. Kakšen povzetek bi si mogli želeli, da bi nam razodel več kot ta čudovita življenja, te enkratne in popolne usode, ki rastejo in se končujejo v nekaj urah med temi stenami.« (Camus 1980: 83)

Kot tretji primer absurdnega človeka Camus navaja osvajalca, ki se je, zavedajoč se, da je oropan večnosti, spojil s časom. Posameznik ne more nič in vendar zmore vse, zato ga osvajalec

povzdiguje in uničuje. Medtem ko posameznika svet stiska, ga osvajalec osvobaja. Za tistega, ki se čuti solidaren z usodo tega sveta, ima spopad civilizacij nekaj tesnobnega. Osvajalec, ki je človek onstran nostalgije in zadržkov, je ravno to tesnobo vzel za svojo. Meni, da je koristno delovanje le tisto, ki lahko prenovi zemljo ali človeka, a se istočasno zaveda, da ne more prenoviti ljudi, kljub temu, da se odloči delovati »kakor da« lahko. A ta brezpomenski napor je absurden. Osvajalec razume, da je človek samemu sebi namen in da se mora ostvariti v tem življenju.

»Osvajalci včasih govorijo o zmagovanju in o preseganju. S tem pa vedno mislijo preseči samega sebe. Saj dobro veste, kaj to pomeni. Vsak človek se v takih trenutkih čuti kakor bog. Tako vsaj pravijo. Ampak to prihaja od tega, ker je v preblisku začutil osupljivo veličino človeškega duha. Osvajalci so samo tisti med ljudmi, ki dovolj čutijo svojo moč in so si zato gotovi, da bodo lahko stalno živeli v teh višavah in povsem zavedajoč se te veličine.« (Camus 1980: 90-91)

Camus spregovori tudi o konkretni morali absurdnega človeka. Njegov absurdni človek, ki živi zunaj krščanske morale, humanistične pa ne priznava, je načeloma nedolžen.

»Absurdni človek mora priznati samo eno moralo, tisto, ki se ne ločuje od boga: tisto, ki je ukazana. Absurdni človek pa živi ravno zunaj tega boga.« (Camus 1980: 73)

Vendar Camus dodaja, da je ta nedolžnost lahko nevarna. Izjava Ivana Karamazova, junaka romana Dostojevskega *Bratje Karamazovi*, »Vse je dovoljeno« po Camusovem mnenju ni radostna sprostitev, marveč grenka ugotovitev.

»Gotovost o bogu, ki bi dajala življenju smisel, je veliko privlačnejša od nekaznovane možnosti, da delaš slabo. Izbira ne bi bila težavna. Vendar izbire ni, in tedaj se začne grenkoba. Absurdnost ne sprošča, temveč veže. Ne dovoljuje vseh dejanj. Vse je dovoljeno, to ne pomeni, da nič ni prepovedano. Absurdnost daje samo enakovrednost posledicam teh dejanj.« (Camus 1980: 74)

Absurd namreč človeka hkrati osvobaja in zavezuje, ukinja krivdo in razodeva ničnost kesanja, ne odvzema pa odgovornosti. Absurdni človek je pripravljen plačati za svoja dejanja. Ne glede na omejenost človeškega bitja se Camusov enkratni, nepreklicno minljivi posameznik kaže kot bitje, ki se zaveda svojega dostojanstva in zmožnosti svobodne odločitve, a tudi odgovornosti za svoja dejanja, čeprav ne priznava kesanja.

Camus tem trem primerom absurdnega življenja v poglavju *Absurdno ustvarjanje* dodaja še enega, ki je sicer najbolj absurden lik med njimi. To je človek popolnega nasprotja. To je človek



ustvarjalec, ki ustvarja brez prihodnosti in brez posebnega vzroka. Ustvarjanje je, pravi Camus, absurdno veselje par excellence.

»Da bi bilo absurdno delo mogoče, mu mora biti primešana misel v svoji najbolj lucidni obliki. Hkrati pa se sme pokazati v njem samó kot urejajoča inteligentnost. Ta paradoks ima svojo razlago v absurdnosti. Umetnina nastaja ob tem, ko se inteligentnost odpove razumski obdelavi konkretnosti. Pomeni zmagoslavje čutnosti. Lucidna misel jo izzove, vendar se v tem istem dejanju odpove. Ne bo se vdala skušnjavi, da bi opisanemu dodala še neki globlji pomen, o katerem ve, da ni upravičen. Umetnina uteleša dramo inteligentnosti, vendar pričuje o njej samo posredno. Absurdna umetnina terja umetnika, ki se zaveda svojih meja, in umetnost, v kateri konkretno ne pomeni nič več ko samo sebe. Absurdna umetnina ne more biti namen, smisel in tolažba kakega življenja. Ustvarjati ali ne ustvarjati, to je vseeno. Absurdni ustvarjalec ni navezan na svoje delo.« (Camus 1980: 100)

Absurdni ustvarjalec pa se svojemu delu lahko tudi odpove. Če želimo, da absurdno ustvarjanje ostane absurdno, se moramo zavedati svoje minljivosti in s tem tudi smrtnosti, kar pa velja tudi za umetnino. Umetnina preneha biti smotrna in absurdna takrat, ko ne ponazarja več razkola med idealnim in realnim, temveč zbuja upanje ali pa tudi obup. Umetnina v tem primeru ni več izraz absurdnosti.

Umetnina, meni Camus, je izjemna možnost za ohranjanje absurdnosti sveta in življenja. V tem svetu je umetnost edina priložnost, da človek ohrani svojo zavest, zato ustvarjati pomeni dvakrat živeti. Vendar tudi absurdno ustvarjanje terja določeno disciplino in askezo. Absurdna umetnost ponazarja tisti aspekt sveta, ki ga Camus v lirskem eseju *Puščava* imenuje »pasivna resnica sveta«. V skladu s prepričanjem o nespoznavnosti sveta in človeka se umetnik odpoveduje težnji po enotnosti, prikazuje svet v njegovi raznolikosti in pestrosti, kakor ga zaznava s svojimi čuti. Sveta ne razlaga niti ne išče rešitve problemov.

## **2. 4 Tema Sizifa v Camusovem *Mitu o Sizifu***

Tine Hribar trdi, da danes, ko že več kot stoletje živimo pod obnebjem Nietzschejeve misli o večnem vračanju enakega, Sizifovo početje neizogibno dobiva nov pomen. Mit o njem nas sili v novo, stari razlagi nasprotno interpretacijo, in sicer prav v tisto, ki jo je vpeljal Camus (glej: Hribar 1997: 9). Znotraj potrebe po moderni interpretaciji Sizifa Tine Hribar dodaja:

»Nietzschejeva misel o večnem vračanju enakega je po svojem poreklu nihilistična misel. A le po poreklu, natančneje, glede na tradicionalen pogled na svet, po katerem je svet kozmos, lepo urejeno vesolje stvari: od bivajočega najnižjega reda do vrhovnega bivajočega, tj. do boga kot upravljavca in gospodarja vsega, kar je. Po njem vesolje, vključno s človekom, dobiva ne le umno urejenost, ampak tudi smiselnost. Dokler biva Bog, obstaja tudi smisel. Po izgubi vere vanj, torej po smrti Boga, vesolje, z njim pa tudi človek, nima več smisla. Ali to pomeni, da je postalo nesmiselno? Da je postalo potemtakem absurdno tudi kaznovanje Siziofa? In da odslej pred seboj nimamo le absurdnega junaka, kolikor Siziof še zmeraj vali skalo, čeprav tega od njega ne terja nihče več, ampak absurdnega človeka kot takšnega? Nesmiselno bivanje človeka sredi vsesplošne nesmiselnosti z Nietzschejevim odgovorom je ravno nasproten. Šele zdaj, ko nima nobenega vnaprej danega ali zadanega smisla, je človek zares svoboden. Sam odloča o svojem življenju, lastnemu življenju sam določa cilje in si tako narekuje ali uprizarja smisel bivanja.« (Hribar 1997: 9)

Po obravnavi različnih podob absurdnega človeka, ki nase vzamejo nesmisel bivanja, se Camus v zadnjem delu svoje knjige posveti tudi podrobnejši analizi Siziofovega mita in tako iz antičnega junaka naredi herojsko figuro, s katero se lahko identificira absurdni junak. Znotraj njegove interpretacije mita o Siziofu mu uspe artikulirati eksistencialni smisel človeka, ki je uvidel absurd, a kljub zavedanju absurdnosti in nesmiselnosti sveta ostaja srečen.

Za razliko od Homerja, ki ne omenja Siziofovega odnosa do bogov in ne govori o tem, kako se je Siziof spopadel s smrtjo, ko jo je vklenil v okove, Camus zajema vse. Lahko bi rekli, da Camus zajema tri sklope, in sicer Siziofov prezir do bogov, njegovo sovraštvo do smrti in njegovo strast/ljubezen do življenja, s čemer se ustvari stanje trojnega absurda – v odnosu do bogov, v odnosu do smrti in v odnosu do življenja. Camus premakne fokus od napora telesa k Siziofovi reakciji v trenutku, ko se kamen skotali nazaj po pobočju.

»Siziof me zanima ravno med tem vračanjem, med tem odmorom. [...] Vidim tega človeka, kako se s težkim, vendar enakomernim korakom spušča proti muki, ki ji nikoli ne bo videl konca. Ta ura, ki je kakor oddih in ki se vrača enako zanesljivo kakor njegova nesreča, to je ura zavesti. V vsakem teh trenutkov, ko zapušča vrhove in se polagoma spušča proti brlogom bogov, presega svojo usodo. Močnejši je od svoje skale.« (Camus 1980: 120)

Camus se tako osredotoča na čas, ko se Siziof vrača nazaj k svoji skali, k svojemu naporu in ob tem poudarja »uro zavesti« in pomen samega zavedanja zaradi katerega je Siziof močnejši od svoje skale in s katerim Siziof presega svojo usodo.

Camusovo delo je točka, kjer so bogovi odstranjeni z odra človeške tragedije. Tragično občutje človeka in sveta okoli sebe še zmeraj ostaja. Ob prisotnosti bogov je bilo to občutje tragično, ob njihovi odsotnosti pa ni le tragično, temveč tudi absurdno. Pri Camusu človek postane subjekt v njegovi polnosti in ne več igračka bogov.

J. P. Vernant in P. Vidal-Naquet sta v delu *Mit in tragedija v stari Grčiji* (1994) zapisala, da tragična zavest nastopi, ko sta človeška in božanska raven dovolj ločeni, da si lahko nasprotujeta, a sta kljub temu še zmeraj neločljivo povezani. Tragični občutek odgovornosti nastopi tedaj, ko je človekovo delovanje že postalo predmet razmisleka, notranjega razgovora, ni pa si pridobilo še dovolj avtonomnega položaja, da bi popolnoma zadostovalo samemu sebi. Camus o tragičnosti Sizifa pove:

»Če je ta mit tragičen, potem je zato, ker se njegov junak zaveda. Kje bi namreč bila njegova muka, če bi ga ob vsakem koraku podpiralo upanje, da mu bo uspelo? [...] Sizif, proletarec bogov, nemočen in uporen, pozna vso razsežnost svojega nesrečnega položaja: nanj misli med svojim spuščanjem. Jasnovidnost, ki naj bi povzročala njegovo muko, hkrati dopolnjuje njegovo zmago. Vsako usodo je mogoče preseči s prezirom.« (Camus 1980: 120-121)

Camus torej vselej poudarja pomen zavedanja, ki je predpogoj spoznanja absurda. Ob tragičnosti pa Camus ne misli toliko na grško mitologijo kot na Nietzschejevo protislovno opazko o Ojdipu v 9. poglavju dela *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, ki ponuja primerjavo med Ojdipom, najbolj trpečo postavo grškega odra in Sizifom, in jima tako podeljuje status tragičnega junaka, s tem ko sta presegla tragičnost samo. Sizifovo sprejemanje usode je ekvivalentno Nietzschejevi »amor fati«<sup>5</sup>. Camus celo trdi, da tragični junak ni pesimist. On le sprejme in se sooči z vsem problematičnim in groznim (glej: Brunel 1992: 1053).

Sizifu njegova usoda pripada in njegova skala postane njegova reč. Če bi se v njegovem srcu vzdignila žalost, bi to pomenilo zmago skale. V tem primeru bi imeli samo dve opciji v definiranju naše eksistence. Ali nihilizem, ki je posledica spoznanja absurda, ali pač bog oziroma katera koli druga entiteta, ki zapolni eksistencialno razpoko bivanja. A obstaja tudi tretja možnost, ki je alternativa obema predhodnima opcijama in katero predlaga tudi Camus. To je temeljna sprememba razmerja človeka do samega sebe in do sveta. Gre za odpoved služenju bogovom in avtoritetam ter premagovanje pripadnosti nič. Imanentni svet moramo razumeti kot našo najvišjo transcendenco. In ravno znotraj te tretje alternative si moramo Sizifa zamišljati srečnega, saj kaže srečo, porojeno s

---

5 Ljubezen do usode

sprejemanjem svoje usode<sup>6</sup>. Sizif nas uči najvišje zvestobe, ki zanikuje bogove in privzdiguje skale. Sam sodi, da je vse dobro. Vesolje, ki je brez gospodarja, se mu ne zdi ničevno. Vsako zrnce njegove skale sestavlja svet sam zase. Trud proti vrhovom sam zadostuje, da napolni človeško srce.

Tine Hribar parafrazira Camusa in pravi, da vse to skupaj pomeni veliki DA življenju: tako smehu kot joku, tako bolečini kot radosti, tako lepemu kot grdemu, tako zlemu kot dobremu. Camus pravi: »Ni sonca brez sence, in treba je poznati noč«. Absurdni človek pravi »Da« in njegov napor se ne bo nehal. On sodi, da je vse dobro. Hribar temu doda, da če pozabimo na težo smrti, postane vse lahko, celo lahkost biti (glej: Hribar 1997: 9). Etika tega je v svojem zavednem sprejemanju trpljenja, absurda, kaosa, ničča in navsezadnje smrti podobna stoicizmu. Sizifova usoda je na empirični ravni presežena.

»Zdi se, da so s tem dani vsi pogoji za srečno življenje. [...] Ampak le ob predpostavki, da za začetek vse, kar je, sprejmemo prav tako, kakor je. Da na vse na neki globlji ravni tudi pristanemo. Da se ne jezimo na čas in njegovo minevanje, se pravi na končnost svoje lastne biti. Marveč jo sprejmemo in jo pritrdimo k momentu večnega vračanja enakega. In da torej to, kar je in je bilo hočemo znova še in še. Vso večnost.« (Hribar 1997: 9)

Ivo Svetina v spisu z naslovom *Gora, ki ji je ime kazen*, pravi, da gre prav za pre-živetje, četudi v muki, ki izgublja svojo mučno težo in postaja nekaj drugega: užitek, radost, temelj, na katerem stoji golo človeško bitje, subjekt, čeprav obsojen in kaznovan, še vedno živ. Četudi v podzemnem svetu. Šele človek, ki se v »uri zavesti«, kot temu pravi Camus, zave svoje prekleto usode, svojega bremena, svoje smrtnosti, je lahko tragičen. Tak je bil Gilgameš in tak je bil Ojdip. In je Sizif. Zavedati se svoje usode pomeni biti zvest samemu sebi. To je najvišja mogoča svoboda, ki zanikuje bogove in privzdiguje skale (glej: Svetina 1997: 22).

Camusov Sizif se ne preda ne obupu ne upanju, temveč vztraja v stanju absurdnosti. Antični junak tako najde srečo v naročju nesmisla in hkrati onkraj njega. Poleg različnih interpretacij in podob Sizifa znotraj zgodovine, pa ta antični junak postane sinonim za absurdnega človeka, ki je absurden tako po svojih strasteh kot po svoji kazni. Zavest, da je njegova usoda brez smisla in da je svet za

---

<sup>6</sup> O tej trditvi je Jean Grenier mnogo let pozneje zapisal, da Sizifova sreča ni naravna, in opozoril na kljubovalno krčevitost te metafizične sreče. Sizifova sreča, dodaja Camus, je podobna upor, ki se manifestira kot protestni pristanek na življenje. Ta pristanek temelji na paradoksu, da je življenje vredno živeti prav zato, ker nima smisla. Camus namreč problem, ki ga je zastavil na filozofski, rešuje na psihološki in moralni ravni: spoznanje se spremeni v strast in dolžnost, vse do podobe srečnega Sizifa, ki bi bil kot sklep hladnega umovanja in logike težko sprejemljiv. Absurdno umovanje s svojimi sklepi vred se izkaže kot subjektivistično in kot takšno v nasprotju z avtorjevo tezo, da se videz prekriva z bistvom. Absurdne osebe edino same o sebi vedo, kaj so in koliko so zveste svoji resnici.

njegovo trpljenje ravnodušen ga dviga nad bogove, saj ima absurdnost pomen samo, če junak vanjo privoli. S tem, ko Sizif upanje zavrže, se upre. Njegov upor pa je v bistvu pasivna nepopustljivost v brezizhodnem položaju. Sizif je tako pasivni upornik, ki ne pristane na obstoječo kazen, obenem pa jo ne more niti ne želi spremeniti.

### 3 KALIGULA (1944)

Camusova filozofska misel se je kar najbolje pokazala v njegovih literarnih delih, zato bodo spoznanja iz *Mita o Sizifu* temelj za nadaljnjo analizo Camusove osrednje drame *Kaligula*, ki je izšla leta 1944, čeprav jo je Camus napisal že leta 1938, se pravi pred Mitom o Sizifu.

Tudi tokrat je Camus snov za svoje delo črpal iz antičnega sveta, in sicer iz Svetonijeve biografije *Življenja cesarjev*. Kaligula, glavni like drame, je bil rimski cesar v letih 37-31. Kljub temu, da se je od njegove vladavine ogromno pričakovalo, se je Kaligula, ki je samega sebe imel za Jupitra, kaj kmalu izkazal za enega najbolj krvoločnih tiranov v vsej zgodovini. V kratkem času je zapravil ogromno bogastvo državne blagajne, nato pa je začel poniževati in ubijati resnične ter namišljene sovražnike. Od ljudi je zahteval izkazovanje posebnega (straho)spoštovanja in je deloval po principu znanega reka iz Akcijeve tragedije: Oderint, dum metuant – »Naj sovražijo, samo da se bojijo«. Medtem ko Svetonij opisuje Kaligulo kot brutalnega, kaznovalnega, zavistnega, nečimrnega in pohlepnega vladarja, Camus zgodovinski osebnosti dodaja še transcendenčni pomen in tako zajema moment človekovega občutja absurda in njegovega spoprijemanja z njim.

Naslednja poglavja bodo obravnavala Kaligulino soočenje z absurdom, in sicer od njegovega spoznanja absurdnega do posledic, ki jih to spoznanje nosi s seboj. Z obupno željo po vzpostavitvi enotnosti med svetom in človekom, Kaligula doživi notranjo razklanost in negotovost, ki ima posledice tudi za tiste, ki morda niso spoznali absurdnosti in čigar spoznanja so morda nižja od njegovih. Znotraj drame se tako pojavljajo vsi problemi, katere je Camus nakazal že v *Mitu o Sizifu* – vprašanje zavesti, smrti, ustvarjanja, svobode itd.

#### 3. 1 Vsebina drame *Kaligula*

Drama se odvija za času vladavine rimskega cesarja Kaligule. Spremljamo dogajanje v njegovi cesarski palači, in sicer v obdobju treh let. Na začetku drame Kaligula po smrti svoje sestre in ljubice Druzilije izgine neznan kam. Patriciji v vsej svoji skrbi za Kaligulo hvalijo njegov dober, razumen in rahločuten značaj. Ko se po treh dneh Kaligula ves umazan vrne v palačo, pove svojemu služabniku Helikonu, da je prišel do spoznanja, da ljudje umirajo in da niso srečni. A to spoznanje ni skladno z željami Kaligule, zato se odloči spremeniti svet. Z namenom da bi ljudi naučil živeti v resnici, se Kaligula postavi v superiorni položaj učitelja in v upanju na prevrednotenje človekovih življenj in sveta začne samovoljno pošiljati ljudi v smrt, si lastiti njihovo

premoženje in smešiti vse, kar je ljudem sveto in ljubo. Prepričan, da je prevzel vlogo kuge oziroma usode, Kaligula povsem poljubno in naključno začne sestavljati seznam za usmrtnitve. A kljub vsej krutosti in zločinom, Kaligula ponavlja, da želi doseči le harmonijo sveta in srečo ter nesmrtnost ljudi. Kaligulina krutost je tako rezultat njegove globoke žalosti in obupa ob spoznanju razklanega življenja in sveta. Kaligula, v želji po osmišljenem svetu, hrepeni po nečem višjem. Simbol za to hrepenenje je luna, za katero zahteva od Helikona, da mu jo prinese. Poleg zvestega služabnika Helikona sta na Kaligulini strani še nekdanja ljubica Kesonija, ki jo Kaligula kasneje zadavi, in mladi pesnik Scipio, ki Kaligulino miselnost razume, čeprav se mu zoperstavi. Drama se zaključi tako, da se patriciji uprejo krutosti in Kaligulo v zaroti ubijejo. Kaligula sluti zaroto, vendar se ne upre ne zaroti ne smrti ter doda, da morda njegova pot le ni bila prava, kljub temu, da je dosledno deloval v skladu s svojimi prepričanji. Na koncu drame, ko zarotniki vdrejo h Kaliguli, ta zavpije: »V zgodovino, Kaligula, v zgodovino!« (Camus 1984: 87). Medtem ko oboroženi zarotniki obračunavajo z njim, Kaligula z blaznim smehom na obrazu ponavlja: »Še sem živ!« (Camus 1984: 87).

### **3.2 Absurd v *Kaliguli***

V času, ko Kaligula izgine neznano kam, so vsi prepričani, da trpi zaradi smrti sestre in ljubice Druzilije. Ko se Kaligula vrne, pojasni, da ne trpi zaradi izgube, temveč zato, ker je žalost ob tej silni izgubi minila. Spoznanje o minljivost, tako dobrega kot slabega, pripelje Kaligulo do občutka izgube smisla. Spozna, da je svet ravnodušen za njegovo bolečino in ob tem začuti, kako zelo gnusno in mučno je biti človek. Kaligula v tem trenutku spozna absurdnost bivanja, saj se sooči z ravnodušnim svetom in željo po celostni osmišljenosti eksistence. Občutje absurda se tako rodi kot rezultat razkola med njegovimi željami, čustvi in nemim svetom.

To občutje je vselej nelagodno in človek bi ga lahko ukinil le, če bi bil svet oblikovan po človeški meri, v skladu z njegovimi željami in hotenji oziroma kot pravi Camus, če bi človek spoznal, da je tudi veselje zmožno ljubiti in trpeti. Kaligula se, kljub hrepenenju po enotnosti in absolutnem, zaveda, da sveta ni možno oblikovati po človeški meri. Ker pa človek hrepeni po celostni določenosti sveta, lahko Kaligula doseže to enotnost le tako, da se spremeni sam oziroma da postane kot svet – gluhi in brezbrizen do človeškega trpljenja. Kaligula se tako odloči prevzeti vlogo usode, zato postane vsemogočen in krut.

Kaligula je prepričan, da njegove usmrtnitve niso kazni, čeprav se ostalim likov v drami, ki absurdnost sveta niso spoznali, zdijo prav to. Kaligula meni, da se za smrt ni potrebno pregrešiti in

da so njegove usmrtitve le sledenje naravnemu zakonu. Kaligulova sprememba po spoznanju absurda pa se ne omeji le na usmrtitve. Njegovo poseganje v svet je mnogo globlje. Pomembno se mu zdi, da ljudje spoznajo, da morajo življenje polno izkoriščati v vseh njegovih brezmejnih možnostih, zato se Kaligula postavi v vlogo učitelja. Brezmejne možnosti želi omogočiti, zato od ljudi začne zahtevati obiske v javni hiši in splošno kršenje vseh moralnih norm, za katere poskuša dokazati, da niso absolutno zavezujoče in da izhajajo iz arbitrarnega dogovora med ljudmi in družbo, zato jih lahko zavrnamo, prevrednotimo in spremenimo, ne da bi nas zaradi tega doletela kazen. Kaligula to miselnost zaostri do te mere, da zahteve kazen za vse tiste, ki pravil ne kršijo. Kaligula želi ljudi na novo vzgojiti na način, ki jih bo osvobodil, kar pa v osnovi zahteva prepoznanje in pristanek na absurd in zaživitev v absurdni svobodi. Svet nima nobene veljave in kdor to spozna, je svoboden. Z minljivostjo sveta se ukinja tudi vrednost človekovega življenja. Kaligula je s to miselnostjo dosegel to, kar Camus v svojem filozofskem eseju imenuje absurдна svoboda: »Če mi absurd uničuje vse možnosti za večno svobodo, pa mi vrača in povzdiguje svobodo delovanja. Izguba upanja in prihodnosti pomeni človekovo večjo razpoložljivost« (Camus 1980: 63).

A kljub temu, da Camus absurdni svobodi postavi mero, jo Kaligula, prav nasprotno, žene do skrajnosti, misleč, da lahko tako doseže harmonijo in smisel. Camus pravi, da verovati v absurd pomeni nadomeščati kvaliteto s kvantiteto, zato absurdni človek sili h kar največ možnimi izkušnjami življenja in sveta. Absurdni človek naj bi tako izkušnje zbiral in jih ne vrednotil ali kot Kaligula preprosto reče, da je treba živeti hitro.

S tem ko Kaligula ne vrednoti izkušenj, prestopi v območje brezčutnosti in pozabi na ranljivega človeka, ki je nekoč bil, ter začne izvajati usmrtitve in razvrednotenje vseh ustaljenih moralnih norm, kar naj bi ob številnih ponovitvah postalo nekaj povsem vsakdanjega. Kaligula si zavestno izbere nerazumen in krut način delovanja, ki ljudem zbuja grozo in pravi: »Živim, ubijam, gospodujem z opojno močjo razdiralca, vpričo katerega je gospostvo stvarnika navadno spakovanje. Temu se pravi biti srečen« (Camus 1984: 85). Ob prevrednotenju vrednot tudi svojo smrt spremeni v nekaj pozitivnega in jo tako osmisli, čeprav mu s tem ne uspe istočasno dati smisel tudi življenju in svetu.

Eden ključnih elementov absurda v drami je Kaligulova želja po luni, ki se na prvi pogled zdi popolnoma nesmiselna in zaradi katere mislijo, da je Kaligula znorel. Preko želje po luni, ki je simbol za vse višje in človeku nedosegljive stvari, pa je Kaligula neposredno povezan z absurdom. Camus trdi, da je absurd razmerje dveh strani - človekove želje in njegovih sredstev. Čim bolj so



torej želja in naša sredstva za doseg te neprimerna, tem bolj je naše početje absurdno. Prav takšen je Kaligulov položaj v odnosu do hrepenenja po luni. Lahko pa trdimo tudi drugače, in sicer, da Kaligula ni absurden človek, ker hoče luno, temveč hoče luno zato, ker noče biti absurden. Želi si premostiti to razpoko med svetom in njim, med dosegljivim in nedosegljivim, mogočim in nemogočim. Njegova nemogoča želja ga ne dela absurdnega, ampak je pravzaprav posledica soočenja z absurdom. Camus trdi, da je soočenje z absurdom usodno in nepovratno. Vrniti se v zavest, kakršna je bila pred spoznanjem absurda, ni več mogoče. In ravno ta povratek nazaj je tisto, po čemer Kaligula hrepeni. Občutje absurda ga je vrglo iz domačnosti bivanja in ga naredilo tujca v svetu. Na ta način lahko razumemo tudi Kaligulov monolog o luni.

»Ne pozabi, da je enkrat že bila moja. [...] Bilo je v lanskem poletju. Toliko časa sem jo gledal in ljubkoval po stebrih na vrtu, da me je slednjič uslišala. Malce se je sprenevedala. Bil sem že v postelji. Najprej je vsa krvava visela nad obzorjem. Potem pa se je, vsa lažja in lažja, naglo začela povzpenjati po nebesnem svodu. Višje kot se je vzpenjala, prosojnejša je postajala. Naenkrat se je zaiskrila kot mlečno jezerce sredi volhke noči, ki je drhtela od bleščavih zvezd. In potem je v vsej svoji toploti, mehka, lahna in gola prišla k meni. Prestopila je prag in počasi, a zanesljivo pripolzela prav do postelje, smuknila vanjo in me oblila s svojim smehljajem in bleščavo.« (Camus 1984: 56)

Kot že omenjeno, si Kaligula želi doseči enotnosti, ki bi ukinila absurd. A ker je to nemogoče postane, kljub želji po doslednosti, notranje razdvojen. Po eni strani želi prevzeti podobo bogov in usode, po drugi pa meje svoje človeškosti ne more preseči. Kaligula ne verjame v bogove, čeprav se s svojim zanikanjem obrača nanje. Kaligula pravi: »Samozvanim bogovom sem dokazal, da lahko tudi človek brez posebne vaje opravlja njihov trapasti poklic« (Camus 1984: 52). Na trenutke si želi doseči nesmrtnost, ki se vedno prepleta z željo po smrti, ki vodi v konec in t. i. »superiorni« samomor, kot ga v predgovoru k izdaji Kaligule opiše Camus.

Ko Kaligula prevzame vlogo bogov in usode, postane iracionalen. V svojem delovanju si želi biti dosleden do kraja, s čimer se ulovi v protislovje, saj postane vsaka njegova odločitev, tudi tista najbolj iracionalna, rezultat tehtnega premisleka. S tem, ko posnema svet in usodo, je premišljeno iracionalen. Njegova sredstva niso zadostna za doseg cilja, zato je Kaligula obsojen na neuspeh. Te osnovne zmote pa se Kaligula ne zaveda v popolnosti, čeprav nenehno dvomi o pravilnosti svojih stališč in omahuje med njimi. Nobenega stališča se ne more z gotovostjo oprijeti ali ga postaviti za temelj svojega delovanja. Pomenljiv je odlomek iz molitve, posvečene Kaliguli-Veneri: »Pouči nas o resnici tega sveta, ki je takšna, da je sploh ni...« (Camus 1984: 49). Kaligula je prepričan le v eno, in sicer v dejstvo, da ljudje niso srečni in da umirajo ter da svet ni grajen po človeški meri. Se pravi, da lahko trdimo, da je gotova le absurdnost človeka in njegova vrženost,

tujost v svetu. Kaligulova bolečina ob spoznanju, da ljudje niso srečni, ga žene v delovanje, ki naj bi spremenilo ustroj sveta in ljudem prineslo srečo ter nesmrtnost. A kljub cilju, da ljudi osreči se zdi, so njegova sredstva, se pravi ubijanje in moralno razvrednotenje, ravno nasprotna.

Kaligula si želi preseči absurd in doseči enotnost med njim in svetom, a to ga pripelje le do notranje razdvojenosti, kjer se nasprotje človek – svet ponovi znotraj njega samega, zato lahko rečemo, da je absurd tudi v odnosu človeka do samega sebe. Kaligula se trudi preseči razdvojenost znotraj sebe. Doseči želi nedvomično celotno identiteto in izpolnjenost. V tem oziru moramo razumeti tudi Kaligulovo trditev, da si mora vsak zagotoviti čistost na svoj način in da se je on namenil v samo jedro stvari. V tej odločitvi pa se Kaligula odloči za jedro sveta in ne jedro ljudi in tako prestopi v območje brezčutne in neomajne okrutnosti. Pravi, da je mislil, da je segel do skrajnega roba bolečine, a da lahko človek seže še dlje. Šele ko prestopi to obzorje, se odpre polje brezkrvne in veličastne sreče. S tem, ko Kaligula postane uničevalec, istočasno dosega svojo čistost, svojo identiteto in enotnost s svetom, vrhunec pa doseže v samouničenju. Vendar pa, kot spozna na koncu, ne ravna pravilno.

### **3.3 Kaligula kot absurдни človek**

Znotraj drame *Kaligula* se je konkretizirala ideja absurda in ideja absurdnega človeka, o kateri je govoril Camus v *Mitu o Siziifu*. Iz Kaligulove reakcije ob spoznanju absurda lahko razberemo temeljne značilnosti absurdnega človeka. Kaligula je že na začetku drame oblikovan kot absurdni človek in v nadaljevanju ne doživi nikakršnih spoznavnih transformacij. Zaveda se, da je drugačen od drugih in da je nosilec občutja absurda. Kot absurdnemu človeku mu ob spoznanju ničevosti sveta ni ničesar žal, istočasno pa ne pristaja na nobeno upanje ali tolažbo s strani višjih entitet. Prav tako pa se ne predaja niti brezupu.

Camus meni, da se ob spoznanju absurda v konkretnem človeškem življenju pravzaprav nič ne bi smelo spremeniti na zunaj. Kaligulovo spoznanje absurda pa ne terja le sprememb v miselnosti in občutjih, ampak tudi dejanja z zunanjimi, škodljivimi posledicami. Spoznanje absurda je vselej individualna izkušnja. Toda, kot smo že videli, Camus ob spoznanju absurda zapove tudi, kako naj bi se z njim soočili. Prav to pa je v popolnosti nasprotno Kaligulovem soočenju z absurdom, za katerega se poseganja v svet ob spoznanju absurda temeljito spremeni. Ob tem se vzpostavlja vprašanje utemeljitve zla znotraj spoznanja absurda. Ali izguba smisla povsem upravičuje

brezbrižnost absurdnega človeka do sveta in ljudi ter dopušča najbolj zla dejanja? Kje je meja, do katere lahko seže absurdni človek?

»Takšna pot bi bila mogoča in logična prav zato, ker bi izvirala iz skrajnega brezupa in nevere. Popolna brezbrižnost bi se sprevrgla v skrajno eksperimentiranje, oboje bi pa samó potrjevalo svobodo absurdnega človeka. Ali ne bi bil torej najbolj logičen zaključek filozofije absurda prav ta, da bi priznala vse, celo najbolj radikalne in skrajne poskuse za spremembo sveta — čeprav seveda ne iz vere v možnost njegovega izboljšanja, ampak prav narobe iz popolne, nihilistične nevere?« (Kos 1986: 30)

Camusov nazor pa je ravno nasproten, zavzema se namreč za odpravo zla v svetu. S tem ko Kaligula povzroča zlo, prestopi na stran iracionalnega sveta, tistega, s katerim se srečuje razum sočloveka, ki terja popolnost. Tako so kruta dejanja na strani nepopolnosti in nerazumna, s tem pa se poruši ravnovesje med svetom in razumom, potrebno za vzpostavitev absurda. S tem ko Kaligula spodbuja nasilje, izda dragoceno spoznanje absurda, ki je po Camusu vrednota.

»Ravnotežje bi se porušilo, brž ko bi se prepustili upanju v absolutno preosnovo sveta in bi verjel, da takšna preosnova opraviči vsa sredstva, celo nasilje in umor. Prav s tem bi zagrešil cilj in se izneveril revolti. Namesto da bi iracionalnost sveta dokončno podvrgel človeški volji do enotnosti in popolnosti, bi postal njen zaveznik in podložnik. V svetu polnem zla, bi zlo še razširil in poglobil. Iz upornega človeka bi se spremenil v rablja, ki slabo izpolnjuje postave svojega sovražnika. Revolta bi se končala s porazom.« (Kos 1986: 32)

Upor absurdnega junaka naj bi se načeloma uveljavil samo kot popolnoma pasivno vztrajanje sredi življenja, kakršno pač je z vsem svojim zlom in nesmisлом, stran od poskusov zmanjšati zlo, ki ogroža življenje. Poraja se vprašanje, kako naj absurdni človek postane bojevnik za humanizem in kako naj se njegova revolta spremeni iz pasivne brezbrižnosti v dejanje za ukinitve zla v svetu (glej: Kos 1986: 29)?

Camus ta problem rešuje v naslednji zbirki filozofskih esejev *Uporni človek* (1951), kjer preko končnega spoznanja, ki trdi, da je smisel človeškega obstoja ta, »da živiš in se naučiš umreti in da se braniš biti bog, zato da bi bil človek«, uvede humanizem kot naslednjo značilnost absurdnega človeka.

Absurdna svoboda, kot jo pojmuje Camus v *Mitu o Siziifu*, se pojavlja tudi znotraj Kaligule. Camus verjame, da so v udejanjanju absurde svobode meje tisto, kar je moralno dopustno. Kaligula

absurdno svobodo udejanji malce drugače, saj pozabi, da je njegova svoboda omejena s svobodo drugih. Kaligula pravi: »Človek je vedno svoboden samo na račun drugega« (Camus 1984: 36), to pa je prav nasprotno Camusovim prepričanjem o absurdni svobodi. Namesto z brezmejnostjo, bi Kaligula s samoomejevanjem lahko dosegel ideal absuradne svobode. Kaligula je ravnodušen do mej sprejemljivega, zato te meje izgubijo težo. Grozljiva dejanja vedno iztrga iz konteksta in jih povsem razvrednosti. Na koncu Kaligula vendarle pride do spoznanja, da njegova svoboda ni prava.

Camusova filozofska misel na poseben način obravnava tudi odpoved življenju. Samomor je po Camusu nedopusten umik iz absurdnosti. Edini upor proti absurdni je pristanek nanj. Tu se pojavi tudi druga razlika med Camusovo filozofsko mislijo in Kaligulovimi dejanji ob spoznanju absurda in nesmiselnosti življenja. Kaligula ves čas ve, da se pripravlja zarota, vendar ne reagira. Camus Kaligulovo smrt označi, kot že prej omenjeno, za superioren samomor.

Kaligula v svojem upor proti absurdni pozabi na kolektivno moralo in se obrne proti sočloveku ter tako podvaja trpljenje, na strani ravnodušnega sveta. Camus v *Upornem človeku* verjame, da bi solidarnost in kolektivizem morala spremljati upor proti absurdni, ravno nasprotno pa se Kaligula obrne proč od ljudi.

Obstaja pa tudi druga razlaga, ki ima opraviti s samo formo eksistencialistične drame. Zdi se, da se Kaligula sicer sooči z absurdno, a se z njim ne sprijazni ter s tem, ko stopnjuje nasilje, pravzaprav poskuša doseči, da bi mu nemi svet vendarle odgovoril. Lahko bi trdili, da Kaligula zaide v neke vrste absurdni nesporazum. Gašper Troha v knjigi *Ujetniki svobode* trdi, da to tezo podpira tudi sama forma drame, zato moramo rešitev iskati prav v razmerju med vsebino in obliko drame. Troha v nadaljevanju preverja obliko eksistencialistične drame s pomočjo aktantskih modelov Anne Ubersfeld (glej: Troha 2015: 64).

Po A. Ubersfeld aktantski model sestavlja šest aktantov, ki so razporejeni v dva pozicijska (subjekt/objekt, pošiljatelj/prejemnik) in opozicijski par (pomočnik/prejemnik), pri čemer subjekt želi objekt, željo mu generira pošiljatelj, izvaja pa jo v imenu prejemnika. Po ugotovitvah teoretika Szondija je znotraj sodobne drame problematičen izginjajoči opozicijski par, s čemer se ukinja dialoškost. Szondi pa ne omenja možnosti, da bi bil prazen celoten opozicijski par, saj bi to verjetno pomenilo razpad modela. Troha dodaja, da se v eksistencialistični drami zgodi ravno to – pride do neobstoja opozicijske para ali do praznega mesta znotraj pozicije opozicijskega para (glej: Troha 2015: 64).

»Pri Kaliguli se subjekt že na začetku zaveda lastne svobode in jo udejanja ter s tem ogroža svobodo drugih. Odsotnost protiigre rešuje s trkom dveh aktantskih modelov, ki sta v istem časovno-prostorskem kontekstu, a dejansko nista povezana. Pri *Kaliguli* je v prvem subjekt Kaligula, ki hoče dosledno izvajati lastni smisel, pošilja ga spoznanje absurda, prejemnik je svoboda oz. Smisel, ki izhaja iz tega spoznanja. Opozicijski par predstavljajo patriciji in Kereja, saj ga na koncu ubijejo, ter Helikon in Kesonija kot pomočnika, ki nimata nobene veze z objektom. Lahko pa razumemo Kerejo in patricije kot kolektivni subjekt drugega modela, v katerem je objekt ohranjanje družbe. Pošiljatelj je v tem primeru polis s svojo tradicijo, prejemnik tudi polis v smislu reda in miru. Kaligula v svojih prizadevanjih išče nasprotnika, ki bi ovrednotil njegovo spoznanje svobode, a je opozicijski par v modelu prazen, zato brez posledic mori in dela grozodejstva. Atentat nanj je posledica soobstoja drugega modela, ki ima popolnoma drugačna pozicijska para, vendar oba modela prihajata v kolizijo zaradi istega časa in prostora. Kaligulov umor zato deluje nemotivirano. Patriciji nimajo nič proti Kaliguli, ki se jim se zdel sprva obetaven cesar, moti jih, da ogroža njihov objekt – tradicionalno obliko družbe.« (Troha 2015: 64)

Znotraj eksistencialistične drame tako opazamo strukturo, kjer je bistveni element odsotnost opozicijskega para (pomočnik/nasprotnik), kar bi dramo lahko pripeljalo v območje monologa ali molka. A to se ne zgodi, saj eksistencialistična drama prikrije ta primanjkljaj z ustvarjanjem situacije ogroženosti. Pri Camusu, trdi Troha, ogroženost izhaja iz spoznanja, da je svoboda posameznika omejena s svobodo drugih. Temeljno nemožnost eksistencialistične drame razkrije subjektovo spoznanje lastne svobode in odgovornosti, ki naj bi ga peljalo v avtentično eksistenco. Gre torej za vprašanje soobstoja različnih teženj v istem prostorsko/časovnem kontekstu, kar se kaže v Camusovih dramah kot soobstoj neodvisnih in nepopolnih aktantskih modelov, ki eden drugemu predstavljajo manjkajoči opozicijski par, zato propad enega od modelov nujno povzroči konec drame (glej: Troha 2015: 68).

## 4 ZAKLJUČEK

Antični miti nam ne nudijo le vpogled v miselnost antičnega človeka, temveč nam s svojo univerzalnostjo služijo tudi kot sredstvo za boljše razumevanje položaja sodobnega človeka. Antični mit o Sizifu je bil tekom zgodovine mnogokrat predelan in prilagojen tedanjemu času. Načeloma lahko govorimo o dveh poglavitnih smereh interpretacij. Po prvi Sizif velja za pretkanega in zvijačnega lika, katerega se drži predvsem negativna konotacija. Po drugi interpretaciji pa je Sizif razumljen kot nedolžen, tragičen in celo heroičen lik iz antične mitologije.

V 20. stoletju je prišlo do verjetno najbolj znane interpretacije mita o Sizifu. Francoski pisatelj in filozof Albert Camus je mit o Sizifu uporabil za utemeljitev filozofije absurda znotraj zbirke filozofskih esejev z naslovom *Mit o Sizifu* (1942). Absurd, ki se poraja med človekovo težnjo po polnosti in svetom, ki mu te polnosti nikakor ne nudi, je vklenjen v samo človeško eksistenco, in tako zadeva ne le modernega, temveč tudi antičnega človeka. Camus poleg štirih primerov absurdnega človeka (Don Juan, igralec, osvajalec in umetnik) navaja tudi mitološkega junaka Sizifa in njegovo spoznanje in soočanje z absurdom v odnosu do bogov, v odnosu do smrti in v odnosu do življenja. Camus, za katerega absurdni človek živi onkraj upanja in obupa, pravi, da si moramo Sizifa med opravljanjem svoji kazni predstavljati srečnega. Absurdni človek preseže vso tragičnost in občutje absurda s tem, ko nanj pristane in v njem vztraja.

Camusova filozofska miselnost prežema tudi vsa druga literarna dela. Njegovo osrednje dramsko delo *Kaligula* (1944) znotraj zgodbe o krutem in krvoločnem rimskem cesarju Kaliguli obravnava vso problematiko, ki jo je Camus nakazal v *Mitu o Sizifu* – prepoznanje absurda, soočanje z absurdom, vprašanje samomora, absurdna svoboda, upor itd.

Kaligula se nedvomno sreča z občutjem absurda, o čemer priča njegova želja po celoviti enotnosti sveta in človeka. Kaligula se, prav tako kot Camusov metafizični junak Sizif, zaveda občutja absurda. Razlika med njima pa je v soočanju z absurdom oziroma v (ne)pristanku nanj. Sizif na svojo usodo pristane in v njej najde srečo ter udejanja zapovedi absurde svobode in morale. Kaligulino soočenje z absurdom pa se sprevrže v neke vrste nihilizem, čemur se Camus pravzaprav v svojih teoretskih spisih želi temu ravno izogniti. Kaligula ne pristane na upor, ki je pojmovan kot pristanek na absurdnost življenja, zato deluje ravno nasprotno od Sizifa. Ob izgubi smisla Kaligula zgubi tudi vse vrednote in meje svobode, čemur Camus pri pojmovanju absurdnega človeka ravno nasprotuje.

Kaligula kaže absurdnega človeka, ki pa ni popolnoma v skladu s Camusovo filozofijo. Pri tem moramo upoštevati dejstvo, da je drama *Kaligula* bila napisana že leta 1939 in tako predhodi *Mitu o Sizifu*, čeprav je Camus najverjetneje zasnitek za svoja filozofska načela razvijal že mnogo prej. Kljub temu, da se zdi, da drama ni skladna z avtorjevo filozofsko miselnostjo, je težko verjeti, da je *Kaligula* Camusov literarni spodrseljaj. Ravno nasprotno. Gre za njegovo osrednje literarno delo.

Gašper Troha zaradi tega opozarja, da moramo pri razumevanju Camusovih dram upoštevati obliko eksistencialistične drame in njen odnos do same vsebine. Znotraj eksistencialistične drame smo priča odsotnosti konflikta oziroma protiigre. Kaligula tako pride do spoznanja absurda, ne pa tudi do njegove razrešitve. Rešitev je v odprtem dramaturškem koncu drame.

## 5 LITERATURA

- Aristofanes, 1959: *Komedije*. Maribor: Založba Obzorja Maribor.
- Baudelaire, Charles, 1977: *Rože zla*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Brunel, Pierre [gl. ur.], 1992: *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. London, New York: Routledge.
- Camus, Albert, 1997: *Kaligula*. Gledališki list MGL. Letnik XLVI, 97/98, št. 4.
- Camus, Albert, 1984: *Kaligula. Nesporazum*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Camus, Albert, 1980: *Mit o Sizifu. Uporni človek*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Zbirka Nobelovci; 61)
- Enzensberger, Hans Magnus, 2006: *Ode in Svarila*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Graves, Robert (Grevs, Robert), 1990: *Grčki mitovi*. Beograd: Nolit.
- Homer, 1992: *Iliada*. Ljubljana: Založba Mihelač. (Zbirka svetovni klasiki ; 13).
- Homer, 1991: *Odiseja*. Ljubljana: Založba Mihelač. (Zbirka svetovni klasiki ; 8).
- Hribar, Tine, 1997: *Je, kakor je*. Gledališki list SNG. Drama. 76/1997, št. 5.
- Janković, Vladeta, 2004: *Kdo je kdo v antiki: mitologija, zgodovina, umetnost*. Ljubljana: Modrijan.
- Kermauner, Taras, 1997: *Nova Sizifova viža*. Gledališki list SNG. Drama. 76/1997, št. 5.
- Kos, Janko, 1986: *Albert Camus in filozofija absurda*. V: Camus, Albert: Tujec, Kuga. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Nietzsche, Friedrich, 1995: *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*. Ljubljana: Karantanija
- Propercij, 1973: *Pesmi*. Maribor: Založba Obzorja Maribor.
- Platon, 2003: *Poslednji dnevi Sokrata*. Ljubljana: Slovenska Matica.
- Platon, 2006: *Zbrana dela II*. Celje: Mohorjeva družba.
- Schilinger-Kind, Asa, 1999: *Albert Camus, zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.
- Schmidt, Joël, 1997: *Slovar grške in rimske mitologije*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Skušek- Močnik, Zoja. 1980: *Dodatek*. V: Camus, Albert: Mit o Sizifu, Uporni človek. Ljubljana: Cankarjeva založba (Zbirka Nobelovci; 61).



- Skrušny, Jaroslav, 1984. Albert Camus ali možnost tragedije našega časa. V: Kaligula, Nepsrazum. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Sutlić, Vanja, 1978: *Intelektualac i korijeni apsurda*. V: Mit o Sizifu. Sarajevo: IP Veselin Masleša.
- Svetina, Ivo, 1997: *Gora, ki ji je ime kazen*. Gledališki list SNG. Drama. 76/1997, št. 5.
- Troha, Gašper, 2015: *Ujetniki svobode : slovenska dramatika in družba med letoma 1943 in 1990*. Ljubljana: Aristej
- Vasić, Marjeta, 1984: *Eksistencializem in literatura*. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Literarni leksikon, Študije; zv. 24).
- Walther, Lutz [gl. ur.], 2003: *Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon*. Leipzig: Reclam.