

## СТРАНАЦ АЛБЕРА КАМИЈА: О ЋОРСОКАКУ АПСУРДА

Овим чланком настојали смо да, у кратким цртама, понудимо увид у цјелокупно стваралаштво Албера Камија, као и у контекст у којем настају његова најзначајнија дјела, с посебном освртом на роман *Странац*, као и на есеј *Миш о Сизифу*. Овај потоњи је, са својом идеолошком дефиницијом концепта апсурда, и из њега произашлих теоретских поставки појмова „апсурдног човјека” и „апсурдне слободе”, између осталог, дуго важио као својеврстан интерпретативни кључ за овај роман. Нашом анализом дотакли смо се неколико кључних тема: проблематизација дефиниције романа, као и његовог главног протагонисте, као „апсурдних”; одређење појма класичног књижевног дјела или опуса; пишчеве намјере. С друге стране, понудили смо, у складу са закључцима до којих смо претходно дошли, и наше тумачење дјела, с намјером да истакнемо слојевитост и широк дијапазон могућих аналитичких приступа овом класику свјетске књижевности.

**Кључне ријечи:** класик, егзистенцијализам, апсурд, апсурдна слобода, апсурдни човјек, „наивни поглед”, срећа, свјетлост, осуда, затвор, смрт, хришћанство

**1** Увод. Несумњиво, идеолошки еквивалент „апсурдног човјека”, таквог каквог нам представља Камијева дефиниција, „која почива из анализе, а не из сазнања” (Ками 2008: 107) надаје нам се као датост чији су аватари и те како препознатљиви у времену у којем живимо. У томе, рекло би се, почива непрестан интерес за овакве, али и другачије камијевске концепте који, да одмах напоменемо, нису без противрјечности и узајамног сукобљавања у односу на дијахронијску раван њиховог оформљавања. Свакако, велики број интерпретација, егзегеза па и анализа рецепције Камијевих дјела, оставља мало простора оригиналним и аутентичним тумачењима. И поред тога, као и сваки велики писац, као и свако велико дјело, схваћено као сума свих својих текстуалних и паратекстуалних форми, даје могућност да се свјетло постави на другу страну, да дјелу приђемо из нама сопствене перспективе, да изна-

---

\* radana.lukajic@flf.unibl.org

ђемо фокус који ће, ако не проширити дијапазон могућих тумачења, барем дати да се наслуте још покоји прикривени слој дјела или одређене аналогије. Наш циљ је да, након кратког осврта на стваралаштво Албера Камија и контекст у којем његова првотна дјела настају, покушамо да се осврнемо на концепт „апсурда” у пишевом дјелу, на етапе његовог уобличавања, преобликовања, па и негирања, и то са посебним освртом на два дјела, којима, рекло би се, клатно камијевске мисли почиње јасније да исцртава своју путању – *Сџраница* (1942) и *Миша о Сизифу* (1943).

Сматрамо упутним да на самом почетку скренемо пажњу на чињеницу да је то камијевско мисаоно и списатељско клатно, иако исте тежине и истог замаха – готово од првих написаних текстова зањихавши се снажно и силно одјекујући од силине свог замајца – слиједило раличите путање, које само у првим фазама његовог стваралаштва покушавају да прате један еволутивни ток. Палинодија једног дијела у односу на друго уочљива је кроз идеолошку, па и формалну раван дјела која се нижу, па ипак, барем на почетку у њима уочавамо дијалектичку спрегу. Но, дјело, схваћено као цјелина, изњедриће бројне проблематике, те ћемо покушати, на сажет начин, да на њих укажемо овим текстом.

Ако бисмо говорили о ономе што се намеће као нека Аријаднина нит која увезује ово не преобимно, али плодно, и уз то, хетерогено дјело, рекли бисмо да је то стална потрага за смислом у бесмислу, како то писац поима, бесмисла који се ушанчио између камена међаша свеколике људске судбине: рођења и смрти, двама извјесностима над извјесностима у очима оног који за једину реалност прихвата управо то: извјесност људског усуда, онаквог каквог се он надаје разуму, и једино њему. Камијевски метод као полазну тачку узима чињеницу да је „свако истинито сазнање немогуће” (Ками 2008: 107). Но, нихилизам никако није идеолошко опредјељење Камијево. Управо супротно: потрага за смислом, иако је наизглед све бесмислено, неодвојива је од потраге за човјековом срећом, срећом овог овдје и сада које разум једино може да спозна. Ако многи и тврде да је пишева визија свијета, у коначници, „песимистична“, ми бисмо радије устврдили да је ријеч о једној самосвојној аксиолошкој кованици: човјек неоспорно може, па можда и мора, да буде срећан, али његова несрећа јесте управо у коначности његове среће:

„Све што узноси живот, у исти мах увећава његову апсурдност. Усред алжирског лета, ја сазнајем да је само једна ствар трагичнија од патње, а то је живот срећног човека. А то може бити и пут ка племени-тијем животу, јер нас подстиче да се не варамо” (Ками 2008: 591).

Прије него што се осврнемо на подробнију анализу оваквог „аксиома“, начинићемо један књижевно-историјски интерлудијум, ради подсјећања на духовну климу у којој Ками почиње да ствара и објављује своја прва дјела. Нека од њих, мање позната онима који не припадају братији камијевских критичара или вјерних читалаца, већ у себи носе, као какво филигранско ткање, срж потоњих дјела, те су без сумње допринијела замајцу оног мисаоно-умјетничког клатна. Магнетно поље које оно ствара дјелује, рекли бисмо, и данас, и то с несмањеном снагом.

2. Књижевно-историјско-идеолошки контекст у којем се јављају први значални списи. Већ крајем 19. вијека започело се с немилом критиком реалистичко-натуралистичке школе, а с њом и блажене човјекове самозадовољности у једној визији свијета канонизованој Кантовим позитивизмом који се васпоставио над свеколиком мишљу, па и над умјетношћу, попут какве хијератичке вриједности. Свијет остаје лако, чак прелако читљив, спознатљив, уз то сасвим „дохватљив“, у коме се човјек креће, са неријетким изузецима, без много упитника над главом. Да је земља сасвим округла, а и да није, сасвим свеједно, наука је у стању да стргне све Попејине велове. Нови позитивистички „вјерују“ увукао се у све споре човјековог дјеловања и безмало припојио себи све облике човјекове мисли и имагинације. Утолико је реакција на овакву идеологију, крајње објективистичку и прагматичну, била жешћа. Од тада, а опет у контексту нове духовне климе којој су допринијели научници новог доба, свијет поново заогрће свој непровидни вео, а сви темељи позитивизма тресу се као у каквој катаклизми након открића једног Ајнштајна, Хајзенберга, чувеног пара Киријевих, или десетковања традиционалне лингвистике поставкама Фердинанда де Сосира (в. Соуту 2000: 643–648). Свијет који је могао да се стисне у шаку или заокружи шестаром, сада је неизвјеснији од каквог сна: вријеме, простор, еталони, језик, све постаје релативно. Уколико је све релативно, остаје да је једина датост унутрашњи свијет који ће ме одвести пут субјективних извјесности, ако ни до чега другог. Аксиоми пређашњег доба постају апорије данашњице. Окренутост ка субјективном, ка потрази за јаством у времену и простору који постају неке сасвим нове димензије, биће у основи оне мајестетичне творевине једног Пруста, Жидових ходова по жици сопства, од једног краја до другог, Баресовог еготизма који ће скрајнути у шовинизам и ксенофобију. Деструктурација, анатемисање оног што је до јуче важило као катехизис мишљења, стварања, креације, обиљежава период до првог свјетског рата. Након

дјела која су недвосмислено понијела биљег ове хекатомбе, стратегија „бијег“ двадесетих година, оних „лудих“, оличена је у романима Жионоа, као и у неким прозним остварењима надреалистичких писаца: Бретона *Нађа*, Арагонов *Анисе или Панорама*, да набројимо само неке.

Но, тридесетих година прошлог вијека, роман престаје да буде нека врста интелектуално-субјективистичког преимућства који балансира између романа тока свијести и аутофикције, са оградом која се односи на романе који недвосмислено носе стигмат искустава, личних или колективних, великог рата. Након прозних остварења једног Моријака, Грина, Бернаноса, са ликовима који указују на суноврат јединке, њену обескрвљеност, губљење егзистенцијалних репера у корист присеге за конформизмом, роман се све више окреће „зони акције“, ангажмана, како конкретног тако и оног од пера, у свијету који јесте и какав јесте, а који апелује на дјеловање. Пука спекулативност, бјежање у сфере идиличног или субјективног, па и религиозног, тематике које нам успављују рефлексе за стварност која показује све више симптома инкубације исте старе пошасте од које ране још увијек крваре, субјективистичка и монотична визура посматрања, одбацују се као реторика рентијера, модерна или оне шачице побуњених чија узјогуњеност се чини све јаловијом. Селин, Монтерлан, Сент-Егзипери, Жироду, Малро мобилишу све своје мисаоне и умјетничке ресурсе да укажу на трулеж која се шири из површински закопаних лешева, на изливе историјске бујице, на ледене брегове на које човјечанство поново има да се насука. Тематика људске судбине, овог пута схваћене као колективног усуда, ствара један нови хуманизам који човјека сматра и одговорним и способним да мијења постојеће стање ствари. Роман би требало да буде, према Андре Малроу, привилеговано средство за изражавање трагичног у човјеку, а не расвјетљавање његове унутрашњости: „Да би створио свој универзум, романописац се служи грађом коју је приморан да црпи из универзума свих људи” (Picon 1966: 40)<sup>1</sup>. Човјек-прегалац, човјекохерој, човјек-Прометеј, сада је призван и позван да се ухвати у коштац са судбином која није и не треба да буде схваћена као неумитан фатум, и таква визија имала је свој немали дитирамбски ехо. Извјестан патос човјекове величине, утолико израженији јер истиче коначну трагичност људске судбине, утиснут је у овако схваћену функцију романописања.

Коректив овако уобличеног хуманизма јавља се заправо као радикалнија верзија истог: иако неки говоре о расцјепу, пред крај треће деце-

<sup>1</sup> Превод је наш са француског језика, према изворном тексту.

није 20. вијека, између романа „људске величине” и егзистенцијалистичког романа, овај потоњи је, упркос нихилистичком наслијеђу неких филозофа и писаца 19. вијека, само до крајњих консеквенци извео теоријско-идеолошке постулате претходне епохе. *Homo faber*, који је у неку руку и лучоноша и витез који, у одбрану достојанства слабих међу које спада и сам, пробада аждају, постаће, *cum grano salis*, резигнирани, апатични Јеврејин луталица, прогнан из сопственог дома, осуђен на свевремено лутање по ограниченом броју стаза, на страх, тјескобу и неизвјесност и, коначно, за разлику од библијског, анатемисаног изгнаника, на сасвим извјестан крај. Али тај човјек је такође ковач своје среће – или несреће –, одговоран за своју судбину, одговоран за своју слободу, одговоран за своје акте пред другима, јер је с другима везан нераскидивим везама што, према Сартру, том „папи атеистичког егзистенцијализма“, и јесте његово проклетство и његова несрећа. Слобода је одговорност пред собом и надасве пред другима. А таква одговорност је у неку руку неслобода. Неслобода ослобођеног од оностранског је само другачије конципиран фатум. Слобода без Бога јесте суноврат у одговорно бивање апсурдног исхода – смрти као небитка с опозивом: живјети након смрти могуће је још само као „памјат“, као сјећање, и то сјећање других. А други, други су пакао, очајава Сартр. А њима има да одговарамо за своју слободу и своје дјеловање.

Сартр и Ками почињу у готово исто вријеме да објављују своја прва дјела, ширег жанровског дијапазона: између 1937. и 1945. излазе *Биће и Нишњавило*, *Мучнина*, *Зид*, *Муве*, *Иза затворених вратица*, *Пушеви слободе*, код првог писца; *Лице и Наличје*, *Свадбе*, *Љето*, *Мити о Сизифу*, *Странац*, *Калигула*, *Несјоразум* код другог. Иако се, у многим од ових дјела, тематике и идеолошка потка преклапају, ипак су разлике између два писца више него уочљиве. Прије свега, Сартр је филозоф који ће створити јасно уобличену филозофију атеистичког егзистенцијализма, са својим основним епистемама, које ће скрајнути у неку врсту филозофске догме, са својим прозелитским присташама али и табором неистомишљеника па и острашћених критичара. Ками је есејиста, приповједач, и надасве хуманиста, чија мисао се гнуша сваког круто затвореног система, што ће рећи детерминисаности и догматичности. Ако су подударности, у овој првој етапи Камијевог књижевног опуса, са Сартровим дјелом неоспорне, оне нису посљедица приклањања једнообразној филозофској равни, него на просто происходе из узрочно-посљедичног односа човјековог искуства у одређеној клими свијести којој су претходиле већ уобличене представе о

трагичности људског судбовања. Док ће Камијева мисао од почетне фазе, која се назива „фазом апсурда“, недвосмислено еволуирати, Сартр ће остати у оквиру свог јасно дефинисаног идејно-филозофског хоризонта. Ками ће од самог почетка показивати, испрва понешто неуђједљиво, своју одбојност према идеолошким култовима и њиховим жрецима, али коначно одбацивање, па и демистификација сартровског, марксистичко-љевичарског егзистенцијализма, одвећ ангажованог, биће назначено објављивањем *Побуњеној човјека*, есеја из 1951. године.

3. Камијево дјело. Што се тиче укупног Камијевог дјела, критичари га углавном дијеле у три циклуса<sup>2</sup>: циклус апсурда, а у који потпадају, да набројимо само најважнија дјела, *Сџранац* (1942), *Миш о Сизифу* (1943), *Калијула и Несћоразум* (1944); други циклус био би циклус побуне: већ у *Мишу о Сизифу* јавља се идеја побуне као јединог разумног одговора на апсурд постојања и људске судбине, која ће добити своје јасно теоријско образложење у есеју *Побуњени човјек*. Дјело које представља најјаснију илустрацију идеолошке равни овог есеја, који три пута премашује обим *Миша о Сизифу*, јесте роман *Куја* (1947), као и његова драматуршка адаптација *Сџање ојсаде* (1948). Између *Сџранца* (рукопис је довршен 1940), као и *Миша о Сизифу* (довршен 1941), и *Кује* која је написана 1946, годину дана прије објављивања, осјећа се јасна еволуција. Истина, време историјских догађаја свакако је морало утицати на преобликовање камијевске мисли, но посљедице овог новог свјетског холокауста нису биле пресудне за преинаку Камијеве идеологије и ударање темеља једном њему својственом хуманизму, који као да наставља прекинуту нит малроовске и сентегзиперијевске мисли. „Апсурд је“, каже Ками у *Побуњеном човјеку* „преживело поглавље, полазна тачка, еквивалент за постојање према Декартовој методској сумњи“, те је „начинио табула разу. Оставља нас без излаза“ (Ками 2008: 211; 213). *Куја* описује излаз из тог методолошког ђорсокака. Као једина очигледност дата у стању апсурда, јесте могућност побуне. Али за разлику од монодичне нарације у чијем фокусу је јединка, *Куја* је хроника једне скупине људи, гомиле која посрће под придошлом пошасту, кужним мијазмима чија симболика је транспаретна, али се при том свим људским средствима бори да потисне исту:

<sup>2</sup> Овдје смо навели само нека од важнијих Камијевих дјела. За комплетну библиографију, погледати [https://fr.wikipedia.org/wiki/Albert\\_Camus](https://fr.wikipedia.org/wiki/Albert_Camus) (консултовано 17.06.2018).

„Јединка, дакле, није сама по себи она вредност која би да се одбрани. Тек сви људи заједно треба да је чине. У побуни човек себе превазилази у другоме и, са тог становишта, људска солидарност је метафизичка” (Ками 2008: 218).

Ако је Бог прилично експедитивно дезертирао из пређашњих Камијевих књижевних остварења, питање које се поставља овим романом јесте следеће: може ли човјек бити светац без Бога? И може ли човјек свјесно изабрати да буде жртва, умјесто целата или роба? Камијев одговор је потврдан. У Камијевом универзуму, човјек увијек једнако остаје без Бога, али без Бога он жели да хоће и може. То покушава да оствари у једном колективном месијанству: у братском сапатништву човјека с човјеком он налази формуле једне нове религије. Ако су апсурд и револт, недвосмислено, идеолошки концепти који обиљежавају Камијево дјело, братство, саучесништво, истинско општење и симпатија у једним равнодушном свијету у којем људи и случај стварају историју, неодвојиви су концепти од ова протна два.

Па ипак, *Паг* (1956) и *Изјанасиво и Краљевство* (1957) представљају Камија у једном новом свјетлу док сам писац ову фазу назива „етапом мјере“, коју симболише фигура богиње Немесис: ауторова мисао скрајнуће у неку врсту освјешћеног песимизма, у којем као да више нема мјеста ни за велике идеје ни велике подухвате. Бестидност, апатија, резигнираност, кукавичлук: апсурд добија своје ново, ругобније рухо. Умјесто глумца остаје само животни статиста који сумира суноврат човјека у човјеку: „Савки човјек свједочи о злочину свих других људи, ето то је моја вјера, и моја нада“, говори Кламанс, главни лик *Пага*. Братство више није оруђе побуне, него само тугобно свједочење о једнообразном егоизму људског рода у његовом свеопштем поклекнућу. Посљедње дјело, објављено постхумно, *Први човјек* (1994), представља скице и фрагменте недовршеног аутобиографског романа и даје једну другачију визуру у односу на све претодне списе.

4. *СТРАНАЦ* КАО ЗАЈЕДНИЧКИ ИМЕНИТЕЉ КАМИЈЕВЕ МИСЛИ: ЛИЦЕ И НАЛИЧЈЕ<sup>3</sup>. Консенсус проглашавања једног дјела или једног писца „класичним” постиже се готово увијек на основу паушалне дијахронијске дистанце која би да је „показала” или „доказала” универзалне вриједности истих, ма како сам

<sup>3</sup> *Наличје и лице* (*L'envers et l'endroit*) назив је прве збирке есеја Албера Камија, написаних 1935. и 1936., а објављених 1937. године.

појам „универзалног“ остаје прилично, у вредоносном смислу, арбитрарна категорија. И премда су мјерила једне такве естетске канонизације мање или више условна, 20. вијек – иако не тако далек – засигурно је оставио иза себе велики број класика, ако је судити по мјерилу које смо претходно навели. Након што су се многа пера иступила у покушају да изнађу извјесне детерминанте онога што дјело или писца чини „класиком“, Антон Компањон покушава да пресијече Гордијев чвор, сумирајући проблематику ријечима: „Чудновато је то што, изван свог изворног контекста, ремек-дела трају, што су за нас и даље сувисла. А теорија, све нападајући илузију вредновања, није уздрмала канон. Баш напротив, она га је ојачала дајући нам да поново читамо исте текстове, али из неких других, нових, наочиглед бољих разлога” (Компањон 2001: 330).

Да Ками јесте одавно канонизован у класике свјетске књижевности, вјерујемо да спорења у вези са овом тврдњом не би требало да буде. Питање које се нама поставља, а зарад којег ћемо, у покушају да га расвијетлимо, у овом поглављу посебну пажњу посветити једном дјелу, гласило би: Да ли би Албер Ками добио ловорике канонизације да није било *Сџранаца*? И, логичким слиједом мисли, да ли је *Сџранац* заправо једино дјело пишчевог опуса које заврјеђује ту деликатну одредницу класика свјетске књижевности? Ако би одговор био потврдан, да ли су остала дјела, као и сам писац, добила тај статус благодарећи *Сџранацу*, које је исписало, уз муњевит тутањ, и то много више од савременика, чудновату арабеску значења на хоризонту умјетничке ријечи, која је тражила и тражи даља појашњења? Наша тврдња била би слједећа: *Сџранац* представља онај средишњи нодус, тачку око које се распоређује читава констелација пишчевог опуса.

Са херменеутичке тачке гледишта, ако бисмо барем привремено, у контексту реченог, искључили увелико проблематизован појам *пишчеве намјере*, поставили бисмо питање да ли ово дјело данас говори исто, другачије, више или мање него прије више од седамдесет година? Овдје смо се поново вратили на дефиницију класичног, а наше питање је сасвим очигледно, реторичко: ма колико хтјели или не да занемаримо контекстуалну реализацију дјела у рецептивном смислу, немогуће је пренебрегнути однос „намјере” (било да је она априорна или се ствара током самог креативног чина) и одређеног тренутка читања. С тим у вези, битно је напоменути слједеће: „намјера” није у стању да пројектује сваки могући значај, па ни значење дјела, и у томе се и огледа величина, или, прије бисмо рекли, ванвременска актуелност одређеног дјела. Рикерова



тврдња, с тим у вези, чини нам се више него смислена: „[С]вако дјело [је] не само понуђен одговор на неко пређашње питање, него и извор нових питања” (RICOEUR : 314)<sup>4</sup>. Дакле питање на који начин дјело нама говори данас, допуњава се и проблематиком отварања нових питања.

Вратимо се на овом мјесту самом дјелу. Да је Ками кроз лик Мерсо створио одређени тип човјека, многи ће потврдно кимнути главом или нанизати сасвим смислену аргументацију. Мерсо би дакле био тип. С друге стране, он је час јунак, час антихерој, оличење апсурдног човјека, на чију дефиницију ћемо се вратити. Из извјесног угла посматрано, он све то јесте. Али у исти мах и није. Мерсо постаје тип тек са накнадним глозама самог писца, а потом и критике. Но, имајући у виду његову психолошку структуру, са свим њеним двосмисленостима, недореченостима и противрјечјима, њеном несводљивошћу, оним ауреолом необјашњивог, Мерсо је лик. Психологија лика је и сувише аутентична да би се подвела под категорију типа, иако је она таква да лако наведе на брзоплета уопштавања: према једном од њих, Мерсо би био апсурдни јунак, док би отуђење био његов психолошки аксиом. Истина, извјесна психолошка непорозност, сведеност лика на посматрачки субјект за кога, барем у првом дијелу романа, не остаје мјеста за интроспективну обраду примљених садржаја, наводи на исхитрене класификације, чему увелико доприноси сам писац потоњом објавом *Миша о Сизифу*, као неке врсте тумачењског кључа за самог лика, као и за роман у цјелини.

Према Камију самом, *Странац* је дакле „апсурдни роман”. Но, да се осврнемо првобитно на саму дефиницију појма апсурда, апсурдног човјека, апсурдне слободе, према теоретским поставкама овог есеја. Апсурд је „раздор“, рађа се из „супротстављености између људског позива и безумне тишине света” (Ками 2008: 118). Сам свијет, са својом величином и необичношћу, и то је апсурд. Апсурд је априоран, он је одређење људскости, он је човјеков усуд, одређење његове људске судбине. Он је неразрјешив и неукидив. Човјек сам показује се као „[с]транац самом себи у овом свету, наоружан само једном мишљу која саму себе оспорава чим се афирмише” (Ками 2008: 113). Једина могућност спознаје је емпиријска, све остало су конструкције мишљења, пуке спекулације. Опиљивост свијета, спознаја коначности, а уједно и немогућности помирења, жеђ за спознајом и ћутање свијета, једине су истине. Према Камију, апсурдна свијест – као метафизичка датост – започиње откривањем испразности механички понављаних гестова, рутине живљења. Јед-

<sup>4</sup> Превод је наш, на основу оригинала (в.библиографију).

но „зашто“, започиње покретање свијести: „Апсурд, то је луцидни разум који увиђа своја ограничења” (Ками 2008: 133). Једини излаз из апсурда, чије је краљевство свијет садашњег тренутка, јесте прије свега освјешћавање, затим прихватање и, коначно, побуна.

„Једна од смислених филозофских позиција је побуна. Она је стално сукобљавање човека и његове сопствене тмине. Она је захтев за немогућом прозирношћу [...] Она није тежња, она је без наде. Та побуна је само потврда једне поражавајуће судбине, и то без резигнације која би требало да је прати” (Ками 2008: 137).

Свијест повлачи за собом, као једину разумну реакцију, побуну. А шта је са слободом? Слобода без вјере у трансценденто, вјечно и непромјењиво, из перспективе спознаје апсурда, умножава и велича човјекову слободу дјелања сада и овдје. Равнодушност према свему, осим према животу, оном *овдје и сада*, у свој његовој пуноћи, једина су начела разумне слободе, тврди Ками. Побуна, слобода и страст, страст схваћена као црпљење свих могућности које се човјеку отварају и нуде, јесу три закључка која аутор извлачи из апсурда. У коначници, апсурд искључује сваку тежњу за циљем који би био спољашњи, смјештен у неко лимфатично „сутра“. Једини циљ којем човјек тежи јесте он сам. Иако унапријед побијеђен, човјек се ставља пред лице апсурда, и изазивачки исцрпљује поље могућег. Замислити Сизифа сретног значило би убиједити нас да је гурање и котрљање големог камена, једном кад се прихвати и освијести као датост и сврха сама по себи, помјерање од фатума ка слободи.

„Остављам Сизифа у подножју планине! Своје бремене увек изнова проналазимо. Али Сизиф нас учи и вишој верности, која пориче богове и подиже камење. И он сматра да је све добро. Од сада, овај свет без господара не изгледа му ни неплодан ни безвредан. Свако зрно овог камена, сваки кристални одсјај ове пламене ноћи, сам за себе обликује један свет. Сама борба да се стигне до врха довољна је да испуни људско срце.” (Ками 2008: 188)

И тако, Сизифа *би требало* да замислимо сретног, закључује писац. Да ли бисмо? Да ли је сам Ками вјеровао у срећу Сизифову, оног који је толико волио живот да се оглушио о заповијести богова да се поново врати у Хад. Овакав закључак, па усудили бисмо се и рећи, читава аргу-

ментација која претходи, личи на онај декартовски експедитивни и логички метод доказивања постојања Бога рационалним силогизмима. Па како је апсурд протјерао Бога и посато „вјерни Тома” једино пред материјалним аспектом свијета који се човјеку претаче у искуство путем чула, тако је Сизиф презиром и прихватањем десетковао казну богова а камен постао смисао његовог безизлаза. То је његова побуна у поразу. Има ли смисла побуне у коначном поразу? Побуни која се буни поразу, ако бисмо хтјели до краја да будемо логични? Зар сам пораз није, као усуд човјеков, равнодушан и према побуни?

И сам Ками остаје свјестан недоречености својих поставки. У *Побуњеном човјеку* он ће овакве поставке дијелом занијекати, мада не директно, дијелом преиначити и допунити: „Апсурд је противречност по себи [...] јер искључује вредносни суд да би одржао живот, док међутим, живети већ по себи представља један вредносни суд” (Ками 2008: 211). Читав есеј биће посвећен превазилажењу ове првобитне „не-значањске филозофије“, и разјашњавању појма побуне, који је испрва, у *Мишу о Сизифу*, дефинисан у односу на јединку, на њен онтолошки статус. *Побуњени човек* представља искорак даље. Но, задржавање на идеолошким окосницама овог есеја удаљило би нас од наше проблематике.

С обзиром на темељне поставке изнесене у *Мишу у Сизифу*, поставља се питање како тумачити лик Мерсоа? Да ли би, с обзиром на речено, он могао бити сврстан у категорију „апсурдног човјека”? Тек неколико дефиниција апсурдног човјека навешће нас на сумњу. Неке друге пак, могле би бити кључ за разумијевање лика, али опет са додатним појашњењима које ће бацити другачије свјетло на Камија-филозофа.

Прије него што се усредсредимо на одговоре, указали бисмо на следеће: постоје два Мерсоа у роману, између којих постоји континуитет, али и извјесне разлике, које указују на одређене помаке у стању свијести проузроковане слиједом догађаја који се уобличавају у ново искуство. Граница је повучена и формално и садржајно – са сценом убиства завршава се први дио романа и почиње други. Мерсо, прије свега онај из „првог чина“, био би лик чија апсурдност, страност, ако и јесу препозантни од Другог, и као такви проказани и осуђени, нису његово свјесно стање. Ријеч „луцидно” по питању признавања и живљења апсурда апсолутно је неприписива лику, бар оном из првог дијела романа. Мерсо је сав у чулном, оне је биће чистог емпиријског, он је посматрач који утиске прима само до једног нивоа свијести, до оне међе која је спремна да прими само опажајно, без икакве аналитичке обраде. Интроспективност никако није

психолошка, она је спремна да протумачи само оно што је прошло кроз решетку чулних опажаја. Његова свијест је готово инфантилна, необдариена јасним осјећајем за вријеме, и у наоко врло сведеним садржајима, она врви од утисака и црпљења животних садржаја. Па ипак, иако на свјесном нивоу овај „странац“ није у стању да освијести извјесну тјескобу, коју у први мах приписује физиолошкој нелагоди изазваној физичким лишавањем, та фрустрација крије у себи дубље значење: нелагода проистиче из осјећаја да у њему постоји нешто друго, нешто за шта психолошка апаратура којом се служи нема разрађене механизме освјештавања. С тим у вези, поменућемо мотив сунца, свјетлости, одбљесака који су као нека врста лајтмотива романа. То „сунце“, проглашено главним кривцем за убиство Арапина, крије једно скривеније значење.

Запазићемо да већ у сценама на почетку романа, које описују церемонијал бдијења и мајчине сахране, свјетло, поред умора, извор је највеће нелагоде. Не ради се само о свјетлости сунца, него и бљештању сјајних завртања на сандуку, свјетлу у одаји за бдијење које ствара такву бјелину која је „болна за очи“, док је „[б]лештавост неба била неподношљива“ (Ками 2015: 21). Да ли је случајност што се у неколико кључних сцена јављају дамари у сљепоочницама, бол у челу: „Било је то оно исто сунце као оног дана кад сам сахрањивао маму и, као и тада, болело ме је нарочито чело, а сви дамари на њему ударили су ми под кожом у исти мах“ (Ками 2015: 53), описује Мерсо своје стање, и то врло детаљно, у сцени убиства, која представља неку врсту климакса романа. Заслијепљеност, губитак трезвености, стање омамљености изазване свјетлошћу добијају своју тежину и путем језичког регистра, којим се преноси физички осјећај нелагоде, запаре, тежине, бљештања, загушења.

У једном од есеја Ђорђа Агамбена из збирке *Профанације*, под називом „Genius“, филозоф објашњава да су Латини називали генијем божанство које је предодређено да бди и стара се о људском бићу одмах по његовом рођењу. Он је „обожење особе, начело које управља и изражава цјелокупност њеног постојања. Због тога, мјесто које му је посвећено није пубис, него *цело*“<sup>5</sup>. То објашњава чињеницу, како даље тврди аутор, да руку приносимо челу у тренуцима пометености, „кад нам се чини да смо као заборавили сами себе“ (AGAMBEN 2006: 8), *Genius* је оно што нас, у неку руку ствара, чини да будемо оно што јесмо, но, у исто вријеме, тај тако близак и лични бог је и оно што нас превазилази, надвисује, и са-

---

<sup>5</sup> Истицање наше.

мим тим јесте и најбезличнији дио нас. „Разумјети концепцију човјека затвореног у Genius-у значи разумјети да је човјек не само Ја и лична свијест, него да, од рођења па до смрти, живи са одређеним безличним и преиндивидуалним елементом [...] Живјети са Genius-ом значи, у том смислу, живјети у блискости неког страног бића, бити непрестано у односу са једном зоном не-познавања” (AGAMBEN 2006: 10, 12).<sup>6</sup>

Та непознаница која јесмо сами ми, а која уједно и нисмо, та зона несвјесног и или потиснуто свјесног, јесте заједничка одредница „страности” сваког од нас појединачно. Тако је дебакл Мерсоов, приписан „сунцу“, инстинкту, представљао само једну врсту изроњавања тог неосвјештеносног генијума који је у исти мах и живот и смрт наше индивидуе. Као да од самог почетка романа назнаке провиривања те непознанице која може потпомоћи наш пантеонски успон или нас сурвати у провалију Тартара, бивају све учесталије: у Мерсоов живот, до тада монотон, сведен на неколико људских релација, улази све више непознатих, или овлаш познаних, особа. Марија, Ремон, чак и однос са сусједом Саламаном постаје нешто непосреднији. И овдје би Сарт славодобитно загрмио: „Пакао, то су други!”. Ако и оставимо по страни сартровски крајњи песимизам по питању људских односа, ипак бисмо се осврнули на неке од његових филозофских поставки по питању људских односа, односно проблема јединке у односу на друге. Сартр, у својим филозофским распрама, разликује три стања бића: „биће-по-себи” (*être-en-soi*), „биће-за-себе” (*être-pour-soi*), и „биће за друге” (*être-pour-autrui*). Биће-по-себи, шематски говорећи, било би биће ствари које су независне од свијести (објекти), „биће за себе” је још увије затворена монада свијести о себи, која се пројектује у будућност и јесте оно што није и није оно што јесте; „биће за другог” је човјек „виђен“, спознат од стране друге свијести, и самим тим сведен, условно, на стање објекта. Сва људска бића неминовно су осуђена, према Сартру, на такву врсту објективизације, релативизације онога што свијест „за-себе” подразумијева или мисли да јесте. У релацији с другима, која је нужна, слобода постаје релативна, јер повлачи одговорност. У *Страници*, Сартрове филозофске поставке дјелимично су присутне. Мерсо, тек у непосреднијем односу с другим бићима постаје уплетен у спрегу узрочно-последичних односа одговорности и слободе дјеловања. Сасвим неосвјештен и априорно недорастао осјећају за моралну одговорност пред својим актима, које чак и не бира, него их по

<sup>6</sup> Превод је наш, према француском издању дјела (в. библиографију).

инерцији спроводи, он ће се сурвати у пропаст. Заправо, његово биће, као какав танани инструмент који резонује на сваки чулни подражај, остаје урођен у само чувство, и по томе чак и не достиже статус „бића-по-себи“. Неки би психолошку структуру његове личности назвали аутистичном, што је дјелимично и тачно. Тај „аутиста“, с пиштољем у џепу, враћа се на мјесто туче, наводно „не знајући разлог“, и опрхван елементима, морем које бучи, ужареним пијеском и загушљивим, „тешким“ ваздухом, и надасве оном беспопштедном жеравицом сунца (које неодољиво подсјећа на лампу уперену у лице приведеног приликом првог са слушања, на бљаштавило канцеларије препуне свјетлости истражног судије), пуца у Арапина, испрва једном, затим још четири пута.

Сунце од којег све „трепери“, која „шикља“ с челичног бодежа, „та-ламбаси сунца по челу“, „усијан дах“ с мора... Символику Сунца није нужно појашњавати. Али ово ужарено сунце, које као да жели да зажеже и воду и ваздух и све што живи и креће се, јесте уједно и онај паклени Хелиосов рођак, Минос, његов зет, од којег се крије грешна Федра, јер је неумољив и непристрасан судија. Он тражи освјештење. Он тражи признање. Он тражи свјетлост разума. Оно је његов принцип. И ево, све оно што је било у недокучивом домену *Genius*-а, сада „шикља“ попут ужареног сјечива. Убиство Арапина, за које Мерсо подједнако окривљује сунце, јесте само наизглед несвјестан, инстинктиван, физиолошки одговор на тешки дажд свјетлости и врелине. Рекли бисмо да побуна, иако неосвјештена, у себи носи инстинктиван, али много дубљи разлог: у Мерсоу као да се наједном диже сва потиснута нелагода, стрепња, она егзистенцијалистичка *angoisse* коју је морала покренути у њему вијест о мајчиној смрти, одосно директно искуство умирања, и то родитеља (нимало није случајно што роман почиње овом изјавом о смрти, попут каквог бетовеновског уводног акорда *vivace con brio*). Све остало, за шта је накнадно осуђен, само су инстинктивни механизми „тјерања“ мисли о смрти (физичко општење са Маријом, сусрет у интими са младим, топлим, пуним животних сокова женским тијелом, у оваквој визури, чини се као френетична потреба дубоког понирања у живот, као и у свјежину морске воде<sup>7</sup>).

<sup>7</sup> Примјетићемо да се први сусрет са Маријом одвија на плажи, да су њени и Мерсоови први контакти у води. Символика воде, која спира и нивелира, с једне стране, као и њена повезаност са телурним, па и женским животним принципом, више је него симптоматична. Поменућемо на овом мјесту и хомофонију између француске именице «тег» - „море“, и «теге» што значи „мајка“. С обзиром на речено, не би требало да је случајност ни избор имена женске протагонисткиње.

Много се расправљало о она потоња четири испаљена хица: она су у неку руку необјашњив гест за „убиство без предумишљаја“. Из наше перспективе посматрано, гест би могао да се тумачи на више начина. Прије свега, уколико човјек, у стању својеврсне хипнозе, учини нешто да се одбрани, он се лаћа првог оружја, у ширем значењу ријечи, које му је при руци. Истакнимо још једном чињеницу да се код Мерсоа могло радити само о инстинктивној побуни, при којој побуна није усмјерена према самим елементима који представљају оно што увелико, својом силом, надвишује човјека, уз то потпуно равнодушни према његовом постојању. Побуна је, имајући у виду све претходне догађаје, представљала крик, сасвим неосвјештен, из дубине душе: то је побуна против смрти уопште, против маленкости човјекове, против поретка ствари какав јесте. Да није било оружја, можда би се nelaгода заиста завршила криком, проклињањем сунца и врелине, или потпуним губитком свијести. Но, оружје човјек увијек нађе, и ово наравно треба схватити у метафоричном смислу. „Пиштољ“ пројектује, уз бучни прасак, напад побуњеног, који је, у крајњој линији, покушај одбране. Сасвим „апсурдно“, Арапин се затиче на мјесту кад притисак жеравице постаје несношљив, кад се вид мути, свијест о реалности губи, и ево *Genius*-а који истрчава напоље, кроз разјапљелу пукотину. Први пуцањ је, у том смислу, израз побуне. Остала четири јесу њена потврда, као да се замајац судбине, што је друга ријеч за случај, зањихао и било му је потребно поново рећи „да“. Сурвавање у „бивање“, које ће и те како Мерсоа, тог самотњака, увезати у невидљиво ткање, али чврстих нити, са другима, као и са Другим, што јесте и он сам према самом себи: „И била су то као четири кратка куцња на вратима несреће“ (Ками 2008: 54). Ово би могло бити психолошко тумачење чина убиства, са свим оним што ријеч „психолошко“ подразумева у својој сложености.

С друге стране, симболика броја четири могла би да нам понуди и другачије, или додатно појашњење ова четири, рекло би се бесмислена, хица који се забијају у већ непомично тијело. Сунце је супротност таме, оно тражи истину, оно тражи да се види што је скривено. Оно је неумито око од којег ништа не може бити скривено. Према библијској књизи „Постања“, четвртог дана Креације, Бог ствара „два видјела велика: видјело веће да управља даном, и видјело мање да управља ноћу, и звијезде“ (Стари завет 1:16). Број четири упућује, осим тога, на четири стране свијета, на четири уда – на сегментираност, разасутост, које су подређена хомогеној цјелини – али и на крајње тачке вертикалне и хоризонтал-

не равни које се пресецају на средини. Тако добијамо симбол крста: напомнимо да су стари Арапи бројку четири испочетка управо тако и назначавали, знаком крста, који тек касније добија своју коначну форму, и то ради бржег писања.

Овдје залазимо у „хришћански слој” текста, који је био предмет расправа од стране неколицине критичара (в. CURNIER 1962; VAISHANSKI 2002). Камијев идеолошки концепт „апсурда” одбија сваки трансцедентни смисао човјековог постојања, но логика би овдје заказала, уколико бисмо Камија експедитивно окарактерисали као „безбожника”. Сам Ками, по питању свог става према религији, тврди: „Истина је да не вјерујем у Бога. Али, опет, нисам атеиста. Чак бих се сложио са Бенжаменом Констаном који сматра да нерелигиозност има у себи нешто вулгарно и... да, превазиђено”.<sup>8</sup> Даље, анализирајући и сам лик Мерсоа, Ками нам нуди следећу интерпретацију, у предговору за једно америчко издање *Сџранца*: „[...] Дешавало ми се да кажем, [...] парадоксално, да сам покушао овим својим ликом да представим јединог криста<sup>9</sup> којег заслужујемо” (GRENIER 1991:107). И заиста, овај, условно говорећи, хришћански аспект Мерсоовог лика јесте једна од дубљих структура његове личности: он би био својеврсан профанисани Христос. Овдје се свакако ограђујемо, попут самог Камија у горе наведеном тексту, од сваке круто схваћене аналогије. Па опет, његова аутистична страна личности заправо подсећа на новозавјетне „сиромашне духом”. Мерсо не само да не просуђује о самом себи, он не просуђује уопште, а још мање осуђује друге, ма како одсуство општеприхваћеног морала његових „ближњих” била датост која боде очи. Даље, с обзиром на његову искреност и крајњи лаконизам, он би несумњиво био Христов ученик, ако ћемо судити по оном библијском: „Нека буде ваша ријеч да, да; не, не; а што је више од овога од зла је” (Мт 5,37).

Истина, „сиромаштво духом” је управо и узрок његове пропасти. Одсуство моралних норми, непоштивање прописаних или непрописаних канона ђудоређа, препуштање диктату задовољења пути, пасивност, јесу одлике Мерсоове личности. Али уједно, он има необичан смисао за солидарисање, за помоћ другима: он не суди о циљу којем други стреми при тражењу помоћи од њега, него помаже бићу које помоћ тражи, и тиме се његова људскост не може довести у питање (В. „Поговор” 3. Ми-

<sup>8</sup> Интервју у часопису *Monde*, 1956.

<sup>9</sup> Малим словом у оригиналном тексту.



ЛУТИНОВИЋА, у Ками 2015: 104–105). Али Ками као да присеже за топосом „изврнутог свијета“: ситуације у којима Мерсо даје да се наслутити његово „сиромаштво духом“, нетражење брвна у оку брата својега, давање кошуље, јесу ситуације које би сваки етички консенсус осудио неморалним. Но, да је Мерсо неморалан, било би несувисло тврдити: његов морал је морал овог оvdје и сада, који не познаје казуистику. С друге стране, часност, одговорност, никако му нису страни: одговорност према пословођи, према поштивању посмртних церемонијала – ма како они, његовој сензуалистичкој, инстинктуалној природи били мучни –, часност када спречава Ремона да убије Арапина уколико овај не реагује први: „Али ако он не извади нож, ти не смеш да пуцаш“ (Ками 2015: 51).

Истина, у грађењу свог лика Ками се послужио оном техником коју су користили многи писци критички настројени према одређеним друштвеним датостима, а која им је омогућавала да укажу на несувислости, па и паушалности по питању вредносних судова, на апсурдности или релативности одређених општеприхваћених вриједности: од Паскалових *Писама Провинцијалицу*, као једног од првих књижевних памфлетарско-ангажованих текстова, преко *Монтескјеових Персијских њисама*, Волтеровог *Кандида* или *Наивка*, техника „наивног погледа“, наивне визиуре, најчешће на сцену ставља новаче у некој дисциплини за коју треба да се подуче, или туђинце чији културно-менталитетски регистар није у стању да протумачи одређене социјалне или етичке појаве на одговарајући начин. Поента је увијек била да се покаже „да је цар го“, а 18. вијек је несумњиво ову технику индигенично усавршио у својој беспопштеној борби против пале „Бесрамнице“ – католичке цркве, како је Волтер назива – или апсолутистичког система француске монархије који није показивао никакве намере да се одрекне вишевијековних преимућстава. С друге стране, књижевни модели свакако нису заобиђени: Мерсо има нешто и сервантесовско, и достојевскијевско, и кафкињско, да напоменемо само оне најупечатљивије.

Та техника коју Ками систематски спроводи нарочито у другом дијелу романа довешће до извјесног осјећаја дезоријентисаности од стране рецептивне инстанце, до збуњености, двоумљења. Ако смо са завршетком првог дијела романа могли остати с утиском неке врсте гнушања, чак збланутости или у најмању руку зачуђености пред ликом Мерсоа који нам се на тренутке, са својим рефреном „да је све на крају свеједно“, учини помало чудовишним, други дио романа доводи до недвосмисленог обртања улога, својеврсне замјене теза. Ако смо безмало били

спремни да се обремо на клупи поротника који би једногласно загрмили: „Крив је, крив!“, појмови кривице и некривице, правде и неправде, жртве и убице увелико су релативизовани. Несумњиво, фактуелна кривица постоји. Мерсо, у побуни сваке поре свог чулног бића, у немогућности да учини било шта друго, пуца у незнанца. Странац убија незнанца. Незнано, непознатљиво, анонимно, оличено у лику жртве, присиљава на неку врсту самоубиства код самог Мерсоа. Ако библијске референце нису изостале, опет у једној обрнутој перспективи искривљених огледала, и овдје видимо на осуђеничкој клупи не више Мерсоа, коме се, рекло би се успутно, суди за убиство, него човјека који, истина, јесте крајње инхибиран у односу на интелектуалну самоспознају, али крајње вјеран себи: неспособан да лаже, он признаје да кајања искреног нема, да је за убиство криво сунце. С једне стране, Мерсоово одсуство кајања, али прије свега све оно што он јесте – неко неспособан да, барем на свјесној равни, жали за мајком како би син *шребало* да жали, што значи, како то неписани протоколи понашања налажу, односно да плаче или бар показује видне знаке жаљења. Умјесто тога, он с нескривеном насладом пије понуђену бијелу кафу и пуши, истина са извјесним устезањем, сасвим невјешт какав јесте по питању протокола које ваља испоштовати, дан након тога води љубав с Маријом, иде да гледа неки комични филм. Ови сасвим банални гестови од којих би многи заправо могли да значе несвјесну компензацију неосвјештене нелагоде, туге, али прије свега зебње пред искуством смрти, анатемисани су као највеће светогрђе, а осуђеник осуђен на гилотину. Но, служећи се техником наивног погледа, као и унутрашње фокализације у наратолошком погледу, осуђени, чија свијест није у стању да успостави узрочно-последичне односе између околности везаних за мајчину смрт и осуду за убиство, саблажњено, с невјерицом види како се на њега окомљава не само читав један филистејски морал, него читава једна фарисејска димензија друштва и његових институција. Опет условно говорећи, Суд је представљен као фарисејски Санхедрин, а државни тужилац, са својом острашћеношћу, као да цијепа своју кошуљу и говори „Хули на Бога!“. Сва она гомила, умјесто Мерсоа убице, осуђује Мерсоа човјека, са свим његовим психолошким ограничењима, компензацијама, потиснутим страховима, укратко, са свим оним аутентичним што он јесте.

По питању конструкције наративног тока, први дио романа, користи регистар дневничких забиљешки. Иако је већ инсинуирана идеја да Мерсо нема јасну перцепцију хронолошког времена, многе временске одред-

нице као нпр. „данас“, „јуче“, „синоћ“, као да настоје да укажу на одређене временске репере, на хронолошки слијед догађаја, иако и то са експлицитном непоузданошћу: „Данас је мама умрла. А можда и јуче, не знам [...] Можда је било јуче“ (КАМИ 2015: 17). У другом дијелу романа, непоследност проживљеног нестаје док се нарација организује у односу на меморијалистичку временску дистанцу, као да лик, а самим тим и читалац, потпуно губе сваку хронолошку перцепцију протичања времена:

„И тако, захваљујући сатима проведеним у спавању, успоменама, читања оног догађаја из новина и смењивању светлости и мрака, време је пролазило. Читао сам некад о томе да се у затвору на крају изгуби појам о времену. Али за мене то није имало много смисла. Раније нисам схватао колико дани могу да буду у исти мах и дуги и кратки. Дуги, свакако, кад их човек преживљава, али толико растегнути да се на крају преливају једни у друге. И тако изгубе своје име. Речи јуче или сутра једине су задржале неки смисао за мене. Кад ми је једног дана чувар рекао да сам овде већ пет месеци, поверовао сам у то, али нисам схватио. За мене је непрестано један исти дан свитао у мојој ћелији и стало сам један исти посао обављао“ (КАМИ 2015: 68).

Искуство затвора, суђења, све се стапа у једно трајање, у мимику истих, крајње сведених садржаја, но, у тој просторној и временској скупчености, Мерсо по први пут почиње да искуства, прошла и садашња, проживљава на једном дубљем нивоу свијести. Други дио романа јесте свједочење о промјени стања свијести, о освјешћавању, о својеврсном буђењу. Ако је Мерсо апсурдни човјек, онај „луцидни“, према дефиницији из *Миша о Сизифу*, онда он то постаје у затворској ћелији. Сасвим извјесно, затвор, ограниченост ћелијског простора, сведеност животних садржаја, рутинско понављање истих, лишавање човјека његове слободе, у сваком њеном аспекту, док је задовољавање најбазичнијих физиолошких потреба једина милост коју је могао задобити, постаје параболо људске егзистенције уопште, у којој је сваки човјек затвореник, уколико му друштвени узуси то наметну, а уједно, и прије свега, осуђеник на смрт. У тој ћелији, он тек може да провири кроз затворске решетке, како би угледао крајичак неба, или зачуо звуке живота, из даљине, иза своја четири зида. Живот је увијек негдје „тамо“, ако човјек не освијести да је он управо сада и овдје, и да га треба уздизати, славити, исцрпити до посљедње ћелије бића. Поглавље „Апсурдни зидови“ *Миша о Сизифу* јасна су илустрација ове параболе:

„Устајање, трамвај, четири сата у канцеларији или фабрици, оброк, трамвај, четири сата рада, оброк, сан, и понедељак уторак среда четвртак петак и субота у истом ритму, овај пут се најчешће лако следи. Али једног дана, појављује се ‘зашто’ и све започиње умором у знаку чуђења. ‘Започиње’, то је значајно. Умор се налази на крају поступака махиналног несвесног живота, али управо с њим и започиње кретање свести. Он свест буди и започиње њен даљњи рад. Наставак – то је несвесно враћање у ланац живота, или коначно буђење” (Ками 2008: 108).

Неоспорно, Мерсо се, између затворског кревета и решетака на ћелијском зиду, буди. Он освјештава да се својом побуном лишио живота. У том смислу, тај ниоткуд искрсли, опскурни Арапин кога „судбина” оставља на плажи и којем оно нешто у Мерсоу хрли, оно нешто што припада „Генију“, она неосвјештена сила која се буну против свега што ремети уживање у сензацијама које нуди свијет, у свој својој материјалности, јесте оличење ремећења „равнотеже” (Ками 2015: 54). Тај склад, то је потпуна спојеност, прије свега чулна, са свијетом око себе, то је оно пиндарско „исцрпи живот до краја”<sup>10</sup>. У том погледу, Мерсо који суучествује са животом, без промишљања, без осуђивања, без питања, јер „је све на концу свеједно“, као да је не баш превише далеки потомак Русоовог „природног човјека“. Али, ако наставимо са русоовском аргументацијом, такво стање човјека је, зарад његове упућености на друге, неодрживо. Путање људских живота су узајамно изукрштане, хтио то човјек или не. А Мерсо, и против своје воље, мора да изађе из стања те блажене, готово анималне неосвјештености. Човјек је аномалија савршене хармоније свијета, уколико није изоловани домородац, тек нешто мало свјеснији од животиње.

*Свадбе*<sup>11</sup>, једана од првих збирки Камијевих есеја, носе у себи већ јасно дефинисане идеје сагласне претходно реченом, које ће добити свој понешто измијењен израз како у *Сџраницу* тако и у *Мишу о Сизифу*. *Свадбе* су, једном рјечју, Камијева апологија живота, која се налази у упијању сунца, неба, мора, свега оног што свијет, у својој једноставности, нуди човјеку. Уједно, теме окоснице су и потрага за срећом овдје и сада, саблазан смрти која провејава цјелокупним Камијевим дјелом, а која као

<sup>10</sup> Ками, као мото којим наговјештава основне идеолошке постулате *Миша о Сизифу*, почиње истоимени есеј наводећи Пиндарове стихове: „О душо моја, животу бесмртном ти не тежи, већ поље могућег ти исцрпи” (Пиндар, *Трећа Пишијска ода*).

<sup>11</sup> *Свадбе (Noces)*, збирка је есеја написана између 1936. и 1937., објављена први пут 1937. године.

да је једини стварни метафизички, онтолошки и искуствени камен спотицања човјека. Пркошење смрти не животом – живот је онтолошка датост, која алудира на коначност свеукупно проживљеног искуства – него *живљењем*: Камијева побуна, на концу, могла би бити преиначена у овакву тврдњу.

„Али људи умиру упркос својој вољи, упркос декору који их окружује. Кажу им: ‘Кад оздравиш...’, а они умиру. Ја то нећу. Ако има дана кад природа лаже, има дана и кад говори истину. [...] Ја, пак, пред овим светом нећу да лажем нити да ме лажу. Ја хоћу да своју јасновидост задржим до последњег часа, с пуном мером своје љубоморе и ужаса. Ја се бојим смрти у оној мери у којој се одвајам од света, у оној мери у којој се везујем за судбину људи који живе, уместо да посматрам небо које траје” (Ками 2008: 582).

Последње странице *Стрaнaца* ехо су оваквих и многих сличних одломака из поменуте збирке есеја. Мерсо увиђа да је био срећан и, апсурдно или не, да је још увијек срећан, ослобођен наде – нада припада домену оностранског, или имагинарног „сутра” – препуштен „нежној равнодушности света“, који му је „тако сличан, најзад тако сродан, близак” (Ками 2015: 95). Изгледа да је тај њежни, равнодушни свијет нека врста надомјеска сваке трансцедентности, или пак, својеврсна иманентна трансцедентност. То одбијање трансцедентности и тражење среће у равнодушном свијету, преиначава странца у домороца, док су странци остали да сједе у судници, која је много више од цигланог здања. Судница, то је друштвена условљеност, морал неморалних који каменују, машући распелом, иако без гријеха сасвим сигурно нису. Ако ништа, тај суд, свеколика Инквизиција, мјесто је у којем човјек суди човјеку, и тако постаје луциферски сурогат Бога. Такав свијет, и таквог Бога, камијевски јунак одбија.

Док читамо последње странице, Мерсо још увијек чека на могућност помиловања. Оно је мало извјесно, али не и сасвим немогуће. Ками мајсторски затвара роман наводећи нас на помисао да је гиљотина неизбјежна. У неку руку јесте. Али помиловање је могуће, свакако изван дијегезе романа. Оно се одвија или одобрава у зависности од рецептивне инстанце. Тако је *Стрaнaц* практично недовршен роман. У неку руку, он ће се настављати кроз потоња Камијева дјела, али и сваким новим читањем он добија нову перспективу, нови могући завршетак, помиловање странца или његову осуду.

##### 5. ЗАКЉУЧНА РИЈЕЧ.

„Умјетност није, како ја то видим“, вели Ками, „усамљеничко уживање. Она је средство да побудимо велики број људи приказујући им привилеговану слику наших заједничких патњи и радости. Умјетност стога захтијева од умјетника да се не осами; она га ставља пред најпростију и најуниверзалнију истину. А онај који је, како то често бива, изабрао своју умјетничку судбину јер се осјећао другачијим, убрзо спознаје да једино признање његове сличности са свима може да буде храна како његовој умјетности, тако и његовој разлици. Умјетником се постаје управо у том непрестаном кретању од себе до других, на размеђи љепоте које се не може одрећи и заједништва од којег се не може отргнути. Због тога прави умјетници ништа не презиру; дају себи за обавезу да разумију умјесто да суде. И ако већ мора да се бори за нешто, то једино може бити борба за један свијет у којем, како то узвишено говори Ниче, неће владати судија, већ стваралац, било да је он радник или интелектуалац.“<sup>12</sup>

Овим ријечима Ками резимира не само свој умјетнички и хуманистички кредо, него и еволуцију читавог свог стваралаштва. Ако је фаза апсурда представљала табула разу његе мисли, исходишну тачку, *Странац* је, напротив, и илустрација и негација те идеје, како смо покушали да прикажемо претходном анализом. Несумњиво, ако Мерсо није Ками, Ками свакако јесте уткао самог себе у Мерсоа – позвани смо да укажемо на оно што је савим извјесно труизам по питању односа аутор-лик, било да је он његов негатив, аутопројекција, или аутофикција –, поготово оног Камија с краја тридесетих и почетка четрдесетих година прошлог вијека. Но, универзалност теме, ако оставимо по страни аутобиографске елементе коју су још један слој овог дјела, тема које се нисмо могли дотаћи с обзиром на простор који би она сама по себи захтијевала, јесте датост. Ко су странци, ко осуђени а ко судије, вјечито су актуелна питања. С друге стране, наша потрага за срећом у свијету који заиста јесте непрозиран, а уједно близак, питом и „њежан“, било да Бога прихватимо, нијекамо или напосто не желимо за њега да знамо, јер је на концу „свеједно“, како би рекао Мерсо, вјечита мистерија смрти која је наш усуд и једина извјесност овог овдје и сада, надомјештају теоријску немогућност изналажења ваљаних мјерила за класике. Странац је несумњиво

<sup>12</sup> *Говор из Шведске (Discours de Suède)*, како се назива Камијев говор приликом уручења Нобелове награде писцу за његово дјело, у Ослу, 10. децембра 1957. (превод је наш са француског језика). Погледати [http://www.ac-nice.fr/lettres/valbonne/file/Camus\\_Discours\\_de\\_Suede\\_1957.pdf](http://www.ac-nice.fr/lettres/valbonne/file/Camus_Discours_de_Suede_1957.pdf)

дјело које ћемо сваки пут читати и налазити у њему „нова питања“, ако већ остајемо ниједи или двосмислени по питању одговора.

### ИЗВОРИ

КАМИ 2015: Албер Ками. *Сџранац*. Београд: Завод за уџбенике.

КАМИ 2018: Албер Ками. *Есеји*. Београд: Паидеа.

\*\*\*

CAMUS 1965: Albert Camus. *Essais*. Paris: Gallimard (Pléiade).

CAMUS 1962: Albert Camus: *Théâtre – Récits et Nouvelles*. Paris: Gallimard (Pléiade).

### ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

БИБЛИЈА ИЛИ СВЕТО ПИСМО СТАРОГА И НОВОГА ЗАВЈЕТА 1987: Превод Ђуре Даничића и Вука Караџића. Београд: Британско и иноземно библијско друштво.

ДИМИЋ 1970: Иван Димић. *Присџуј романима Албера Камија*. Београд: Научна књига.

КОМПАЊОН 2001: Антоан Компањон. *Демон теорије*. Нови Сад: Светови.

СОЛАР 1985: Миливој Солар. *Миш о аванјарди и миш о декагенцији*. Београд: Нолит.

\*\*\*

АВБОУ 2009: André Abbou. *Albert Camus, entre les lignes: 1955-1959, adieu à la littérature ou fausse sortie?* Paris: Séguier.

АГАМБЕН 2006: Giorgio Agamben. *Profanations*. Paris: Rivage Poche.

БАГОТ 1993: Françoise Bagot. *Albert Camus, „L'Étranger“*. Paris: Presses universitaires de France.

БАИШАНСКИ 2002: Jacqueline Baishanski. *L'Orient dans la pensée du jeune Camus: „L'Étranger“, un nouvel évangile?* Caen: Minard.

ШАУЛЕТ-АЧУР 1998: Christiane Chaulet-Achour. *Albert Camus, Alger : «L'Étranger» et autres récits*. Biarritz : Atlantica.

КУТИ 2000: Daniel Couty (sous la direction). *Histoire de la littérature française*. Paris : Larousse.

- CURNIER 1962: Pierre Curnier. *Pages commentées d'auteurs contemporains. Tome 1*. Paris : Larousse.
- GRENIER 1991: Roger Grenier. *Soleil et ombre, une biographie intellectuelle*. Paris : Gallimard.
- JAUSS 1990: Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard éd. Tell.
- JUNG 1964: C. G. Jung. *Dialectique du Moi et de l'inconscient*. Paris : Gallimard.
- KRISTEVA 1988 : Julia Kristeva. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard éd. Follio
- PICON 1966: Gaëtan Picon. *Malraux par lui-même*. Paris : Seuil.
- RICOEUR 1985: Paul Ricoeur. *Temps et récit. Temps raconté. Tome 3*. Paris: Éditions du Seuil.

Radana Lukajic

*L'Étranger* d'Albert Camus: De l'impasse de l'absurde

Notre texte a pour le but, dans un premier temps, de proposer une brève incursion dans la création d'Albert Camus aussi bien que dans le contexte socio-historique où apparaissent ses premiers écrits. Une attention particulière sera consacrée à deux ouvrages : *L'Étranger* et le *Mythe de Sisyphe* lequel s'offre, avec ses définitions des concepts idéologiques de „l'absurde“, de „la liberté absurde“ ou de „l'homme absurde“, entre autres, comme une certaine clé interprétative de *L'Étranger*. De même, nos analyses traitent quelques thèmes principaux: problématisation du terme „absurde“ appliqué au roman dans sa totalité, aussi bien qu'au personnage principal; définition – délicate – de la notion du classique, qu'il s'agisse d'une seule œuvre littéraire ou de l'œuvre d'un auteur comprise dans sa totalité; intention de l'auteur; problématique de la réception. Enfin, nous proposons une optique interprétative qui découle du fil argumentatif développé au cours de notre travail qui n'est que l'illustration de la complexité de ce classique par excellence de la littérature mondiale, d'une part, et de l'ample gamme des exégèses possibles qu'il nous offre encore aujourd'hui, de l'autre.

**Mots clé:** classique, existentialisme, absurde, liberté absurde, homme absurde, „œil naïf“, lumière, bonheur, jugement, prison, mort, christianisme.