



СТРАНАЦ ЗА 21. ВЕК?

*Грозно рано, ипак
довољно рано*

*Коме животи најослепљу
да за право, умире
усамљен.*

Рајнер Кунце,
„Смрт Албера Камија“¹

Песма „Смрт Албера Камија“ савременог немачког песника Рајнера Кунцеа као да одговара на постављено питање: да ли је Ками био у праву или не? Овакво питање звучи као истргнуто из какве древне теолошке расправе у којој се за улог истине јамчило животом. И заиста, ретко ко је као Ками умео живот, виђен као збир парадоксалних ситуација, да постави у центар мишљења и писања, а да га при том не сведе на метафизичку метафору, завођење смислом или заносну утеху. У говору приликом доделе Нобелове награде писац је рекао да литература треба да нас дезоријентише и подрије наше темељне претпоставке. *Сџранац* је, како се чини, до данас остао повлашћени текст тако схваћене књижевности. Овај роман је, уз *Малој џринца*, једно од најчитанијих француских штива и деценијама успешно успева нешто да каже веома различитим читаоцима. *Сџранац* је постао класик, омиљена лектира средњошколаца, повод великих расправа о хуманости, односу појединца и друштва, слободе и одговорности, апсурда и смисла. *Сџранац* је, како је то рекао Сартр, роман који не објашњава. Уистину, роман је имплицитна критика разумевања, што је сродно одређеним савременим преокупацијама нестабилном природом смисла и критиком метафизике присуства.

Ками је *Сџранца* почео да пише у августу 1937. године. Годину дана раније је у свој дневник забележио: „Људи могу да мисле само у сликама. Уколико хоћеш да будеш филозоф, пиши романе.“ *Сџранац* није филозофска расправа, већ иронични, често и хуморни портрет човека којег је његов творац касније описао исказом „једини Христ којег заслужујемо“. Када је роман објављен, Ками је имао 29 година. Прво издање објављено је у 4400 примерака 1942. године, у јеку немачке окупације и владавине квислиншког вишијевског режима. Мора се приметити да изворна рецепција садржи у себи историјску противречност: роман који се бави предратним Алжиром (а не Француском) доживео је да буде читан у време окупације саме Француске. Језик романа, који сумња

¹ *Злајна прега*, прев. Маријан Накић, бр. 149/150, 2014, 13.

у све апстракције и претеривања (укључујући и сумњу у моћ књижевности и филозофије), био је добродошао противотров за кићену реторику вишијевске владе, а касније је постао симбол француске прозе 20. столећа. Оно што је било маргина (рубно, радничко, алжирско порекло Мерсоа/Камија) пренето је на други, шири план: у роману се најпре ценило тематизовање нелегитимности власти и првенство конкретног, индивидуалног искуства. То је, међутим, утрло пут пренебрегавању типично алжирских тема које су у овом делу и те како присутне. Шездесетих година, уочи студентске побуне из 1968. и хладноратовских трвења, *Сџранац* постаје универзална слика, приручник за живот појединца у свету лишеном аутентичних вредности.

У том смислу, роман је зависан од идејних токова у међуратном периоду и брга које су делили многобројни Европљани. Ками је рођен годину дана пре избијања Првог светског рата, у којем је погинуо његов отац. У једном тексту, он износи податак да је његова мајка чувала парче гранате које је извађено из тела њеног мужа, а медаље које је добио биле су изложене у дневној соби. Писац је одрастао у атмосфери живог сећања на рат, што заиста не значи велику историју, већ сећање на рез, nelaгоду, расап и хаос који је овај сукоб перманентно унео у људске животе. Све то је било повезано и са кризом аутентичности, до које је водила масовна култура и отуђеност од политике.

Део успеха романа лежи и у поетичкој и политичкој разлици коју Ками свесно артикулише у односу на традицију, али и на међуратне авангардне покрете, нарочито у односу на надреализам. Из данашње перспективе потрошачке естетизације егзистенције, чињеница је да, за разлику од производа авангардиста и модерних, Камијево дело није подложно лаким присвајањима од стране робног света и да се успешно опире комерцијализацији, којој су, као што је познато, подлегли чак и Кафкини лик и дело. Свакако је у питању атипично штиво које настоји да продрма идеолошке претпоставке на којима се темељи традиционални роман. Ролан Барт је, као што је познато, закључио да оно представља „нулти степен“ писања: *Сџранац* је неутралан и инертан, напушта митологију свезнања и каузалности на којој се темељи овај жанр.

Сџранац је роман у оном смислу у којем је, како је већ приметио Сартр, *Кангиг* роман.² Дакле, нека врста моралистичког кратког романа, прожет сатиром и обележен низом ироничних портрета. Али ту постоји и нешто веома чудно. Наиме, Волтер се грчевито борио за то да разум буде повезан са људским искуством, а не отуђен од њега. Иако потиче из традиције која је имала мало вере у разум, Ками је стигао до истоветног становишта. И Волтер и Ками су схватили да разум никада неће проникнути у метафизику, односно у проблем зла и људске судбине. Али ни један ни други нису прибегли идеализму или религији. Према њиховом становишту или ће разум, утемељен у људском искуству, одговорити на загонетку људске судбине или на ту загонетку ништа неће одговорити; или је, коначно, питање судбине као такво бесмислено. Но иако *Кангиг* описује апсурд у друштвеној и метафизичкој равни, тамо нема

² Видети Jean-Paul Sartre, „Explication de l’Etranger“, *Situation*, том I, Gallimard, 1947; в. такође Patric Henry, „Voltaire and Camus: The Limits of Reason and the Awareness of Absurdity“, *Studies on Voltaire and Eighteenth Century*, том. 138, 1975.

тако потпуне свести о апсурду каква је присутна код Мерсоа, јер *Кангид* је, за разлику од *Сџранаца*, роман шегртовања.³

Да ли се Мерсо, као јунак животне иманенције, може посматрати као наследник *everypman*-а из романа 18. века? Томе у прилог иде његово економско, професионално, географско и политичко аутсајдерство, скромно порекло и образовање. Али и отуђеност, која је уграђена у наше животе и која је постала легитиман део наших карактера. Мерсоов живот садржи различите, супротне састојке: побуну и отуђење, поштење и лаж, хладноћу и привид топлине. Вероватно за Мерсоа није ваљано рећи да је јунак; он је антијунак у правом смислу те речи, што би значило и да су код Камија присутни они елементе антијунака који су постојали већ код *everypmen*-а, макар као видови негације племенитих и општих циљева старог, херојског морала. *Сџранац* је свакако необичан у књижевној клими прве половине 20. века, јер његов јунак није ни грађанин, ни аристократа, ни естета, ни интелектуалац, нити човек са било каквим претензијама. Осим тога, он није нимало речит, што не чини услугу књижевности као прича.

Као приповедач, Мерсо је агностик, а као (анти)јунак, он је равнодушан. Равнодушност, међутим, није прост концепт. Шта значи бити равнодушан? Зашто човек постаје такав? Може ли из равнодушности израсти критички став? Познато гесло његове равнодушности је безброј пута навођена реченица, одговор на Маријино питање да ли је воли: „Мало касније упитала ме је да ли је волим. Одговорио сам јој да то ништа не значи, али да ми се чини да је не волим.“⁴ Одговор је занимљив не само зато што је негативан, већ и зато што питање пребацује на план апстракције. Први део Мерсоовог одговора се може разумети двојачко: или не постоји љубав као ентитет, или се љубав не може обухватити језиком. Важна особина Мерсоа приповедача је неспособност да говори о емоцијама. Други део одговора се стога такође може читати на два различита начина: као протест против Маријине идеализације и као неспособност да се осећа. Свако од ових објашњења садржи одређену меру валидности – а тако ће бити и са другим ставовима које овај антијунак изражава. Истовремено, ти ставови се могу посматрати као критика друштвених митова: с једне стране, зато што меша сексуалну жељу и љубав, Марија се препушта погрешном, лажном романтизму, који је удаљава од реалности; с друге стране, Мерсо открива да није у стању да се емотивно отвори према жени, што га чини препознатљивим друштвеним типом данашњице.

Мерсо је странац другима, али и они су странци њему. Друштвена критика садржана у *Сџранцу* рачуна на патос аутентичности. Ками, према једном могућем читању, показује да друштво, које подржава етику објективности, искрености и поштења, није спремно да у свом средишту допусти некога ко савршено одговара таквој етици.⁵ Као странац у односу на лажну етику, попут Кјеркегоровог Дон Жуана, Мерсо служи као тројански коњ који прети да изнутра нападне темељне вредности друштва, а пре

³ В. Brian T. Fitch, „On interpretation and misinterpretation“, *The Narcissistic Text: A Reading of Camus' Fiction*, University of Toronto Press, Toronto, 1982.

⁴ Албер Ками, *Сџранац*, прев. Зорица Хаџи-Видојковић, Просвета, Београд, 1989, 55 (у даљем тексту: *Сџранац*).

⁵ Jacob Golomb, *In Search of Authenticity: From Kierkegaard to Camus*, Routledge, London, New York, 2005 (1995), 129.

свега аутентичност међуљудске комуникације. Проблем природе сусрета у овом раздобљу добро објашњава социјални феноменолог Алфред Шиц. Он говори о друштвеним групама као о тзв. „временским заједницама“, које настају кроз заједничко одрастање путем којег се образује „ми-однос“ као временски оквир за сусрете утемељене на суочавању индивидуа у усаглашеним друштвеним активностима што се одвијају овде и сада, односно у конкретном простору-времену: „консоцијалност утемељена на временском и просторном *ѝрисусѝиву* постала је парадигма друштвених интеракција.“⁶ Модерност у међуљудске односе уноси рез, парадокс: свакодневни непосредни сусрети који би требало да буду носиоци аутентичности, односно правих и истинских друштвених интеракција, трансцендирају се захваљујући рутини и тако постају нормативни ритуали. Овакво постварање деловања подстиче измештање друштвених односа из њиховог непосредног контекста и њихово премештање дуж временских и просторних координата. Парадокс лежи у томе што непосредне структуре свакодневних сусрета људе највише удаљавају од истинске непосредности, односно од аутентичног индивидуалног испољавања за рачун нормативног устројства комуникације. Пренето на план *Сѝранца*, ово отприлике значи следеће: с једне стране, субјект своје сусрете са другима покушава да заснују као супротност друштвеној лажи; с друге стране, његова реакција на кризу непосредности везана је за бег у хедонизам, односно за покушаје естетизације свакодневице помоћу телесних доживљаја и препуштању тамним силама природе.

Према Камиевом исказу, Мерсо одбија да игра игру, јер одбија да лаже, што имплицира минималистичку етику.⁷ Али да ли је то истина? Његово поштење је у појединим епизодама сумњиво. Сетимо се, рецимо, сцене у којој пише писмо за Ремона или како уме лако да слаже полицију на Ремонов захтев. Али управо ту наступа Камиева двострука игра: Мерсо је непоштен у конвенционалном смислу, али из метафизичког угла, он може бити поштен зато што је у коначници све небитно. А коначница је линија смрти као граница свих дискурса. Важно је стога уочити да Мерсо не долази до аутентичности убиством, већ након убиства, а нарочито након смртне пресуде.⁸ Најважније је, дакле, како се Мерсо суочава са сопственом смрћу, у рано јутро пред погубљење. Мисао у сенци гиљотине је његова најбоља мисао: он аутентично одлази у смрт, помирен са собом и са својом ограниченом, земаљском срећом. То је метафизичко поштење.

Вратимо се Мерсоовој гласовитој равнодушности, која нас води ка дискусији о лику мајке. Примери равнодушности према мајци су многобројни: син не жели да отвори ковчег, не плаче, не остаје након погребца да медитира крај њеног гроба, не зна колико је година имала, пије белу кафу и пуши током бдења, следећи дан одлази у биоскоп и започиње љубавну везу са Маријом. Приповедач не пружа ниједан доказ туге, што оставља утисак да је реч о сасвим конвенционалној равнодушности. Али постоји ли ту још нешто? Погрешно би било тврдити да је Мерсо безглаво равнодушан, јер он се

⁶ A. Schütz, *Collected Papers II: Studies in Social Theory*, ур. Arvid Brodersen, Martinus Nijhoff, The Hague, 1964, 23.

⁷ B. David Sherman, *Camus*, Blackwell, Oxford, 2009, 61–62.

⁸ „Ако су сви чиновни лишени смисла и вредности, и само убиство је безвредно, стога оно не може даровати Мерсоу било какву вредност, а сасвим сигурно не аутентичност“; Jacob Golomb, *In Search of Authenticity: From Kierkegaard to Camus*, Routledge, London, New York, 2005 (1995), 130.

у симболичкој равни бори против мајке. У дубинама *Сџранаца* лежи психоаналитички роман, у којем мајка, премда је мртва, наставља да напада свог сина који јој узвраћа нападима.⁹

За разумевање Мерсоовог лика посебно је важна епизода са цигаретом: „Попио сам кафу. А онда ми се припушило. Али устезао сам се, јер нисам знао да ли то смем да чиним пред мамом. Размислио сам: нема то уопште никаквог значаја. Понудио сам цигарету настојнику и почели смо да пушимо.“¹⁰ Овде у игру ступа Мерсоов агностицизам: пред мртвачким одром, одлука да ли пушити или не нема никаквог смисла, али он ипак осећа неку врсту кривице или стида. Могло би се чак рећи да је у питању кафкијанска сцена. У једном моменту мамини пријатељи, којих је било десетак, ушли су полако и ћутке у „ову заслепљујућу светлост“. Он каже да му је тешко да верује у њихово стварно постојање, и онда из њега избија осећање кривице, неверице и најаву процеса који ће се водити против њега:

На њиховим лицима изненађивало ме је ѿо шѿо им нисам видео очи, већ само неко ујасло свейлуцање исјод сјлејша бора. Кад су сели, већина ме је ѿоједала и смејено климнула ѿлавом; усне су им биле ујале у безуба усјта ѿако да нисам знао да ли ме ѿоздрављају или им се ѿо несвесно ѿрче мишићи на лицу. Ијак мислим да су ме ѿоздрављали. У ѿом часу ѿримејшо сам да сви седе ѿреко ѿуша мене, око насѿојника и њишу ѿлаве. Једној шренујка, ѿрчинило ми се, без икаквој разлоја, да су дошли да ми суде.¹¹

Током другог сусрета са управником дома Мерсо мора да потпише документа, тако потврђујући чином писања да је мајка мртва. Тада је са управником свештеник, који се Мерсоу обраћа са „сине мој“, док га је раније управник звао „дете моје“.¹² Међутим, улога друштва је слаба наспрам главног јунака који сада ступа на сцену – а то је сунце: „Небо је већ било обасјано сунцем. Почињало је да притиска земљу и врућина је брзо постајала све већа. Не знам зашто смо прилично дуго чекали пре но што смо кренули. Било ми је топло у тамном оделу.“¹³ Нека врста емотивног и психолошког терета, везаног како за природу тако и за друштво, постоји од почетка. Процес је заправо почео пре кривице. Последња реченица првог поглавља има десет редака исписаних као ток свести, и сведочи о неспособности приповедача да организује искуство:

А зајшм још црква и сељаци на ѿлочницима, црвени здравци ѿо хумкама на ѿробљу, Перезово онесвешћење (рекло би се расклимајшани лушак), црвена земља боје крви која се коштрљала ѿо мамином сандуку, бела мезѿра корења ѿомешаној са земљом, ојеш неки свеш, неки ѿласови, село, чекање ѿред кафаном, нейрекидно брујање мошора и моја радосѿи кад је аушобус ојшишао у море алжирских свейшиљки и кад сам ѿомислио да ћу лећи и сѿавашѿи ѿуних дванаесѿи сашѿи.¹⁴

⁹ Patric McCarthy, *Camus: The Stranger*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004 (1988), 37.

¹⁰ *Сџранац*, 34.

¹¹ *Сџранац*, 35.

¹² *Сџранац*, 38.

¹³ *Сџранац*, 39.

¹⁴ *Сџранац*, 40–41.

Да ли је мајка оплакана или не? Приликом анализе морамо напустити мит о мајци и држати се текста, јер ми о њој ипак сазнајемо много више од тога да је тек умрла. Уобичајена је теза да мајка – без обзира на немогућност да сасвим реконструишемо њен лик – представља мучно, подземно, интензивно и проблематично присуство у Мерсоовој егзистенцији. Његова егзистенције је у ствари реакција на то присуство. То је нарочито видљиво у ентеријеру стана. Иако је мајка отишла, Мерсо наставља да живи само у соби у којој је њен намештај. На руку психоаналитичком приступу посебно иде чињеница да је чак и огледало у којем се он огледа припадало њој. Мајчини живот и смрт руководе Мерсоовим идентитетом; она је уграђена у његово биће. Потребно је размишљати о дубљој вези између мајке и сина: да ли је, рецимо, Мерсо наследио свој поглед од мајке? Да ли је он од ње наследио своју равнодушност? У првом делу романа, у првом поглављу, Мерсо каже: „Кад је била код куће, мама ме је све време ћутке пратила погледом.“¹⁵ „Поглед“ је заиста сложен мотив у *Сџранцу*; он углавном указује на недостатак ближих контаката међу људима. Ту постоји важна линија тумачења која у симболичкој равни повезује Мерсоову мајку и Арапе: „Однос према другости Арапа, под окриљем тишине и загонетности је упадљиво сличан разлици коју оличава маргинализована, неприступачна мајка (...).“¹⁶

После мајчине смрти Мерсо своју енергију усмерава ка другој жени, Марији Кордони, коју одбија да воли, премда јој је привржен. У ствари, одбацивање љубави има своје налицје (или лице), везано за вредности које прожимају први део романа, нарочито његово друго поглавље: физичка лепота, телесност, спорт, сексуална задовољства. Оно што је важно приметити јесте чињеница да је Марија равноправан партнер, а не подређена жена. Такође је важно промислити Мерсоово пријатељство са Ремонем Сантосом, макроом који се представља као магационер. Оно се гради око излагања мушкости и непријатељства према женама и према Арапима. На зидовима Ремоновог стана су фотографије шампиона у боксу и две-три слике нагих жена из часописа. Пријатељство међу мушкарцима се утврђује кроз диспозитив мушкости: пију, пуше, играју билијар и Ремон предлаже да посете јавну кућу. Такође је важан лик господина Переза, који је са мајком често увече ишао да се прошетају до села, у пратњи болничарке. Перез је близак Мерсоу, али нема никакву власт над њим – може се тумачити као неко ко проживљава тугу коју Мерсо није у стању да изрази. На доцнијем суђењу, Перезов исказ ће, за разлику од исказа управника и настојника, бити мање штетан за његовог усвојеног сина.

Са увођењем Ремонове љубавнице Арапкиње, којој Мерсо пише писмо, успоставља се снажна веза између Арапа и мајке, и тада роман постаје не само егзистенцијалистички и психоаналитички, већ и политички. Колонијална позадина романа је привлачила мало пажње критичара све до седамдесетих година, када је Конор Круз Обрајан (Conor Cruise O'Brien) подвргао *Сџранца* отвореном политичком читању. Касније је Едвард

¹⁵ *Сџранец*, 32.

¹⁶ Raylene Ramsay, 'Colonial / Postcolonial Hybridity in *Le Premier Homme* and Jean-Marie Tjibaou's „First Man“, *Kanaké*, *Albert Camus in the 21st Century: A Reassessment of his Thinking at the Dawn of the New Millennium*, ур. Mark Orme, Christine Margerrison, Lissa Lincoln, Rodopi, Amsterdam-New York, 2008, 76.

Саид у Камиевом делу видео примере дискурса културне империје. *Странац* за 21. век мора да буде подвргнут постколонијалном читању које централни догађај романа, убиство Арапина, не посматра као неутралну чињеницу (Мерсо на први поглед делује недодирнут овом колонијалном економијом, па се роман тумачио углавном у смислу психологије – антисоцијалне апатије, на пример – или филозофије апсурда – у смислу луцидност наспрам друштвене илузије).

Присуство Арапа ипак није неутрално. Роман се, наравно, не може свести на постколонијално читање, али слој текста који се односи на колонијални дискурс мора се осветлити, а он је везан за Камиево порекло и алжирско друштво у којем се формирао. Када је Ками имао седамнаест година, француски Алжир је славио стогодишњицу, и сви су мислили, укључујући и њега самог, да је освајање трајно. У Алжиру је било око 90000 Европљана и шест милиона Алжираца, а отворени арапски револт сузбијен је крајем 19. века снажним војним присуством. Економска ситуација је, међутим, била све гора, а апсурд асимилације постао је очигледан: иако су Арапи били формално изједначени са Французима у погледу људских права, у пракси је владала нека врста апартејда. Постојали су, наиме, заштићени делови на плажама и археолошким локалитетима, где је често писало: „Забрањено за просјаке, псе и Арапе.“ Медитеран јесте бујна европска фантазија (коју је Ками делимично преузео од Габријела Аудисиа), али у тај свет продиру Арапи, који нису његов део. Део те фантазије били су и романи у којима су описивани енергетични освајачки ликови, приказани као мученици рада, пожртвовани делатници који укључују у пројекат присвајања алжирске земље и богатства. Разуме се да Ками није веровао у такав модел колонизације, али јесте био баштиник мита о Медитерану, поготово везан за пројекцију „медитеранског човека“, обузетог чулним апетитима, који се налази изван сфере рада.¹⁷

Наравно, то још увек не значи да *Странац* садржи одговор на питање: шта је значило француско присуство у Алжиру? Или: да ли је управо Мерсо одговарајући субјект урођен у колонијалну историју? *Странац* је, као знак и као отпор историје, мање приказ колонијалног друштва, колико увид у његову сложеност без коначних одговора. Осим тога, Ками је желео да умакне утиску да је протагониста осуђен за убиство Арапина. Мерсо је отуђен од сваког друштва, а не само од друштва у којем живи. Па ипак, у самом тексту има довољно елемената конкретног друштва и одређених историјских околности који не само што допуштају, већ и изискују политичко читање.

Политички роман отвара питање међусобне повезаности субјекта и расе, нације или класе. Чињеница је да Мерсо припада радничкој класи и одбија језик ауторитета; исто тако је чињеница да је он Француз који је рођен и живи у француској колонији. Када је реч о класи, власт је оличена у ликовима шефа и управника старачког дома. У роману је језик тела повезан са класом: у случају Марије то је сасвим очигледно, али и у случају Емануела који воли да трчи (ради у одељењу за отпремање пошилики). Послодавац нема никакву идеју о свом телу, јер се губи у свету апстракција и предмета.

¹⁷ Видети Neil Foxlee, *Albert Camus's 'The New Mediterranean Culture': A Text and its Contexts*, Peter Lang AG, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2010; Peter Dundwoodie, 'From Noces to L'Etranger', *The Cambridge Companion to Camus*, ур. Edward J. Hughes. Cambridge University Press, Cambridge, 2007, 157 и даље.

Стога *Сѝранац* не само што потврђује да тело има свој језик, већ указује на то и да је одлука да се игнорише тај језик део отуђења које производи либерални капитализам. Шеф и управник немају имена, јер су у питању функције (државне) патерналистичке моћи. Шеф (послодавац) представља вредности либералног капитализма: рад, трговачки дух, амбиција, конкуренција и слобода успона у друштву. Стога он није претерано задовољан Мерсоовим одсуством због мајчине смрти: „Затражио сам два дана одсуства од послодавца и он ми их није могао ускратити с обзиром на овако оправдан разлог. Али није му било баш право. Још сам додао: 'Нисам ја крив.' Није одговорио.“¹⁸ Следећег понедељка послодавац пита Мерсоа колико је година имала мајка, и на тај начин њену смрт претвара у статистичку чињеницу. Мерсо му одговара: „Казао сам 'шездесетак', да не бих погрешио и, не знам због чега, изгледао је као да му је нешто лакнуло и као да сматра да је то сад сређена ствар.“¹⁹ Овде је важна синтагма „не знам због чега“, јер указује на Мерсоово неслагање са послодавцем.

Сукоб постаје очигледан у петом поглављу, када шеф нуди Мерсоу други посао: „Намерава да у Паризу отвори једну канцеларију која би тамо обављала послове непосредно с великим фирмама, па је хтео да зна да ли сам ја расположен да идем тамо“, а то је пропратио познатим речима: „Ви сте млади и чини ми се да је то живот који мора да вам се допада.“²⁰ Понуда је најпре приказана као значајна промена у начину живота (то спада у речник хуманизма) – а потом и као ствар амбиције и друштвеног успеха. Мерсоов одговор не садржи трагове његовог уобичајеног агностицизма (оличеног најчешће у ставу: то је свеједно): „Одговорио сам да човек уопште не може да промени свој живот и да, у сваком случају, сви животи подједнако вреде, а да ми мој живот овде уопште није непријатан.“²¹ Овде имамо трагове егзистенцијалистичког разумевања живота, према којем живот треба живети, а не судити о њему или га претварати у предмет поређења, али ту такође постоји и разумевање живота из угла радничке класе, за коју су концепти амбиције и каријере чисте фикције, и за које је рад непријатна неминовност којој морају да се повинују како би преживели.

Мерсо, на начин који није карактеристичан за њега, нуди даље објашњење: „Више бих волео да га нисам озловољио, али нисам видео зашто бих мењао живот. Кад о томе добро размислим нисам био несрећан. Кад сам био студент, имао сам много таквих амбиција. Али кад сам морао да напустим студије, врло сам брзо схватио да то нема неког стварног значаја.“²² Зашто је Мерсо престао да студира? Да ли није било новца? Ако је тако, могуће га је лако описати, јер је у питању типска појава за оно време: дечак из радничке класе, који се успиње на друштвеној лествици путем образовања да би, поставши свестан друштвених неправди, напустио тај пут и препустио се ситним животним задовољствима. Али, текст не пружа, као и обично, довољно информација. Па ипак, Мерсоова отуђеност од послодавчевог погледа на свет (система вредности) прожима роман, а на уверљивости можда управо задобија зато што није део разрађеног политичког програма.

¹⁸ *Сѝранац*, 31.

¹⁹ *Сѝранац*, 47.

²⁰ *Сѝранац*, 59.

²¹ *Сѝранац*, 59–60.

²² *Сѝранац*, 60.

Ако је класна линија у роману наизглед јасно повучена, то се не може рећи за колонијалну ситуацију, која ремети и јасноћу те, тако повучене, класне линије. Кроз роман, Француска је одвојена од Алжира, и није приказана у повољном светлу. Управник дома је повезан са Француском зато што носи Легију части,²³ док је настојник старачког дома остарели Парижанин, а болничарка, наравно, Арапкиња. Настојник дома изводи разлику између француских и алжирских сахрана: у Паризу се са покојником остаје три-четири дана, док се у Алжиру „нема времена за то“,²⁴ јер у Алжиру непрестано сија сунце, које тиме задобија културне и политичке, а не само природне и психоаналитичке димензије.

Наравно, Мерсоов отпор према Паризу највидљивији је у поменутој епизоди у којој му послодавац нуди посао у велеграду. У питању је критички став, јер Париз се доживљава као средиште капитализма, и као место угњетавања радничке класе. Овакви погледи поновиће се и у разговору са Маријом: „Затим сам јој причао о предлогу мог послодавца и Марија ми је казала да би волела да види Париз.“ Док Марија изражава провинцијално дивљење главним градом, Мерсо каже: „Саопштио сам јој да сам у њему некад живео и она ме је запитала какав је. Казао сам јој: ‘Прљав. Има голубова и црних дворишта. Људи имају белу кожу’.“²⁵ На делу је суштинска, али непризната разлика: алузија на белу кожу је јасна, јер је овде повезана са Маријиним препланулом, тамном кожом.

Но, ако су Французи из колонија подређени, у каквој ли су тек ситуацији Арапи? Постоји тињајући сукоб између оних који говоре француски језик (Европљани) и оних који су принуђени на ћутање (Арапи), што је посебно видљиво у судском процесу (сестра или пријатељи жртве нису позвани као сведоци). Сам Мерсо је оно што се назива *pied-noir*, назив за Французе који су живели у афричким колонијама и који, као што видимо, укључује амбиваленцију подређености/надређености роба и господара. Упркос противљењу Паризу и Француској, Мерсо нема лагодан однос ни према Арапима. Ово је тачка у којој *Сџранац* прелази из дискурса који је психоаналитички – везан за поистовећивање Арапа са мајком – ка дискурсу који је политички, унутар којег је Арапин брат, супарник и непријатељ у исти мах.

Постављен у конкретан контекст, Мерсо је убица Арапина. У том конкретном контексту, Арапин интригира колонизатора: он је номад, препуштен сам себи, фатализму, другачији је од Европљанина – у колонијалном дискурсу подређивања управо он симболизује равнодушност, препуштеност судбини. Арапи скоро да и не говоре у роману, што потврђује њихову подређеност у свету, али и у тексту. Они су, дакле, слични Мерсоу. Стога морамо поставити питање: шта (све) може да значи убиство Арапина? Да ли ће европски читалац, примера ради, лакше јунаку опростити убиство Арапина него убиство Европљанина? (Подсећања ради, и наш „естета“ Растко Петровић оправдава насиље над црнцем у *Африци*, делу које је објављено 12 година пре *Сџранаца*.) Тумачи су наметали идеју да је убиство Арапина лишено било какве моралне тежине,²⁶ али како би на то реаговао Арапин који чита роман?

²³ *Сџранац*, 32

²⁴ *Сџранац*, 34.

²⁵ *Сџранац*, 60.

²⁶ Brian T. Fitch, *The Narcissistic Text: A Reading of Camus' Fiction*, University of Toronto Press, Toronto, 1982, 54.

Можемо се сложити са Патриком Макартијем који тврди да је логика убиства Арапина уписана много више у ономе што није написано, него у ономе што јесте.²⁷ Али у ономе што јесте написано, читамо познати Мерсоов одговор на питање судије о убиству: „Устао сам и како сам имао жељу да говорим, казао сам, некако насумце, додуше, да нисам имао намеру да убијем Арапина. (...) Испричао сам у неколико речи, преплићући језиком и увиђајући да сам смешан, да је све то било због сунца. У дворани неки су се насмејали.“²⁸ Овај одговор се, упркос подсмеху присутних, мора узети озбиљно барем због два разлога. Прво, његова неинтелигибилност је супротстављена површном рационализму суда – а тај рационализам државе, суда, друштва јесте главна тема другог дела романа. Друго, овде се можемо ослонити на тврдњу Ролана Барта да је сунце заиста узрок убиства и да је оно знак Мерсоовог пристајања на скуп норми различитих од оних које опажа друштво – Барт је овај роман звао „соларни роман“. Сунце је овде схваћено као судбински знак, али мора се изрећи примедба да Барт није објаснио шта је то судбина, односно од чега се састоји судбина.²⁹ Јављају се и друга објашњења: Робер Шампињи, рецимо, пише да Мерсо делује као паганин, у складу са природом која има своју сопствену кохеренцију. Макарти пак тврди да је тешко сагледати шта твори природу у *Сџираницу*: у роману постоји позитивна слика природе, али у шестом поглављу првог дела влада она негативна, деструктивна, од човека отуђена.³⁰ Морамо стога навести још једно питање које остаје без одговора: шта је сунце и зашто је оно толики непријатељ Мерсоа, будући да га води ка злочину и смрти? Али подсетимо на то и да се метафора сунца може наћи у завршној реченици Ничеове књиге *Тако је јо-ворио Заратустра*, која је Камију била важна.

Рекло би се да је у првом делу романа на делу бег од терета историје кроз интензиван однос према природи. Море и сунце владају Маријиним и Мерсоовим сусретима на плажи, а потоње симболизује свест о иманентној природи света. Уистину није претерано рећи да Мерсоа збивања наводе да почини злочин: сунце, море, песак, одблесак ножа, револвер; у том случају сунце доноси осећање бесконачности, али и смрти. Природа се посматра као свепрожимајућа сила којој је индивидуа подређена: она на природу реагује мање или више пасивно, али важно је приметити да је сила природе у фикционалном свету увек чулно посредована. Варијације опажаја се не могу сабити у конвенционално сећање на догађај, а „критика опажања се тако придружује критици владајућег субјекта“.³¹ Камијево инсистирање на чулним доживљајима је део текуће француске дискусије о епистемолошком статусу опажаја и слика.³²

²⁷ Patric McCarthy, *Camus: The Stranger*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004 (1988), 45.

²⁸ *Сџиранац*, 102.

²⁹ Patric McCarthy, *Camus: The Stranger*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004 (1988), 45.

³⁰ Исто.

³¹ Tobias Cheung, "Life-Worlds and the Problem of Subjectivity: A Comparison Between Albert Camus's *L'Étranger* and Yasunari Kawabata's *Snow Country*", *Albert Camus in the 21st Century: A Reassessment of his Thinking at the Dawn of the New Millennium*, ур. Mark Orme, Christine Margerrison, Lissa Lincoln, Rodopi, Amsterdam-New York, 2008, 150.

³² Морис Мерло-Понти од 1933. године објављује радове о природи перцепције, књигу *Феноменологија њерцејције* (*Phénoménologie de la perception*), објављује 1945 (Gallimard, Paris); а Сартр публикује *Имаинарно* (*L'Imaginaire*) 1940. године (Gallimard, Paris).

У том смислу, сунце јесте окидач који води ка коначном преображају. Када се строго посматра текст, убиство Арапина заиста функционише као повод за то да Мерсо буде окривљен, што води ка његовом преображају. (То, наравно, не значи да преко убиства Арапина треба прећи као да се није догодило, или као да је то оправдано убиство или симболичко самоубиство.) У овој парадоксалној метафизичкој причи, која садржи различите аспекте (историјске, политичке, аутобиографске, филозофске, верске), смрт је главна тема и роман се структурира око три смрти (мајка, Арапин, Мерсо).³³ А када је реч о смрти, мора се продубити тема апсурда.

Мерсо свакако није апсурдни јунак од почетка романа. По неким тумачима, то је кључ за читање: „Начин на који приступамо *Мишу о Сизифу* важан је за приступ свим другим Камијевим делима.“³⁴ Камијев познати есеј на тему односа морала и истине потврђује вредност физичког живота, потребу за луцидношћу и неминовност смрти. Све то подсећа на Мерсоов живот, односно на његово трагање за физичким уживањима, бес на затворског капелана и прихватање неминовне смрти. Овде је на делу објективизам: апсурдни човек настоји да буде посматрач који покушава што објективније и детаљније да опише свет који га окружује и са којим ступа у додир. Наравно, апсурд је неодвојив од људског стања, он није идеја већ нека врста епифанијског стања. То значи да Мерсо није само странац у свету, нити да је само свет стран њему, већ и да је он сам себи стран. Сартр је подвукао још нешто: постоји страст апсурда, човек апсурда неће извршити самоубиство, јер он жели да живи, без илузија, али и без резигнације. Посматрано на овај начин, Мерсо не прихвата правила игре, јер је он нека врста идиота (Камију је био близак истоимени роман Достојевског) који одговара Камијевим речима из *Миша о Сизифу*: „Сва Сизифова тиха радост је у томе. Његова судбина му припада. Његов камен је његова ствар. Исто тако, апсурдни човек, када размишља о свом мучењу, ућуткује све идоле. У свету изненада враћеном својој тишини, уздиже се хиљаде малих усхићених гласова земље.“³⁵

Мерсо је дошао до тачке пуцања када је осуђен на смрт, и када је дошао свештеник у покушају да га приведе богу. Након излива беса, Мерсо схвата да је свет равнодушан, али је упркос том закључку срећан:

*Као да ме је овај велики њев очистио од зла и сасвим ослободио наде, ја сам се, ѓрег овом ноћи, ѓрејуном значења и звезда, ѓрви ѓуш ѓошћуно ѓрејустиио нежној равнодушности свеѓа. Осећајући да ми је ѓако сличан, најзад ѓако сродан, близак, увидео сам да сам био и да сам још срећан.*³⁶

Овде наступа „нулта тачка“, тачка равнодушности које се претвара у највећу радозналост. Апсурдистичка перспектива значи да је Сизиф срећан, јер постоји задовољство у борби; Мерсоова борба почиње буквално непосредно пред смрт, али ипак почиње. Или се можда тек тада јавља свест да је она одувек постојала?

³³ Reiner Poppe, *Erläuterungen zu Albert Camus Der Fremde*, Bange, Hollfeld, 2008 (4. издање), 39.

³⁴ Edward J. Hughes, 'Postface', *The Cambridge Companion to Camus*, ур. Edward J. Hughes. Cambridge University Press, Cambridge, 2007, 203.

³⁵ Албер Ками, *Миш о Сизифу*, прев. Весна Ињац, Моно и Мањана, Београд, 1999, 181.

³⁶ *Странац*, 116.

Читаоци често постављају питање где је у причи отац? Рекло би се да је његова улога веома важна. Премда упадљиво одсутан, појављује се у другом делу романа, у петом поглављу у једној причи коју је Мерсоу испричала мајка (веома је битан њен посреднички глас). Саслушајмо ту причу, коју нам казује заточени Мерсо, након рефлексивне о природи казне, која му делује помало комично (то је онај Мерсо отпора и апсурда): „Чињеница да је судска одлука прочитана у двадесет часова, а не у седамнаест, да је могла бити и сасвим друкчија, чињеница да су је донели људи који мењају рубље, да је изречена у име једног тако неодређеног појма као што је француски (или немачки, или кинески) народ, све је то, по мом мишљењу, одузимало много озбиљности једној таквој одлуци“,³⁷ али Мерсо је свестан да мора да призна, упркос свему, њено дејство, и онда се код њега јавља важно сећање на причу о оцу:

У таквим тренуцима сећао сам се једној догађаја који ми је мама испричала у вези с мојим оцем. Ја га нисам познавао. Све што сам одређено знао о њом човеку било је можда оно што ми је она тада о њему казала: ишао је да гледа поубијење некој убице. Лоше се осећао при самој помисли да ће тамо ићи. Ипак је отишао и, кад се враћао, повраћао је њено целој тој јуџири. Отац ми се тада учинио некако одвраћан. Саг сам схватио, било је то тако природно. Како то да нисам увиђао да од извршења смртне казне нема ничеј значајније и да је то, најослепљу, једина заиста занимљива ствар за човека! Ако бих икад изишао из зашвора, ишао бих да гледам свако поубијење.³⁸

Роман је, наравно, испуњен лажним фигурама оца (свештеника, управитеља, шефа, судије), сада је пред нама прави отац. Описани чин оца није вулгарни сензационализам, већ испитивање смртне казне, исто што у својој затворској ћелији чини сам Мерсо. Дакле, он наликује оцу, упркос томе што га није упознао и заједно с оцем налази се с друге стране „државе“ и очекиваног односа према животу и смрти.

Постоји ли веза између апсурда, побуне и поетике? Неки истраживачи су оправдано говорили о „побуњеничком стилу“ (*style révolté*), везаном за други део романа, који постоји заједно са „апсурдним стилем“ (*style absurde*) и „поетичким стилем“ (*style poétique*).³⁹ Ками излаже сатири језик ауторитета и његови савременици Сартр и Ролан Барт су били шокирани некњижевним изгледом *Странца*. Реченице су кратке, али не све (на пример, последња реченица првог поглавља има десет редова). Често се, како би се успоставила веза међу реченицима, користе речце (и, али) и неодређене конјункције (потом, кад, мало касније, међутим, засад). Постоји и теза да је *Странец* заправо прикривени дневник, писан у различитим тренуцима (то поготово важи за други део романа, јер у Мерсоу расте самосвест). Утисак је да су на делу две силе у роману: једна која настоји да оствари дневнички роман и друга која жели да умакне кохеренцији.⁴⁰ Главна фигура *Странца* је ретиценција. Иза ње се крије одбацивање коначних судова, друштвених норми и нормативног понашања. Једноставни језик романа никада не упућује на везе, околности или збивања изван њега. Иако Ками темпоралност не при-

³⁷ *Странец*, 107.

³⁸ Исто.

³⁹ Robert de Luppé, *Albert Camus*, Éditions universitaires, Paris, 1963, 74 и 76.

⁴⁰ В. Patric McCarthy, *Camus: The Stranger*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004 (1988), 25.

казује на јасан начин, чињеница је такође да је у роману приказано релативно кратко раздобље.

Језик је у средишту *Сџранаца*, чиме се имплицитно поставља питање колико нам је наш језик стран. Познати први пасус поставља питање о језику и значењу: „Данас је мама умрла. А можда и јуче, не знам. Добио сам телеграм из дома: 'Мајка преминула. Погреб сутра. Поштовање.' Ово ништа не значи. Можда је било јуче.“⁴¹ Одмах нам постаје јасно да немамо језик који влада ситуацијом, и у извесном смислу роман је потрага за језиком који би могао њоме да овлада. Мерсо прима телеграм, који опонаша његов недостатак емоција. Али, као што је примећено, од телеграма се очекује да буде такав, не и од сина (Ури Ајзенцвајг сматра да је телеграм „квинтесенција писања“, јер току људског искуства немеће апстрактне, арбитрарне категорије).⁴² Неидентификовано ја чита текст телеграма, који је језички сведенији од доцнијег текста романа, али због изостанка присвојних придева јасно најављује редукцију. Телеграм обавештава читаоца о смрти приповедачеве мајке, али упућује и на чињеницу саме смрти. Као стварносни цитат, он је језгро, *архе* читавог текста, и као свако порекло,⁴³ он је и налог, наредба, перформатив на основу ког делује приповедач и одлази на сахрану у Маренго, место педесетак километара удаљено од Алжира. Али важно је одмах обратити пажњу да Мерсо, премда често оптуживан за пасивност, не прихвата ауторитет службеног телеграма (јер га шаље државни старачки дом у којем је била смештена мајка) без критике. За њега, садржај телеграма „ништа не значи“. Описујући одмах на почетку приповедача као читаоца, *Сџранац* наъ, његове читаоце, упозорава како да му приступимо: морамо бити свесни замке и налога (наредбе) које овај унутрашњи монолог забележен уз помоћ уметности крије у себи.⁴⁴

Постоји, наравно, и лирска страна романа. Најпознатији елементи лиричности везани су за срећне тренутке које Мерсо проводи на плажи са Маријом. Иако почиње безвољношћу главног јунака, тај дан је веома важан: „Било ми је тешко да устанем, јер сам био уморан од јучерашњег дана. Док сам се бријао, питао сам се шта да радим и решио да идем на купање.“ Тамо среће Марију Кардону, бившу дактилографкињу из његове канцеларије, „коју сам у оно време желео. А и она мене, чини ми се. Али, убрзо је отишла и нисмо имали времена“. Сада је ситуација другачија: приповедач јој помаже да се попне на бову и том приликом овлаш додирује њене груди: „Био сам још у води кад је она већ потрбушке лежала на бови. Окренула се к мени. Коса јој је падала на очи и она се смејала. Попео сам се поред ње на бову. Било је пријатно и као у шали завалио сам главу и спустио је на њен трбух. Ништа није казала и ја сам остао тако.“ И сада следи лирски излив: „Цело небо ми је било у очима, а било је плаво и златасто.“⁴⁵ Човек и космос се стапају у брзим и екстатичним сликама.

⁴¹ *Сџранац*, 31.

⁴² Uri Eisenzweig, *Les jeux de l'écriture dans l'Étranger de Camus*, Lettres Modernes, Paris, 1983, 11.

⁴³ В. Ђорђо Агамбен, „Шта је наредба?“, *Дисџозиџив и грјуи есеји*, прев. Марија Радовановић, Адреса, Нови Сад, 2012, 33–58.

⁴⁴ В. Р. Gaillard, *Albert Camus*, Bordas, Paris, 1973, 79; Patric McCarthy, *Camus: The Stranger*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004 (1988), 14.

⁴⁵ *Сџранац*, 42.

Овакви лирски тренуци су упадљиво одсутни из прве две трећине другог дела романа, у којима се описује заточеништво и судски процес, али се изнова јављају у завршним поглављима. У првом делу романа Мерсо избегава сваку интроспекцију и препушта се чулном искуству. Његова равнодушност је мешавина немогућности да се осећа и протеста због неаутентичне емоције, што у приповедном језику значи превласт слике у односу на апстрактне идеје. То је повезано са широм теоријом перцепције, јер опажаји граде другачији поредак од физичке каузалности. Писани стил подражава ту опажену стварност, што значи да је непотребно постављати питање кохеренције и каузалности поводом Камија. Познато је да структура *Сџиранаца* садржи неподударности. Немогуће је, на пример, јасно рећи када Мерсо казује који део приче, јер он повремено говори у садашњем, а повремено у прошлом времену.⁴⁶ У роману не постоји увек јасна веза између догађаја и осећања. Али то није чудно – у питању је слика света у којем заједница, бог и други облици трансценденције више немају кредибилитет, а универзални разум замењује интимни патос сопства. Укратко у овом роману је пулсација свакодневице нашла свој одлучни израз, утемељен на неосензуализму и егзистенцијалном апсурду.

Када се први пут сусретнемо са апсурдом у роману мислимо да је то у реду, да је у питању некакво одступање од редовних околности и да ће се ствари вратити у свој ток, односно да ће све постати јасно, образложено и оправдано. Како би додатно оповргао овакво здраворазумско уверење, други део романа усредсређен је на проблем интерпретације или, прецизније, нетачне интерпретације. Читав садржај другог дела везан је за догађаје описане у првом делу и сви ликови се појављују још једном. Мерсо према представницима правног система, као интерпретаторима егзистенције, гради ироничан однос. Портрет Мерсоа који власти стварају је погрешан; иако је тешко рећи какав је он тачно, јасно је да они греше – то изазива симпатије читалаца. Али није дат ни коректив, а и читалац би се морао досетити да нема никаквог јамства да је портрет Мерсоа који је саздао ваљан.

Рекао бих да свој успех *Сџиранац* дугује управо томе што није књига која објашњава, али нас води по рубовима могућих објашњења што их потражује наша воајерска знатижеља. *Сџиранац* и *Миш* о *Сизифу* су део је једног новог мита у књижевности, који ће обележити њене важне токове читавог 20. столећа и заслужити пажњу филозофа: наиме, књижевност почиње тамо где филозофски, политички, религијски језик доспева до граница артикулације (Кафка, Џојс, Ками, Бекет, Борхес, Зебалд...). Ками види своје јунаке као оличење потраге за апсолутом и за истином и идеје претвара у романескну структуру помоћу слика, композиције, језика, односа међу ликовима. Стара тема естетске аутономије и медија истине овде је отворена на начин сличан раним модернистима попут Флобера, који је тражио одговарајући језик помоћу којег би приказао баналност света. Флобер је у томе успео, када је реч о грађанском деветнаестом веку; Ками је такође успео, али у битно измењеним околностима. Тријада која га је обележила (живот, насиље, историја) носила је огромну тежину након Првог светског рата. Ками је припадао првој генерацији прозних писаца која је неминовно морала да се суочи с

⁴⁶ Adele King, *Albert Camus*, Haus, London, 2010, 39.

искушењима нихилизма. Као што је познато, он је решење за овај проблем тражио у дијалектичком односу између хедонизма и етике. Отуђеност од друштва за њега је значила подређеност силама природе. Апсурд чучи ту, крај нас, одмах иза угла и изазива нас; али управо зато вреди живети. Он је, како тврди Роб-Грије, форма трагичног хуманизма⁴⁷ – свет је оптужен за саучесништво у убиству јер свет себе обмањује зато што не жели да прихвати одсуство смисла као истину о човековом положају, и то као „пожељну истину“.⁴⁸

Вратимо се сада питању имплицитно постављеном у наведеним стиховима Рајнера Кунцеа: да ли је Ками био у праву или не? Морамо рачунати на то да ово питање постављамо унутар једног света који се разликује од Камијевог, или се барем наши доживљаји света разликују. Рекло би се да се свет није мало променио од 1960. године, када је Ками трагично страдао у аутомобилској несрећи. То је, према оцени Жила Липовецког, свет „парадоксалне среће“, а не метафизичких парадокса.⁴⁹ У свету стимулације надражаја, чулних ужитака, потражње, хиперпотрошње, тржишности и бесконачног умножавања потреба, чини се да је Мерсоов хедонизам однео победу, али то не важи и за његову побуну, можда и зато што је Левијатан постао мудрији него што је икада био и што је укинуо политичке (али не и економске) колоније и никада не би дозволио да се некеме суди зато што није плакао на мајчиној сахрани. Декламаторни тон завршних редова романа, када Мерсо изражава да ће његово погубљење бити прилика за антагонистички јавни спектакл, потврђује парадокс помоћу којег фигура друштвене маргиналности и сингуларности не постаје само предмет јавне мржње, већ исто тако и тачка културне идентификације са милионима читалаца.⁵⁰

При томе, у нашем свету се све са гнушањем одбацује као идеологија, осим капитализма, што би за Камија било сасвим неприхватљиво. Он већ током рата слути, судећи по лику Мерсоа, да је великим идеологијама (комунизам, фашизам) дошао крај и да ће се место борбе сасвим преместити у човекову унутрашњост. Чињеница је да јунак романа одбацује све идеолошке доктрине и да роман не садржи ниједну отворену расправу на тему политике. То је уистину слично са нашим временом кризе политичког деловања и организовања и немогућности да се одговори на питање: где је могућност догађаја? Нихилизам је код Камија повезан са одбацивањем естетичког и поетичког модела политике и отварањем могућност играња свих улога, ослобађање човека за политичко. Дакле, изазов је био – а можда и остао: мислити кроз нихилизам, а не против њега.⁵¹

⁴⁷ В. *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris, 1963.

⁴⁸ Драган Стојановић, „Маријине усне, лице...“, предговор у Албер Ками, *Мии о Сизифу*, прев. Весна Ињац, Моно и Мањана, Београд, 1999, 7.

⁴⁹ В. Gilles Lipovetsky, *Парадоксална срећа: оилег о хиџерџошрошачком друшћиву*, прев. Јагода Милинковић, Антибарбарус, Загреб, 2008.

⁵⁰ Edward J. Hughes, 'Postface', *The Cambridge Companion to Camus*, ed. Edward J. Hughes. Cambridge University Press, Cambridge, 2007, 204.

⁵¹ Samantha Novello, 'Tragedy and "Aesthetic Politics": Re-thinking the Political beyond Nihilism in the work of Albert Camus', *Albert Camus in the 21st Century: A Reassessment of his Thinking at the Dawn of the New Millennium*, ур. Mark Orme, Christine Margerrison, Lissa Lincoln, Rodopi, Amsterdam-New York, 2008, 259–276.

Ками такође у ликовима Мерсоа и Марије дочарава демократизацију жеље – нарочито сексуалне жеље – која обележава и наше доба отвореног излагања тела и сексуалности. Можда је управо Ками творац варљиве утехе култа тела и телесних задовољстава везане за егзистенцију у свету без метафизике, изузев метафизике робе и капитала која себе изузима из сваке дискусије. Осим тога, Ками се занима за локално окружење које је добило на вредности у наше доба (суседи, пријатељи, становници исте зграде...). Локално, оличено у формализму и ритму свакодневице, без јасно изражених правила, на супрот званичном, једна је од идеологија отпора хомогенизацији и глобализацији. У дубљем смислу, Ками у *Сџранцу* слика живот вођен између историјске и биополитичке парадигме, а као одговор нуди самосвесно култивисање свакодневног живота. Иако се нигде то отворено не говори, држава и њена биополитика су присутне у сфери рада и правде, а Легија части и насиље колонијалне власти деконструју историјстичку парадигму нације-државе. Посматрано из овог угла, Камија у *Сџранцу* занима троугао који ће бити подробно испитиван током последњих деценија: слобода појединца, државни интерес, деловање моћи.⁵² Питања покренута у *Сџранцу* и у есејима и даље су, према неким мишљењима, на дневном реду: „од претње нихилизмом, до залагања за побуну; од критике тоталитарног менталитета до проблема ‘легитимног’ убиства и технолошке супермоћи.“⁵³ Хуманизам 21. века призива превазилажење трагедије модерности; такав антихуманистички хуманизам призива и Мерсо, *позно рано, ипак довољно рано* слутећи, у једној имплозији, да постоји светлост и с друге стране провалије која је унутар човека, а не међу метафизичким врховима које он треба да досегне.

⁵² Mark Orme, Christine Margerrison, 'Introduction', *Albert Camus in the 21st Century: A Reassessment of his Thinking at the Dawn of the New Millennium*, ур. Mark Orme, Christine Margerrison, Lissa Lincoln, Rodopi, Amsterdam-New York, 2008, 13.

⁵³ Видети Maurice Weyembergh, "Le terrorisme et les droits fondamentaux de la personne: le problème", *Lutte contre le terrorisme et droits fondamentaux*, ур. Emmanuelle Bribosia, Anne Weyembergh, Bruylant, Bruxelles, 2002, 11–35.