

Formalni i značenjski aspekti oblikovanja književnoga subjekta u proznim djelima Alberta Camusa

Pešut, Franjo

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:248441>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-04-14**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST**

FRANJO PEŠUT

**FORMALNI I ZNAČENJSKI ASPEKTI OBLIKOVANJA
PROTAGONISTA U ROMANIMA ALBERTA CAMUSA**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: dr. sc. Slaven Jurić, izv. prof.

Zagreb, 2019.

Sažetak

Cilj ovoga rada je prikazati i analizirati karakteristike književnog oblikovanja glavnih likova u romanima Alberta Camusa. Na primjerima triju likova, Meursaulta iz *Stranca*, Bernarda Rieuxa iz *Kuge* te Jeana-Baptistea Clamencea iz *Pada*, svrha je ovog rada rastumačiti formalne i značenjske, tj. sadržajne umjetničke aspekte pomoću kojih su navedeni likovi oblikovani. U pogledu analize formalnih aspekata, u radu će biti govora o pripovjednim tehnikama putem kojih su svijesti glavnih likova predložene, kao i o uporabi jezika i diskursu kojima se ti likovi služe. Što se tiče raščlambe značenjskih aspekata, u radu će dosta prostora biti posvećeno analizi karakternih osobina Camusovih protagonista, njihovim odnosima s drugim likovima te njihovim političkim, religijskim i filozofskim stavovima koji tvore njihove identitete. Oslanjajući se na različite koncepte iz teorije književnosti i filozofije, svrha će ovog rada u tom smislu biti prikazati etičko-egzistencijalistički kompleks subjektiviteta glavnih likova iz Camusovih triju najpoznatijih romana.

Ključne riječi: lik, diskurs, osobine, karakterizacija, identitet, egzistencijalizam

Summary

Aim of this paper is to show and analyze properties of literary formation of the main characters in Camus's novelistic works. Taking into an account cases of three characters, Meursault from *L'Etranger*, Bernard Rieux from *La Peste*, and Jean-Baptiste Clamence from *La Chute*, purpose of this paper is to interpret formal and semantic, that is, contextual artistic aspects via which mentioned characters are created. In terms of analysis of formal aspects, that includes analysis of narrative techniques through which these characters are formed and also analysis of their use of language and discourse. Analysis of the contextual aspects, on the other hand, will be based on examination of each character's traits, their relationships with other characters and political, religious and philosophical attitudes that form their identities. Relying upon various concepts from literary theory and philosophy, final aim of this paper will be to show ethical and existential elements that form subjectivities of Camus's most notable fictional protagonists.

Keywords: character, discourse, traits, characterization, identity, existentialism

Sadržaj

Sažetak	2
Summary	2
1. Uvod.....	4
2. Meursault	6
2.1 Meursaultov jezik i stil.....	6
2.2 Putovanje prema samosvijesti	11
3. Dr. Bernard Rieux.....	21
3.1 Rieux kao kroničar	21
3.2 Od opažanja prema svjedočenju.....	28
4. Jean-Baptiste Clamence	36
4.1 Clamence kao nepouzdana pripovjedač.....	36
4.2 Čovjek s mnogo lica.....	44
5. Zaključak.....	55
Literatura.....	57

1. Uvod

Iako je nova generacija pisaca i književnih kritičara već kasnih 50-ih i ranih 60-ih godina 20. stoljeća egzistencijalističku književnost smatrala staromodnom, Albert Camus je u tom vremenskom periodu još uvijek bio vrlo značajna figura, kako na francuskoj intelektualnoj sceni, tako i u širim svjetskim spisateljskim krugovima. Hvaljen kao tvorac *écriture blanche* stila od strane Rolanda Barthesa i Alaina Robbe-Grilleta, Camus nije bio poznat samo kao vrstan književnik, nego i kao politički mislilac koji je, suprotstavljajući se svim oblicima totalitarizma, promovirao vrijednosti demokratskog socijalizma (Smyth, 2012). Premda po zvanju nije bio filozof, nego novinar, Camus je svojim radom uvelike pridonio proširivanju mnogobrojnih tema iz područja filozofije morala. Kako ističe Jacob Golomb (1995: 119), Camus je kronološki i tematski „posljednji mislilac autentičnosti“. Za razliku od Sørensa Kierkegaarda, koji je u svojoj filozofiji anticipirao poduzimanje apsurdnih „skokova vjere“, Camus u svojim esejima i književnim djelima odbacuje transcendenciju te prihvaća poziciju stroge imanentnosti koja poziva pojedinca da se pobuni protiv apsurdnosti života kojeg živi (ibid.). U tom smislu, absurd i revolt, kao dvije originalne Camusove koncepcije, uvelike prožimaju sva njegova djela, kako ona filozofsko-prozna, tako i književna.

Pored tematike koju obrađuju, originalnost Camusovih književnih djela očituje se i u činjenici što ona u književnu tradiciju unose neke nove pripovjedne elemente i tehnike, koje će *nouveaux romanciers* 1960-ih mnogo više razraditi (Smyth, 2012: 8-9). Uporaba glagolskog vremena *passé composé* u *Strancu*, adaptacija forme kronike u *Kugi* te primjena monološkog dijaloga u *Padu*, uvelike daju nagovijestiti kako je posrijedi riječ o autoru koji anticipira raskid s tradicionalnim načelima književnog pripovijedanja. Pronalazeći uzore u djelima Dostojevskog, Prousta, Joycea, Faulknera, Kafke te Hemingwaya, Camusovi romani slijede modernističku estetiku utemeljenu na odbacivanju književnih normi koje je uspostavio Balzacov realizam (ibid.: 10). Osim na formalnom, Camusova romaneskna djela i na sadržajnom planu karakteriziraju stanovite osobitosti. Iako bi ih pogrešno bilo opisati kao „romane lika“, središnju okosnicu *Stranca*, *Kuge* i *Pada* nedvojbeno čine njihovi glavni likovi – Meursault, Bernard Rieux i Jean-Baptiste Clamence. Svi ti likovi u spomenutim se romanima suočavaju s različitim egzistencijalnim poteškoćama i moralnim dilemama. Oni također osjećaju i slute nešto što bi moglo promijeniti tijek događaja, no nemaju hrabrosti da se s time suoče. Neopterećeni

politikom i religijom, Camusovi protagonisti su u pravilu društveni tuđinci. Njihova najveća briga je, međutim, suočavanje s apsurdnošću života kojeg žive. Meursault tako, primjerice, svoj susret s apsurdnim svijetom ostvaruje u zatvorskoj ćeliji dok iščekuje pogubljenje na giljotini jer je ubio nekog nepoznatog Arapina. Rieux, s druge strane, promatrajući dijete koje u agoniji umire od kuge, uviđa kako život nema smisla, dok Clamence egzistencijalni poraz doživljava oslušujući misteriozni smijeh koji mu upućuje svemir (Hartsock, 1962: 359). Nalazeći svoje arhetipsko porijeklo u figuri Sizifa koji čitavu vječnost gura stijenu uz brdo, Camusovi protagonisti su „apsurdni junaci“ jer afirmiraju paradoksalnost svijeta u kojemu žive. Njihova najveća vrlina jest ta što rješenje svog problema ne nalaze u smrti, nego u životu, koji premda ispunjen patnjom, održava revolt spram absurda živim.

Imajući sve dosada rečeno na umu, cilj je ovog rada ispitati i analizirati formalne i značajske aspekte oblikovanja Camusovih triju najpoznatijih protagonista. Polazeći od teze kako se „pripovijedanjem, opisima te izravnim iznošenjem misli i osjećaja [...] u književnom [...] djelu oblikuje lik kao nositelj određenih prepoznatljivih fizičkih i psihičkih osobina“ (Solar, 2005: 57), svrha je ovog rada analizirati modalitete pripovijedanja i uporabe jezika pomoću kojih su spomenuti likovi oblikovani te ispitati njihove osobine, stavove i vjerovanja koji tvore njihove identitete. U ovom kontekstu valja naglasiti kako ovaj rad polazi od pretpostavke da je lik tvorevina književnog djela, odnosno „rezultat onih književnih postupaka i načina na koje je [on] u književnom djelu oblikovan“ (ibid.). U tom smislu, navedeni likovi u radu nisu tretirani kao ljudska bića, međutim, zbog fenomenološkog učinka koji oni ostavljaju na čitateljevu svijest, oni su u radu tretirani kao imaginarni subjekti koji posjeduju vlastiti identitet. Shvaćajući identitet kao učinak jezika i diskurza uspostavljen u razlici prema drugima (Culler, 2000), težnja ovog rada će biti prikazati etičko-egzistencijalistički kompleks subjektiviteta triju Camusovih najpoznatijih romaneskih protagonista.

2. Meursault

Jedan od najpoznatijih i zasigurno najoriginalnijih književnih likova koje je Camus ikada stvorio je indiferentni i moralno kontroverzni alžirski birokrat Meursault. Priča koju Camusov roman *Stranac* priča o Meursaultu je u suštini vrlo jednostavna. Meursault na početku romana prisustvuje pogrebu vlastite majke, nekoliko dana kasnije ubija nepoznatog Arapina te na kraju romana završava na giljotini uslijed osude zbog počinjenog ubojstva. Iako se *Stranac* na prvi pogled čini jednostavnim književnim djelom, riječ je o tekstu kojeg karakteriziraju mnoge kompleksne umjetničke značajke o kojima će u ovome poglavlju biti riječ.

2.1 Meursaultov jezik i stil

Temeljnu okosnicu *Stranca* čini njegov glavni lik Meursault čiju karakterizaciju nipošto nije opravdano svesti isključivo na njegove psihološke osobine. Ukoliko se u obzir uzme teza koju je Camus iznio u svojem filozofskom eseju *Mit o Siziifu*, onda se glavna problematika kojom se *Stranac* bavi može bez sumnje opisati slijedećim riječima:

„Sadašnjica i slijed sadašnjicâ pred stalno svjesnom dušom, to je ideal apsurdna čovjeka.“
(Camus, 1976b: 57)

Pitanje suprotstavljanja zbilje živoj svijesti utkano je i u samu strukturu romana. Formalno, *Stranac* se po svojoj pripovjednoj tehnici može smatrati vrstom ispovijesti, odnosno pripovjednog teksta koji različite oblike pisanja, poput dnevnika, komentara ili bilješki, nastoji sažeti u jednu pripovjednu formu. Gilbert D. Chaitin (1992: 125) smatra kako Camusov roman prati strukturu svojstvenu romanima iz perioda romantizma, kao što su Stendhalov *Crveno i crno* ili Hugoov *Zvonar crkve Notre-Dame*. Međutim, tema sudskog progona koja se javlja u *Strancu* roman mnogo više približava djelima iz tradicije ranog modernizma, poput *Braće Karamazova* i *Zločina i kazne* od Dostojevskog, ili pak Kafkinog *Procesa*. Tematizirajući zločin i sudski progon, glavnom odlikom *Stranca* se u tom smislu pokazuje mogućnost propitkivanja problema „krivnje i nevinosti, čežnje i zakona, [te] istine i pravde, u uzvišenoj formi“ (ibid.: 125-126). Kombinirajući ispovijest i kriminalistički roman te prikazujući sudski proces iz perspektive pripovjedača u prvom licu, Camus je proizveo jedinstven književni tekst unutar kojega njegov glavni junak metodom retrospekcije propitkuje smisao vlastite egzistencije.

Analizirajući uporabu takvih književnih tehnika, John Cruickshank u svome tumačenju *Stranca* ističe kako se Camus u svome romanu služi nadasve individualnom i subjektivnom pripovjednom točkom gledanja (Cruickshank, 1959: 151). Cruickshank objašnjava kako je tradicionalno pripovjedač u prvome licu bio pripovjedna figura koja je imala dubok uvid u misli i motive drugih likova, što u *Strancu* nije slučaj. Meursault je kao glavni lik po tradicionalnim standardima vrlo loše opremljen za ulogu pripovjedača. Njegove intelektualne sposobnosti su neimpresivne, njegovi psihološki uvidi su gotovo nepostojeći te se u svakodnevnim situacijama čini odsutan duhom. Uz to, Meursault također pokazuje i moralnu indiferentnost, kao i emocionalnu zaostalost (ibid.: 152). Sve te karakteristike glavnog pripovjedača očituju se već u prvim rečenicama samoga romana:

„Danas je majka umrla. Možda jučer, ja ne znam. Primio sam brzojavku iz ubožnice: 'Majka umrla, pokop sutra. Iskreno saučestuje.' To ne znači ništa. Možda je to bilo jučer.“ (Camus, 1976d: 7)

Ovakav stil pripovijedanja prema Cruickshanku nedvojbeno doprinosi stvaranju atmosfere apsurdnosti književnoga svijeta koji Camus gradi u *Strancu*. Pripovjedač u prvome licu u tom smislu još izraženije čitatelju prenosi osjećaj autentičnosti životnoga iskustva koje se nalazi u samom centru psihološke singularnosti romana (Cruickshank, 1959: 154). Cruickshank, međutim, griješi kada Meursaulta opisuje kao intelektualno nepromjenjiv lik. Kao što će pokazati neki drugi kritičari, Meursault je lik koji prema kraju romana postaje sve reflektivniji i samosvjesniji akter. To se očituje i na formalnoj razini romana s obzirom na to da *Stranca* karakterizira bipartitna struktura unutar koje glavni prijelom između dvaju dijelova predstavlja Meursaultovo ubojstvo nepoznatog Arapina. Podjela na dva djela u tom smislu nema samo ulogu u opisivanju događaja prije i poslije ubojstva, nego i u prikazivanju razvoja glavnog lika Meursaulta.

Prema mnogim kritičarima koji se pozivaju na Sartreovo tumačenje Camusovog romana, Meursault u prvom dijelu *Stranca* živi na razini „neposrednog iskustva“, tj. u stanju nepromišljanja vlastitih postupaka, odnosno u pred-refleksivnom stanju svijesti (Chaitin, 1992: 126). Tek u drugom dijelu, nakon ubojstva, on postupno počinje bivati sve reflektivniji pri čemu vrhunac vlastite samosvijesti ostvaruje u razgovoru s katoličkim svećenikom u zatvorskoj tamnici. Na formalnom planu pripovijedanja to se ponajprije očituje u javljanju sve učestalijih sjećanja, retrospekcija, sinteza, apstrakcija i prosudbi. Prvi dio romana u tom smislu više naginje

neposrednosti i percipiranju osjetilnih iskustava, dok drugi stremi emocionalnosti i višoj razini samosvijesti. Pripovjedač prve polovice *Stranca* stoga češće pribjegava uporabi prošlog glagolskog vremena, u francuskom zvanog *passé composé*, pri čemu na taj način stvara osjećaj neposrednosti i nepostojanja distance između samoga sebe i događaja koje spominje (ibid.: 127). Prema Cruickshanku (1959: 160), *passé composé* zadržava nešto specifično od arhaične latinske forme od koje potječe s obzirom na to da se ona sastojala od glagolskog vremena u prezentu i pridjeva, a ne pomoćnog glagola i prošlog participa. Na taj je način radnja koja se zbila u prošlosti prezentirana kao nešto što ima potencijal u sadašnjem vremenu. Za razliku od preterita koji radnju u potpunosti zatvara u vremenu, *passé composé* radnji nameće blaži vremenski limit. U tom smislu, preterit se može shvatiti kao *proživljeno* vrijeme, dok se *passé composé* može shvatiti kao vrijeme *življenja* (ibid.). Prvi dio *Stranca* stoga mnogo više obiluje vremenskim oznakama poput „danas“, „sada“, „jučer“ i „sutra“, dok su u drugome dijelu one vrlo rijetke s obzirom na to da je Meursaultov um preokupiran sjećanjima na prijatelje, njegovu ljubavnicu i proživljeni život. Uporaba *passé composé* u tom kontekstu doprinosi izravnosti i premošćivanju jaza između pripovijedanja i proživljavanja iskustva, pri čemu događaji stječu dublju dimenziju aktualnosti unutar autorova okvira prezentacije prostora i vremena.

Pozivajući se na Elaine Showalter i Ghani Merad, Gilbert Chaitin ističe kako teorije koje pretpostavljaju da Meursault u prvom dijelu romana živi na razini neposredne osjetilnosti nisu u potpunosti točne (Chaitin, 1992: 127). Merad je, primjerice, u svojoj studiji *Stranca* uspio identificirati više od stotinu različitih vrsta uporaba glagola kao što su „misliti“, „tražiti“ i „osjećati“, dok je Showalterova pokazala kako je u mnogobrojnim Meursaultovim opaskama implicitno prisutna želja za smislom. Ukratko, pitanje značenja tuđih i vlastitih postupaka u prvome dijelu *Stranca* Meursaultu nipošto nije strano kao što su neki drugi kritičari mislili. Razlog takvim zabludama najvjerojatnije proizlazi iz specifične uporabe jezika koju Camus primjenjuje u svome romanu. Taj stil, kojeg su mnogi opisali nazivima kao što su „*style sobre*“, „*style dépouillé*“, „*grisaille étonnante*“ i „*écriture blanche*“, u prvom redu karakterizira uporaba ne-analitičkog vokabulara kao revolt spram vokabulara koji je vulgariziran, smekšan i natrpan „buržoazizmima“ (Cruickshank, 1959: 154-155). Primjer toga su pridjevi poput „zanimljiv“, „čudan“, „običan“ i „sretan“ koji se često javljaju u romanu. U petom poglavlju prvog dijela, Marie naziva Meursaulta „čudnim“, dok dvije stranice dalje Meursault opisuje ženu u restoranu koju naziva „čudnom“ (Camus, 1976d: 36-38). Na čitatelju ostaje da odluči tko je

čudan i da prosudi čija je percepcija „čudnosti“ upitna, imajući posebice u vidu Meursaulta koji sebe opisuje „nimalo drugačijim u odnosu na druge“ (McCarthy, 2004: 21).

Takva suhoparna i banalna uporaba jezika, međutim, nikako ne predstavlja odraz Meursaultove intelektualne ograničenosti, već artikulira svojevrsan protest spram društva koje polaže ekskluzivna prava na interpretaciju i uporabu pojedinih riječi i jezičnih fraza. Ovaj otpor, prema Patricku McCarthyju (ibid.: 14), može se uočiti već u prvim rečenicama romana kada Meursault iščitava brzojav o smrti svoje majke. U njima se u jukstapoziciji nalaze dva tipa jezika s obzirom na to da pripovjedač, odnosno neidentificirano „ja“, čita tekst poslan „od kuće“ za koju se kasnije saznaje da je organ države. Pripovjedač-čitač, međutim, ne prihvaća autoritet telegrama bez kritike. Izjavom „to ne znači ništa“, Meursault već na samome početku romana daje znak čitatelju da ne bude previše povjerljiv prema tekstu koji pred njime stoji (ibid.). McCarthy u duhu bahtinovske polifonije smatra kako se u *Strancu* sukobljava više vrsta jezika, pri čemu Meursault predstavlja ključno sjecište njihovih tangenti. Meursaultov jezik u tom smislu nesumnjivo predstavlja jezik pobune i revolta spram autoriteta države što se ponajbolje očituje u drugom djelu romana kada se protiv njega vodi sudski proces (ibid.: 15). U konstelaciji jezika represije kojeg reprezentira sud te jezika kapitalizma kojeg reprezentira Meursaultov šef, Meursault izlaz pronalazi u autentičnoj šutnji Arapa koji predstavljaju potisnutu socijalnu skupinu u romanu (ibid.: 17). Vrhunac jezične originalnosti predstavlja monolog kojeg protagonist vodi sa samim sobom u zatvoru. Taj monolog predočen je tehnikom struje svijesti koja glavnome liku omogućuje da očuva svoj identitet uslijed samotnjačkog života u zatvoru koji ga vodi prema depersonalizaciji. Nemogućnost da ispriповjedi svoj monolog ujedno prikazuje Meursaulta kao pravog društvenog tuđinca, ali i ukazuje na ograničenja forme dnevnika koja konstituira roman (ibid.).

U kontekstu alijenacije, John Cruickshank (1959: 155) ističe kako je Meursault ujedno i metafizički „outsajder“. On svoje metafizičke stavove iskazuje kroz opetovano odbacivanje jezika kauzalnosti. Njegovi opisi događaja su sažeti i jednostavni, u njima nema dodatnih interpretacija, psiholoških motivacija ili atribucija. Konjunkcije koje uključuju uzrok i posljedicu su rijetke, a sintaksa je dosljedno isprekidana. Diskontinuiran stil Meursaultovog diskursa, međutim, nije arbitraran. Fragmentarnost i isprekidanost pripovijedanja u ulozi su prenošenja osjećaja apsurdnosti svijeta na čitatelja (ibid.). Jedan od primjera je slijedeći citat:

„Tad je ustao, pošto je ispio čašu vina. Odgurnuo je tanjure i ono malo hladne krvavice što nam je bilo ostalo. Brižno je obrisao voštano platno na stolu. Izvadio je iz ladice svoga noćnog ormarića list kockastoga papira, žuti omot, malo, crveno držalo i četverouglastu tintarnicu s plavom tintom. Kad mi je saopćio ime te žene, vidio sam da je to Maurka. Napisao sam pismo.“ (Camus, 1976d: 28)

Cruickshank (1959: 155) ističe kako ovakav stil pisanja u velikoj mjeri podsjeća na onaj kakav je Ernest Hemingway primijenio u svom tekstu *A sunce izlazi*. Stephen Ullmann (1963: 255-256) pozivajući se na Sartrea koji je rekao da je svaka rečenica *Stranca* „otok za sebe“, naglašava kako ovakav stil pisanja kratkih odsječenih rečenica podsjeća na *staccato* stil izvođenja glazbenih partitura. Važno je u ovom kontekstu spomenuti i mišljenje Rolanda Barthesa. Prema Barthesu, *Stranac* predstavlja pravi primjer „nultog stupnja“ pisanja koji je po svojoj prirodi neutralan i inertan jer se odriče svakog tipa književnosti koji podrazumijeva sveznanje i kauzalnost (McCarthy, 2004: 23). Neki kritičari, poput Chaitina, ipak se ne slažu oko teze da Camusov lik u svom pripovijedanju zanemaruje kauzalnost. Chaitin za primjer uzima prve dvije rečenice drugog poglavlja romana:

„Kad sam se probudio, razumio sam zašto je moj poslodavac pokazao nezadovoljstvo na licu kad sam ga molio dva dana dopusta: danas je subota. Na to sam tako rekavši bio zaboravio, ali kad sam ustajao, došla mi je ta misao.“ (Camus, 1976d: 18)

Prva rečenica nesumnjivo sadrži priložnu oznaku vremena, glavnu rečenicu sa subjektom i predikatom te nezavisnu rečenicu u apoziciji. Druga rečenica pak sadrži dvije nezavisnosložene surečenice povezane veznikom „ali“ te participnu frazu (Chaitin, 1992: 129). Imajući potonje na umu, pokazuje se neopravdanim reći kako Meursault u svome diskursu ne poznaje kauzalnost. Premda je njegov jezik naizgled neobičan, na formalnoj razini romana ipak je moguće uočiti kako Meursault posjeduje adekvatne kognitivne mehanizme pomoću kojih nedvojbeno može percipirati uzročnost, prostor i vrijeme.

Kada su u pitanju formalni aspekti romana važni za konstituiranje Meursaulta kao lika, za kraj je važno spomenuti i pitanje temporalnosti, odnosno utjecaja vremena na oblikovanje identiteta glavnog lika. Budući da prostor retrospekcije u romanu nikada ne prelazi okvire Meursaultova životnog iskustva, za *Stranca* se može reći da dosljedno prati formu dnevnika (Chaitin: 1992: 133). Pripovjedač je od početka do kraja „umogućen“ u sadašnjost koja se u struji vremena nepovratno kreće prema smrti njegove svijesti. To približavanje smrti direktno utječe na

protok vremena koji postaje sve sporiji. Prvi dio romana pokriva period od osamnaest dana te je u njemu prisutno akutno i kontinuirano poimanje vremena (Cruickshank, 1959: 158). Drugi dio romana pak pokriva razdoblje od otprilike dvanaest mjeseci, međutim, poimanje vremena se u njemu drastično mijenja. U većoj mjeri su prisutnije aluzije na vječne smjene dana i noći, dok Meursaultova svijest više operira u registru atemporalnosti i transcendentalnih prostora, a manje u domeni svakodnevnih zbivanja i osjetilnih iskustava. Na planu pripovijedanja to se očituje u činjenici što Meursault počinje praviti češće generalizacije te prestaje bilježiti događaje u strogom kronološkom slijedu kao što je to činio u prvome dijelu romana (Fletcher, 1992: 216). Pripovjedač-Meursault također se počinje mnogo više koristiti imperfektom, kondicionalom i pluskvamperfektom praveći tako stalno dramatične retrospekcije koje se nalaze u oštroj suprotnosti s tmurnom sadašnjošću. Taj efekt sistole i dijastole nesumnjivo je u službi sveprisutnog patosa koji dominira drugim dijelom romana (ibid.: 217). Meursault se u konačnici pokazuje sofisticiranim pripovjedačem čija retorika zasjenjuje i onu zatvorskog kapelana. Roman naposljetku završava potpunom transformacijom pripovjedača čija svijest prelazi put od gotovo mentalno zakinutog čitača brzjava do sveprisutnog izvanvremenskog bića čije se bivstvovanje u potpunosti rasplinjuje u singularnoj točki svršetka njegovog života.

2.2 Putovanje prema samosvijesti

U sadržajnom smislu, prema Williamu M. Manlyju (1964: 321), predmet *Stranca* je suočavanje čovjekove svijesti s ultimativnim realnostima. Roman je u svojoj srži konstruiran oko triju Meursaultovih konfrontacija sa smrću – sa smrću njegove majke na početku romana, smrću Arapina u sredini romana i vlastitom smrću na kraju romana. Sva ta tri događaja u službi su rasta protagonistove samosvijesti, međutim, pokušaj da se suoči s njima svaki put rezultira posvemašnjim neuspjehom.

Kao što se iz prethodnog poglavlja moglo nazrijeti, Meursault se na početku romana prikazuje kao moralno diskutabilan alžirski birokrat koji naizgled uopće nije pogođen smrću svoje majke. Iznenađna vijesti o njezinoj smrti remeti Meursaultovu životnu rutinu, međutim, njegova reakcija ne ide u smjeru očaja i tuge, nego u smjeru naizgled bizarne indiferentnosti. Nakon što je obavijestio svojeg poslodavaca da to „nije njegova krivnja“ što mu je majka umrla, glavni lik se upućuje u selo Marengo kako bi prisustvovao njezinom sprovodu. Uvid u odnos

Meursaulta i njegove majke je kroz čitav roman vrlo štur, no već u prvom poglavlju romana Meursault spominje kako ga je majka dok je bila kod kuće često promatrala u tišini (McCarthy, 2004: 29). Motiv šutnje bitan je za razumijevanje Meursaultovog ponašanja tijekom sprovoda. Prema Jeanu Gassinu, Meursaultova ravnodušnost prema vlastitoj majci ne proizlazi iz nedostatka osjećaja, nego iz „smrtne indiferentnosti koja emanira iz nje“ (ibid.: 30). U psihoanalitičkim terminima njegovo se ponašanje može shvatiti kao svojevrsan obrambeni mehanizam čiji je cilj zaštititi ego od tuge i očaja. Spoznaja majčine smrti u Meursaulta je vrlo uočljiva u trenutku kada ulazi u mrtvačnicu. U opisu te prostorije Meursault velik naglasak stavlja na „svjetlinu“, „bjelinu“ i „šarenilo“ koji su ispunjavali prostor (Camus, 1976d: 8). Prema Manlyju (1964: 322), promatranje lijesa vlastite majke Meursaulta dovodi u stanje hipersvjesnosti s obzirom na to da mu se njezina smrt vrlo živo obznanjuje kao nepodnošljiva svjetlina. Nakon što je odrijemao neko vrijeme uz lijes, Meursault ovim riječima nastavlja dalje opis mrtvačnice:

„Neko me šuštanje probudi. Kad sam otvorio oči, prostorija mi se učini još blistavija od bjeline. Preda mnom nije bilo nikakve sjene, i svaki predmet, svaki kut, sve krivine ocrtavale su se s jasnoćom koja je vrijeđala oči.“ (Camus, 1976d: 11).

Stanje intenzivne „budnosti“ u kojemu Meursault vrlo izraženo percipira boje i svjetlost u glavnome liku stvara osjećaje nelagode i uznemirenosti, no pruža mu duboko razumijevanje situacije u kojoj se nalazi. Buđenje Meursaultove svijesti na taj je način u vrlo bliskom dosluhu s mislima koje je Camus zabilježio u *Mitu o Sizifu*:

„Molitva', veli Alain, 'to je kada se noć spusti na misao'. 'Ali, valja da duh susretne noć', odgovaraju mistici i egzistencijalisti. Zbilja, ali ne onu noć koja nastaje pod spuštenim kopcima i samom čovjekovom voljom – noć, neprohodnu i mrklu, koju duh stvara da bi se izgubio u njoj. Valja li susresti noć, neka to prije bude noć očaja koji je lucidan, noć polarna, bdjenje duha, noć iz koje će, možda, šiknuti ona bijela i netaknuta jasnoća što ocrtava svaki predmet u svjetlu inteligencije“ (Camus, 1976b: 58).

Intenzivna svjetlina dominira i u opisu sprovodne procesije. Meursault govori kako je na dan sprovoda sunce pržilo toliko jako da je rastapalo katran te je krajolik pretvaralo u nešto nečovječno i ubitačno. Osjećaj nepodnošljive mučnine u njemu je počeo jenjavati tek kada je začuo paljenje motora autobusa koji ga je odveo nazad u grad Alžir. Prema psihoanalitičkim tumačenjima, Meursaultova mučnina se može shvatiti kao posljedica kazne koju simbolički otac-

sunce vrši nad svojim sinom u obliku vrućine kako bi ga odvratio od incestuozne veze prema mrtvoj majci (McCarthy, 2004: 33). Takvo se tumačenje, međutim, može smatrati potpuno promašenim ukoliko se u obzir uzme metafizičko-egzistencijalistički kompleks koji se krije u pozadini scene sprovoda. Meursaultovo odbijanje otvaranja majčinog lijesa, izostanak oplakivanja, ispijanje kave i pušenje tijekom bdijenja te nagli odlazak nakon sprovoda, ni u kojoj mjeri ne predstavljaju njegovu autističnu ravnodušnost, već pokušaj bijega od nepodnošljive realnosti, od suočavanja sa smrću. Intenzivna svjetlost i žarko sunce u tom smislu ne predstavljaju psihološke figure, nego obznanu apsurdnosti svijeta kao takvog, pa čak i grozomnu spoznaju bitka smrti u svoj njegovoj punini. Metafora sunca, koju je i Nietzsche često rabio u svome djelu *Tako je govorio Zaratustra*, u službi je artikulacije svjesnog susreta Meursaulta sa zbiljom, čineći ga tako pravim herojem apsurdna (Golomb, 1995: 132). Majčina smrt na taj način predstavlja prvu etapu razvoja autentičnosti Meursaultove egzistencije.

Meursault do počinjenja ubojstva, koje će trajno promijeniti njegovu sudbinu, vodi poprilično besciljan i običan život. Odmah po povratku u Alžir, Meursault drugi dan odlazi u kino s Marie, daktilografkinjom iz istog poduzeća u kojemu i on radi, te s njom provodi noć. Odnos Meursaulta i Marie je karakterističan s obzirom na to da se ne temelji na zavodjenju i ljubomori, već na uzajamnom poštovanju. Kao što se može iščitati iz drugog poglavlja *Stranca*, protagonist i njegova ljubavnica oboje gaje ljubav prema sportu, fizičkoj ljepoti i seksualnim užicima (McCarthy, 2004: 35). Oba partnera cijene gracioznost, atletizam, plivanje te izležavanje na plaži. Putenost kao vrijednost poglavito dolazi do izražaja u Meursaultovom opisu Marienog preplanulog tijela. Iz potonjeg je uočljivo kako je Meursault lik koji je po svojem karakteru poprilično ukotvljen u stvarnost po pitanju osjetilnih iskustava. On tako, primjerice, ne pokazuje nikakav interes prema političkim zbivanjima, poslovnim problemima ili etičkim dilemama, već puno veću pažnju daje osjetilnim užicima kao što su ispijanje vina, pušenje cigareta, konzumiranje hrane ili prakticiranje fizičkih ili seksualnih aktivnosti. Taj „jezik tijela“, kojim se Meursault često služi, odraz je ujedno i njegovog protesta spram političkih autoriteta, kao i alijenacije od kapitalističkih vrijednosti (ibid.: 40). Prema Peteru Dunwoodieju (2007: 157), Meursault na svojevrsan način predstavlja utjelovljenje onoga što Camus naziva „mediteranskim čovjekom“. On je u prvom redu hedonist čija je svijest bivanja-u-svijetu u potpunosti apsorbirana u ovdje-i-sada. Kao Alžirac, Meursault je kulturno i identitetski puno više izloženiji istočnjačkim, ali i antičkim načinima razmišljanja, međutim, njegova istančana

osjetilnost čini ga mnogo povezanijim s prirodom i svijetom, nego što je to slučaj s drugim likovima u romanu.

U petom poglavlju romana na vidjelo izlaze aspekti Meursaultovog socijalnog statusa. U tom poglavlju šef poduzeća u kojemu radi Meursaultu nudi promociju i posao u Parizu. Meursault mu odgovara da bi prihvatio takvu ponudu, međutim, da mu je u načelu svejedno. Napominjući šefu kako „čovjek nikada ne mijenja svoj život“, Meursault nadodaje da svi životi jednako vrijede te da mu život u Alžiru nije neprijatan zbog čega ne vidi preveliku potrebu da ide u Pariz (Camus, 1976d: 36). Taj odgovor ozlovoljuje njegovog šefa koji ga proglašuje neambicioznim. U ovome je slučaju očigledno da se vrijednosni sklop Meursaultovog šefa sastoji od vrijednosti liberalnog kapitalizma, kao što su požrtvovni rad, ambicioznost te stremljenje prema uspinjanju na društvenoj ljestvici (McCarthy, 2004: 38). Te vrijednosti nalaze se u oštroj suprotnosti spram Meursaultovog humanističkog egzistencijalizma prema kojemu svačiji život jednako vrijedi i nije ga opravdano uspoređivati s drugim. Meursault, međutim, kasnije u tekstu napominje kako je u mladosti imao poslovni ambicija, no kako je brzo uvidio da su one nevažne nakon što je morao napustiti studij (Camus, 1976d: 36). Patrick McCarthy (2004: 39) smatra kako je Meursault nedvojbeno pripadnik srednje klase koji utjelovljuje tipičnu figuru francuskog mladića čiji se životni put kretao od siromašne radničke klase do pozicije bijelog ovratnika. Meursault je, prema McCarthyju, zbog svog relativno visokog društvenog statusa ujedno otuđen i od mnogih svojih kolega i poznanika koji su manualni radnici i čija se svakodnevnica temelji na borbi za veća prava što nije slučaj s Meursaultom koji ima mogućnost prihvaćati i odbijati poslovna unaprjeđenja. McCarthyjeva teza o Meursaultovom visokom klasnom položaju je, međutim, vrlo upitna. Po svome ponašanju i prihodima, glavni junak *Stranca* se uopće ne uklapa u profil pripadnika višeg društvenog staleža. On ne posjeduje automobil, ne odijeva se u skupocjenu odjeću, živi u iznajmljenom stanu te je prisiljen smjestiti majku u starački dom s obzirom na to da i sâm nema dovoljno novčanih sredstva kojima bi uzdržavao oboje. Pored toga, Meursault nema nijednog prijatelja iz viših društvenih klasa. Aktivnosti, koje on prakticira zajedno sa svojim prijateljem Raymond, poput opijanja, pušenja, igranja biljara te agresivnog ponašanja prema ženama, više se uklapaju u socijalni habitus pripadnika radničke klase, a ne srednje ili više društvene klase. McCarthy (ibid.) je u pravu kada ističe da je Marie zasigurno jedini lik s kojim se Meursault ima prilike u potpunosti klasno solidarizirati, međutim, i ona se njemu čini neadekvatnom, budući da ju zanimanje

daktilografkinje, za razliku od Meursaulta, stavlja u položaj subordinacije spram ljudi čije riječi mora zapisivati. Premda je odnos Meursaulta i Marie ravnopravan, u trenutku kada ga Marie pita da ju zaprosi, Meursault, prema McCarthyju, moć svojeg društvenog položaja pokazuje tako što ju odbija. Klasni sukob koji McCarthy i u ovome slučaju anticipira na stanovit se način može podvrgnuti kritici. Naime, ukoliko se uzme u obzir teza Franca Morettija (1987: 22) kako institucija braka od kraja 18. stoljeća počinje predstavljati novi oblik društvenog ugovora, tada se Meursaultovo odbijanje prosidbe ujedno može shvatiti i kao negiranje društvenog poretka u cjelini. Budući da brak predstavlja djelomično ograničenje slobode pojedinca, veza koju muškarac i žena ostvaruju u braku na stanovit način predstavlja „pakt“ koji pojedinci sklapaju sa svijetom (ibid.). U tom kontekstu, Meursault kao autentični i apsurdni junak ne odbija prositi Marie jer ju ne voli, već to čini zbog činjenice što je primoran odreći se svoje slobode ukoliko uđe u brak s njom. Pitanje braka za Meursaulta, drugim riječima, nije stvar klasne borbe, kako ga McCarthy vidi, nego odnosa osobne egzistencije i arbitrarnih društvenih konvencija koje ograničavaju njezinu slobodu.

Središnju točku *Stranca* i fazu razvoja Meursaulta kao lika čini ubojstvo neimenovanog Arapina koji je bio brat ljubavnice njegovog prijatelja Raymonda. Ovo ubojstvo se prikazuje kao problem na psihološkoj, društvenoj i filozofskoj razini s obzirom na to da nije ničime motivirano. Meursault, naime, čovjeka kojeg će ubiti susreće na plaži nedaleko od kuće svoga poznanika Massona kod kojeg provodi nedjeljni dan. Budući da ga Arapin poznaje iz viđenja kao Raymondovog prijatelja, nasilnika koji je zlostavljao njegovu sestru, Arapin poseže za nožem kako bi uhvatio prednost u predstojećem obračunu. Meursault je u tom trenutku shrvan nenasnosnom vrućinom koja ga podsjeća na dan kada mu je umrla majka te zaslijepljen odblijeskom sunca s Arapinova noža iznenada povlači okidač na revolveru kojeg je uzeo od Raymonda usmrćujući tako nepoznatog čovjeka. Nakon kratke stanke Meursault ispaljuje još četiri hitca u Arapina, premda je čovjek nasuprot njemu već mrtav. Alain Robbe-Grillet u svojoj analizi *Stranca* primjećuje da, kako se čin ubojstva u romanu približava, tako se i u pripovijedanju sve više počinju gomilati klasične metafore kao što su „krajolik okupan svjetlom“, „užareni pijesak crvene boje“, „blistava kiša koja pada s neba“, „svjetlo koje sije poput mača“, „obala koja titra od sunca“, „ocean uzavrelog metala“, i druge (Bloom, 2008: 59). Kao i u slučaju intenzivne svjetline koja se javljala tijekom sprovoda njegove majke, Meursault i u ovoj situaciji ulazi u stanje osjetilne hiperosviještenosti uslijed sveprisutnog blještavila koje ga fizički počinje

ugrožavati. I Robbe-Grillet i Barthes ističu kako je pravi razlog Meursaultovog pucanja u Arapina zapravo Sunce, odnosno pokušaj glavnog lika da ga se otarasi i oslobodi (Bloom, 2008; McCarthy, 2004). Ova se interpretacija prema Jeanu Gassinu, međutim, ne pokazuje zadovoljavajućom s obzirom na to da ne pruža dublji uvid u smisao Meursaultove sudbine (McCarthy, 2004: 33). Prema njegovom psihoanalitičkom tumačenju, sunce simbolizira ravnodušnu mrtvu majku od koje Meursault bježi, dok je Arapin njezin materijalni agent. Majka Meursaulta na plaži prati u obliku nepodnošljive bjeline koja je također bila prisutna i tijekom njezinog sprovoda. Meursaultov napad na Arapina u tom se smislu može shvatiti kao otpor spram majke, ali i kao obračun dvaju muškaraca koji se takmiče za alžirske žene jer nož i pištolj u okršaju nedvojbeno predstavljaju faličke simbole (ibid.: 48-49). Iako se ovakvoj interpretaciji može priznati svojevrsna ingenioznost, svođenje Meursaultovih akcija na seksualne nagone čini se suviše plošnim.

Filozofsko tumačenje ubojstva predstavlja nešto sofisticiraniji pogled na Meursaultov čin. Prema Colinu Davisu (2007: 115), susret Meursaulta i Arapina u potpunosti je suprotan koncepciji susreta subjekta s Drugim kakvog je opisao Emmanuel Lévinas. Prema Lévinasu, ego u drugosti Drugoga percipira nalog da preuzme odgovornost za sebe i svoju zaštitu. U *Strancu* je, s druge strane, drugost Arapina viđena kao ozbiljna prijetnja Meursaultovom identitetu. Arapinov ravnodušni smijeh provocira Meursaulta jer njegovu egzistenciju izvrgava ruglu. Meursault na to reagira nasiljem, ubijajući tako Drugoga kako bi sebi osigurao egzistenciju i povratio ono što mu je bilo otuđeno u Drugome. Ne svodeći Meursaulta i Arapina na strogo apstraktne instancije, neki kritičari, poput Susan L. Rosenstreich, u analizu Arapinovog ubojstva unose element postojanja slobodne volje. Prema Rosenstreich (1992: 141), Meursault na vrhuncu osjetilne osviještenosti ubija Arapina. Četiri hitca koja kasnije upućuje u njegovo mrtvo tijelo, međutim, nisu posljedica njegovih tjelesnih refleksa, već njegove slobodne volje jer Meursault u tom trenutku po prvi put afirmira vlastitu autentičnost. On u svome činu ne vidi sebe kao žrtvu društva, niti kao roba sudbine, nego prihvaća činjenicu da je buntovnik koji je ubio Arapina na jednoj plaži u Alžiru.

Iz postkolonijalističke perspektive ovakvo postupanje Meursaulta predstavlja složen politički problem u romanu koji se direktno tiče i Camusa kao autora. Ukoliko se u obzir uzme potonje rečeno, onda roman nikako nije namijenjen arapskoj publici jer u vrlo neutralnom tonu opisuje ubijanje Arapina od strane bijelog francuskog Alžirca. Meursault u tom smislu nije samo

ubojica, već i rasist (Grimaud, 1992: 172). Političku problematiku dodatno povećava i činjenica što Arapin nema ime, nego mu je pridodana samo etnička klasifikacija. Tretiranje Arapa kao kulturne „polu-apstrakcije“ daje nagovijestiti kako je *Stranac* u biti rasistički tekst. Tog se problema uvelike dotiče i roman *Meursault, protuistraga* alžirskog pisca Kamela Daouda koji na svojevrsan način predstavlja intertekstualnu postkolonijalnu kritiku Camusovog najpoznatijeg proznog djela. U njemu, glavni lik, Haroun, pripovijeda o zbivanjima koja su uslijedila nakon događaja opisanih u *Strancu*. Već na samome početku romana, čitatelj ima prilike saznati kako je Harounov pokojni brat Moussa upravo Arapin kojeg je Meursault ubio jednog ljetnog dana na plaži:

„Hoću reći da je priča stara više od pola stoljeća. Dogodila se i ljudi su naveliko govorili o njoj. Čine to i dalje, ali spominju samo jednoga mrtvoga – bez stida, znaš, a bilo ih je dvojica, mrtvih. Da, dvojica. [...] Prvi je znao pripovijedati, [...], dok je drugi bio nepismen jadničak kojega Bog, čini se, bijaše stvorio samo da primi metak i vrati se u prah, anonimus koji čak nije imao vremena dobiti vlastito ime. Odmah ti kažem: onaj drugi, ubijeni, moj je brat.“ (Daoud, 2017: 9)

Uz činjenicu što mu je ubio brata, Meursaultovo zatiranje Moussinog imena za Harouna postaje središnji motiv njegove priče, budući da ono na simbolički način predstavlja odnos francuskog kolonijalizma prema arapskom kulturnom identitetu. Haroun tako malo dalje u tekstu pravi ciničnu opasku na Meursaultov stav o Arapima koji je implicitno artikuliran u *Strancu*:

„Njegov je svijet čist, cizeliran jutarnjom svjetlošću, precizan, jasan, obogaćen miomirisima i krajolicima. Jedinu sjenu bacaju 'Arap', predmeti mutni i neprilični, pridošli iz 'negdašnjih vremena', poput utvara što nemaju drugi jezik doli zvuka svirale. [...] Ubojstvo što ga je počinio slično je činu ljubavnika razočaranog zemljom koju ne može posjedovati. Zacijelo je strašno patio, jadnik!“ (Daoud, 2017: 11)

Prepoznajući u Meursaultu figuru bijelog kolonizatora, Haroun u ubojstvu svojega brata ne vidi samo čin psihopatološke mržnje, već i bijedu alžirskog naroda uzrokovanu 130 godina dugom francuskom okupacijom (Strand, 2016). Daoudov roman u tom kontekstu predstavlja etičku kritiku *Stranca* s obzirom na to da Arapi u Camusovom romanu predstavljaju „nevidljivu“ i marginalnu etničku skupinu čiji je jedini smisao života pružanje otpora francuskim doseljenicima (Hernández-Laroche, 2012: 84). Iako *Stranac* nesumnjivo obiluje moralno dubioznim porukama, pornije čitanje romana daje naslutiti kako njegov protagonist zapravo dijeli dosta sličnosti s Arapinom kojeg ubija. Naime, kako zamjećuje Paul McCarthy (2004: 47), oba lika karakterizira

sličan „pogled“; obojica predstavljaju društvene strance jer su indiferentni prema socijalnim i političkim zbivanjima u Alžiru, njihov diskurs u velikoj je mjeri prožet tišinom te obojica streme destabiliziranju postojećih društvenih vrijednosti. U tom smislu, Arapin nije Meursaultov rival, već mnogo autentičniji Meursault; on je zapravo njegov „brat“ (ibid.). Tu tezu na stanovit način potvrđuje i Daoudov protagonist, Haroun, koji, nedvojbeno neprijateljski nastrojen prema Meursaultu, s vremenom prema njemu zauzima blaži stav jer uviđa kako s njime dijeli prijezir prema društvenom licemjerju (Strand, 2016: 456). Tumačenje Meursaulta kao rasista dodatno opovrgava njegovo solidariziranje s Arapima u zatvoru o kojemu svjedoči slijedeći paragraf:

„Na dan moga uhapšenja najprije su me zatvorili u jednu sobu, u kojoj je već bilo više zatvorenika, ponajviše Arapa. Oni su se smijali kad su me ugledali. Zatim su me pitali što sam učinio. Rekao sam im da sam ubio jednoga Arapina, i oni su ostali šuteći. No neko vrijeme poslije toga pala je večer. Oni su mi objasnili kako treba udesiti prostirač na kome sam morao ležati.“ (Camus, 1976d: 55).

Iz potonjeg je evidentno kako Arapi za Camusa ne predstavljaju neprijatelje *pied-noira*, već „tihe“ heroje romana čija im patnja osigurava autentičnu egzistenciju. Premda ubija Arapina, Meursault naposljetku postaje jedan od njih jer je njegovo buntovništvo spram društvenih normi u istoj ravnini s otporom Arapa koji oni pokazuju prema francuskoj državi. U tom smislu, premda neizbježna i važna, postkolonijalna kritika *Stranca* predstavlja nepotpuno tumačenje Camusovog romana jer sve njegove elemente svodi na političku dimenziju. Tretiranje ubojstva Arapina kao čina rasizma, stoga, predstavlja još jednu interpretaciju koja ne uspijeva zahvatiti dublje značenje Camusovog romana. Meursault kao pripovjedač gotovo nigdje ne krivi, niti osuđuje Arapina za njegove postupke. Motivi mržnje i bijesa, kao i rasističke konotacije, u opisu ubojstva nisu nigdje prisutni. Štoviše, Meursaultovo spominjanje „nepomičnog tijela u kojeg su se zabijali meci“ daje naslutiti kako je počinjeno ubojstvo u suštini impersonalan čin (Grimaud, 1992: 174). U tom smislu, ključna rečenica za razumijevanje ubojstva Arapina jest ona u kojoj Meursault prepoznaje svoj prijestup: „Shvatio sam da sam poremetio ravnotežu onoga dana, izvanrednu tišinu obale na kojoj sam bio sretan“ (Camus, 1976d: 48). Ubivši čovjeka, Meursault uviđa apsurdnost svijeta u kojemu se nalazi. Uništenje mentalnog ekvilibrija dovodi njegov um u stanje kakvo je Camus već ranije opisao u *Mitu o Sizifu*:

„Sve dotle dok duh osjeća u nepomičnu svijetu svojih nadanja, sve se održava i uređuje u jedinstvu njegove nostalgije. Međutim, na njegov prvi pomak ovaj svijet puca i ruši se: beskraj

blistavih komadića nuđa se spoznaji. Valja napustiti nadu da ćemo ikad iznova sastaviti blisku i spokojnu površinu koja bi smirila naše srce.“ (Camus, 1976b: 23)

Prema Carlu Viggianiju, Meursaultovo izdizanje na višu razinu svjesnosti posljedica je blještavila sunca koje svojom užasnom veličanstvenošću osvjetljava središnju istinu susreta s Arapinom – obračun sa smrti (Manly, 1964: 324). Meursault ubijanjem Arapina tako postaje pravi apsurdni heroj koji samo privremeno odgađa uništenje vlastite egzistencije.

Zadnja i posljednja faza razvoja Meursaulta kao lika predstavljena je u drugom dijelu *Stranca*. U tome dijelu Meursault prolazi kroz dramatičnu transformaciju od bezbrižnog i opuštenog čovjeka do lucidnog i osviještenog apsurdnog heroja. Meursault u zatvoru počinje proživljavati isti osjećaj koji su proživljavali i stari ljudi na sprovodu njegove majke: tjeskobu nametnutu živom biću uslijed neizbježne nadolazeće smrti (ibid.: 325). Meursault također počinje mnogo više razmišljati o postupcima koje je učinio te ljudima koje je upoznao u životu. Promišljajući o prijateljstvu koje je sklopio s Raymondom, on uviđa da je ono bilo kobno jer ga je u konačnici, slijedom događaja, pretvorilo u ubojicu. Do trenutka svoje osude, Meursault se ponašao kao iskren i pošten pojedinac koji je do apsurdna slijedio prevladavajući građanski etos (Golomb, 1995: 129). To kasnije postaje osnova patosa autentičnosti koji će postepeno rasti sve do njegove egzekucije na giljotini. Poput Kierkegaardova Don Juana, Meursault se zbog svoje iskrenosti javlja u ulozi Trojanskog konja koji ima potencijal ugroziti temeljna moralna načela društva u kojem živi. Meursault u tom smislu ne biva kažnjen zbog ubojstva kojeg je počinio, već zbog zanemarivanja društvenih praksi poput plakanja na majčinom sprovodu. On, međutim, nije ni sociopat, ni licemjer. On ne govori više od onoga što je istinito, niti se boji pokazati stvarno stanje svojih osjećaja. On je tragač za istinom koji, poput Nietzschea, iskrenost vidi kao konačnu vrijednost slobodnog duha (Favre, 1992: 38). Meursault autentičnost vlastite egzistencije stječe nakon trenutka osude na smrt. Ta autentičnost, međutim, ne proizlazi iz čina ubojstva Arapina jer, ukoliko su svi činovi lišeni značenja i smisla, onda i ubojstvo samo po sebi nije dostatno da bi nečija egzistencija stekla autentičnost. Ona ne proizlazi ni iz onoga što André Gide naziva *acte gratuit*, ili bezrazložan čin. Meursaultova autentičnost svoju realizaciju stječe kroz ono što Martin Heidegger naziva bitak-k-smrti (Golomb, 1995: 130). Meursaultov integritet temelji se na preziranju laganja prema samome sebi, kao i na iskrenosti prema vlastitim osjećajima i uvjerenjima. Autentičnost njegove egzistencije na taj način proizlazi iz ustrajne vjernosti prema samome sebi, čak i pod cijenu okončanja zemaljskih uroda i vlastitoga života.

To je ponajviše očigledno u njegovom razgovoru sa zatvorskim kapelanom u kojemu on odlučno poriče vjeru u Boga. Meursault na taj način na kraju romana sazrijeva u autentičnog osviještenog junaka koji bez straha prihvaća svoju bezizlaznu sudbinu. On spoznaje težinu svojega grijeha kojeg je počinio nad drugim ljudskim bićem, ali također osvještava i grijeh sudjelovanja u apsurdnom univerzumu čiju je ravnotežu poremetio svojim djelovanjem (Manly, 1964: 327). Meursault u tom smislu, za razliku od drugih likova, postaje apsurdni subjekt jer osvještava svoje sudjelovanje u apsurdnome svijetu. Taj uvid predstavlja posljednju etapu Meursaultovog putovanja prema najvišoj razini razvoja vlastite svijesti. Odbijajući nadu koju mu pruža kapelan, Meursault prihvaća prokletstvo koje je palo na njega te na taj način transcendira svoj ego i postaje jedno sa znanjem koje je raslo u pozadini njegove ravnodušnosti (ibid.). U posljednjim rečenicama romana stoga nema nikakvih prizvuka Meursaultovog kajanja ili žalovanja, a motivi vječnoga ponavljanja koji se javljaju u njima doimaju se kao da su proizašli iz Nietzscheovog pera:

„I ja sam se također osjetio spremnim da sve opet proživim. Kao da me ta velika srdžba očistila od zla, lišila nade, pred tom noći punom znakova i zvijezda, ja sam se prvi put otvorio i predao nježnoj ravnodušnosti prema svijetu. Kad sam oćutio da je tako sličan na mene, jednom riječju bratski, osjetio sam da sam bio sretan i da sam još sretan. Da se sve svrši, da se manje osjetim sâm, nije mi preostajalo drugo nego da poželim da na dan moga smaknuća bude mnogo gledalaca i da me oni dočekaju s krikovima mržnje.“ (Camus, 1976d: 89)

Kao što se i Sizif sa smiješkom okreće svojoj stijeni koju gura čitavu vječnost, tako i Meursault s radošću zamišlja platformu na kojoj ga čeka njegova giljotina. U tom hipotetskom trenutku protagonist *Stranca* završava svoje životno putovanje, suočavajući se sa smrću po treći put, no ovoga puta jednom i zauvijek.

3. Dr. Bernard Rieux

Slijedeći važan lik u Camusovom proznom književnom opusu je Bernard Rieux – liječnik koji se hvata u koštac s misterioznom bolešću čije su posljedice na građane alžirskog grada Orana opisane u romanu *Kuga*. Rieux za razliku od Meursaulta nije tipični protagonist, štoviše, pitanje je može li ga se uopće smatrati glavnim likom Camusovog drugog romana. Problematika sporednosti Rieuxa kao lika proizlazi iz činjenice što je *Kuga* roman koji opisuje kolektivnu situaciju unutar jedne zajednice, a ne individualnu sudbinu jednog otuđenog pojedinca kao što je to bio slučaj u *Strancu*. U tom smislu u romanu je mnogo više književnog prostora posvećeno i drugim likovima kao što su, primjerice, Jean Tarrou, Raymond Rambert ili Joseph Grand. *Kuga* je također, za razliku od *Stranca*, ispričana iz perspektive pripovjedača u trećem licu čiji identitet čitatelj saznaje tek na kraju romana. Budući da je prikriveni pripovjedač sâm Bernard Rieux, opravdanim se može smatrati kako Rieux u romanu ipak zauzima važno mjesto te mu je iz toga razloga nužno posvetiti posebnu pažnju. Iako je Rieux nešto plošniji lik u odnosu na Meursaulta, postupci koje je Camus upotrijebio u oblikovanju njegove subjektivnosti jednako su kompleksni kao što je to bio slučaj i s Meursaultom. U ovome poglavlju će stoga biti riječi o oblikovanju Rieuxa kao lika, kako na formalnom, tako i na sadržajnom planu.

3.1 Rieux kao kroničar

Iščitavajući prve rečenice romana, čitatelj odmah na početku *Kuge* može uvidjeti kako pred njime stoji žanrovski nedefiniran tekst:

„Neobični događaji koji tvore predmet ove kronike dogodiše se 194... u Oranu. Prema općemu sudu bijahu pomalo neumjesni, izlazeći iz okvira običnog života. Na prvi pogled Oran je doista sasvim običan grad, obična francuska prefektura na alžirskoj obali.“ (Camus, 1976a: 7)

Kuga se na ovakav način čitatelju predstavlja kao kronika, iako se po rečenicama koje slijede prije stječe dojam da je posrijedi riječ o kakvoj sociološkoj studiji. Nekoliko stranica dalje naizgled sveznajući pripovjedač čitatelju suptilno obznanjuje svoju osobnost te govoreći o sebi u trećem licu napominje čitatelju kako će mu svoj identitet predstaviti na vrijeme (Camus, 1976a: 9). Pripovjedač u tom dijelu teksta također dodaje kako njegova kronika predstavlja objektivnu studiju događaja koji su se zbili u Oranu jer se temelji na velikom broju iskaza i dokumenata koji

svjedoče o opisanim zbivanjima. Prema Davidu Strombergu (2014: 81), pripovjedač, međutim, krši obećanje o obznani vlastitoga identiteta te se do samog kraja prvog čitanja *Kuge* prikazuje kao anonimna figura. Tek na posljednjim stranicama romana pripovjedač čitatelju obznanjuje svoje pravo ime i prezime koje glasi: Bernard Rieux. Iako se odgođena obznana identiteta pripovjedača može činiti marginalnim problemom, ona na stanovit način značajno utječe na naredna čitanja romana. Imajući u vidu pripovjedačev identitet, u ponovnom čitanju *Kuge* očitom postaje činjenica kako Rieuxov pripovjedni tekst krši samonametnuta načela o objektivnosti i anonimnosti pisanja znanstvene kronike (ibid.). *Kuga*, drugim riječima, nije ni prava kronika kakvom se predstavlja, ni nečiji osobni dnevnik.

Ukoliko se potonje uzme u obzir, žanrovsko određenje *Kuge* se pokazuje vrlo problematičnim pitanjem. Prema različitim tumačenjima, *Kuga* se može shvatiti kao apologija, povijesni romantični roman, moralna priča ili parabola. John Cruickshank (1959: 166) *Kugu* klasificira kao „roman-mit“ jer opisujući ljudske sudbine u razdoblju sveopće katastrofe vjerno prati strukturu klasičnog mita, kao i metafizičke aspiracije francuske moderne drame čiji su najznačajniji predstavnici Giraudoux, Gide, Sartre i Anouilh. Jedno od poznatijih žanrovskih tumačenja *Kuge* je i ono Rolanda Barthesa koji je Camusov roman vidio kao alegorijski prikaz njemačke okupacije Francuske tijekom Drugog svjetskog rata (Solomon, 2008: 164). Mnogi kritičari također smatraju kako Camusov stil pisanja u *Kugi* u velikoj mjeri nalikuje stilu klasicističkih autora iz 17. stoljeća, osobito Jeana Racinea (Palud, 2012: 19). *Kuga*, međutim, nipošto nije klasicistički roman, štoviše, u njemu je čak moguće pronaći i elemente postmoderne književnosti s obzirom na to da ga krasi žanrovska hibridnost te specifičan tip pripovijedanja (ibid.: 20). Ako je vjerovati povijesnim izvorima, čak je i sâm Camus u svojim raspravama više puta naglašavao kako njegov tekst predstavlja *chronique*, a ne ono što je André Gide podrazumijevao pod pojmovima *roman*, *récit* ili *sotie* (Cruickshank, 1959: 174). Posebnost *Kuge* kao takvog tipa pripovjednog teksta ponajprije se očituje u njezinom sterilnom i neutralnom stilu pisanja, kao i u uporabi ironije te suprotstavljanju različitih mišljenja i svjetonazora čiji su predstavnici nerijetko ekscentrični likovi. Prema Aurélie Palud (2012: 20), *Kugu* stoga nije moguće žanrovski odrediti jer je riječ o romanu koji je u suštini polifon i ambivalentan te se zbog svog „suhog“ i „linearnog“ stila pisanja opire bilo kakvoj žanrovskoj klasifikaciji.

Ključno pitanje koje se nameće u analizi formalnih aspekata *Kuge* jest zašto glavni lik, liječnik Bernard Rieux, odabire formu kronike kako bi opisao tijek kuge koja hara Oranom?

Prema Edwinu Mosesu (1974: 419), pripovjedna tehnika kojom se Rieux služi u *Kugi* neobična je iz više razloga. Naime, pisac kronike je liječnik, a ne novinar ili povjesničar kao što je to slučaj u praksi. Nadalje, pisac je ujedno i jedan od središnjih likova o kojima kronika govori te je kao anonimni pripovjedač vrlo trajav jer čitatelju pruža mnogo indicija o vlastitome identitetu. Većina intradijegetičkih pripovjedača je u određenoj mjeri nepouzdana, no Rieux kao pripovjedač ne samo da stremi pouzdanosti, već je i u ulozi Camusovog glasnogovornika. Rieux na više mjesta u romanu ističe kako kao kroničar teži objektivnosti i nepristranosti, međutim, on u mnogo navrata intervenira u tekst kako bi pružio vlastite uredničke komentare. Naposljetku, Rieux u kroniku uvodi još jednog pripovjedača, Jeana Tarroua, što njegovu kroniku u konačnici čini plurifokalnom (ibid.: 420). Sve ove karakteristike Rieuxovog pripovijedanja njegov odabir kronike kao glavne pripovjedne forme čine vrlo zbunjujućim. John Cruickshank (1959: 174), čini se, pruža adekvatan odgovor na pitanje zašto Rieux odabire kroniku kako bi opisao epidemiju kuge koja hara Oranom. Prema njemu, odgovor na to pitanje leži u razumijevanju razloga zašto Rieux skriva svoj identitet od čitatelja dok govori o događajima u koje je duboko bio upleten. Rieuxov suhoparan i tup stil pisanja nije posljedica njegove želje da zataji vlastite emocionalne doživljaje koje je proživio tijekom događaja koje opisuje, već je to pokušaj da na impersonalan i distanciran način opiše vlastito životno iskustvo kuge. Rieuxov način pripovijedanja u tom smislu ima za cilj naglasiti njegovu ulogu i poziciju svjedoka unutar okvira jednog iznimno traumatičnog iskustva kao što je to epidemija kuge (ibid.: 175). Rieux, drugim riječima, odabire formu kronike kako bi legitimirao vlastito svjedočanstvo kuge, tj. kako bi ga potkrijepio tuđim iskazima i različitim povijesnim dokumentima te mu na taj način pridao mnogo veću povijesnu važnost nego što bi to bio slučaj s, primjerice, dnevnikom ili nekom drugom kraćom proznom vrstom (Stromberg, 2014: 83). Rieux, međutim, piše kroniku i zbog straha od zaborava onih koji su susret s kugom platili vlastitim životom. To se ponajprije očituje u rečenicama koje zapisuje na kraju romana:

„Cottard, Tarrou, oni i one koje Rieux ljubljase i koje izgubi, svi, mrtvi i krivi, bijahu zaboravljeni. Stari je imao pravo: ljudi su uvijek isti. No to je njihova snaga i njihova nevinost, a Rieux je osjećao da im se pridružuje, ovdje, s onu stranu boli i muka.“ (Camus, 1976a: 228-229)

Bilježenje prošlosti nije, dakle, samo u ulozi znanstvenog izučavanja, već je i u službi očuvanja sjećanja na one kojih više nema. Pravi razlog pisanja kronike Rieux tako eksplicira malo dalje:

„Nije htio da bude jedan od onih koji šute, nego da pokuša svjedočiti u prilog kužnih bolesnika, pa tako ostavi bar neki spomen o nepravdi i nasilju koje im je učinjeno...“ (Camus, 1976a: 229)

Rieux rješenje problema očuvanja sjećanja stoga pronalazi u pisanju, tj. u književnosti, te je to glavni razlog zbog kojeg se odlučuje napisati kroniku o zbivanjima koja su se dogodila u Oranu (Palud, 2012: 28).

Pored činjenice što *Kuga* nastoji funkcionirati kao objektivno svjedočanstvo zle kobi koja je zadesila građane Orana, roman također karakterizira i vrlo jaka moralna komponenta koja predstavlja esencijalni element njegove strukture. Prema Johnu Krappu (1999: 660), *Kuga* se po svojoj pripovjednoj strukturi u stanovitoj mjeri može shvatiti kao moralni dijalog između etičkih pozicija koje zastupaju apsolutne etičke standarde i pozicija koje afirmiraju kontingentnost i povijesnu specifičnost pojedinih etičkih vrijednosti. *Kuga* u tom smislu oscilira između dvaju suprotstavljenih polova, pri čemu jedan predstavlja vjerovanje kako ne postoji ni jedan općevažeci etički princip te drugog koji nastoji uspostaviti nekakvu koherentnu hijerarhiju mogućih etičkih opcija (Davis, 2018: 93). Ovakav tip pripovjedne strukture u izravnoj je vezi i s konstituiranjem Rieuxa kao glavnog lika u romanu. U konstelaciji međusobno sukobljenih etičkih pozicija, Rieuxov moralni glas nalazi se u poziciji promicanja solidarnosti unutar okvira kolektivnog proživljavanja fizičke patnje (Krapp, 1999: 668). U romanu na taj način nijedan etički glas ne dominira nad drugim, međutim, svjetonazorska stajališta pojedinih likova su „uspješnija“ u odnosu na druga. Nijedan lik nije apsolutno u pravu, no neki likovi su više u pravu od drugih, pri čemu je Rieux najviše u pravu od svih likova (Davis, 2018: 84). Rieux se na taj način nalazi u poziciji prikrivenog didaktičara te je njegov glas unaprijed predodređen da bude onaj „najispravniji“ (Moses, 1974: 421). Dijalog između različitih etičkih pozicija koje je roman trebao predočiti čitatelju u tom smislu postaje iluzoran s obzirom na to da je čitatelj prepušten autoritativnom glasu naizgled nenametljivog pripovjedača koji u konačnici sâm odlučuje što je vrijedno spomena, a što nije.

Na formalnom planu, Rieux je kao lik razdvojen na dvije ličnosti – na anonimnog pripovjedača i na protagonista liječnika. Ovakav rascjep na aktera i promatrača priče vjerno odražava estetsku i egzistencijalističku dvostrukost Camusove poetike (Stromberg, 2014: 88). Rieux kao pripovjedač slijedi i opisuje prirodni razvoj kuge od njezina pojavljivanja, pa sve do njezine kulminacije i spontanog nestanka. Faze razvoja epidemije popraćene su ponekim znanstvenim opažanjima, dok većinu sadržaja romana čine uvidi u razmišljanja i akcije drugih

likova, kao i općenito građana Orana (Cruickshank, 1959: 172). Rieuxova koncepcija pripovijedanja je u suštini mimetička te se temelji na premisi da riječi predstavljaju verbalni analogon stvarnih događaja, odnosno da imaju kapacitet vjerno komunicirati proživljeno ljudsko iskustvo (Porter, 1983: 2). Rieux iz toga razloga ustraje na objektivnosti u svome pripovijedanju, no on tome zadatku ne pristupa iz uloge naučnika, već iz uloge promatrača, pri čemu ne vodi mnogo računa o prikazivanju uzročno-posljedičnih veza u svojoj kronici. Njegov objektivni ton pripovijedanja također nije ni u potpunosti neutralan jer Rieux u tekst često ubacuje svoje ironične komentare o gradskoj upravi, novinarima ili ocu Panelouxu (Palud, 2012: 21). U pojedinim trenucima Rieuxov ton postaje i vrlo emocionalan, pri čemu se ponovno pokazuje kako pripovjedač krši načela znanstvene objektivnosti koja je sam sebi nametnuo (Ullmann, 1963: 260). To je poglavito očito u opisu smrti sina gospodina Othona, kao i u opisu Tarrouove smrti:

„U intervalima groznice i kašlja Tarrou je od vremena do vremena pogledavao svoje prijatelje. No doskora je stao popuštati [...]. Oluja što je potresala tijelo konvulzivnim trzajima, obasjala bi ga sve rjeđe svojim munjama, a Tarrouov je brod gubio polako smjer, zanošen olujom. Rieux je sada imao pred sobom nepokretnu masku s koje nestade smješka. Ta ljudska forma koja mu bijaše tako bliza, tonula je pred njegovim očima u more kuge, [...], tonula je izmrcvarena onom kijačom sa željeznim šiljkom, spaljena i spržena nadljudskom bolešću...“ (Camus, 1976a: 214-215)

U nekim slučajevima Rieux kao pripovjedač čitatelju također ustupa i više informacija nego što je fokaliziranom liku u pojedinom trenutku dostupno (Stromberg, 2014: 83). To je najočiglednije u opisu epizode u kojoj Rambert pokušava pobjeći iz Orana jer je grad proglašen područjem pod karantenom. Pripovjedač u opisu te epizode pruža mnoštvo informacija o vremenu dana, čistoći neba, raspoloženju građana na cesti itd. Paraleptičko pripovijedanje se u toj epizodi nastavlja kroz nekoliko stranica te pokriva period od pet dana. Usprkos ekstenzivnosti pripovjednog dohvata, Rieux kao pripovjedač, međutim, i dalje ostaje unutar okvira svojeg komunikativnog sistema s obzirom na to da logično nadopunjuje i ne izmišlja nikakve nove detalje koji njemu kao kroničaru nisu bili prepričani (ibid.).

Još jedna karakteristika Rieuxovog stila pripovijedanja je i uporaba prvog lica množine u opisivanju zbivanja relevantnih za sve stanovnike grada Orana. U pojedinim odjeljcima Rieux često pribjegava uporabi sintagme „naši građani“ kako bi započeo pripovijedanje iz perspektive

članova oranske društvene zajednice. Ti poduži intervali u kojima Rieux primjenjuje tehniku „mi“ pripovijedanja u službi su racionaliziranja kolektivnih predodžbi, s ciljem naglašavanja sličnosti između različitih individualnih percepcija (Marcus, 2008, prema Stromberg, 2014). Uporaba kolektivnog očista pripovijedanja dodatno je potkrijepljena pripovjedačevim stavom prema kojemu on smatra „da može [na]pisati u ime svih što je tada sâm osjećao, jer je osjećao ono što su osjećali mnogi naši sugrađani“ (Camus, 1976a: 56). Rieux u tom smislu nastoji govoriti u ime svih građana, no prema Edwinu Mosesu (1974: 424) ovakav tip pripovijedanja nema za cilj samo predočiti javna stajališta i emocije, već i prevladati dihotomiju subjekt/objekt koja proizlazi iz razlike između pripovjedačevog „ja“ i građanskog „oni“. Budući da je Rieux „ja-pripovjedač“, on ne može umrijeti prije kraja priče koju pripovijeda. Rieux se tako na stanovit način nalazi u privilegiranom položaju jer je on taj koji je u tekstu tehnički besmrtni i čije je mišljenje apsolutno dominantno. Rieux stoga pribjegava uporabi pripovijedanja u prvom licu množine kako bi prevladao jaz između svojih smrtnih sugrađana i sebe, te kako bi nastavio promicati osjećaj međugrađanske solidarnosti – nešto o čemu je već ranije bilo riječ.

Najupadljiviji aspekt Rieuxovog pripovijedanja svakako je njegovo tajenje vlastitog identiteta čitatelju. Trud koji Rieux ulaže u skrivanje svog identiteta je, međutim, potpuni promašaj s obzirom na to da se anonimni pripovjedač *Kuge* služi unutarnjom fokalizacijom kako bi prikazao Rieuxove, odnosno vlastite misli (Stromberg, 2014: 85). Iz potonjeg na taj način postaje očigledno kako su Rieux i pripovjedač ista osoba. Pored toga, pripovjedač različite likove u romanu predstavlja iz svojeg rakursa, dok se u opisu Rieuxa koristi bilješkama Jeana Tarroua, što se na određeni način može shvatiti primjerom ironične autoreferencijalnosti. Prema Mosesu (1974: 423), Rieux je s razlogom intradijegetički pripovjedač. Kao prvo, on je Camusov glasnogovornik, a ne sâm Camus. On kao liječnik posjeduje adekvatne sposobnosti razumijevanja ljudske prirode, pri čemu ne mora hiniti da je filozof, niti opravdavati svoju ideološku poziciju kao što to mora Paneloux. Drugo, budući da nije ekstradijegetički pripovjedač, Rieux se ne nalazi u poziciji Boga te njegova opažanja o događajima u Oranu nisu autoritativna i neporeciva. I treće, Rieux je autentični svjedok oranske kuge. On je čovjek koji dolazi „iznutra“, koji je vidio patnju svojih sugrađana i koji nosi breme iskustva kuge. Rieux je u tom smislu primjer odličnog svjedoka jer je izravno participirao u određenom životnom iskustvu i zna informacije iz prve ruke, te još dodatno, njegovo svjedočanstvo ima mnogo veću težinu upravo zbog činjenice što svoju objektivnost ostvaruje kroz tajenje autorstva na kojemu Rieux

ustraje. U tom pogledu, Rieuxu najbolje odgovara uloga intradijegetičkog pripovjedača koju mu Camus s razlogom pridaje.

Budući da je Rieux pripovjedač romana, čitatelj *Kuge* o njemu saznaje mnogo više informacija kao o promatraču, nego kao o akteru. Ukoliko se pažnja posveti njegovim dijalozima s drugim likovima, o Rieuxu kao akteru moguće je reći nekoliko stvari. Kao prvo, Rieuxov jezik je beskompromisan (Davis, 2018: 92). On kroz roman vjerno slijedi svoju ulogu liječnika i pritom baštini deterministički mentalitet koji je svojstven njegovoj radnoj struci. Rieux je u svojim izjavama i odgovorima vrlo odrješit i precizan, dok su ustupci i nagađanja relativno nepoznati pojmovi u njegovom vokabularu. Premda Rieux sebe prikazuje kao čovjeka koji ne vjeruje u apsolutne ideje, on u svom diskursu neprestano stremi kazivanju istinitih i konačnih činjenica. Rieux također pokazuje odbojnost prema sofisticiranim i patetičnim retoričkim iskazima, te ga iritiraju dramatični prikazi intenzivnih emocija (Ullmann, 1963: 255). Za Rieuxa se stoga može reći kako je on skroman i razborit akter, međutim, on je u stanovitom pogledu i donekle plošan lik s obzirom na to da je suviše sterilan, nehumorističan i moralno jednodimenzionalan (Solomon, 2008: 171). Rieux od samog početka romana priskrbljuje sebi status moralnog autoriteta te u svoja razmišljanja uključuje glasove drugih likova kako bi s njima razvio intersubjektivni dijalog. Rieux to, međutim, ostvaruje u ulozi pripovjedača te je u tom pogledu mnogo kompleksniji subjekt nego što je on to kao jedan od likova u romanu.

Što se tiče formalnog načina oblikovanja Rieuxa kao lika, naposljetku valja spomenuti i pitanje temporalnosti, odnosno utjecaja protoka vremena na konstituiranje njega kao subjekta. Za razliku od Meursaulta u *Strancu* koji je kroz čitav roman bio u neposrednom kontaktu sa sadašnjosti, Rieux predstavlja potpunu suprotnost jer je kao pripovjedač koji piše o prošlim događajima primoran stalno biti u doticaju s prošlosti. Daleko od toga da Rieux kao akter u romanu nije u vezi sa sadašnjošću, međutim, osnovni modus u kojemu on kao subjekt operira jest onaj u prošlosti s obzirom na to da se nalazi u ulozi svjedoka epidemije kolere u Oranu. Još jedna bitna razlika po kojoj se Rieux značajno razlikuje od Meursaulta jest ta što Rieux kao pripovjedač ima mogućnost svjesnog manipuliranja vremenom u svom pripovijedanju te to nema nikakve značajne psihološke posljedice na njegovu svijest kao što je to bio slučaj s Meursaultom. Rieux kao kroničar svoj kontakt s perpetuirajućom sadašnjošću stalno nadopunjuje sjećanjima i osjećajem moralne obveze prema budućim recipijentima svoje kronike (Palud, 2012: 26). Povijesne reference na epidemije kuge u Jaffi, Ateni, Londonu i Milanu prožimaju roman te se

smjenjuju s alegoričnim aluzijama na nacističku okupaciju Europe. Analogije koje Rieux pravi između prirodnih katastrofa i ljudskog zla upućuju na to da Rieux u svojoj kronici anticipira cikličku viziju povijesti koja predstavlja skup kriznih i mirnih razdoblja. Rieux kao Camusov glasnogovornik ponajviše favorizira sadašnjost kao jedino pravo ljudsko vrijeme. Protok vremena u romanu, međutim, nije progresivan i dinamičan, već kako kuga jača on sve više stagnira (ibid.: 27). Kuga na taj način u Rieuxovoj kronici uspostavlja vlastito vrijeme te potiskujući ljudsko, ona stanovnike Orana pretvara u svoje zatvorenike, lišavajući ih pritom njihovog poimanja prošlosti i budućnosti. Rieux u svom pripovjednom tekstu također svjedoči i o potpunom zaboravu građana Orana uslijed mizernog života u vremenu vječne sadašnjosti kojeg uspostavlja kuga. Dok je grad bio slobodan od kuge, protok vremena se percipirao kroz smjenu navika i rutina, tj. kroz kretanje ljudskih tijela i materijalnih objekata u gradskom prostoru (Krapp, 1999: 666). Kada je kuga nastupila, ekonomija je zamrla i aktivnost se smanjila te je to uzrokovalo pojavu vječne sadašnjosti – protok vremena se usporio. Iako je Rieux kao pripovjedač imun na ova zbivanja, Rieux kao akter ipak nije. Budući da kuga počinje prožimati životnu svakodnevicu, građani Orana počinju zaboravljati na svoje voljene od kojih su odvojeni te njihova sjećanja nepovratno erodiraju (ibid.: 667). S istim problemom se susreće i Rieux koji zaboravlja na svoju bolesnu ženu te razmišljajući što bi mogao biti uzrok kuge počinje živjeti u svijetu apstrakcija. Vrhunac kolektivne krize temporalnosti u romanu predstavlja period kada se čitav Oran pretvara u golemi krematorij te kada mnogobrojna tijela preminulih građana bivaju danonoćno zakapana u masovne grobnice. Nakon nestanka kuge normalan protok vremena biva ponovno uspostavljen, no to uzrokuje i novi traumatičan susret sa stvarnošću, kako za pripovjedača priče, tako i za druge likove. Saznavši da mu je žena umrla, Rieux na kraju romana postaje osamljena i žalosna figura. Promatrajući radosnu gomilu s balkona, Rieux postaje svjestan da se više nikada neće sjediniti sa svojim voljenima. Prihvatajući svoju sudbinu, on svjesno odlučuje biti čuvar sjećanja na traumatično iskustvo kuge. O tome kako je to iskustvo izravno utjecalo na Rieuxa te na njegove odnose s drugim likovima u *Kugi* biti će riječi u slijedećem poglavlju.

3.2 Od opažanja prema svjedočenju

Prije analize značenjskih aspekata koji konstituiraju Rieuxa kao lika, nužno je prvo posvetiti pažnju glavnim motivima koji se javljaju u drugom Camusovom romanu. Prema

Robertu C. Solomonu (2008: 163), *Kugu* prožimaju dvije glavne teme. Prva se izravno tiče naslova romana te je vezana uz neminovnu i strašnu smrt. Druga se također tiče smrti, ali one kolektivne. Za razliku od *Stranca* u kojemu se Meursault kao glavni lik postupno približava svojoj individualnoj i apsurdnoj smrti, u *Kugi* je mnogo veća pažnja posvećena kolektivnoj smrti koja uključuje osjećaj „bivanja s Drugim“, odnosno osjećaj kolektivne i interpersonalne društvene egzistencije čiji je vrhunac „ljudsko bratstvo“ (ibid.). Osjećaji bratstva i solidarnosti u *Kugi* predstavljaju vezivno tkivo romana s obzirom na to da su svi likovi u njemu suočeni s neizbježnom individualnom smrti. Motiv samotnog suočavanja s vlastitom smrću postaje očit već na samome početku romana gdje Camus umeće epigraf iz Defoeovog *Robinsona Crusoea* koji glasi ovako:

„Isto je tako razumom opravdano prikazati jednu vrstu tamnovanja drugom, kao što je opravdano prikazati ma koju stvar, koja doista postoji, nekom drugom, koja ne postoji.“ (Camus, 1976a: 5)

Samoća kao nužan uvjet te, posljedično, „tamnovanje“ o kojemu Defoeov epigraf govori predstavljaju centralna iskustva *Kuge* (Gray, 2007: 166). Čitatelj romana vrlo brzo može uočiti kako su svi glavni likovi *Kuge* suočeni s problemom izolacije i bezizgledne samoće. Rieux je odvojen od svoje bolesne žene, Cottard je kao zločinac otuđen od zakona, dok su Tarrou i Rambert potpuni stranci u Oranu budući da se u gradu zatiču kao putnici. Iako svaki od spomenutih likova pati od zasebnog tipa otuđenja, ono što sve njih ujedinjuje je zajednički susret s kugom koja čitav grad Oran i njegove stanovnike otuđuje od ostatka svijeta. Glavni likovi romana nedvojbeno pate od posljedica rascjepa između individualne svijesti i indiferentnog svijeta, pri čemu tako ostvaruju vlastitu apsurdnu egzistenciju, međutim, monstruoznost kuge kao nadindividualnog i jezovitog fenomena očituje se u činjenici što ih je ona kadra sve uništiti kao apsurdne entitete (Sherman, 2009: 114). Camus borbu likova svojeg romana protiv kuge prikazuje kao kolektivni, a ne kao individualni pothvat. To je u oštroj suprotnosti s Heideggerovom koncepcijom bitka-k-smrti prema kojoj tjeskoba, uzrokovana strahom od samotne smrti, motivira čovjeka da prihvati svoju sudbinu i počne živjeti autentičnim životom. Budući da kuga, Heideggerovim rječnikom, ne donosi samo smrt nekom ili svim *Dasein* (pojedinačnim ljudskim bićima), nego i *das man* (čovječanstvu), ona svaku mogućnost kreiranja autentične egzistencije čini besmislenom (ibid.: 115). Camus u tom smislu susret s kugom prikazuje kao kolektivan, a ne individualan problem budući da se ona izravno tiče ljudske

zajednice u cjelini. Solidarnost, uzajamno pomaganje i iskazivanje empatije prema drugome za likove romana na taj način postaju ključni i jedini elementi ostvarivanja autentične egzistencije.

Bernard Rieux u izvanrednoj situaciji kao što je epidemija kuge predstavlja profesionalnog čovjeka s analitičkim i osjetljivim umom kojeg krase duboko razumijevanje ljudske patnje (Ullmann, 1963: 254). O Rieuxovom izgledu i osobinama čitatelj saznaje iz Tarrouovih bilješki u kojima ga on opisuje kao plećatog tridesetpetogodišnjaka, srednjeg stasa s četverouglastim licem, tamnim očima i izbočenom čeljusti (Camus, 1976a: 26-27). Pored fizičkog opisa, Tarrou nudi uvid i u neka Rieuxova ponašanja kao što su brzo hodanje cestom ili rastreseno upravljanje automobilom. Iako izravnih opisa Rieuxa u ostatku romana više nema, uvid u njegovu osobnost moguće je ostvariti kroz promatranje radnji koje on čini. Rieux je kao idealtipska figura dobrog doktora pravi radoholičar. On je tijekom epidemije vjerno posvećen pomaganju svojoj zajednici, svoj posao obavlja predano, dok u moralnom pogledu uvijek nastoji biti pravedan i milostiv. Iako ga Camus izravno ne prikazuje herojem, Rieux zahvaljujući svojoj skromnosti i požrtvornosti unutar oranske zajednice ostvaruje status „sveca u svijetu bez Boga“ (Palud, 2012: 24). Usprkos činjenici što se Rieux naizgled doima gotovo sterilno kreposnim likom on, međutim, nije savršen. To se ponajprije očituje u njegovom zapuštanju vlastite žene koja umire sama. Za razliku od njegove majke koja emocionalno doživljava smrt svoje nevjeste, Rieux ne plače za pokojnom ženom. On njezinu smrt prihvaća bez prevelikog iznenađenja što u stanovitoj mjeri predstavlja odraz njegovog propalog braka u kojemu on nije uspio ostvariti značajnu emocionalnu privrženost (Moses, 1974: 426). Rieux nedostatak razumijevanja važnosti ljubavi i sreće pokazuje i u odgovoru Rambertu koji mu postavlja pitanje je li svrha života živjeti s jednom ženom (Camus, 1976a: 66). Rieux Rambertu odgovora da to možda jest tako te da je on zacijelo u pravu, no ne upušta se u daljnju raspravu. Pored nerazumijevanja emocionalnih odnosa, Rieux svoju distanciranost od drugih pokazuje i u trenucima u kojima uspijeva spasiti svoje pacijente, no pritom se ne čini u potpunosti sretnim. Premda introvertiran i suzdržan, Rieux je, međutim, nadasve lucidan lik, no njegov je stoicizam ponekad teško smatrati uzornim (Palud, 2012: 25).

U konstituiranju Rieuxa kao subjekta presudnu ulogu imaju i interakcije u koje on ulazi s drugim likovima u romanu. Prema Davidu Shermanu (2009: 124), Rieux zajedno s Tarrouom i Rambertom čini karakterni trio koji reprezentira tri temeljna principa Camusove fenomenološke etike: posvećenost razumijevanju, ustrajanje na sreći i smanjenje ljudske patnje. Jedan od prvih

etičkih sukoba kojemu čitatelj romana ima prilike svjedočiti predstavlja susret Rieuxa i Ramberta u kojemu mladi novinar traži dobrog liječnika da mu omogući izlaz iz grada kako bi se vratio svojoj voljenoj u Pariz. Strogi moralni kodeks i bojazan od širenja zaraze priječe Rieuxa da pusti Ramberta van grada što frustrira novinara te ga ovaj optužuje da živi u svijetu apstrakcija i da ne razumije pravo značenje emocija (Hollahan, 1976: 378). Rieux u svojoj kronici kasnije bilježi kako je Rambert dijelom bio u pravu s obzirom na to da su ga opetovani posjeti oboljelima od kuge učinili imunim na tuđe emocije. Razgovori s obiteljima oboljelih, suze, nagovaranja, krikovi – sve se to za njega pretvorilo u apstrakciju (Camus, 1976a: 69). Rambert, međutim, krivo procjenjuje Rieuxa, budući da je on kao zaštitnik javnog zdravlja svojih sugrađana duboko pogođen situacijom koja je zadesila njegovu zajednicu. Razmišljajući s emocionalne distance o milijunima ljudskih trupala koja su bila zaražena kugom, Rieux zaključuje da jedini način kako „bi se čovjek mogao boriti protiv apstrakcije, [jest da] mora malo naličiti na nju“ (ibid.: 71). Rieux stoga ne doživljava kugu kao bezazlen koncept, štoviše, on je se poprilično užasava jer zna kakve posljedice ona može prouzročiti. Osluškujući ponekad zlokoban zvuk koji šumi u zraku ponad grad, Rieux je u tim trenucima itekako u kontaktu s nepodnošljivom materijalnom zbiljom kuge (Ullmann, 1963: 258). Sposobnost življenja u svijetu bez apstrakcija Rieux kasnije pokazuje i Rambertu kojeg više ne priječi da pobjegne iz Orana. Ističući kako nema ničeg krivog u „stavljanju ljubavi na prvo mjesto“, on Rambertu pokazuje svoje razumijevanje prema čovjekovom pravu da bude sretan (Sherman, 2009: 127). Usprkos Rieuxovom razumijevanju, Rambert naposljetku ipak ne bježi iz Orana jer mu Tarrou napominje kako bi samostalno uživanje u sreći bilo kukavno i egoistično.

Imajući potonje na umu, drugi važan lik pomoću kojeg Rieux sazrijeva kao subjekt jest Tarrou. Za razliku od Rieuxa, Jean Tarrou je lik ispunjen osobnošću i humorom. Budući da se u *Kugi* pojavljuje s vremena na vrijeme, njegova je prisutnost poprilično nekonzistentna, te o njemu kao liku čitatelj ima prilike više saznati tek na kraju romana kada umire od kuge (Solomon, 2008: 172). Tarrou je dosljedni moralist koji je opterećen kvazi-teološkim temama poput ukidanja smrtne kazne te problemima nevinosti, krivice i iskupljenja. Njegov pogled na svijet je post-ničeanski jer iako nastoji postati „svecem bez Boga“, on se epistemološki i dalje nalazi u „božjoj sjeni“ (ibid.: 173). Razlog zbog kojeg Tarrou pomaže Rieuxu kako bi olakšao patnje oboljelima od kuge leži u razočaranju vlastitim ocem koji je kao odvjetnik zagovarao uporabu smrtne kazne, kao i revolucionarnim grupama čiji je nekada bio član (Sherman, 2009:

126). Ono po čemu se Tarrou pokazuje važnim za Rieuxa je to što se on u romanu doima njegovim jedinim pravim prijateljem. Tarrou i Rieux su u svjetonazorskom pogledu jedan drugome vrlo slični. Oba lika dijele ista moralna uvjerenja, pri čemu je Tarrou u odnosu na Rieuxa nešto kompleksniji i humorističniji lik. U razvoju Rieuxa kao lika posebno je važna epizoda u kojoj on s Tarrouom odlazi na noćno kupanje. Prema Colinu Davisu (2018: 88), to je trenutak u kojemu dvojica prijatelja proživljavaju „svijet u potpunosti pročišćen od drugosti“. Rieux u svojoj kronici ističe kako su on i Tarrou u tom trenutku plivali istim ritmom, istom snagom i istom brzinom (Camus, 1976a: 192). Budući da Rieux u opisu zajedničkog iskustva s Tarrouom opetovano koristi riječ „isto“, može se zaključiti kako su neprijateljstvo vanjskog svijeta i nedostižnost tuđeg sebstva u toj epizodi prevladani. U odnosu Tarroua i Rieuxa drugost je stoga ukinuta, a ne dijalektički prevladana kao što to predviđa Hegelov model alijenacije. U tom smislu njih dvojica ostvaruju najviši stupanj solidarnosti budući da se njihova jastva više ne razlikuju. To je ujedno i razlog zbog kojeg se Rieux u svojoj kronici obilato koristi Tarrouovim bilješkama. Tarrouov glas kojeg Rieux prenosi u izvornom obliku donosi drugačiju, ali istodobno i vrlo blisku perspektivu svjedočanstva kuge. Njegov glas također donosi etičan i metaforičan pogled na događaje u Oranu, funkcionirajući tako kao protuteža Rieuxovom znanstvenom diskursu (Gray, 2007: 174). Tarrou je u tom smislu za Rieuxa mnogo više od prijatelja. Pored toga što njegovi zapisi služe kao dodatan izvor informacija o kugi, Tarrou se nakon svoje smrti trajno nastanjuje u Rieuxovoj psihi – on postaje glas u njenoj ličnosti i trajni savjetnik pri pisanju njegove kronike.

Posljednji lik s kojim Rieux ostvaruje značajan odnos je jezuitski svećenik Paneloux. Poznavalac učenja sv. Augustina, antičke filozofije i modernog individualizma, otac Paneloux jedan je od glavnih crkvenih autoriteta u oranskoj katoličkoj zajednici (Hollahan, 1976: 386). Rieux u romanu spominje dvije Panelouxove propovijedi koje su tijekom epidemije kuge ostavile značajan utisak na građane Orana. U prvoj propovijedi Paneloux svoju pastvu optužuje za nemar te ističe kako kuga predstavlja božju kaznu za grijeha koji su kao zajednica počinili. Drugu značajnu propovijed on donosi mnogo kasnije, odnosno nakon nekoliko mjeseci haranja kuge. U periodu između tih dviju propovijedi Paneloux je imao prilike pomagati odredima čistoće, brinuti se za oboljele te svjedočiti smrti sina gospodina Othona. Sva ta iskustva su značajno utjecala na njegove stavove, pa je i njegova druga propovijed radikalno drukčija od prve. U njoj se Paneloux dotiče problema prirodnog zla te u duhu Dostojevskog zaključuje kako

se svaki kršćanin jednom u životu mora susresti s izborom „sve ili ništa“, pri čemu mora izabrati vjeru u Boga koji dopušta svijet u kojemu djeca pate ili prihvatiti činjenicu da Boga nema i da je čovjek nepovratno bačen u okrutan i besmislen svijet. Premda sumoran, Paneloux ipak izabire vjeru u Boga, no na kraju tragično umire odbijajući pomoć kako bi ostao vjeran svojim načelima (ibid.).

Dijalog u koji Rieux stupa s Panelouxom dok je još živ predstavlja jednu od posljednjih faza razvoja Rieuxa kao lika. Za razliku od Panelouxa koji prihvaća noumenalno, Rieuxa ne zanima ništa što nije fenomenalno i ljudsko (Krapp, 1999: 670). On ne ulazi u borbu protiv kuge kako bi zadovoljio zahtjeve vjere, nego prihvaća borbu kao jedini mogući smisao života. Njegova mržnja prema patnji, koja ga u velikoj mjeri približava Ivanu Karamazovu iz *Braće Karamazovih*, najbolje se očituje u replici na Panelousov stav prema kojemu je ponekad nužno ljubiti neshvatljivo: „Ja zamišljam ljubav drukčije. Do posljednjega časa odbijati ću ljubiti svijet gdje djeca bivaju mučena“ (Camus, 1976a: 163). Rieux, drugim riječima, afirmira Kantovu etiku prema kojoj ako je nešto krivo, onda je uvijek krivo (Davis, 2018: 97). Za njega je pitanje patnje isključivo konkretan, a ne teorijski problem. Rieux u tom kontekstu utjelovljuje duh pobune s obzirom na to da privilegira konkretnu akciju nad metafizičkim idejama (Illing, 2015: 233). Njegov dijalog s Panelouxom stoga predstavlja značajan korak u razvoju njegove svijesti. Rieux kao pobunjenik uviđa da je pružanje otpora jedina smisljena obrana protiv kuge te da pomoć unesrećenima predstavlja stvarno i konkretno hvatanje u koštac s indiferentnim svijetom. Angažman i otpor za njega na taj način predstavljaju životni poziv, dok Kristov put pojedinac može slijediti i bez prihvaćanja transcendentálnih naloga (ibid.: 235). Rieux na svojevrsan način tako predstavlja alternativu bogu-čovjeku i čovjeku-bogu kakve, primjerice, sukobljava Dostojevski. Njegovo buntovništvo nije ni ono modernog Prometeja, ni modernog Sizifa, već modernog Joba koji usprkos patnji gaji ljubav prema životu (Friedman, 1963, prema Illing, 2015). Rieux u tom smislu predstavlja konkretno utjelovljenje etike revolta kakvu je Camus smatrao neophodnom za život u svijetu ispunjenom zlom.

U kontekstu konstituiranja Rieuxa kao subjekta naposljetku valja spomenuti i ulogu same kuge koja je ostavila značajan utjecaj na njegovu osobnost. Premda Rieux u svojoj kronici kugu tretira kao apstraktan entitet, ona kroz roman postepeno počinje poprimati čovjekolike osobine (Ullmann, 1963: 261). Rieux različite faze razvoja epidemije kuge opisuje uporabom vojnih analogija: „[...] [kuga] je skupila svu snagu da se njome obori na grad i da ga se potpuno dočepa

[...]“ (Camus, 1976a: 105); „Za vrijeme mjeseca rujna i listopada kuga je držala grad pod svojim jarmom“ (ibid.: 141); „[...] primali bi [građani] u stvari dotičnu vijest s onim rastresenim nehajem koji zamišljamo kod boraca u velikim i dugotrajnim ratovima [...]“ (ibid.: 142). Postepeno povlačenje kuge također je dočarano militarističkim metaforama:

„Činilo se kao da sada ljudi progone kugu i da njezina nagla slabost tvori snagu tupoga oružja kojim su se dotle protiv nje borili. Samo od vremena do vremena ona bi se ipak upela i tako reći slijepim trzajem pokosila tri ili četiri bolesnika koji su imali ozdraviti.“ (ibid.: 200)

Način na koji Rieux opisuje kugu nedvojbeno ju predstavlja kao personificiran entitet koji se nalazi u neprijateljskom položaju spram građana Orana. U tom smislu ne čudi zaključak Shoshane Felman (1992: 97) koja smatra kako se *Kuga* može čitati kao alegorija užasa Drugog svjetskog rata. Strava, koju kuga neprestano stvara, sugerira sliku rata koji se temelji na masovnim ubojstvima civila. Ono što je specifično za kugu, kao i za etnička čišćenja, jest to što ona smrt svodi na anonimno i depersonalizirano iskustvo – na statističku apstrakciju. Problem kuge se stoga očituje u činjenici što je ona „povijesno nemoguća“ jer je ona događaj čiji referent ne postoji, tj. koji je mrtav (ibid.: 102). Rieux kao živi kroničar kuge u tom kontekstu postaje njezin ključan svjedok, a njegova kronika neprocjenjivo svjedočanstvo. *Kuga* na stanovit način predstavlja autentičan dokument s obzirom na to da njezin autor funkcionira kao posrednik između jezika svijesti i povijesti, pri čemu služi kao jamac korespondencije između tih dvaju jezika. Budući da je Rieux izvorni svjedok kuge, povijest kroz njegovu kroniku govori sama za sebe. Međutim, koliko god Rieux bio dobar svjedok ili pisac, kuga za čitatelja i dalje ostaje izvan okvira pojmljivoga. Razlog tomu proizlazi iz činjenice što pripovjedni tekst kao medij nema dovoljno imaginativnog kapaciteta da predoči povijesnu stvarnost događaja kao što je epidemija kuge (ibid.: 105). Rieux, kao i Joseph Grand, nije u stanju jezikom zahvatiti apsolutnu Istinu, no za razliku od Granda on se ipak uspijeva odmaknuti od prve rečenice (Sherman, 2009). Opisi patnje, krikova i zavijanja oboljelih za čitatelja ostaju apstrakcija jer intencionalnost svijesti koja je opazila i dokumentirala te događaje biva nepovratno izgubljena uslijed inskripcije misli u materijalni supstrat teksta. Problematika nedokučivosti kuge u romanu je prikazana i u sadržajnom smislu. Likovi na početku romana odlučno negiraju postojanje kuge u Oranu jer „svatko zna da je [ona] sa Zapada nestala“ (Camus, 1976a: 31). I Rieux je na početku skeptičan prema toj ideji te se ne obazire previše na najezdu štakora koju Colin Davis (2018: 91) Lacanovim terminima naziva „neinteligibilnim viškom realnoga“. Međutim, koliko god se opirao

toj ideji, Rieux kroz roman postepeno afirmira kugu te svjedočeci i pripovijedajući o njoj sazrijeva kao ličnost. Na tom putu Rieux prolazi kroz mnogobrojne krize u kojima se njegova svijest nalazi pod pritiskom različitih moralnih dilema. Svi ti događaji u konačnici transformiraju Rieuxa u vječnog pobunjenika, pri čemu se najviše ističe Tarrouova smrt prilikom koje on uviđa kako „za njega samoga više nema mira“ (Camus, 1976a: 215). Razmišljajući na koji je način iskustvo kuge utjecalo na njega te da li je od toga išta dobio, Rieux naposljetku zaključuje: „Sve što čovjek može dobiti u igri kuge i života, jest pamćenje i spoznavanje“ (ibid.: 216). Premda na kraju romana Rieux nije sretna figura, on sa zadovoljstvom prihvaća unutarnji poziv savjesti da bude nositelj svjedočanstva i da sjećanje na ono što se dogodilo održava živim (Felman i Laub, 1992). Pišući kroniku, on tako nastavlja prizivati i reintegrirati prošlost u sadašnjost. Kao i Meursault, i Rieux kroz roman sazrijeva od naizgled ravnodušnog lika prema samorefleksivnom apsurdnom junaku koji u konačnici pronalazi smisao svojega života. On, međutim, ostaje svjestan vlastitih ograničenja, spoznajući u pojavi Cottarda, koji izlazi na cestu i puca na ljude, da njegova kronika ne može svjedočiti u ime svih onih koji su tijekom epidemije patili (ibid.: 118).

4. Jean-Baptiste Clamence

Posljednji značajan lik iz Camusovog romanesknog opusa o kojemu će biti riječi u ovome radu je Jean-Baptiste Clamence. Kao pripovjedač i lik, Clamence je neobičan protagonist *Pada* – posljednjeg romana kojeg je Camus objavio za života. Clamence je glavni pripovjedač zbivanja sadržanih u *Padu*, međutim, on je ujedno i jedini lik u romanu koji ima prilike govoriti. Njegov sugovornik, s kojim on u amsterdamskom baru *Mexico-City* vodi razgovor, je nijema figura o kojoj čitatelj ima prilike više saznati tek kako radnja odmiče dalje. Dijalog koji Clamence vodi sa svojim sugovornikom je u suštini monolog, pa se tako i cijeli roman može shvatiti kao serija monologa koje Clamence vodi sa samim sobom. Cijeli tekst na stanovit način funkcionira kao svojevrsna ispovijest glavnog lika koji sebe naziva „sucem-pokajnikom“. Zbivanja o kojima Clamence pripovijeda u velikoj se mjeri tiču pitanja nevinosti, zatočeništva, egzistencije i istine, što romanu nedvojbeno daje filozofsku potku. Prema Jean-Paul Sartreu, *Pad* predstavlja jedan od najljepših i najmanje shvaćenih Camusovih romana, no na čitatelju je u konačnici da prosudi je li to tako ili nije. Iako roman nije previše bogat radnjom, Camus je nesumnjivo najviše pažnje posvetio izgradnji Clamencea kao lika, pretvorivši tako čitav roman u biografski prikaz njegovog života. O tome kako je Camus oblikovao Clamencea na formalnom i sadržajnom planu, biti će riječi u ovome poglavlju.

4.1 Clamence kao nepouzdan pripovjedač

Prije analize formalnih aspekata oblikovanja Clamencea kao lika, nužno je prvo pružiti kratak sadržaj *Pada* i prikazati u kakvom se kontekstu Clamence javlja kao lik. Vrlo sažet rezime Camusovog romana pruža John Cruickshank (1959) koji ističe kako *Pad* predstavlja prikaz života Jeana-Baptistea Clamencea. *Pad* je domišljat, ciničan, egoističan i lukav tekst koji čitatelju pruža mnogo suptilnih indicija, kako o glavnome liku, tako i o njegovu sugovorniku s kojim on vodi razgovore u nizozemskom gradu Amsterdamu. Čitajući tekst, čitatelj ima prilike saznati kako je Clamence nekada bio ugledan pariški odvjetnik koji je uslijed traumatičnog životnog iskustva odlučio napustiti svoju karijeru i postati „moralni pokajnik“ u jednom od amsterdamskih barova. Njegovo novo zanimanje je tako postalo vrebavanje stranaca u bar *Mexico-*

City te priznavanje vlastitih moralnih neuspjeha kako bi i njih mogao optužiti za slične kukavičluke.

Pad je kao roman od početka do kraja ispričan u ironičnome tonu, pri čemu humor, fraze i ambijent počesto poprimaju vrlo crne tonove. Stil i uporaba riječi u *Padu* nalaze se u oštroj suprotnosti spram Meursaultovog ravnodušnog pripovijedanja koje se javlja u *Strancu*, ili pak Rieuxovih objektivnih formulacija u *Kugi*. Prema Cruickshanku (1959: 183), stil kojim je pisan *Pad* iznimno je sofisticiran te vjerno dočarava Clamenceov mahnit monolog koji je ispunjen mnogim digresijama, manipulacijama i dosjetkama. Najupadljiviji pripovjedni aspekt *Pada* predstavlja Clamenceov anonimni sugovornik čiji govor u romanu nikada nije izravno priopćen. Roman u tom kontekstu u velikoj mjeri nalikuje telefonskoj konverzaciji s obzirom na to da čitatelj ima prilike čuti glas samo jednog lika, dok drugu polovicu dijaloga mora sâm rekonstruirati služeći se vlastitom intuicijom (ibid.: 184). Prema Emanuelle A. Vanborre (2012: 35), *Pad* se stoga formalno može opisati kao dijalog-monolog jer u koegzistenciju stavlja i elemente dijaloga, ali i elemente monologa. Neobičan odnos između dviju pripovjednih tehnika, kao i Clamencea i njegovog sugovornika, očituje se već na prvim stranicama romana kada pripovjedač kazuje slijedeće:

„No ja se povlačim, gospodine, sretan što sam vas obvezao. Zahvaljujem i prihvatio bih kada bih bio siguran da vam neću biti nesnosan. Vi ste previše dobri. Staviti ću, dakle, svoju čašu pred vaše. Imate pravo, njegova [su] šutanja zaglušujuća.“ (Camus, 1976d: 93).

Iz potonjeg ulomka je evidentno kako čitatelj nema uvida u riječi osobe koja razgovara s Clamenceom te kako je primoran pogađati navedeni ostatak razgovora na temelju pripovjedačevih reakcija. Budući da Clamence pred sugovornika stavlja čašu, on ga nedvojbeno poziva na piće. Njegov komentar o šutnji konobara kao replika na komentar osobe s kojom razgovara upućuje na to da su pripovjedač i njegov sugovornik složni te da se međusobno sporazumijevaju. Iako je sugovornikova uloga svedena na minimalnu razinu, on igra ključnu ulogu u *Padu* s obzirom na to da Clamence uzima u obzir njegove komentare te oblikuje svoj monolog prema njegovim verbalnim iskazima (Vanborre, 2012: 36).

Prisutnost sugovornika oblikuje sadržaj Clamenceovog diskursa utoliko što on u svojem govoru anticipira reakcije drugoga, prosuđuje njegove iskaze, te inkorporira riječi drugoga u svoj diskurs (Zepp, 1982, prema Vanborre, 2012). Za Clamenceov diskurs se također može reći kako je on u suštini sastavljen od dva glasa – prvi je u potrazi za vlastitim identitetom, dok se drugi

takmiči za poziciju moći. Takav tip diskursa uvelike nalikuje književnoj formi *skaza* koju je u svojim proznim djelima često upotrebljavao Dostojevski (Vanborre, 2012: 36). Specifičnost *skaza* očituje se u njegovoj sposobnosti da integrira govorne, pripovjedne i teatralne aspekte teksta u jednu koherentnu cjelinu. Prema Mihailu Bahtinu, *skaz* zamjenjuje dijalektičku misao dijaloškom misli, pri čemu se prva temelji na logičkim sklopovima „ni“/“ili“, dok druga pretpostavlja strujanje između dvaju logičkih polova. Takve karakteristike omogućuju *skazu* da bude uvršten u kanon groteske, budući da predstavlja književnu formu koja je po svojoj prirodi nedovršena, nepotpuna i ne posjeduje jasno definirane granice i okvire. Prikazujući kontradiktornost i podvojenost svakodnevnog života, *skaz* kao grotesknu formu karakterizira i „karnevaleskna“ dualnost pomoću koje on ima kapacitet prikazati naizgled oprečne fenomene u jednoj književnoj cjelini (Zepp, 1983). Julia Kristeva također ističe kako ovakav tip pripovjednog teksta zamjenjuje Aristotelovu logiku binarne strukture dijaloškom strukturom *dijade* te omogućuje tekstu konstantno kretanje, igru i interakciju između različitih pripovjernih polova, kao što su, primjerice, dijalog i monolog (ibid.). Camusov *Pad* u tom kontekstu u mnogo većoj mjeri nalikuje *Zapisima iz podzemlja* od Dostojevskog, nego šturoj prozi *Stranca* koja više sličí onoj Hemingwaya ili Kafke (Trahan, 1966: 339). Baš kao i *Zapisi*, *Pad* predstavlja ispovijest ispričanu u prvome licu jednine koja kombinira ironično i emocionalno, filozofsko i introspektivno, te se prema vlastitome identitetu odnosi kao prema meti kritičkog napada. Tu tvrdnju potkrepljuje i stav glavnog lika koji u duhu Bahtinovog pojma karnevalesknog sebe identificira s mitološkom figurom boga Janusa – simbolom dvoličnosti i podvojenosti ljudske prirode: „Svakako, ja znam svoj cimer: dvostruko lice, jedan šarmantan Janus, i iznad toga deviza kuće: 'Ne povjeravajte se'. Na mojim posjetnicama: 'Jean-Baptiste Clamence, glumac'.“ (Camus, 1976d: 116-117). Pored toga, *Pad*, kao i mnoge tekstove Dostojevskog, karakterizira karnevaleskna struktura unutar koje vertikalni procesi „uzvisivanja“ i „svrgavanja“ komuniciraju dijalogičnost ljudskih istina i stavova, kao i neprestan tijek vremena i promjena koje čine životnu svakodnevicu (Zepp, 1983: 16). Imajući potonje na umu, *Pad* nedvojbeno predstavlja hibridnu književnu formu koja otvara mogućnosti susretu suprotnosti te se ne temelji na dijalektičkoj misli koja poznaje samo isključivost.

Budući da *Pad* po svojoj formi predstavlja monološki dijalog, ili ispovjedni pripovjedni tekst kako ga neki autori nazivaju (Curtis, 1974), temeljnu okosnicu romana predstavlja njegov glavni lik, i ujedno pripovjedač, Clamence. Već na samome početku romana, iz Clamenceovog

je ciničnog stila pripovijedanja očigledno kako on pati od nekog oblika traume uvjetovanog ratnim zbivanjima koja su ne tako davno zahvatila Europu:

„Ja, ja stanujem u jevrejskoj četvrti; odnosno, to se tako zvalo do trenutka kada su naša hitlerovska braća tamo načinila mjesta. Kakvo čišćenje! Sedamdeset pet tisuća deportiranih ili ubijenih Jevreja – to je raščišćavanje do praznine. Divim se toj marljivosti, tom metodičnom strpljenju!“ (Camus, 1976d: 97)

Iako prema Colinu Davisu (2018: 101) čitatelj nema razloga preispitivati je li Clamence izravna ili neizravna žrtva Holokausta, ono što upada u oči jest to što se Clamence ne doima iskrenim pripovjedačem. Cinizam i ironija koje on često rabi u svojim iskazima upućuju na to da Clamence nerijetko pokušava prikriti svoje osjećaje i stavove prema određenim pitanjima. Ukoliko se *Pad* shvati kao tekst koji predstavlja svjedočanstvo neke traume, tada se postavlja pitanje koliko je Clamence kao pripovjedač pouzdan s obzirom na to da je istina traumatiziranog pojedinca nerijetko nerazlučiva od halucinacija i fantazija koje proganjaju takve osobe (ibid.). Središnju traumu romana predstavlja pad nepoznate mlade žene s mosta *Pont Royal* u rijeku Seineu kojem Clamence svjedoči. On taj događaj kasnije koristi kako bi ispovjedio grijehe svome sugovorniku te kako bi ga uvjerio da on pati od istih problema samoobmane koji su svojstveni ljudskoj prirodi (Marcus, 2006: 315). Generalizacije koje Clamence čini, prisnost koju on nastoji ostvariti sa svojim sugovornikom i analogije s kojima se on pokušava njemu dodvoriti, u službi su traganja za vlastitim identitetom i smislom života. Ono što je indikativno za Clamencea kao pripovjedača jest to što mu je neophodno potreban sugovornik. On na stanovit način svoj identitet pripovjedača jedino uspijeva ostvariti preko nametanja vlastite moći drugome, tj. preko svojeg sugovornika.

Kako bi ostvario svoje ciljeve, Clamence pribjegava različitim retoričkim figurama i metodama manipulacije. Prva takva tehnika tiče se načina na koji se on obraća svome sugovorniku. Clamence ga na početku romana pristojno oslovljava „gospodine“, no to kasnije postaje mnogo intimnije „dragi moj zemljače“ koje se potom pretvara u „dragi moj“ (ibid.: 316). Pored toga, Clamence često naglašava sličnosti sa svojim sugovornikom kako bi u njemu pojačao znatiželju za daljnjim slušanjem. On u svome pripovijedanju također pravi i mnoge digresije koje se tiču različitih traumatičnih događaja u njegovome životu, pri čemu neprestano oscilira između prošlosti i sadašnjosti, kao i između svoje osobne priče i općenitih tvrdnji o čovječanstvu i moralu. U *Padu* su, međutim, prisutne i suprotne pripovjedačke tendencije

pomoću kojih on nastoji sebe distancirati od sugovornika. Clamence ga, primjerice, nikada ne oslovljava imenom te mu se uvijek obraća s poštovanjem koristeći drugo lice množine, odnosno zamjenicu „vi“ (ibid.). On se također često referira na značajne povijesne događaje u zapadnoj kulturi te relativno dosta koristi glagolsko vrijeme imperfekta subjunktiva koje se rijetko rabi u francuskome jeziku. Ukoliko se sve uzme u obzir, može se reći kako pripovjedač *Padu* igra vrlo sofisticiranu igru privlačenja i odbijanja sugovornika od sebe, s ciljem mamljenja i poticanja znatiželje za slušanjem te promoviranja ovisnosti o njemu (ibid.: 317).

Prema Emanuelle A. Vanborre (2012), glavna je Clamenceova želja u *Padu* poništiti Drugog, tj. svesti i reducirati diskurs svojeg sugovornika na vlastiti jezik i monolog te inkorporirati njegovu ulogu u samog sebe. Clamenceov komentar o uporabi jezika u društvu razotkriva njegove osobne stavove prema jeziku: „Postali smo jasni. Dijalog smo zamijenili saopćenjem“ (Camus, 1976d: 116). Iskorijeniti dijalog u tom smislu znači iskorijeniti diskurzivnu razmjenu s Drugim te na taj način podjarmiti lingvističku egzistenciju Drugoga (Vanborre, 2012: 37). Kako bi potvrdio vlastitu egzistenciju i pridao joj smisao, za Clamencea Drugi mora biti eliminiran, on kao jezični subjekt mora nestati. Clamenceov pothvat ušutkavanja i pretvaranja Drugoga u ništavilo je, međutim, neuspješan s obzirom na to da on postaje nepovratno ovisan o njemu. Iako naizgled nijem, njegov sugovornik nipošto nije statičan lik u *Padu*. Prema Allenu Wartenbyju (1968: 1326), sugovornikovi navedeni odgovori se u tekstu često puta mogu vrlo lako odgonetnuti i deducirati. Clamence nakon svojeg upita „Kako?“ nerijetko ponavlja sugovornikove tvrdnje ili pitanja, a u slučajevima u kojima njegove rečenice naizgled nelogično slijede jedna za drugom, čitatelj lako može pretpostaviti kako se između njih naziru sugovornikovi verbalni iskazi. Ponavljajući njegove riječi, Clamenceov diskurs na taj način trajno biva kontaminiran Drugim. Clamence, drugim riječima, konstruira vlastiti diskurs oko druge osobe što uzrokuje da njegov identitet, kao govornoga subjekta, postaje definiran odnosom prema Drugome (Vanborre, 2012: 37).

To je poglavito očito u trećem dijelu romana kada on iznosi svoju teoriju ropstva koju zaključuje sartreovskom vizijom pakla u kojoj je svaki pojedinac klasificiran jednom za sva vremena. Hineći neiskrenost, Clamence izbjegava sebe klasificirati pred sugovornikom te ga mami da mu ovaj prizna svoj *enseigne* (Whartenby, 1968: 1329). Stav koji Drugi zauzima prema njemu je u ovome slučaju izuzetno bitan. Ukoliko sugovornik Clamenceu prizna svoje grijehe, Clamence će ostvariti svoj cilj projiciranja vlastite krivnje na druge te će se osloboditi tereta

grižnje savjesti (Marcus, 2006: 318). Ukoliko pak sugovornik izbjegne njegovu zamku, Clamence će i dalje ostati zarobljen u svome privatnom paklu. U tom slučaju, usprkos persuzivnoj taktici koju Clamence koristi, sugovornik zadržava lucidnost uma te mu ne odgovara na upit. Budući da dijalektička vizija konstrukcije vlastitog sebstva preko negiranja Drugoga za Clamencea više ne funkcionira, dijalog koji on vodi sa svojim sugovornikom postaje suptilan sukob dviju ličnosti u kojemu su ulozi vrlo veliki (Whartenby, 1968; Vanborre, 2012). Odnos prema Drugome na taj način za glavni lik postaje temeljna determinantna konstrukcije vlastitog identiteta. Konstituirajući sebe preko Drugoga, Clamence nikada nije jedinstven subjekt, već je uvijek istodobno „Ja“ i „Drugi“. U jednom trenutku priče Clamence obznanjuje svome sugovorniku dvostruku narav svoje osobnosti, a da mu pritom ne priznaje da ga njegova prisutnost čini takvim:

„Počev od večeri kad sam bio pozvan – jer ja sam u stvari bio pozvan – bio sam dužan odgovoriti, ili barem tražiti odgovor. To nije bilo lako; dugo sam lutao. Bilo je najprije potrebno da me taj neprestani smijeh i ti smijači nauče da jasnije gledam u sebe, da najzad otkrijem da nisam jednostavan. Ne smiješite se, ta istina nije tako očigledna kako što se čini. Očiglednim istinama nazivam one koje otkrivamo nakon svih drugih; o tome se radi.“ (Camus, 1976d: 136).

Smjehovi koje Clamence tijekom priče više puta čuje u sebi sadrže glas Drugoga, kao i njegov poziv (Vanborre, 2012: 38). Clamence uporno pokušava izbjeći te pozive, kao i učiniti sve kako ih više ne bi čuo. Međutim, usprkos odbijanju prelazaka preko mostova, i drugim sličnim postupcima, susret s Drugim ostaje neizbježan te na kraju romana ostvaruje svoj vrhunac. Clamence posljednji dan razgovora sa svojim sugovornikom obznanjuje mjesto na kojem je skrio ukradenu van Eyckovu sliku te mu priznaje svoje moralne grijeha. On mu također priznaje kako u izgradnji vlastite osobnosti preslikava osobine drugoga stvarajući tako podvojeni portret ili masku koja prikazuje svakoga i nikoga. Jednom kad je portret završen, on ga pokazuje drugome i željno iščekuje njegovu reakciju. Uvjeravajući svoga sugovornika kako taj portret prikazuje njegovu zrcalnu sliku, Clamenceov diskurs postaje dramatično patetičan:

„'Avaj, eto što sam ja!' Optužnica je završena. [...] Posut pepelom, čupajući polagano sebi kose, lica izorana noktima, ali prkosna pogleda, stojim ispred cijelog čovječanstva ponavljajući svoje sramote, a da pri tom ne gubim iz vida učinak što ga time postižem, i govorim: 'Bio sam posljednji od posljednjih'. A onda, neosjetno prelazim u svojoj besjedi sa 'ja' na 'mi'.“ (Camus, 1976d: 167)

Razotkrivajući vlastite mane, Clamenceov govor se u ovom dijelu teksta pretvara u otrcanu parodiju Rousseaua (Whartenby, 1968: 1331). Efekt koji on time nastoji postići se, međutim, ne realizira s obzirom na to da Clamence ne anticipira reakciju njegovog sugovornika o kojoj čitatelj saznaje malo dalje: „Nemojte se smijati! Da, vi ste težak klijent, vidio sam to odmah od početka“ (Camus, 1976d: 167). Smijući se Clamenceovom patetičnom monologu, sugovornik reagira na zdrav i inteligentan način – on se odbija složiti sa „sucem-pokajnikom“ oko njegovih stavova te mu uskraćuje zadovoljstvo otvaranja diskusije o potencijalnim alternativama. Smijući se glasno i uporno, on dovodi Clamencea u šah-mat poziciju uzrokujući tako u njemu potpuni kolaps vlastite slike o sebi (Whartenby, 1968: 1332). Susret s Drugim za Clamencea na taj način postaje koban *dénouement* budući da ga njegov sugovornik odbija osloboditi od krivnje te ga ostavlja da trune u njegovom moralnom paklu. Na formalnoj razini to uzrokuje potpunu transformaciju Clamenceovog diskursa koji se pod utjecajem poraza pretvara u mahnitu seriju iskaza jedne shizofrene svijesti:

„Uostalom, od ove ću večeri početi iznova. Ne mogu se uzdržati od toga, [...]. Onda ja rastem, najdraži moj, rastem, dišem slobodno, nalazim se na planini, ravnica se širi pred mojim očima. Kakvog li pijanstva, osjećati se bogom ocem i dijeliti konačne svjedodžbe o lošem vladanju! Ja stolujem među svojim rugobnim anđelima, na vrhu holandskog neba, i gledam kako se iz magle i vode penje k meni mnoštvo posljednjeg suda.“ (Camus, 1976d: 168)

Sumanute i fantastične misli koje Clamence naposljetku kazuje svome sugovorniku vjerno dočaravaju njegov potpuni poraz te prikazuju glavni lik u njegovom pravom svjetlu – kao mentalno nestabilnog pojedinca koji je, razočaran vlastitim postupcima, primoran prihvatiti apsurdnost života kojeg živi.

Iako je *Pad* nedvojbeno monološki dijalog unutar kojega se Clamence kao subjekt primarno konstituira u dijalogu s Drugim, tj. s njegovim sugovornikom, naposljetku je nužno spomenuti i neke karakteristike Clamenceovog pripovijedanja preko kojih se on također konstituira kao subjekt. Kao i ostali Camusovi junaci, i Clamence je prema Kathryn A. Wixon (1993) razdvojen na aktera i promatrača priče. Specifičnost *Pada* očituje se u činjenici što roman čini prostorno formiran pripovjedni tekst u kojemu njegov glavni lik kroz samosvjesno pripovijedanje nema intenciju prikazati izvanjsku stvarnost, nego vlastitu narcisoidnu osobnost. Pozivajući se na Jeana Weisgerbera čija fenomenološka perspektiva prostora nalikuje onoj Gastona Bachelarda koju je artikulirao u *L'Espace poétique*, Wixon ističe kako Clamenceovo

priповјedno „ja“ u *Padu* nastoji proizvesti verbalni prostor koji nije ništa drugo doli refleksija individualnog iskustva. I sâm Clamence u romanu ističe kako događaji o kojima govori tvore narcisoidnu refleksiju njegovog sebstva: „Treba to ponizno priznati, dragi moj zemljače: uvijek sam pucao od taštine. Ja, ja, ja – to je refren mog skupocjenog života koji se čuo u svemu što sam govorio“ (Camus, 1976d: 11).

Iako Clamence često iskazuje ljubav prema visokim mjestima, temeljna prostorno-priповјedna struktura u romanu nije vertikalna linija, već krug koji predstavlja odraz, kako Clamenceove svijesti, tako i stila njegovog priповјedanja (Wixon, 1993: 74). Zamršena struktura *Pada* očituje se već u činjenici što monološki dijalog koji Clamence vodi sa svojim sugovornikom nije samo *discours*, već i *récit* s obzirom na to da mu on priповјeda događaje koji su se zbili prije nego što ga je sreo. Clamenceovim pozivanjem sugovornika u bar, roman isprva započinje kao *discours* u sadašnjosti te se kasnije pretvara u *récit* o događajima koje je glavni lik proživio tijekom života. Mnogobrojne digresije, analepse i prolepse prekidaju kontinuitet *récita* te klasičnu linearnu priповјednu liniju pretvaraju u krug, tj. mnoštvo manjih krugova. Ističući na kraju romana kako „vrebala na buržuja“ te kako već neko vrijeme vrši svoj časni poziv „sucapokajnika“ u baru *Mexico-City*, Clamence naposljetku zatvara sve prostorne i vremenske pukotine, te vrijeme *discoursa* i *récita* dovodi u istu točku (ibid.: 75). Stalne izmjene dvaju priповјednih stilova na taj način stvaraju impresiju izmjeničnih koncentričnih krugova koji vizualno odgovaraju prostornoj geografiji grada Amsterdama u kojemu je priповјedač smješten.

Još jedna značajna karakteristika Clamenceovog priповјedanja je ta što on osjetilo vida tretira kao funkciju sanjarenja. Pod utjecajem džina, Clamence se nerijetko prepušta iskustvima dvostrukih vizija, pri čemu prostor počinje razdvajati na sferu običnog („*ici*“) i nadrealnog („*ailleurs*“) (ibid.: 77). Vizije koje on proživljava omogućuju Clamenceu da jukstapozira stvarni prostor Amsterdama i nematerijalni prostor sjećanja smještenih u Pariz, pri čemu te dvije domene naknadno nadopunjuje drugim imaginarnim prostorima kao što su topografski (grčki otoci, afrički logor), estetski (kazalište, van Eyckova slika) i simbolički (pakao) kako bi prostor svog diskursa pretvorio u izravnu refleksiju stanja svoga uma. Mnogobrojne prostorne aluzije i digresije, međutim, stvaraju pomutnju, kako u Clamencea, tako i u njegovog sugovornika što naposljetku uzrokuje zbrku i osjećaj potpunog rastakanja prostora. Nebo i zemlja, zrak i voda stapaju se u jednu amorfnu cjelinu te Clamenceovu svijest bacaju u spiralu iz koje se više ne može izdići. U jednom trenutku glavni lik kazuje svome sugovorniku: „Ne shvaćate što želim

reći? Priznat ću vam da sam umoran. Gubim nit govora, nemam više one jasnoće duha kojoj su moji prijatelji tako rado odavali priznanje“ (Camus, 1976d: 130-131). Voda koja okružuje Amsterdam i protagonista na simbolički način štiti i ograničava Clamenceov egocentrični svemir, pri čemu prostor njegove svijesti i diskursa biva transcendiran u atemporalnost dokidajući tako percepciju tijeka vremena (Wixon, 1993: 78). Osuđujući samog sebe na limb, Clamence se otuđuje i od prostora i od vremena. Na kraju romana, dok kroz prozor promatra pahulje snijega kako padaju, Clamence uviđa kako jedini prostor koji postoji jest njegova soba u kojoj se on nalazi. Pariz, Afrika, „tamo“, „negdje“ – svi ti prostori u konačnici postaju samo apstrakcije, sjećanja, sjene nekih prijašnjih egzistencija. Prostor koji Clamence opisuje u tom smislu nije supstancijalan, on je samo odraz njegovog stanja duha, njegovih sjećanja i fantazija koje proživljava pod utjecajem alkohola (ibid.: 80). *Pad* tako na stanovit način prikazuje progresivno verbalno uništenje prostora koje završava u Clamenceovom ludilu. Međutim, koji su razlozi toga ludila, zašto je prostor u kojem obitava Clamence strukturiran kao labirint te zašto glavni lik poput kakvog filozofa vječito ponavlja istu besjedu – o tome će biti riječi u slijedećem poglavlju.

4.2 Čovjek s mnogo lica

Usprikoš mnogobrojnim kritikama i interpretacijama, glavni junak *Pada*, Jean-Baptiste Clamence, i dalje ostaje misteriozna figura koja ostavlja mnogo otvorenih pitanja. Pojedini kritičari su u njemu vidjeli demoniziranog i vrlo pričljivog Meursaulta koji je sklon introspekciji i samoanalizi, pojedini pak ogorčenog i egoističnog Rieuxa koji se prepustio vlastitoj sudbini. Prema Jerryju L. Curtisu (1974), mnogi kritičari su se u svojim analizama Clamencea previše fokusirali na samo jednu njegovu crtu ličnosti. F. W. Locke je tako, primjerice, u protagonistu *Pada* vidio figuru Sotone, dok je Thomas Hanna u njemu vidio figuru Krista. Germaine Brée je, s druge strane, u Clamenceu vidjela „modernog Adama“ (ibid.: 88). Jean-Baptiste Clamence je zbog svog specifičnog imena također bio često uspoređivan s Ivanom Krstiteljem, kao i s Jean-Paul Sartreom, s kojim je navodno dijelio marksističke stavove, kao i prijezir prema buržoaziji. Sve te interpretacije, međutim, predstavljaju redukcionistička čitanja Clamencea kao lika s obzirom na to da je riječ o originalnom protagonistu kojeg krase psihološka dubina te ga nije opravdano svoditi na osobine drugih književnih ili povijesnih ličnosti.

Najočiglednija činjenica o Clamenceu, koju čitatelj *Pada* može već na početku romana ustanoviti, jest ta da on sebe naziva „sucem-pokajnikom“. Identitet koji on sebi pripisuje je naizgled proturječan, no ono što je još upadljivije jest to što je on bizaran. Čitajući Clamenceovu ispovijest, čitatelj ima prilike uvidjeti kako je on kompleksna ličnost. Nekada vrlo uspješan i sretan pariški odvjetnik, Clamence se s vremenom pretvara u ogorčenu i samodopadnu figuru koja neprestano ima poriv priznavati svoje grijehе drugima. Neobična preobrazba kroz koju protagonist prolazi posljedica je četiriju ključnih događaja koji su se zbili u njegovom životu (ibid.: 89). Prvi događaj, s kojim je započelo njegovo nezadovoljstvo vlastitim životom, jest trenutak u kojemu je Clamence začuo iza svojih leđa jeku misterioznog podrugljivog smijehа dok je jedne noći šetao mostom *Pont des Arts* u Parizu. Proganjan tim iskustvom, Clamence je od tada počeo osjećati kako njegov život više nije onako cjelovit kakav je nekada bio. Drugi događaj koji je značajno narušio njegovu sliku o samome sebi zbio se tijekom svade s motociklistom koji mu je prepriječio put na cesti dok je vozio automobil. Smeten glasom kojeg je čuo u svojoj glavi, Clamence je tijekom prepirke od motociklista primio udarac u glavu te mu se naposljetku ni na koji način nije uspio suprotstaviti, usprkos nepravdi koja mu je bila nanesena. Treći ključan događaj o kojemu Clamence pripovijeda u svojoj ispovijesti predstavlja svjedočanstvo pada jedne nepoznate žene s mosta *Pont Royal* kojeg je imao prilike vidjeti jedne hladne i kišovite jesenske noći. Ovaj događaj ostavio je najveći utisak na protagonistov identitet s obzirom na to da ga je od tog trenutka počela proganjati grižnja savjesti što unesrećenoj ženi nije priskoćio u pomoć. Posljednji događaj o kojemu Clamence pripovijeda svome sugovorniku zbio se tijekom Drugog svjetskog rata dok je bio zarobljen u radnome logoru u Tunisu. Tijekom svoga boravka tamo, Clamence je kao grupni vođa od strane svojih prijatelja logoraša bio prozvan „Papom“. Uvjeren kako je potreban drugima, Clamence je jednog dana popio vodu od umirućeg druga, smatrajući pritom kako mu ona više neće trebati jer bi svejedno umro. Svi ti događaji drastično su izmijenili Clamenceovu sliku o samome sebi zbog čega je on od sretnog i samozadovoljnog pojedinca postao ogorčeni alkoholičar rastrgan grižnjom savjesti.

Kao što ističu mnogi kritičari, poput Carine Gadourek, Adele King i F. W. Lockea, Clamenceov boravak u Amsterdamu u velikoj mjeri podsjeća na Danteov boravak u paklu kojeg on opisuje u svojoj *Božanstvenoj komediji* (ibid.). Poput Danteovog Vergilija, Clamence svog „zemljaka“ poziva u jedan amsterdamski bar kako bi mu pružio usluge vodiča dok ga vodi kroz silaznu spiralu riječi i rečenica, približavajući se tako „paklenim“ dubinama jedne ljudske duše.

Protagonist romana već vrlo rano u tekstu uspoređuje koncentrične kanale Amsterdama s Danteovim krugovima pakla:

„Jeste li opazili da koncentrični kanali Amsterdama sličje krugovima pakla? To je, naravno, građanski pakao, naseljen lošim snovima. [...] Mi se, ovdje, nalazimo u posljednjem krugu. U krugu, u kojem su... Ah! Vi to znate!“ (Camus, 1976d: 99).

Iz potonjeg je očigledno kako Clamence Amsterdam vidi kao buržuski pakao okružen Zuiderzeeom kao „mrtvim morem“, dok bar *Mexico-City*, u kojemu se on i njegov sugovornik nalaze, shvaća kao najdublju točku toga pakla (Viggiani, 1960). Budući da se za Dantea posljednja zona pakla naziva *Giudecca*, Clamence izbjegava svome sugovorniku izravno reći tko se nalazi u posljednjem krugu jer je posrijedi riječ o izdajnicima (Curtis, 1974: 90). Na simboličkoj razini, protagonist se, drugim riječima, nalazi u istom redu grešnika kao što su Juda Iškariotski, izdajica Isusa Krista, ili Kain, biblijski ubojica brata Abela. Dijeleći ime s Ivanom Krstiteljem, prorokom koji je najavio dolazak Boga-Čovjeka, Jean-Baptiste Clamence na ironičan način sebe naziva „šupljim prorokom za osrednja vremena“ (Camus, 1976d: 154). Lažno prorokovanje o kojemu on govori navodi Carla Viggianija (1960: 66) na zaključak kako je Clamence demonska figura koja se u liku „sua-pokajnika“ obznanjuje svojim žrtvama ne bi li ih uhvatio u mrežu vječne patnje i ogorčenosti. Obitavajući u židovskoj četvrti, „mjestu jednog od najvećih zločina u ljudskoj povijesti“, Clamence ne aludira samo na masakre Holokausta, već i na razapinjanje Krista na Golgoti kojeg su osudili Židovi (ibid). Jerry L. Curtis (1974) smatra kako Clamence ipak nije demonska figura s obzirom na to da on pati od osjećaja krivnje i spoznaje apsurdnosti ljudske egzistencije. U jednom od komentara svome sugovorniku, čitatelj lako može zaključiti kako se on zapravo poistovjećuje s jednim od Danteovih neutralnih anđela:

„Poznajete li Dantea? Zaista? Vraga! Vi onda znate da Dante priznaje anđele koji su neutralni u sukobu između Boga i Sotone. I stavlja ih u limb, neku vrstu predvorja njegova pakla. Mi smo u predvorju, dragi prijatelju.“ (Camus, 1976d: 136)

Clamence u tom smislu nije Sotonin glasnogovornik, već je on jedan od grešnika zatočenih u limbu. Objašnjavajući svome sugovorniku kako je limb mjesto vječnog zaborava, Clamence svoju egzistencijalnu situaciju uspoređuje sa životom zatvorenika u srednjovjekovnoj tamnici zvanoj *malconfort*:

„Trebalo je živjeti u nelagodi. Zbilja, vi ne znate za takvu ćeliju podzemne tamnice što su je u srednjem vijeku nazivali nelagodnom? Tamo bi vas, uglavnom, zaboravili na cijeli život. Ta se ćelija od drugih razlikovala oštroumno smišljenim dimenzijama. Nije bila dovoljno visoka da u njoj stojite, ali niti dovoljno široka, da biste u njoj mogli ležati. Valjalo je zauzeti stav, [...], živjeti u dijagonali [...] Osuđenik je svakoga dana [...] spoznao da je kriv i da se nedužnost sastoji u tome da se čovjek radosno istegne.“ (Camus, 1976d: 150-151).

Sudbina prokletoga je, međutim, za Clamencea preteška da se nosi s njome, pa teret svojih grijeha nastoji olakšati tako što ih projicira na druge. Priznajući svome sugovorniku kako pati od triju vrsta požude koje naziva „bludom“ (*libido sentiendi*), „idejama“ (*libido sciendi*) i „dominacijom“ nad drugima (*libido dominandi*), Clamence razotkriva dvostruku prirodu svoje naravi – on je istodobno i neutralni anđeo, i Princ tame, vođa svojih izdajničkih sljedbenika (Viggiani, 1960; Curtis, 1974).

Još jedna važna dodirna točka *Pada* s Danteovom *Božanstvenom komedijom* jest motiv mosta koji se često javlja u romanu. Kao što je već ranije bilo rečeno, Clamence se na svojevrsan način nalazi u ulozi Vergilija koji svojeg suputnika vodi kroz različite sfere Pakla. Prema Harriet Hustis (2007), prijelazi preko mostova o kojima Clamence često govori signaliziraju pripovjedne i metafizičke tranzicije između različitih faza njegovog moralnog „pada“. Camus ovu simboličku logiku direktno preuzima od Dantea kod kojeg Vergilijeva horizontalna kretanja preko različitih rijeka ujedno označavaju i spuštanje u niže paklene sfere. Jukstapozicija između horizontalnog kretanja i spuštanja prisutna je i u *Padu*, međutim, za Clamencea ona predstavlja početak nove faze životne ogorčenosti, dok za Danteove likove ona predstavlja jamac njihove kreposti (Hustis, 2007: 5). Most u *Božanstvenoj komediji* također predstavlja oznaku ispravnoga puta, dok je u *Padu* on shvaćen kao izvor egzistencijalne ugroze. Clamenceovo svjedočenje pada nepoznate žene s mosta *Pont Royal* označava trenutak njegovog „ogorčenog krštenja“ (ibid.: 6). Nakon toga događaja Clamence na simbolički način ostaje zamrznut u prostoru i vremenu, budući da se zavjetuje da više nikada neće prijeći nijedan drugi most tijekom noći. U fizičkom i metaforičkom smislu, most za njega prestaje biti most jer od sada pa nadalje on više ne garantira siguran prelazak na drugu stranu, on više ne mora voditi nigdje, ili još gore, on može voditi u propast (Felman i Laub, 1992 prema Hustis, 2007). Ne čudi stoga što Clamence samog sebe smatra zatvorenikom u limbu, jer kao i vječno zamrznuti

grešnici u vodama Kokita, on nije u mogućnosti više prelaziti „na drugu stranu“, on, za razliku od Danteovog hodočasnika, ne može putovati prema kreposti jer je zarobljen u grijehu.

Uz sličnosti s Danteovim Vergilijem, Clamence u velikoj mjeri nalikuje i junacima ruskoga realizma. Prema Marilyn K. Yalom (1962), protagonist *Pada* dijeli mnogo sličnosti s Pečorinom, glavnim junakom Ljermontovljevog romana *Junak našeg doba*. Monološki dijalog koji Clamence vodi sa svojim nijemim sugovornikom dočarava istu psihološku međuigru dramatične radnje i pripovijedanja u prvome licu koji karakteriziraju i ruski roman. U sadržajnom su pogledu, i Pečorin i Clamence figure bajronovskog junaka koji život u visokom i civiliziranom društvu mijenja za putovanje, egzil i perverziju. Baš kao što i Pečorin napušta prestižni svijet Sankt Peterburga i Moskve kako bi svoju dosadu dokinuo kavkaskim avanturama, tako i Clamence mondenost Pariza mijenja za moralno dubiozan život po amsterdamskim barovima. Čitatelj na početku *Pada* tako ima prilike saznati kako je Clamence tip čovjeka koji izuzetno uživa u tjelesnim užicima:

„...volim i žene i pravdu; bavio sam se sportovima i umjetnošću [...] Naročito mi je pūt, materija, jednom riječi tjelesnost, koja zbunjuje toliko ljudi u ljubavi ili usamljenosti, pružala jednake užitke, a da me nije potčinila sebi. Bio sam stvoren da imam tijelo.“ (Camus, 1976d: 106)

Iz potonjeg je evidentno da seksualnost, kao vid tjelesnosti, zauzima važno mjesto u konstituiranju Clamenceovog identiteta. Iako isprva indiferentan prema drugome spolu, Clamence kasnije traži recipročnu ljubav od žena, no zbog nemogućnosti da ju zadobije naposljetku se prepušta seksualno razvratnom životu (Dennis, 1964: 82). Brojne erotske avanture koje Clamence spominje u svojoj ispovijesti uvelike podsjećaju na Pečorinove ljubavne pothvate čija strast, proračunatost i okrutnost neminovno vode u razočaranje (Yalom, 1962: 140). U tom smislu, Clamence i Pečorin na stanovit način predstavljaju nemoralne likove s obzirom na to da kršeći konvencionalna pravila društvenog ponašanja, žene tretiraju kao objekte zadovoljavanja vlastite požude te se nerijetko upuštaju u različite kriminalne aktivnosti. No za razliku od Pečorina, koji se na sadistički način poigrava sa svojim žrtvama i koji se ne boji riskirati vlastiti život, Clamence je lik opterećen krivnjom, sramom i osjećajem egzistencijalne tjeskobe. Premda naizgled vješt manipulator i zavodnik, protagonist *Pada* zbog svoje unutarnje rastrganosti, samoće i očaja mnogo više nalikuje „suvišnom čovjeku“ iz podzemlja, nego kakvoj demonskoj figuri kao što je Goetheov Mefistofeles.

Prema Elizabeth Trahan (1966), Clamence dijeli mnogo psiholoških karakteristika s neimenovanim pripovjedačem *Zapisa iz podzemlja* kojeg je stvorio Dostojevski. Oba lika se nalaze u krizi srednjih godina, kronični su alkoholičari, hvale se svojom visokom inteligencijom te otvoreno priznaju svoju taštinu. Također su pretjerano osjetljivi, vrlo osvetoljubivi, nesposobni su za prijateljevanje s drugim ljudima te ljubav vide kao odnos dominacije i podređenosti. Poput podzemnog junaka iz *Zapisa*, i Clamence u svojoj ispovijesti priznaje svoje grijehе, kao i želju za moć. Očaj koji on proživljava, međutim, vodi ga u histeričnu afirmaciju apsurdnosti života kojeg živi:

„I onda, dok u misli lebdim iznad cijelog tog kontinenta što mi je potčinjen, a da to ne zna, i pijem pelen dana što se diže, konačno pijan od zlih riječi, ja sam sretan, ja sam sretan, kažem vam, i zabranjujem vam da ne vjerujete da sam sretan, ja sam smrtno sretan!“ (Camus, 1976d: 169)

Clamence dosta sličnosti dijeli i s ambivalentnim junakom *Bjesova* – Nikolajem Vsevolodovičem Stavroginom. Kao i Stavrogin, Clamence nosi masku moći i mističnosti kojom privlači ljude oko sebe (Trahan, 1966: 346). Iako se na prvi pogled doima dovoljno humanim da se kao patnik uhvati u koštac s pitanjem smisla vlastite egzistencije, Clamence, kao i Stavrogin, postepeno skida masku otkrivajući svoju krhku i šuplju ljušturu koja tvori njegovu osobnost. Poput Goljatkina i Stavrogina, Clamence je unutar samoga sebe podijeljen na dvije ličnosti. Nepremostivi psihološki rascjep na jastvo koje želi neograničeno uživati i na ono koje stremljenosti dostizanju transcendentalnih vrijednosti, za Clamencea ne predstavlja problem jer on podvojenost ljudske prirode prihvaća kao urođenu datost u kojoj treba uživati. Prihvaćajući dvostruku ulogu „suca-pokajnika“, protagonist *Padu* se prepušta beskonačnoj igri konstruiranja različitih identiteta, a da se pritom ne obvezuje učvrstiti vlastito sebstvo jednom i za svagda. Njegov životni stil na taj način vjerno slijedi Camusovu misao iz *Pobunjenog čovjeka* prema kojoj je čovjek „jedino stvorenje koje odbija da bude ono što jest“ (Camus, 1976c: 14). Dualnost Clamenceove ćudi očituje se i u njegovu stavu prema samoubojstvu koje predstavlja problem za mnoge suvišne junake Dostojevskog, kao što su Hipolit, Kirilov ili Raskoljnikov. Pomalo djetinjasto, on samoubojstvo vidi kao „izigravanje drugih“ ili „kažnjavanje drugih“, no odbacuje ga jer pojedinac ne bi mogao uživati u promatranju reakcija drugih ukoliko se ubije (ibid.). Još jedno ključno pitanje kojeg se Clamence dotiče u *Padu* jest pitanje poslanja Isusa Krista, kao i nepravde i patnje nevinih. Za razliku od Ivana Karamazova koji se otvoreno buni protiv Boga što

je stvorio svijet u kojemu nevina djeca umiru, Clamence pitanje patnje pretvara u predmet ismijavanja stavljajući se u ulogu božjeg odvjetnika:

„Ali sada se previše ljudi vere na križ, samo da bi ih se vidjelo iz veće udaljenosti, pa čak i ako se zbog toga mora malo ugaziti onaj koji se tamo nalazi već tako dugo. Previše je ljudi odlučilo da se liši velikodušnosti da bi prakticirali milosrđe. O, to je nepravda, nepravda koja je učinjena njemu i koja mi steže srce! Hajde, to me, eto, nanovo obuzima, počinem da zastupam.“ (Camus, 1976d: 153).

Prikazujući se isprva kao moderni Vergilije, a zatim Mefisto, Clamence se s vremenom u *Padu* pretvara u figuru suvišnog čovjeka. No, za razliku od anti-junaka Dostojevskog, Clamence nikada ne „živi svoje ideje“. Njegova je lažna potraga za smislom života svojevrsna parodija tragičnih sudbina Stavrogina, Kirilova te Ivana i Dmitrija Karamazova, čineći tako *Pad* potpunom inverzijom *Bildungsromana* (Trahan, 1966: 345). Iako Clamence u mnogočemu nalikuje različitim likovima iz drugih književnih djela, njegov odnos prema filozofu Friedrichu Nietzscheu je apsolutno neizostavan u oblikovanju njega kao protagonista *Pada*. Prema Williamu E. Duvallu (1995), *Pad* obiluje referencama i aluzijama na Nietzschea. Clamence već u prvom poglavlju romana raspravlja o zatupljenosti društva u kojemu živi te kritizira vrijednosti stada koje oblikuju suvremene ljudske odnose. Ističući kako on nije pripadnik stada, protagonist *Pada* u drugome dijelu romana počinje o sebi govoriti kao o „čovjeku planinskih vrhova“ koji jedino na visinama može živjeti punim plućima (Duvall, 1995: 539). On se svoje ljubavi prema visinama dotiče i u opisu vremena kada je još kao pravnik imao prilike izdizati se nad tuđe presude i kupati se u „rajskoj svjetlosti“ (Camus, 1976d: 105). Clamence također opisuje sebe kao čovjeka koji uživa u vlastitoj superiornosti, uvijek je u dosluhu sa svojim umom i osjetilima te je neopterećen religijom. Opisujući sebe kao čovjeka neupitnih vrlina, Clamenceov narcisoidni autoportret svoj vrhunac dostiže u slijedećoj rečenici: „Uistinu, budući da sam bio čovjek s toliko potpunosti i jednostavnosti, osjećao sam se pomalo natčovjekom“ (Camus, 1976d: 106).

Diskurs kojim Clamence opisuje samoga sebe nesumnjivo obiluje citatima iz Nietzscheovih djela kao što su *Tako je govorio Zaratustra* i *Genealogija morala*. Aforizmi koje protagonist *Pada* rabi, međutim, nisu samo u službi izricanja duhovitih teza, već su i u službi konstruiranja jezgre njegova identiteta. Način na koji Clamence genealoški dekonstruira svoje vrijednosti i afirmira vlastitu želju za moć, nesumnjivo ga prikazuje kao „junaka našeg doba“ – modernog Zaratustru koji u svijetu bez Boga ustraje na svom pravu da dominira (Duvall, 1995:

539-540). Diskurs kojim se Clamence služi u *Padu* tako uvelike podsjeća na pripovjednu strukturu Nietzscheove *Genealogije morala*. Clamence na početku trećeg dijela *Pada* vrlo jasno izriče svoj stav kako „moć presijeca sve“ (Camus, 1976d: 115). Prema njemu, ropstvo predstavlja temeljnu ljudsku zakonitost, no oni koji su u poziciji moći robove moraju zvati slobodnim ljudima jer bi u protivnom sve bilo moguće (Duvall, 1995: 540). Parodirajući figuru nadčovjeka, Clamenceov dvosmislen stav prema ropstvu još je očitiji u slijedećoj njegovoj tvrdnji u kojoj on na ironičan način iskazuje divljenje prema trgovcima crnih robova iz vremena kolonijalizma: „Ah! u ono vrijeme ljudi nisu sakrivali svoje poslove! Ljudi su imali petlje, i govorili su: 'Evo, ja imam svoju kuću, ja trgujem robovima, ja prodajem crno meso!'“ (Camus, 1976d: 115). Ton Clamenceovog pripovijedanja uvelike se počinje mijenjati s početkom opisa njegovog „pada“. Opisujući javno poniženje koje je doživio nakon udara motociklista, protagonist romana sve više prestaje nalikovati Nietzscheovom nadčovjeku. Nešto kasnije u tekstu, kada svome sugovorniku priznaje svoj odnos prema ženama, Clamence se razotkriva u svom pravom svjetlu – kao totalitaran i osvetoljubiv tiranin:

„Ja, dakle, čak ni po vlastitoj privoli nisam mogao živjeti drugačije nego pod uvjetom da sva bića, na cijelom svijetu – ili barem najveći mogući broj – budu okrenuta prema meni, vječno nezauzeta, lišena nezavisnog života, spremna da u bilo kom trenutku odazovu na moj poziv [...]. Ukratko, da bih ja bio sretan, bilo je potrebno da bića koja ja odaberem više ne žive.“ (Camus, 1976d: 128)

Za razliku od Zaratustre koji se uzdiže prema plemenitosti i slobodi, Clamence prema kraju romana sve više pada u vlastito ropstvo (Duvall, 1995: 541). Smisao života za njega se jedino očituje u življenju spram drugih, u sukobu s drugima. Svijet na taj način postaje sartreovski „pakao drugih“ jer nijedan ljudski odnos za Clamencea ne može egzistirati izvan hegelijanske dijalektike odnosa gospodara i roba. Clamence, u tom smislu, na stanovit način sliči Cottardu iz *Kuge* koji sreću nije sposoban ostvariti u solidarnom društvu, već u društvu zasnovanom na egoizmu, prijeziru, nemoralu i apsolutnoj moći (Hartsock, 1962: 362). Opterećen neizmjernom krivnjom što nije priskočio u pomoć ženi koja je jedne jesenske noći pala s mosta *Pont Royal*, Clamence se okreće životu „suca-pokajnika“ kako bi ispovijedanjem isprao svoje grijeh. Taj pothvat mu, međutim, ne polazi za rukom jer usprkos ispovijedanju, uviđa slijedeće:

„...onaj krik što je nekoliko godina ranije odjednom iza mene nad Seineom odjeknuo nije prestao putovati po svijetu. [...] Shvatio sam, također, da će me on i dalje čekati na morima i rijekama, konačno svuda gdje će biti gorka voda mog krštenja“ (Camus, 1976d: 150)

Clamence stoga rješenje svog problema pronalazi u optuživanju drugih. Ističući kako nema suca koji nije sagriješio, on zaključuje kako se ni njemu ne može suditi za grijehе koje je počinio. Stav koji on zauzima na simbolički je način artikuliran u slici flamanskog slikara Jana van Eycka koju skriva u svojoj sobi. Naslovljena pod nazivom *Pravedni suci*, slika prikazuje suce-jahače koji se dolaze pokloniti jaganjcu – simbolu Isusa Krista. Clamence sliku skriva u svojoj sobi iz nekoliko razloga. Kao prvo, on se naslađuje činjenicom što je ona ukradena i što se na njenom mjestu sada nalazi krivotvorina koja prikazuje „lažne“ suce. Kao drugo, slika je za Clamencea u potpunosti paradoksalna s obzirom na to da logički nije moguće da postoje „pravedni suci“ jer je Krist taj koji je došao otkupiti grijehе svijeta, kao i njihove grijehе. Suci, odnosno ljudi, stoga, ne mogu suditi nikome, pa ni njemu, Clamenceu. Krivnja svakog pojedinca na taj način postaje univerzalan problem jer se, prema njemu, čovječanstvo jedino može osloboditi od grijehа ukoliko svi ljudi priznaju svoje prijestupe. Krajnja posljedica toga je da u konačnici svaki čovjek postaje sâm svojim sucem (Curtis, 1974: 94). Identificirajući sebe kao proroka novog doba, proroka koji donosi novi zakon, Clamence sebe prikazuje kao božansku figuru. Kraj kojim završava *Pad*, međutim, ne prikazuje ga u tom svjetlu jer u bunilu i groznici više nalikuje parodičnoj karikaturi Zaratustre, a ne vizionarskom proroku novoga doba kakvim ga je zamišljao Nietzsche.

Posljednja stavka koju je nužno spomenuti u analizi sadržajnih aspekata konstitucije Clamencea kao subjekta tiče se njegovog odnosa prema egzistenciji. Prema Carlu Viggianiju (1960), središnji motiv Clamenceove priče je samoubojstvo. Pad nepoznate žene s mosta *Pont Royal* kojem protagonist svjedoči čini vrhunac romana, budući da se taj događaj nalazi točno u njegovoj sredini i da ga dijeli na dvije simetrično odvojene cjeline. Iako se događaj o kojemu Clamence pripovijeda na prvi pogled može činiti samoubojstvom, Colin Davis (2018) ističe kako njegovoj analizi treba pristupiti vrlo pažljivo. Naime, Clamence u svojem monologu nigdje ne spominje da je izravno vidio pad žene koju je mimoišao na mostu. On kazuje kako je iza svojih leđa „začuo krik, ponovljen nekoliko puta, koji je isto silazio niz rijeku, a zatim se naglo ugušio“ (Camus, 1976d: 129). Budući da se Clamence nikada nije okrenuo iza svojih leđa te vidio tko je pao i čiji je to bio krik, njegovo pripovijedanje navodi čitatelja na zaključak da je

žena koju je mimoišao počinila samoubojstvo. Tekst sâm po sebi, međutim, ne nudi nikakve dokaze koji bi potkrijepili tu tezu. Osoba koju je Clamence vidio na mostu možda je slučajno pala s njega; možda je bila gurnuta; a možda uopće i nije pala (Davis, 2018: 103). Kakogod bilo, taj događaj za protagonista romana bez sumnje ostaje traumatičan s obzirom na to da Clamence kroz „smrt Drugog“ počinje otkrivati užase radikalne slobode i izbora čijih posljedica on postaje nosilac (Viggiani, 1960: 67). Kako ističe Shoshana Felman (1992), središnji događaj *Pada* predstavlja Clamenceov nehotičan susret s nepodnošljivom stvarnošću koja sa sobom donosi pečat neizbježne propasti. Prokletstvo koje Clamencea zahvaća očituje se u činjenici što on ne odlučuje svojevolumno svjedočiti zloj sudbini drugog ljudskog bića, nego se ona sama po sebi njemu obznanjuje, htio on to ili ne. Za razliku od Rieuxa koji u *Kugi* izravno svjedoči o zbivanjima koja se događaju u Oranu, Clamenceovo svjedočenje je neizravno – ono se temelji na događaju koji nije uspjelo obuhvatiti (Felman i Laub, 1992: 168). Budući da nije pravi svjedok, Clamence nije u poziciji da valjano svjedoči o događaju koji se zbio na mostu *Pont Royal*. On je u tom smislu sveden na tišinu, na nosioca sjećanja na događaj koji se možda zbio, a možda i nije. Krik koji je Clamence čuo počinje ga proganjati kao glas Drugoga koji nije ničiji i ne dolazi niotkuda (ibid.: 169). Halucinacije koje protagonist kasnije proživljava postepeno ga vode u propast, uzrokujući tako u njemu raspad etičkog i psihološkog integriteta koji tvore njegovu ličnost. Središnji problem traumatičnosti događaja kojem Clamence svjedoči jest taj što smrt Drugoga u njemu prestaje imati ikakvog smisla (ibid.: 171). Kao jedini svjedok, Clamence nije u mogućnosti potvrditi egzistenciju događaja koji se zbio te je na taj način sâm suočen s apsurdnošću svijeta u kojemu živi. Ta apsurdnost se za njega, nažalost, pokazuje prevelikom teretom, zbog čega on sve više tone u propast. Fobija koju on kasnije počinje iskazivati prema mostovima u tom kontekstu postaje samorazumljivom s obzirom na to da most za njega počinje simbolizirati „prostor uništenja Drugoga“ (Davis, 2018: 104).

Prema Shoshani Felman (1992: 181), Clamence je za razliku od Rieuxa svjedok-disident. U svojoj pripovijesti on uviđa da je „smrt [...] usamljenička, dok je ropstvo kolektivno“ (Camus, 1976d: 165). Clamence nema saveznika koji bi s njime dijelio iskustvo proživljenoga. On nema druga koji bi svjedočio u njegovo ime. Kolektivno svjedočanstvo za njega predstavlja iluziju jer je svjedočanstvo samo po sebi singularno kao i događaj na koje se ono referira. Pojedinaac je stoga prisiljen sâm nositi breme svojeg svjedočanstva jer ne postoji način na koji bi se ono moglo u potpunosti predočiti drugome. Premda kritičan prema religiji, Clamence se naposljetku

identificira s likom Isusa Krista jer on za njega predstavlja arhetipsku figuru ljudskog svjedoka (Felman i Laub, 1992: 185). Ističući njegovu ulogu svjedoka zločina u Judeji, Clamence zaključuje kako je pravi razlog Kristove patnje na križu bila činjenica „što je on znao – on lično – da nije sasvim nedužan“ (Camus, 1976d: 152). Poistovjećujući se s njime, Clamence u konačnici samog sebe osuđuje na propast jer premda nevin, on *zna* da je jedne jesenske noći neka žena pala s mosta *Pont Royal* te da on kao svjedok nije ništa poduzeo. Iz potonjeg za Clamencea proizlazi slijedeće: budući da se o traumi ne može govoriti, budući da svjedok nikada nije u stanju svjedočiti o svjedokovoj nemogućnosti da svjedoči – svjedok je osuđen na tišinu, na vječnu kontemplaciju i samoću. Bilo da je riječ o zločinima počinjenim nad nevinom djecom Judeje, o grozotama koje je židovski narod pretrpio tijekom Holokausta, ili o padu neke žene s mosta u noći; prema Shoshani Felman (1992), pravo svjedočenje za protagonista *Pada* je uvijek nemoguće. Clamence stoga na kraju romana nema drugog izbora osim prihvatiti zbunjujuću, kaotičnu i apsurdnu realnost svijeta koja mu se poput Lukrecijeovog *clinamena* obznanjuje u obliku nepredvidivog treperenja golubova-pahuljica na amsterdamskom nebu:

„Pogledajte, pada snijeg! Oh, moram izići! [...]. Pogledajte te goleme pahuljice, kako se raščijavaju na oknima. To su golubovi, svakako. Najzad su odlučili da se spuste, dragi golubovi; pokrivaju vode i krovove gustim slojem perja, trepere na svakom prozoru. Kakva invazija! Nadajmo se da će nam oni donijeti dobru vijest. Cijeli svijet će biti spasen, ha, i to ne samo izabrani; razdjelit će se bogatstva i patnje [...]. Sama lirika, što?“ (Camus, 1976d: 170).

5. Zaključak

Na temelju svega dosad rečenog, bez dvojbe je moguće zaključiti kako Meursault, Rieux i Clamence međusobno dijele neke zajedničke karakteristike, ali i kako svaki od njih u oblikovanju svojeg identiteta posjeduje određene formalne i sadržajne specifičnosti. Iako Rieux kao pripovjedač do samog kraja *Kuge* taji čitatelju svoj identitet, svi Camusovi protagonisti su ujedno i pripovjedači svojih priča. Za razliku od Rieuxa koji se stavlja u ulogu kroničara, čitatelj u slučaju Meursaulta i Clamencea ima prilike dobiti dublji uvid u njihovu svijest s obzirom na to da se oni nalaze u poziciji pripovjedača u prvome licu. Što se samog stila pripovijedanja tiče, Meursault i Rieux se služe neutralnim ili objektivnim stilom pripovijedanja koji je naizgled vrlo štur i stilski skroman. Njihov stil se bez sumnje može podvesti pod pojam onoga što Roland Barthes naziva *écriture blanche*. Clamencea, naspram njih, karakterizira stilski vrlo bogat i kompleksan stil pripovijedanja prepun analepsi, digresija i komentara koji *Pad* čine formalno sofisticiranijim djelom u odnosu na *Stranca* i *Kugu*. Iako svi Camusovi likovi, uvjetno rečeno, pate od formalnog rascjepa na aktera i promatrača, taj je raskol najevidentniji u slučajevima Rieuxa i Clamencea, budući da se prvi od njih uvijek na sebe referira u trećem licu, dok drugi igra ulogu i pripovjedača i protagonista radnje. Protok vremena u Camusovim romanima također igra odlučujuću ulogu u oblikovanju njihovih protagonista. Baš kao što se i vrijeme značajno usporava u trenucima u kojima Meursault dolazi u kontakt sa smrću, tako se i u *Kugi* protok vremena usporava sa širenjem epidemije. Clamence pak, čini se, operira u potpuno atemporalnom prostoru s obzirom na to da ga je njegov susret sa smrću u potpunosti prozeo.

Na značenjskom, odnosno sadržajnom planu, svi Camusovi protagonisti su muškarci, bijelci, ateisti, neopterećeni politikom te društvenim i ekonomskim zbivanjima. Svi su oni na stanovit način društveni stranci jer njihovo ponašanje karakterizira nepoštivanje društvenih etiketa i normi, potpuno nerazumijevanje tuđih emocija te nemogućnost uspostavljanja društveno prihvatljivih odnosa s drugim ljudima. Za razliku od Clamencea čija ispovijest nalikuje inverziji *Bildungsromana*, Meursault i Rieux od ravnodušnih i bezličnih pojedinaca postupno sazrijevaju u samorefleksivne apsurdne junake čija glavna motivacija postaje ostvarivanje autentične egzistencije. Meursault, međutim, u karakternom smislu dijeli mnogo više sličnosti s Clamenceom, budući da obojica gaje afinitete prema tjelesnim užicima, ženama, sportu, jelu i piću. Svaki od likova, međutim, ima i neke svoje specifičnosti. Od svih triju Camusovih

protagonista, Meursault je jedini koji je ubojica. Rieux, s druge pak strane, utjelovljuje figuru stoika, dok je Clamence egoističan i narcisoidan pojedinac kojeg proganja grižnja savjesti. Premda naizgled vrlo različiti, ono što sve te likove povezuje je osjećaj egzistencijalne tjeskobe, odnosno susret sa smrću kao glavnim oblikom apsurdnosti svijeta u kojemu žive. Za razliku od Meursaulta koji svjedoči smrću svoje majke, potom ubija i biva ubijen, Rieux i Clamence su u mnogo većoj mjeri opterećeni problemom svjedočenja. Dok je za Rieuxa svjedočenje kolektivno i u službi održavanja sjećanja na one kojih više nema, za Clamencea je svjedočenje besmislene smrti drugoga ujedno i propast za vlastito jastvo. Pokušavajući poništiti drugoga, koji poput fantoma stvara zvukove u njegovoj glavi, Clamence nema izbora nego prihvatiti apsurdnost sudbine koju živi te na taj način vlastitoj egzistenciji pridati autentičan biljeg.

Albert Camus je u svom romanesknom književnom opusu nesumnjivo stvorio originalne i pamtljive književne likove čiji egzistencijalni problemi oslikavaju životne agonije modernog čovjeka. U izgradnji svojih protagonista, Camus se poslužio vrlo naprednim pripovjednim tehnikama za svoje vrijeme. U sadržajnom smislu, svi njegovi likovi uvelike nalikuju figurama „suvišnog čovjeka“ koji svoje umjetničko porijeklo pronalazi u djelima ruske književnosti. Premda bizarni i moralno upitni, Meursault, Rieux i Clamence reprezentiraju apsurdne junake čije tiho buntovništvo prkosi nepravедnosti i neumoljivosti impersonalnog univerzuma u kojemu žive. U tom smislu, sasvim se opravdano može reći kako oni predstavljaju klasike svjetske književnosti čija će ostavština još dugi niz godina služiti kao primjer umjetničke originalnosti, ali i jedne filozofske ideje koja smisao života pronalazi u prihvaćanju autentičnosti vlastite životne sudbine.

Literatura

- Bloom, H. (ur.) (2008). *Albert Camus's The Stranger (Bloom Guide)*. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Camus, A. (1976a). *Kuga*. Zagreb: Zora.
- Camus, A. (1976b). *Mit o Sizifu; Pisma jednom njemačkom prijatelju; Govori u Švedskoj*. Zagreb: Zora.
- Camus, A. (1976c). *Pobunjeni čovjek*. Zagreb: Zora.
- Camus, A. (1976d). *Stranac; Pad; Progonstvo i kraljevstvo*. Zagreb: Zora.
- Chaitin, G. D. (1992). "Narrative Desire in *L'Etranger*". U: A. King (ur.), *Camus's L'Etranger: Fifty Years On*. New York: Palgrave Macmillan, str. 125-138.
- Cruikshank, J. (1959). *Albert Camus and the literature of revolt*. New York: Oxford University Press.
- Culler, J. (2000). *Literary Theory. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Curtis, J. L. (1974). "Camus' Hero of Many Faces". *Studies in the Novel*, sv. 6 (1): 88-97.
- Daoud, K. (2017). *Meursault, protuistraga*. Zagreb: Fraktura.
- Davis, C. (2007). "Violence and ethics in Camus". U: E. J. Hughes (ur.), *The Cambridge Companion to Camus*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 106-117.
- Davis, C. (2018). "Interpreting, Ethics and Witnessing in *La Peste* and *La Chute*". U: C. Davis, *Traces of War: Interpreting Ethics and Trauma in Twentieth-Century French Writing*. Liverpool: Liverpool University Press, str. 80-115.
- Dennis, W. D. (1964). "Jean-Baptiste Clamence - A Resurrected Meursault?". *CLA Journal*, sv. 8 (1): 81-87.
- Dunwoodie, P. (2007). "From *Noces* to *L'Etranger*". U: E. J. Hughes (ur.), *The Cambridge Companion to Camus*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 147-164.
- Duvall, W. E. (1995). "Camus' '*Fall*'—From Nietzsche". *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, sv. 21 (3): 537-552.
- Favre, F. (1992). "*L'Etranger* and 'Metaphysical Anxiety'". U: A. King (ur.), *Camus's L'Etranger: Fifty Years On*. New York: Palgrave Macmillan, str. 36-46.

- Felman, S. i Laub, D. (1992). *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*. New York: Routledge.
- Fletcher, J. (1992). "L'Etranger and the New Novel". U: A. King (ur.), *Camus's L'Etranger: Fifty Years On*. New York: Palgrave Macmillan, str. 209-220.
- Golomb, J. (1995). "Camus's return to authentic human morality". U: J. Golomb (ur.), *In Search of Authenticity: From Kierkegaard to Camus*. London: Routledge, str. 119-142.
- Gray, M. E. (2007). "Layers of meaning in *La Peste*". U: E. J. Hughes (ur.), *The Cambridge Companion to Albert Camus*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 165-177.
- Grimaud, M. (1992). "Humanism and the 'White Man's Burden': Camus, Daru, Meursault and the Arabs". U: A. King (ur.), *Camus's L'Etranger: Fifty Years On*. New York: Palgrave Macmillan, str. 170-182.
- Hartsock, M. (1962). "Camus' *The Fall*": Dialogue of One". *Modern Fiction Studies*, sv. 7 (4): 357-364.
- Hernández-Laroche, A. (2012). "Albert Camus's Warring Twentieth Century: From His Ancestral Spain to His Mediterranean Utopias". U: E. A. Vanborre (ur.), *The Originality and Complexity of Albert Camus's Writings*. New York: Palgrave Macmillan, str. 79-94.
- Hollahan, E. (1976). "The Path of Sympathy: Abstraction and Imagination in Camus' *La Peste*". *Studies in the Novel*, sv. 8 (4): 377-393.
- Hustis, H. (2007). "Falling for Dante: The *Inferno* in Albert Camus's *La chute*". *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, sv. 40 (4): 1-16.
- Illing, S. (2015). "Between Nihilism and Transcendence: Camus's Dialogue with Dostoevsky". *The Review of Politics*, sv. 77 (2): 217-242.
- Krapp, J. (1999). "Time and Ethics in Albert Camus's *The Plague*". *University of Toronto Quarterly*, sv. 68 (2): 655-676.
- Manly, W. M. (1964). "Journey to Consciousness: The Symbolic Pattern of Camus's *L'Etranger*". *PMLA*, sv. 79 (3): 321-328.
- Marcus, A. (2006). "Camus's *The Fall*: The Dynamics of Narrative Unreliability". *Style*, sv. 40 (4): 314-333.
- McCarthy, P. (2004). *Camus: The Stranger*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moretti, F. (1987). *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso.

- Moses, E. (1974). "Functional Complexity: The Narrative Techniques of *"The Plague"*". *Modern Fiction Studies*, sv. 20 (3): 419-429.
- Palud, A. (2012). "The Complexity and Modernity of *The Plague*". U: E. A. Vanborre, *The Originality and Complexity of Albert Camus's Writings*. New York: Palgrave Macmillan, str. 19-34.
- Porter, L. M. (1983). "From Chronicle to Novel: Artistic Elaboration in Camus's *"La Peste"*". *Modern Fiction Studies*, sv. 28 (4): 589-596.
- Rosenstreich, S. L. (1992). "Consciousness to Conscience in Camus: The Embedding of the Author's Mediterranean Experience in His Novels". *Mediterranean Studies*, sv. 3 (1): 137-143.
- Sherman, D. (2009). *Camus*. Singapore: Blackwell Publishing.
- Smyth, E. J. (2012). "Camus, the *Nouveau Roman*, and the Postmodern". U: E. A. Vanborre, *The Originality and Complexity of Albert Camus's Writings*. New York: Palgrave Macmillan, str. 7-18.
- Solar, M. (2005). *Teorija književnosti, XX. izdanje*. Zagreb: Školska knjiga.
- Solomon, R. C. (2008). "Facing Death Together: Camus's *The Plague*". U: G. L. Hagberg (ur.), *Art and Ethical Criticism*. Malden: Blackwell Publishing Ltd., str. 163-183.
- Strand, D. (2016). "Reading Camus in Oran: Kamel Daoud's *Meursault, contre-enquête*". *Contemporary French civilization*, sv. 41 (3-4): 449-460.
- Stromberg, D. (2014). "Moral Reserve: Narrative Ethics and Aesthetic Principles in Camus's *"La Peste"*". *French Forum*, sv. 39 (1): 81-94.
- Trahan, E. (1966). "Clarence vs. Dostoevsky: An Approach to *La Chute*". *Comparative Literature*, sv. 18 (4): 337-350.
- Ullmann, S. (1963). "The two tyles of Camus". U: S. Ullmann, *The Image in the Modern French Novel*. New York: Barnes and Noble Inc., str. 239-300.
- Vanborre, E. A. (2012). "Albert Camus's *The Fall*: The Vertiginous Fall into Language, Representation, and Reality". U: E. A. Vanborre (ur.), *The Originality and Complexity of Albert Camus's Writings*. New York: Palgrave Macmillan, str. 35-49.
- Viggiani, C. A. (1960). "Camus and the Fall from Innocence". *Yale French Studies*, (25): 65-71.
- Whartenby, H. A. (1968). "The Interlocutor in *"La Chute"*: A Key to Its Meaning". *PMLA*, sv. 83 (5): 1326-1333.

- Wixon, K. A. (1993). "Negotiating a Maze: Rereading *"La Chute"* as a Narration of Space". *Modern Language Studies*, sv. 23 (2): 74-83.
- Yalom, M. K. (1962). "*"La Chute"* and *"A Hero of Our Time"*". *The French Review*, sv. 36 (2): 138-145.
- Zepp, E. H. (1983). "The Popular-Ritual Structural Pattern of Albert Camus' *"La Chute"*". *Modern Language Studies*, sv. 13 (1): 15-21.