

*Idegenség és kreált szimbólumok avagy  
manifeszt életmű-struktúra Albert Camus Közöny című  
regényében*

## Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	4.
Az abszurd világának képei.....	6.
Egy áttetsző struktúra nyomai.....	16.
Önmaga tükrében idegen.....	27.
A meursault-i etika.....	37.
Bibliográfia.....	42.

„A felvilágosult évszázadokban el akarták törölni a halálbüntetést arra hivatkozva, hogy az ember alapvetően jó. Természetesen nem az (jobb vagy rosszabb). Dicső történelmünk húsz éve megtanított bennünket rá. De éppen azért, mert nem az, egyikünk sem tolhatja fel magát abszolút bírává, és nem mondhatja ki, még a legelvetemültebb bűnös eliminálását sem, mivel egyikünk sem állíthatja magáról, hogy tökéletesen ártatlan.”  
/Albert Camus: Gondolatok a halálbüntetésről/

## 1. Bevezetés

Idegenség és korlátozott intertextualitás<sup>1</sup> mint narratívát formáló elemek: Albert Camus életművének<sup>2</sup>, mely az emberi lét abszurditását teszi meg egyik alaptéziseként, legfőbb kérdései közé tartozik a szembenézés lehetősége, legyen szó a halálról, a tengerről, a Másikról, vagy akár önmagunkról. De talán mondhatnánk azt is, hogy kérdése a fény felé tart, hiszen ez a mindenre nehezedő világosság sem több egy abszurd képzetnél: takarásban hagyja azt, amit a tekintet keresni vél, elvakít<sup>3</sup>. Ebben a fényben állnak az egymásba ékelődő szövegvilágok, a bennük létező megkettőződött gondolkodók, szomorú gyilkosok és halálraítéltek, a lázadók és önmagukat kereső utazók, akik édesanyjuk közönye ellen tiltakoznak hallgatagon, és ismeretlen apjukról megmaradt egyetlen történetüket morzsolják, melyet egy kivégzés képében látnak megelevenedni. Megkettőződnek, de nem a nevetésben, nem komikusként vagy színészként lépnek elénk, mint Baudelaire filozófusai<sup>4</sup>, Saját haláluk, nem pedig komédiájuk tárgyaként tekintenek önmagukra, Sziszüphoszok, akiket a rájuk nehezedő nap és a szikrázó tenger bódít el, testi szükségleteik, érzeteik válnak tetteik vezérelveivé, mégis, egy bíróság sem hivatott ártatlanságuk kinyilvánítására: „mindenki magában hordja a pestist”<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup>Lucien DÄLLENBACH, *Intertextus és autotextus*, Helikon, 1968/1, 51. A korlátozott intertextualitás fogalma Dällenbach értelmezésében „ugyanazon szerző szövegei közötti intertextuális kapcsolatok” terét fedi le.

<sup>2</sup>Melynek középpontjába elemzésünk során a Közönyt fogjuk állítani, és amely választásnak az okát a későbbiekben fogjuk ismertetni.

<sup>3</sup>Vö.:MÉSZÖLY Miklós, *A világosság romantikája* = M.M., *A tágasság iskolája*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977, 111-122.

<sup>4</sup>Charles BAUDELAIRE, *A nevetés mibenlétéről és általában a komikumról a képzőművészetben* = Baudelaire válogatott művészeti írásai, szerk. Vayer Lajos, Képzőművészeti Alap, Budapest, 1964, 78.

<sup>5</sup>Albert CAMUS, *A pestis* = A.C., *Regények és elbeszélések*, Európa könyvkiadó, Budapest, 1983, 459. (A továbbiakban: *A pestis*)

Ártatlanok vagy sem? Mennyiben tekinthetők értelmetlennek a gyilkosságok, és mi táplálhatja egy *acte gratuit* elkövetését? A *Közöny*, az abszurd ciklus fontos elemeként sok értelmezőt (akiket a későbbiekben meg is nevezünk) kényszerített már ezeknek a kérdéseknek a megfejtésére. Az itt következő dolgozatban arra teszünk majd kísérletet, hogy ezen interpretációk segítségével rávilágítsunk a szerepek, szövegek és az idegenség mint létállapot, mint a létfeledtség feltárása miként hoznak létre egységet az életműben, és hogyan teszik végtelen folyamattá saját önértelmezési eljárásaikat a másik, vagy ha úgy tetszik, az idegen által. Az elemzés tehát hármasságú lesz, mely hármasság elemei egy középpont megnevezése nélkül feltételezik egymást. A feltételezett egység első elemeként a szövegtörzsben megjelenő kreált szimbólumokat tesszük meg, vagyis azokat a visszatérő képeket, melyek a szövegek világában jelennek meg — gyakorta változatlan formában, meglepő gyakorisággal. Funkciójukat és megjelenési helyeiket tekintve ezek vizsgálata vezeti át majd gondolatmenetünket a háromszög második alkotórészére: a szövegek egymás közötti viszonyára, a mellérendeltség állapotára. Tehát a szövegvilágok ezen szimbólumok segítségével egymásba ékelődnek, sőt, mondhatni egymásba alakulnak, folytonosságot biztosítva önmaguknak, és az interpretációnak az életművön belül: a szövegek egymást olvassák, miközben egymást írják újra. Az egymáshoz-kapcsoltság jelenségén túlmenően kérdésessé tesszük továbbá azt is, hogy az önéletírás mennyiben érhető tetten: vajon *Az első ember*<sup>6</sup> tekinthető-e a végső *szövegnek*, vajon a vizsgált szövegek sora és folytonossága ezen egység felé mutat vagy éppen ellenkezőleg, a szimbólumok összessége külön egységet alkot, és megjelenésük ebben a műben nem bír nagyobb fontossággal, mint a többi írásban. Elemzésünk harmadik sarkpontja a Másik képe, az idegenség. A saját létének abszurdításával találkozó ember az, aki úgyszintén visszatérő képként van jelen az életműben, azonban szükségesnek tekintjük ennek a szimbólumnak a kiemelését, hiszen, már csak szereplő volta miatt is, központi szervezőelvként jelenik meg a többi között. Az idegen képének vizsgálatát két másik szerző műveivel egybevetve fogjuk elvégezni, célunk pedig, hogy értelmezzük az otthonatlan létezőt mint az abszurd gondolkodás szereplőjét, illetve jelentőségét a szövegek és a képek szerveződésének a szempontjából. Ehhez a hármassághoz társul továbbá a moralitás kérdése, vagyis az, hogy az abszurd lét materialista felfogása és a választás-jelleg érhető-e tetten az életművön belül, vagy éppen ellenkezőleg egy olyan sajátos etikát teremt meg, amely igazolja e létezésnek a folyamatosságát, folytathatóságát, és amennyiben létezik efféle etika a szövegek világában, akkor ez kellőképpen kifejtett-e, vagy igaz az, amit Paul de Man állít

---

<sup>6</sup> Albert CAMUS, *Az első ember*, Európa könyvkiadó, Budapest, 2003. (A továbbiakban: *Az első ember*)

Camus-ről írott tanulmányában: „*Műveiben van néhány gyönyörű pillanata a lírai emelkedettségnek, illetve találni néhány okos megfigyelést az emberi állapot abszurditásáról. Hiányzik ugyanakkor az erkölcsi mélység annak ellenére, hogy emelkedett erkölcsi komolyságot tulajdonított magának újra meg újra.*”<sup>7</sup>

## 2. Az abszurd világának képei

Az életműben fellelhető főbb szimbólumok a különböző szövegek struktúráját, képiségét és narratív építkezését egyaránt meghatározzák. Ezen képek felvonultatásakor, valamint az általuk betöltött funkciók vizsgálatakor tartózkodnunk kell azonban kategóriák felállításától. Könnyű lenne ugyanis azt állítanunk, hogy vannak bizonyos képek, melyek — példákat hozva — a családi szerepeket aknázzák ki, vagy a gyilkosság, esetleg az abszurd lét tükreiként jelennek meg. Azonban nem szabad elfelednünk, hogy ugyan ezek a csoportok létjogosultsággal bírhatnak, ám a csoportokban elhelyezett képek elvesztik egyedi funkcióikat. Míg az anya és az apa egyaránt a család kategóriájába sorolandók, addig funkciójukat tekintve elkülöníthetők, a szövegben való megjelenéseik sem kapcsolhatók egymáshoz közvetlenül. Így a képek vizsgálatát szükségszerűen azzal a megkötéssel kell kezdenünk, hogy ezek nem csoportosíthatók, vagy ha azok is, csakis a szövegen belüli, illetve funkcionális közelségük tekintetében, tehát posztuláljuk ezek *oszthatatlanságát*: a képek közötti érintkezés, legyen bárminemű is ez, nem fakadhat ezek hasonlóságából. Meg kell határoznunk azonban, hogy ebben a szövegegyüttesben mit nevezhetünk kreált szimbólumnak vagy képnek, azt, hogy mit nevezhetünk releváns képi megjelenítésnek, vagy egyáltalán szimbolikusnak egy olyan korpuszban, amely bővelkedik leírásokban és líraiságban. Ezeknek a képeknek az elsődleges jellegzetessége az újbóli megjelenés, a visszatérés. Vagyis az a mód, mely szerint részben, vagy a maguk teljességében újra és újra megjelennek a különböző szövegekben, és ezáltal összekapcsolják azokat. Szimbolikus voltak több karakterisztikumukat jelöli egy időben: elsősorban olyan képekről van szó, melyek vagy nem rendelkeznek hagyományban gyökerező jelentéssel<sup>8</sup>, vagy ha rendelkeznek is, ez inkább

---

<sup>7</sup> Paul de Man, *Albert Camus maszkja* = P. M., *Olvasás és történelem*, Osiris kiadó, Budapest, 2002, 23-24.

<sup>8</sup> Ezzel az értelmezéssel voltaképpen visszatérünk a szimbólum azon értelmezéséhez, mely szerint ez az allegória ellentétéként értelmezendő, vagyis olyan kép, mely jelentését nem a hagyomány őrzi, hanem ő teremti meg saját maga számára: „*A szimbólum mint meghatározatlanul értelmezhető, s ezért kimeríthetetlen, kizáró ellentétbe kerül az allegóriával, mely pontos jelentésvonatkozásban áll, és ki is merül ebben.*” (Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, Osiris, Budapest, 2003, 106.). Vagyis a szimbólum nem rendelkezik a pontos meghatározottsággal, mindig csak része annak, amit megjeleníteni hivatott: „*Szerkezete szerint szinekdoché, hiszen a szimbólum mindig része annak a totalitásnak, amelyet megjelenít.*” (Paul de MAN, *A temporalitás retorikája* = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. Thomka Beáta, Pécs, 1996, 10.). Azonban annyit szükséges ehhez

többletnak tekinthető, hiszen a képek értelmüket egymásból nyerik, kölcsönös viszonyban állnak egymással, ennek pedig legfőbb jele éppen az a gyakoriság, amellyel felhívják magukra a figyelmet. Tehát olyan mérföldkövek ezek a szövegekben, melyek irányítják a struktúra kialakulását, segítik az olvasói megértést, mintegy paktumként<sup>9</sup> szolgálhatnak a megértés folyamatában, és azt hivatottak biztosítani, hogy értelmezésük saját újbóli megjelenésük vagy egy másik képpel való kapcsolatuk által jöhet létre a narratíva, vagyis az életmű egészében. A képek különféle megjelenési formái közötti kapcsolat úgyszintén alátámasztja szimbólum-jellegüket. Míg azok a képek, melyek némi változtatás mellett — a nevek megváltozását, a mondat részeinek áthelyeződését, szinonimák használatát értjük ezen — jelennek meg újra, saját variánsaikat teremtve meg ezáltal, addig más, ritkábban előforduló szimbólumok csak saját részeit ismétlik meg, sajátosabb kapcsolatot részesítenek egymás között. Ezeknek a képeknek a megjelenése már felidézi a kettőtört cserepet<sup>10</sup>, vagyis a részből ismerjük fel a már megismert képet. Természetesen igaz ez fordítva is, függően a szövegek sorrendjétől, ez azonban nem változtat azon a szerepen, melyet ezek a képek saját megértésükben betöltenek.

Az a szöveg, melyből kiindulva elemezzük ezeket a képeket, valamint más szövegekben való előfordulásukat, a *Közöny*<sup>11</sup>. A választást indokolja, hogy ez a szöveg gyűjtőhelyként szolgál a képek előfordulására, vagyis itt fordul elő a legtöbb, egyébként sporadikusan felbukkanó szimbólum, valamint az is, hogy az idegen ábrázolása itt kézzelfogható, főszereplőként van jelen — természetesen igaz ez más szövegekre is, mint például a *A bukás* esetében, azonban a *Közöny*ben rajzolódik ki a maga tisztaságában a Másik képe, akinek különbözősége nem okozatként jelenik meg, hanem létezésének alapjaként.

A *Közöny* már a szöveg legelső sorában egy olyan szimbólumot tartalmaz, amely végigvonul az életművön: ez az anya képe, mely ez esetben a halál körében jelenik meg: „Ma

---

hozzátennünk, hogy az itt tárgyalt képek esetében az allegorikus jelentés fontossága ugyanolyan súllyal esik latba az értelmezés szempontjából, mint a képek összjátékában megjelenő szimbolikus értelemé. Az allegorikus és a szimbolikus egy képben való játékát tehát nem hagyhatjuk sosem figyelmen kívül. A szimbólumok „kreáltságát” intertextuális viszonyuk rejti: vagyis azáltal, hogy kapcsolatba lépnek egymással, és ezáltal mintegy a szövegeket is egymáshoz fűzik, saját és a többi szimbólum jelentéseit is játékba hozzák, újrafarmálják.

<sup>9</sup> A képek paktumként való értelmezése igazolható, hiszen ezek biztosítják a szövegek szabad szerveződését, illetve az olvasó megértési aktusát irányítják. vö.: Jean Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, Paris, 2003, 62-63.

<sup>10</sup> „Mi a szimbólum? (...) A vendéglátó úgynevezett « tessera hospitalis » -t adott a vendégnek, vagyis kettőtört egy cserepet, az egyik felét megtartotta, a másikat pedig a vendégnek adta, hogy ha harminc vagy ötven év múlva annak egy leszármazottja a házba érkezik, akkor a két töredék összeillesztésével felismerjék egymást. Egyfajta antik igazolvány: a szimbólumnak ez az eredeti technikai értelme. Valami, amiről valakit régi barátként ismerünk fel.” Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása*, Budapest, 1994, 51.

<sup>11</sup> Albert CAMUS, *Közöny, A bukás*, Európa könyvkiadó, Budapest, 2003, (a továbbiakban: *Közöny*)

halt meg az anyám”<sup>12</sup>. Az anya, a gyermek egyedüli nevelője, miután az édesapa már korábban meghalt, végigkíséri az elbeszélést. Ugyan az édesanya már a szöveg legelején sem létezik élő emberként, mégis ő lesz az, aki miatt a fiút mint erkölcstelen, a társadalmi szabályokat nem ismerő embert elítélik a bíróságon: „*vádolom ezt az embert azzal, hogy az ő bűnös szívével sírba vitte édesanyját*”.<sup>13</sup> Ki ez az anya, és honnét jött? Az adott szövegből aligha derül ki valami az anya szerepéről és kilétéről, a fiútól is csak néhány információt kapunk viselkedéséről, mielőtt az aggápoldában helyezte volna el. Halála, illetve a temetésén bekövetkezett események mégis igazolják Meursault bűnösségét e törvényszék előtt. Az anyáról más leírást kapunk azonban az *Igen és nem között*<sup>14</sup> című írásban. Itt áldozatként jelenik meg az egyedül élő nő, akin erőszakot akartak elkövetni<sup>15</sup>. A két kép közötti kapcsolat, különbségeik ellenére, létrejön azáltal, ahogy a fiú viszonyul édesanyjához, valamint az apa megemlítése miatt is, aki egy harcban esett el<sup>16</sup>. Az anya sokkos állapota ez esetben kapcsolatba hozható az ő halálával: mindkét esetben a fiú pusztán azért tesz látogatást, mert hivatalos értesítést kapott az anya állapotáról, és így kötelessége meglátogatni őt, illetve megjeleni a temetésén. A két ember közötti kapcsolat felszínesnek, kényszeresnek tűnik mind a két esetben. A temetésen Meursault nem akarja utoljára látni a nő testét, és látszólag előbbre helyezi a temetéssel járó problémákat (utazás, hőség), mint az elvesztéssel együtt járó gyászt. Ez utóbbi konvencionálisan jelenik meg: még a fekete nyakkendőt is csak kölcsön kérte barátjától, Emmanueltól. Ugyanígy a másik elbeszélésben hívásra érkezik a férfi, és nem ejt szót a történekről, csupán mellette tölti az éjszakát. Azonban a közöttük feszülő kapcsolatot jelképezi ez: igaz, hogy a fiú látszólagos közönnyel közeledik anyja felé, fájdalmát mégis megosztja vele: „[...] *egyedül voltak azon az éjszakán. Szemben az egész világgal*.”<sup>17</sup> Ebben a novellában az anya képe háromszorosan jelenik meg. A második képben egy anyamacska felkavaró történetét kapjuk, aki nem tudta táplálni gyermekeit, illetve a harmadikban visszatér a magányos anya, aki felnőtt fiával beszélget. A három megjelenítés

---

<sup>12</sup> Közöny, 7. „*Aujourd’hui, maman est morte*” Albert Camus, *L’étranger*, Gallimard, Paris, 2003, 9. (a továbbiakban: *L’étranger*)

<sup>13</sup> Közöny 78., *L’étranger* 148.

<sup>14</sup> Albert CAMUS, *Igen és nem között* = A.C., *Sziszüphosz mítosza, Válogatott esszék és tanulmányok*, Magvető kiadó, Budapest, 1990, 32-41. (A továbbiakban: *Igen és nem között*), Albert CAMUS, *Entre oui et non* = A.C., *L’envers et l’endroit*, Gallimard, Paris, 1986, 53-72. (A továbbiakban: *Entre oui et non*)

<sup>15</sup> „*Azon az estén egy férfi bukkant elő mögötte a homályból, berángatta a szobába, és meg akarta erőszakolni, de valami zaj hallatán elmenekült.*” *Igen és nem között*, 37., *Entre oui et non*, 63.

<sup>16</sup> „*A Marne partján történt, nyílt sebet kapott a koponyájára.*” *Igen és nem között*, 41., *Entre oui et non*, 70.. Az apa halálának körülményeiről a *Közöny*ben nem kapunk információt, csakis az derül ki az olvasó számára, hogy Meursault már nem ismerte, miközben az *Igen és nem között* című elbeszélésben a szöveg meghatározza a fiú pontos korát az apa halálakor: „*Persze te nem ismerted őt. Hat hónapos voltál, amikor meghalt.*” *Igen és nem között*, 40., *Entre oui et non*, 70.

<sup>17</sup> *Igen és nem között*, 37., *Entre oui et non*, 64.

mindegyikében a két fél közötti különös kapcsolatot látjuk megelevenedni, melyet az elmesélt, szegényes gyermekkor, és az apa elvesztésének története visz tovább. Az anyához kapcsolódó magány és idegenség mindkét szövegben egyaránt a fiúra nehezedik, azonban a regényben a kép kifejtését akadályozza az anya halálának ténye, azonban még így is tudomást szerzünk az anya és a fiú viszonyáról. Az anyához kapcsolódó második kép a nagymama, aki az anya felett áll a novella világában, és aki újból megjelenik *Az első emberben*: „A nagymama egészségesebben szemlélte a dolgokat. (...). Vaskézzel uralkodott Jacques gyermekkorán”<sup>18</sup>. Ő és a férje halála az, ami a szövegekben értelmezőként lépnek elő, mintegy magyarázatot adva az anya gyermekeivel szemben tanúsított viselkedésére: férjét és anyai szerepét elvesztett asszony lett, kívülre került saját családján<sup>19</sup>. Az anya nem-létezőként való megjelenítése a regényben kivételesnek tekinthető tehát a többi szöveghez képest, hiszen ezzel a szimbólum működése az apai képhez hasonul, azonban a többi szövegben való felbukkanása magyarázattal szolgálhat — amennyiben a fiú képeit is megfeleltethetjük egymásnak — arra, hogy a anya-gyermek viszony hogyan jelenik meg a szövegekben, és hogy az anya temetésén tanúsított közömbösség miért válik fontossá a szövegben. Az az érv<sup>20</sup>, mely szerint Meursault bűne az, hogy nem fogadja el egy társadalom játékszabályait<sup>21</sup>, vagyis nem színészkedik, nem hazudik, nem cáfolható, azonban ehhez járul az is, hogy ez nem a *Közöny* regénybeli világának sajátossága, hanem eredménye annak az önmagát sokszorosító képnek, illetve ennek természetének, ami az anya és a fiú kapcsolatát hivatott ábrázolni. Az ügyész különös érvelése, mely szerint anyagiilkossággal vádolja Meursault-t, ezekben a képekben találja meg a saját visszhangját, mely ide-oda verődik a szövegek mentén. Ez természetesen nem kérdez rá az ítélet igazságtartalmára — nem is szólva itt arról, hogy

---

<sup>18</sup> *Az első ember*, 65., Albert CAMUS, *Le premier homme*, Gallimard, Paris, 2000, 96. (A továbbiakban: *Le premier homme*)

<sup>19</sup> „Annak az idegen anyának a végtelen közönye! Csak a világ végtelen magánya fogható hozzá”. *Igen és nem között*, 36., *Entre oui et non*, 63.

<sup>20</sup> „L'étranger qu'il veut peindre, c'est justement un de ces terribles innocents qui font le scandale d'une société parce qu'ils n'acceptent pas les règles de son jeu.”, Jean Paul SARTRE, *Explication de « L'étranger »* = J.-P. S., *Critiques littéraires (Situations, I.)*, Gallimard, Paris, 2000, 96-97. Saját fordításban: „Az általa lefestett idegen egy azon borzalmas ártatlanok közül, akik megbotránkoztatják meg a társadalmat, mert nem fogadják el annak játékszabályait.”

<sup>21</sup> vö.: Albert Camus az amerikai kiadáshoz írott előszavában: „Dans notre société tout homme qui ne pleure pas à l'enterrement de sa mère est condamné à mort” Bernard PINGAUD, *L'étranger d'Albert Camus*, Gallimard, Paris, 2003, 193. Saját fordításban: „A mi társadalmukban mindenki halálra ítéltetik, aki nem sír édesanyja temetésén”, vö.: „Én nem szeretem a családot”, Albert CAMUS, *Színe és visszája* = A.C. *Sziszüphosz mítosza, Válogatott esszék és tanulmányok*, Magvető kiadó, Budapest, 1990, 64. (A továbbiakban: *Színe és visszája*), Albert CAMUS, *L'envers et l'endroit*, Gallimard, Paris, 1986, 119. (A továbbiakban: *L'envers et l'endroit*), „egy olyan életformához tért vissza, ami mentes volt minden mesterkéeltségtől” Albert CAMUS, *Boldog halál*, Magvető könyvkiadó, Budapest, 1984, 185. (A továbbiakban: *Boldog halál*), Albert CAMUS, *La mort heureuse*, Gallimard, Paris, 1971, 171. (A továbbiakban: *La mort heureuse*)



ugyanezen szövegek elutasítják a halálbüntetés intézményét<sup>22</sup> —, de igazolja az anyához fűződő viszony fontosságát a szövegen belül és a szövegköztiség terében egyaránt. Vagyis a szimbólum jelentősége nem abban rejlik elsősorban, hogy Meursault nem vettette le a koporsó fedelét a temetés előtt, vagy hogy aggápdába helyezte anyját, hanem abban, ahogy élőként és nem-élőként egyaránt megjelenik, jelentéstelivé téve azt a láthatatlan fantomot, aki miatt halálra ítélik a gyilkost.

Az anya elvesztéséhez kapcsolódik a háborúban elvesztett apa képe is: a regényben mindkét személy ismeretlenként jelenik meg. Kapcsolódásukat fokozza az is, hogy a főhős, akit az ügyész anyagyilkosnak nevez, tárgyalásának másnapján „*a legaljasabb bűneset, egy apagyilkosság felett*”<sup>23</sup> mondja ki vádjait. Érdekes párhuzam fedezhető fel már a regényen belül is az anya és az apa képze között. E második esetében azonban óhatatlanul megjelenik egy további elem is, amely más szövegekben változatlanul jelen van: ez a halálbüntetés és a kivégzés előadásként való reprezentációja<sup>24</sup>, mely a regényben már a vágy tárgyaként is megjelenik, hiszen Meursault apja helyébe akar lépni, hogy ő maga is láthasson egy kivégzést. Az apa ábrázolása arctalan minden szövegben hiányként lép elő, és egybemosódik a halál gondolatkörével is. Ennélfogva ez a szimbólum egyszerre rendelkezik metafizikai és etikai rendeltetéssel: a kivégzés színpadának értelme annak láthatóságában rejlik, azonban nem igazolható társadalmi aktus, mely ellen az embernek természetesen tiltakoznia kell<sup>25</sup>, akárcsak a gyilkosság és az öngyilkosság esetében is. Ugyanakkor a halállal való együttes megjelenése az abszurd gondolatának kiemelkedő jelképévé teszi az apát: az abszurd ember lázadása azzal veszi kezdetét, hogy felismeri saját létezésének végeességét, így az *Apa keresése*<sup>26</sup> egyben a nemléttel való szembenézést is jelenti, mely által az egyén megalkothatja saját létezésének esszenciáját. Az apa emlékével történő akaratos szembesülés, az anya faggatása kapcsolatba hozható ezzel a kereséssel, mely így az eltűnt idő utáni kutatás mellett az önmegismeréssel is kapcsolatba hozható — ez pedig már felveti annak a kérdését is, hogy kinek a szemében idegen: csak mások vagy önmaga számára is idegen? Az apa ezáltal az abszurd főhőssé válik, emléke tükröződéseként az elmúlásnak. Nem véletlen a játéktérben való mozgása sem: képét az erőszak, az értelmetlenség érzése hatja át, nincs magyarázat, de a szemlélődés is felfüggesztődik. Ez azon mozzanata a szövegnek, amikor a főhős kizökken, és

---

<sup>22</sup>Vö.: Albert CAMUS, *Gondolatok a halálbüntetésről* = A.C. Szisziüphosz mítosza, *Válogatott esszék és tanulmányok*, Magvető kiadó, Budapest, 1990, 365-423. (A továbbiakban: *Gondolatok a halálbüntetésről*)

<sup>23</sup> *Közöny*, 82., *L'étranger*, 156.

<sup>24</sup> „*Semmi határozottat nem tudtam erről az emberről, csak talán amit anyám mondott róla: egyszer elment végignézni egy rablógyilkos kivégzését.*” *Közöny*, 89., *L'étranger*, 167., vö.: *Az első ember* 64., *Le premier homme*, 93-94., *Gondolatok a halálbüntetésről* 367.

<sup>25</sup> Vö.: *Gondolatok a halálbüntetésről*

<sup>26</sup> *Az első ember* első fejezetének címe

elragadtatja magát a pappal szemben. Az apa elleni lázadás tehát kettős, hiszen személyében egyszerre intéz támadást a halál kérlelhetetlensége, valamint a kivégzés, a gyilkosság intézménye ellen. Ez a szimbólum azonban egy helyen át is helyeződik, és összekapcsolódik az idegenségnek egy másik formájával: az utazóval<sup>27</sup>. A *Szomorú szívvel* című novellában a szimbólum darabjait véljük felfedezni, amely ezúttal már nem egy kivégzést ábrázol. Ebben az elbeszélésben a főhős, egy Prágában járó magányos utazó egy gyilkosság tanúja lett, és mintegy a közönség tagjaként szemléli a másik utas halálát. Az utazót — akárcsak az apa esetében — felkavarják a látottak, hiszen halál ily módon történő manifesztációja őt is szembesíti saját létezésével: „(...) meghalt magányosan. Én meg ezalatt egy borotvareklámot olvastam”<sup>28</sup>. Az utazó idegen magával az utazás tényével a regényben is megjelenik, méghozzá akkor, mikor Meursault ajánlatot kap, hogy dolgozzon cége párizsi irodájában. Így ez a két szimbólum, az apa és az utazás mint az idegenség egyik megjelenési formája egymásba kapcsolódik a szövegeken belül, mindkettőt kapcsolatba hozhatjuk a halál gondolkörével. Természetesen a halállal való akaratos szembesülés nem feltétlenül vonja maga után a keresést a szövegekben: a *Boldog halál* esetében a halál felé tartást nem követi sem passzivitás sem szemlélődés, éppen ellenkezőleg, Mersault esetében a gyilkosság az egyetlen lehetőség a halál előtti boldogságra. Ebben a regényben a Prágába utazó idegen egy gyilkos, aki pénzért ölt, azért, hogy gazdagságában és az ebből származó szabadságban lelje meg azt a boldogságot, amit mindenáron meg akart szerezni<sup>29</sup>, tehát nem vethető egybe azzal a pisztolylövéssel, ami Meursault keze által dördült el. A két szereplő által elkövetett gyilkosság megkülönböztetéséhez nyújthat támpontot az, ahogyan *A lázadó emberben* elkülönül a bűncselekmény két típusa is<sup>30</sup>: ezt követve azt mondhatjuk, hogy Mersault gyilkossága szándékos, előre megtervezett volt, míg Meursault cselekedeteit érzései irányították, mozdulatait a testi érzékei, a szenvedély vezérelte. Ez párhuzamba állítható haláluk mikéntjével is, hiszen Mersault halála tudatos volt (ezt a fejezet címe is kiemeli az olvasó számára), ugyanis a boldog elérésének kulcsa Zagreus megölése és a gazdagság megszerzése volt. Ezzel szemben Mersault életének végét a bíróság szabta ki, akaratán kívül,

---

<sup>27</sup>Vö.: Platón, *Törvények*, Atlantisz kiadó, Budapest, 2008, XII, 950.

<sup>28</sup> Albert CAMUS, *Szomorú szívvel* = A.C. *Sziszüphosz mítosza, Válogatott esszék és tanulmányok*, Magvető kiadó, Budapest, 1990, 48. (A továbbiakban: *Szomorú szívvel*), Albert CAMUS, *La mort dans l'âme* = Albert CAMUS, *L'envers et l'endroit*, Gallimard, Paris, 1986, 86. (A továbbiakban: *La mort dans l'âme*)

<sup>29</sup> „Boldogság igénye úgy tűnt nekem, mint az emberi szív legnemesebb óhaja” *Boldog halál*, 68, *La mort heureuse*, 76.

<sup>30</sup> „Vannak szenvedélyből elkövetett bűncselekmények, és olyanok, melyeket a logika diktált.” Albert CAMUS, *A lázadó ember*, Bethlen Gábor Könyvkiadó, Budapest, 1992, 11. (A továbbiakban: *A lázadó ember*), Albert CAMUS, *L'homme révolté*, Gallimard, Paris 1963, 13. (A továbbiakban: *L'homme révolté*). vö.: *Gondolatok a halálbüntetésről* 391.

sőt képzeletében még a felmentés gondolata is felmerül. A szövegben elbeszélte prágai utazás tartalmaz egy részletet, mely bizonyítja a szimbólum újraíródását, és amely továbbra is erős kapcsolatot teremt a halál gondolatkörével, és az apával egyaránt. Meursault egy újságcikket talál a cellájában<sup>31</sup>, mely egy cseh férfi történetét meséli el, akit hazatérése után saját anyja és nővére öl meg. Ez a kép a *Boldog halálban* is megjelenik, azzal a különbséggel, hogy itt a cikk tartalma nem kerül elmesélésre, pusztán a megtalált cikket láttatja velünk a narrátor. Ez a főhős által elbeszélte bűnügyi történet úgyszintén felveti a gyilkosság problematikáját, és az egyedül maradt anya képét is megismétli önmagában, ugyanakkor ellentétező szerkezetként állítja párhuzamba az úton lévő Meursault-t és a börtönben raboskodó Meursault-t.

A lét abszurditásának illetve az ehhez társuló felismerés és megdöbbenés tökéletes leképeződéseként lép elénk Sziszüphosz története, aki az abszolút ismétlésre ítéltetett, szemben az emberrel, akit a halál szabadít fel ez alól.<sup>32</sup> A halállal való szembenézés példájaként ismerhetjük meg Don Juant, akiben a határait felismerő értelem legfőbb törekvése a mennyiségben rejlik, vagyis abban, hogy szeretőit szükségszerűen hagyja maga után, hogy minél többet létesíthessen kapcsolatot halála előtt. Az a kijelentés, mely szerint, „*minél inkább szeretünk, annál erősebbé válik az abszurd*”<sup>33</sup> éppen ennek a szeretetnek a befogására és érzékeinek felszabadítására kényszeríti az abszurd lázadót<sup>34</sup>. Ebből fakad az, hogy a szövegekben megjelenő férfi, habár érzelmei mibenlétéről nem jelenthetünk ki semmit, sosem ad tanúbizonyságot szerelemről, és szeretője van. A *Közönyben* akárcsak a *Boldog halálban* a férfi nem tervezi jövőjét Marie-val vagy Marthe-tal, és meglepődik, mikor a nő érzése vagy szándékai felől kérdez — a nő vágyakozása a házasságra, valamint a férfi válasza mindkét szövegben szinte változatlanul megjelenik. Ugyanakkor a szerető képe az, ami átjut a rácsokon, ami mindenütt jelen van a bezárt Meursault szemei előtt, de ez a kép egy idő után elveszti individualitását, és már kezdetben is az olvasó értésére adja a szöveg, hogy nem Marie az, aki előlép, hanem a nő, vagyis a lehetséges szerető. Hiába kapcsolódik egy személyhez, egy adott pillanatban, mint például a börtönlátogatáson vagy a tengerparton, a főhős nem pusztán egy nőhöz ragaszkodik.<sup>35</sup> Ennek ellentéteiként jelenik meg Raymond

---

<sup>31</sup> *Közöny*, 65., *L'étranger*, 124. Vö.: *Boldog halál* 107.

<sup>32</sup> Valójában érdekes kérdés, hogy a halál ténye mennyiben tekinthető felszabadító erejűnek azzal, hogy lehetővé teszi az abszurd megszületését. Voltaképpen a halál elleni lázadás Sziszüphosz állapotába zárna az emberi lényt.

<sup>33</sup> (Saját fordításban) „*Plus on aime et plus l'absurde se consolide.*” Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 2004, 99. (A továbbiakban: *Le mythe de Sisyphe*)

<sup>34</sup> „*Este ugyanezekkel a nőkkel találkozott az utcákon, akiket egy vad gyönyörrel tekergőző, érzéki állat erejének tudatával követett.*” *Boldog halál*, 121., *La mort heureuse*, 122.

<sup>35</sup> Ezzel ellentétben áll azonban az a tény, hogy a képek megismétlődésekor — akár a főhős esetében is — a két szerető neve alig tér el egymástól (*Marie-Marthe*), vagyis hangzásában majdnem ugyanaz a név jelenik meg mindkét szövegben, illetve foglalkozásukat tekintve mindketten gépirónők, ami mintegy a megnevezett nő egyediségére hívja fel a figyelmet.

Sintès már-már örült szenvedélye, amellyel kitartott szeretőjét imádja, majd megalázza, és Masson, aki már házas férfi. Így a nőiséghez, a szeretőhöz kapcsolódó képek át- és átszövik a két szöveget, a *Közöny* és a *Boldog halált*, és egészen a végkifejletig, a halálukig kísérik a szereplőket, habár ők eddigre már elidegenednek szeretőiktől.

A szereplők között további ismétlődéseket találhatunk a főhős különböző barátai között, illetve más szereplők nevei is megismétlődnek más kontextusban. Ez utóbbi esetet példázza a *Közöny*ben megjelenő Thomas Pérez, illetve a *Boldog halál*ban szereplő Pérez kisasszony névbeli közelsége. A főszereplő környezetében elforduló személyek közül Salamano és Cardona párosa az, akik a szövegben betöltött funkciójukat tekintve is megegyeznek. Mindketten kutyájukkal élnek, és az állat elvesztése borzalmas magányba taszítja őket. A főhős rajtuk keresztül szembesül ennek a létállapotnak az elviselhetetlenségével, valamint azzal a közönnyel, amit az emberek tanúsítanak az egyedül élő idős emberek iránt<sup>36</sup>. A másik barát Céleste, aki mindkét regényben az étteremben dolgozik, és közeli ismerője a főhősnek, funkciója pedig a változás beálltának jelzésében áll: ő az, aki nem érti, hogy történhetett meg a gyilkosság Meursault esetében, és úgyszintén Céleste lesz az, aki nem ismer rá régi barátjára Mersault-ra, aki már „*lakatlan bolygó*”<sup>37</sup>-ként tűnik fel előtte.

A következő szimbólum megnevezése több akadályba is ütközik egyszerre, így mindenképp meg kell állnunk magának a képhalmaznak, illetve annak feltételezett egységének a problematikájánál. A természetből vett képekről lévén szó, rögtön szemben találjuk magunkat azzal a kérdéskörrel, amely már Robbe-Grillet-t<sup>38</sup> is foglalkoztatta ezen elemek fikcionális világon belüli szerepe kapcsán, és amelynek fontosságára Jean-Paul Sartre<sup>39</sup>, Roger Grenier<sup>40</sup>, valamint Barthes<sup>41</sup> is rámutatnak, sokszor vitába keveredve egymással. A természet kifejezés azonban nem helytálló, talán csak akkor, ha a Természetről beszélünk. Ugyanis ezeknek a képeknek az esetében nem a természeti képek a meghatározóak, hanem azok szembenállása az emberrel vagy az idegennel, illetve ezek közé szükséges sorolnunk — annak ellenére, hogy más értelmezések külön csoportokra tagolják ezeket — azokat is, melyek az emberi test fizikai jelenlétét, főként szükségleteit ábrázolják. Ezen a kérdéskörön belül szükséges arra is rámutatnunk, hogy itt valójában nem egyszerűen

---

<sup>36</sup> Vö.: Albert CAMUS, *A gúny = A.C., Szisüphosz mítosza, Válogatott esszék és tanulmányok*, Magvető kiadó, Budapest, 1990, 21-31., Albert CAMUS, *L'ironie = A. C., L'envers et l'endroit*, Gallimard Paris, 1986, 33-52.

<sup>37</sup> *Boldog halál*, 173-174., *La mort heureuse*, 164.

<sup>38</sup> Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Les éditions de minuit, Paris, 1963, 56-59.

<sup>39</sup> Jean-Paul SARTRE, *Explication de « L'étranger »* = J.-P. S., *Critiques littéraires (Situations, I.)*, Gallimard, Paris, 2000, 92-112.

<sup>40</sup> Roger GRENIER, *Albert Camus, soleil et ombre*, Gallimard, Paris, 1987, 91-119.

<sup>41</sup> Roland BARTHES, *Közöny, a Nap regénye = Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, szerk.. Szávai Dorottya., Kijárat kiadó, Budapest, 2007, 144-147.

bipoláris rendről lenne szó, vagyis az Ember és a Természet szembenállásáról, annak ellenére, hogy ez csábító megközelítés lehetne, hanem a két rend közötti szakadékról, melyben maga az abszurd helyezkedik el. A Sartre és Robbe-Grillet között feszülő ellentét<sup>42</sup> azzal a kérdéssel szembesíti az interpretátort, hogy ezek a képek vajon antropomorfizmusnak tekinthetők-e vagy sem. Azonban ez elméleti ellentétnek bizonyulhat az abszurd ember meghatározott léthelyzete esetén. Míg az idegen szemben áll a Természettel, a Halállal, és ez által képes definiálni önmagát, vagyis a saját testi léte és a körülötte létezők kényszerítő elemekként lépnek fel vele szemben, addig végbemegy ezektől való elidegenedése, és azok dehumanizálódása — ennek a Természetnek a hallgatása hozza létre az abszurdot, ezáltal az idegent is. Ugyanakkor, ahogy azt a szereplők megjelenítése is mutatja, az abszurd ember állapota a szemlélődés: nincs explikáció vagy ítélet, és a szemlélődés az, melynek során ez az emberi közel kerül ahhoz, amit Sartre embertelennek (*inhumain*) nevez: vagyis a Természethez<sup>43</sup>. Az abszurdum megvalósulási helye nem az emberben és nem is a világban található, hanem a kettejük közötti szakadék jelenti ezt, idegenekként tekintenek egymásra, egyes képi megjelenítések mégis képesek hidat verni a kettő között és a szemlélőt részévé tenni a szemléltnek. Az antropomorfizmus tehát tökéletesen illeszkedik az embertelen gondolatába (ki lehetne embertelen, ha nem maga az ember?), ezt példázzák a Barthes<sup>44</sup> által kiemelt nap-metaforák is annak ellenére, hogy ő a különállást és az ember halálraítéltségét helyezi előtérbe — az ember ezen állapotát nevezi „*antik sorsszerűségnek*”<sup>45</sup>. Az általa megállapított három csoport mind bizonyítja a napnak mint felsőbb hatalomnak az ítéletre való képességét, egy felsőbb transzcendencia jelenlétét tehát, amely képes behatolni az emberibe — annak testi volta által —, és vezérelni cselekedeteit. A nap szerepének ez a megvilágítása játékba hozza ezáltal az action gratuite kérdését: ha a nap, a külsőnek vett Természet ítélte Meursault-t gyilkosságra, akkor mennyiben lehet vétkes Meursault? Ugyanolyan jogon menthetjük fel tehát Meursault-t saját gyilkossága alól, mint ahogy tesszük ezt Oidipusz királlyal, kire saját átka hullik vissza.

---

<sup>42</sup> Fontos megjegyeznünk, hogy Sartre gondolata (Jean-Paul SARTRE, i.m. 110-112.), mely szerint Camus lemond az antropomorfizmusról, a mondatok megszerkesztésére vonatkozik nem a képalkotásra, míg Robbe-Grillet (Alain ROBBE-GRILLET, i.m. 58.) ez utóbbi okán fogalmazza meg kritikáját, mintegy félreértve Sartre grammatikai megközelítését.

<sup>43</sup> ROBBE-Grillet erre a közeledésre hozza példaként a „*comme une trêve mélancolique*” példáját, melyben ember és természet viszonya egy metaforában fűződik szorosabbra, „*mint afféle bús fégyverszűnet*”, *Közöny*, 17, *L'étranger*, 27.

<sup>44</sup> „*Meursault nemcsak a világ eszméjével áll harcban, hanem egészen a jelek ősi rendjéig kiterjedő sorsszerűséggel — a Nappal — is, mert a nap itt minden: hőség, tunyaság, ünnep, szomorúság, hatalom, örület, ok és megvilágosodás.*” Roland BARTHES, i.m., 146.

<sup>45</sup> *Uo.* 146.

Visszatérve eredeti kérdésünkhöz, hogy vajon ezek a képek mely elv szerint sorolhatók egy csoportba, azt mondhatjuk, hogy ugyan megjelenési formáik sokfélék lehetnek (belső, emberi szükségleteket megjelenítő vagy külső, természeti képek), mégis funkciójukban egyeznek abból a szempontból, hogy uralmuk alá vonják a szemlélődő, az abszurd embert. Ezt mutatja a főszereplő neve is, mind a *Közöny*ben, mind a *Boldog halál*ban, mely a tenger (*mer*) és a nap (*soleil*) összevonásából jön létre: Meursault, illetve Mersault: mindkét regényben több tucat példa található a Természet jelenlétére az abszurd ember működésében, irányításában, és ezek legtöbbször ennek közérzetét, elégedettségét befolyásolják, ami egyben azt is jelenti, hogy kedvét ezek határozzák meg: így a fény, mely megvakít, a keserű sós víz, egy nő csókja, a melegtől remegő aszfalt, a cigarettafüst, a szél stb. Egy helyütt Meursault tanúvallomást is tesz erről: „*én viszont megmagyaráztam neki, hogy már ilyen a természetem: testi szükségleteim nem egyszer megzavarják az érzelmeimet*”<sup>46</sup>. A hierarchikus állapot tehát nem tehető kérdésessé, azonban ezek a szimbólumok többször önmagukkal ellentétes tartalmat fejezhetnek ki. A kontempláció alaphelyzete ezekben a szövegekben a csend, és annak nyomasztó volta, tehát a kérdező sosem kaphat választ, azonban — mint láttuk — jelenlétük ehhez a csendhez képest nagyon is jelentésteli, ami csoportosításra adhat okot, amit azonban ezek funkcionális együvértartozása miatt szükségtelen megtennünk<sup>47</sup>. Példaként azonban felhozhatjuk a nap megjelenítését: kizárólag a *Közönyt* tekintve a nap az ítélő, a sors leképeződése, mellyel szembehelyezkedik a frissességet adó tengervíz vagy az éjszakai égbolt, az esti hűvös szellő, melyek mind az emberi test boldogságát vagy a börtönből való megszabadulást ígérik. Látható, hogy az emberi szükségletek, és az abszurd létező sorsszerűsége oly módon egybekapcsolódik, hogy a szimbólumok saját egységükön belül olykor opozíciókba kerülhetnek egymással, szövegbeli jelentésüket tekintve (és többnyire itt jelennek meg azok az antropomorfizmusok is, melyekre Robbe-Grillet hivatkozik). Ezek a képek is végigvonulnak a különböző szövegeken, gyakran címeikként is megjelennek (*Szél Dzsemilában, Nyár Algírban, A sivatag stb.*), sőt egyes esetekben sajátos, állandó jelzőket is kapnak<sup>48</sup>, melyek megszakítatlanul visszatérnek a szövegekben, fontosságuk az életre hívott megfigyelőhöz kapcsoltságuk miatt pedig elidegeníthetetlen<sup>49</sup>, különböző szerepeik szerint a későbbiekben további elemzések tárgyává tesszük őket.

---

<sup>46</sup> *Közöny*, 53-54, *L'étranger*, 102.

<sup>47</sup> „*Décrire, telle est la dernière ambition d'une pensée absurde. (...) L'explication est vaine (...). Le mythe de Sisyphe*, 131. Saját fordításban: „*A leírás az abszurd gondolat egyetlen lehetősége, (...). A magyarázat hiábavaló.*”

<sup>48</sup> Példák: túláradó napfény, nyers napfény, napfénytől kábult fejjel stb.

<sup>49</sup> „*Élni természetesen egy kicsit az ellenkezőjét jelenti, mint kifejezni. Ha hihetek a nagy toscanai mestereknek, annyi, mint háromszoros tanúságot tenni, csöndben lángban és mozdulatlanságban.*” Albert CAMUS, *A sivatag* =

Ahogy láthattuk, a műveken belül és között létrejövő intertextualitás legfőbb elemének a kreált szimbólumokat tekinthetjük, melyek örökös mozgást biztosítanak a szövegeknek, azok részeinek, jeleinek és jelentéseinek, áthatják a szövegegyüttes szerkezetét mintegy újból és újból formázva azt. Vizsgálatunk a továbbiakban arra a kérdésre keresi a választ, hogy ezek a létrehozott, strukturáló képek milyen módon hatnak a szövegekre, azok együttes jelentésére, illetve narratív megalkotottságuk mennyiben változik azáltal, hogy a szimbólumok egy felettük álló történetet, egy metadiegetikus szintet alkotnak, melynek mozdulatairól, csak ezek esetleges szövegbe való bekerülésük után kapunk hírt, illetve, miképpen szolgálnak az Idegen alakjának megformálására, illetve etikai szerveződésére: hogyan képesek megalkotni egy új, abszurd univerzum képmását?

### 3. Egy áttetsző struktúra nyomai

Az abszurd világ képmásként való megnevezése már önmagában is paradox megfogalmazásnak hat, ugyanakkor a (ön)szerveződés mikéntje igazolni látszik ezt a megközelítést: annak ellenére, hogy ez a bizonyos zárt, saját kép- és szabályszerűséggel rendelkező univerzum pusztán önnön létezésé által ragadható meg, tehát leképez(őd)ésről semmiképp sem beszélhetünk, de még valóságéffektusról (*effet du réel*) sem — tehát nem kívánunk történelmi, társadalmi, biográfiai elemek után kutatni a felvázolt szövegstruktúrában, ez a mostani elemzésnek nem tárgya. Ezzel szemben a szövegek egymás közötti diskurzusa, a közöttük húzódó olvasási és (újra)írási aktusok, melyek a képek változatlan formában vagy variánsként való ismétlődésében hagynak nyomot maguk után, a szövegek újbóli leképeződését vonja maga után, mintegy magukat hozzák létre a szövegek egymásban, egymás közt és önmagukban. Ez az ismétlődés, mely elsősorban a narratíva elemeinek előfordulási gyakoriságára<sup>50</sup>, és ezáltal azok elrendezésére, a struktúra megformálódására van kihatással, meghatározó tényezője a metadiegetikus réteg vagy szint létezési formájának, mintegy feltételezik egymást. Tehát ez a metanarratíva az ismétlődés és

---

A.C., *Sziszüphosz mítosza, Válogatott esszék és tanulmányok*, Magvető kiadó, Budapest, 1990, 98., Albert CAMUS, *Le désert = A. C., Noces suivis de L'été*, Gallimard, Paris, 1952, 53.

<sup>50</sup> A narratíva gyakorisági mutatója, melyet Gérard Genette *narrative fréquence*-nek nevez, az eredeti terminológiában az idő fogalmával áll szoros kapcsolatban. A szerző e fogalom segítségével különíti el az időkezelés azon módzatait, melyek meghatározzák a szöveg „frekvenciáját”, vagyis azt, hogy az elbeszélte események időbeli elhelyezésére az egyszeri, szinguláris (*singulatif*), az ismétlődő (*répétitif*), vagy az iteratív (*itératif*) megjelenítés a jellemző. E temporális fogalmakat mi is átvesszük a továbbiakban, azonban más értelemmel ruházzuk fel őket, hiszen a metastruktúra kialakulásának elemeit kívánjuk velük jellemezni, melyek, mint a későbbiekben látni fogjuk, éppen a narratív temporalitás ellenében jönnek létre. Gérard GENETTE, *Discours du récit*, Éditions du Seuil, Paris, 2007, 111-127.

az új formázásának, a már használt elem felidézésének és egy új egység létrehozásának dialektikájában mutatkozik meg, vagyis az egyes szöveg bizonyos elemei oly módon hatolnak be a többibe, hogy egy újabb narratív szerkezet vázát hozzák létre. Ez a metanarratív szerkezet, melyhez elbeszéllet (*énonciation*) nem rendelhetünk, azonban magában foglalja az általunk tárgyalt kreált szimbólumok összességét. A metanarratíva feltételezése könnyen maga után vonhatja a vádat, mely szerint pusztán morfológiai kérdésnek tekintjük a szöveg elemeinek építkezését, egy mintát keresünk, amelyből az összes egyszeri elbeszélés generálható, létrehozható. Azonban ezen a szerkezeten, hiszen elnevezése kétértelmű, nem történetvázat értünk, mely meghatározza az összes létező szöveg szerkezetét mintaképpen, az azokban elbeszélteket, vagy a történet kimenetelét, hanem ezek összességét tartalmazza: egy kavargó kijelentés-halmazt, melyek a tárgyalt szimbólumok köré szerveződnek.

A kijelentések elrendeződése, megjelenése az egyes szövegekben a szimbólumhoz való viszonyuktól függ: egyfajta kijelentés-hálóról van szó tehát, amely a képekben rejlő dinamizmus, azok mozgása által jön létre. Ez az, amit mi szövegegyüttesnek nevezünk, vagyis a szövegek összessége, nem minták, hanem nyomok. A szövegek közti folyamat ebből következően semmiképp sem értelmezhető egyirányúként, a szövegek kölcsönhatásba lépnek egymással: így nem nevezhetünk meg főszöveget sem, mely mintául szolgálhat a többi szöveg építkezéséhez<sup>51</sup>. A későbbiek során ez vezet majd el minket az önéletírás problematikájához: ez (*Az első ember*) lenne maga, a töredékben megmaradt metanarratíva? A szövegek közti kölcsönhatás értelmezésekor szükséges visszatérnünk a paktum fogalmára is (lásd. 4. oldal): a szövegek közötti mozgás, a szimbólumok vándorlása, a metadiegzis ezáltal feltételezése nem önmagából a struktúrából következik, nem szerves része a szövegek szerkezetének: ezek a szövegek külön-külön léteznek, létezésük nem függ össze a másikkal. A közöttük létrejövő kapcsolat — melynek eredete nem megnevezhető, mivel egy kölcsönös folyamatról beszélünk: nem tudható, hogy a struktúra hozta-e létre ezt a kapcsolatot, vagy a kapcsolat(ok) hozzák létre ezt a struktúrát — lazának tekinthető, hiszen nem kötelező érvényű. Hangsúlyt kell fektetnünk tehát az egyes szöveg szabadságára a többivel szemben, és így a struktúrák között húzódó kapcsolat- és szimbólumrendszert a paktumhoz kell rendelnünk: ennél fogva ez az olvasás során aktiválódik, a megértés során mutatkozik meg, és legfőbb szerepe a visszaidézésben rejlik. Tehát paktumként az olvasásban jelenik meg, nem közvetlen a struktúrák lényegéből fakad, nem eredendően van jelen: ezek az egységek, ismétlődések

---

<sup>51</sup> Ezért is szükséges a továbbiakban szólnunk arról a kérdésről, hogy a *Közöny* mennyiben tekinthető tézisregénynek, nevezetesen az abszurd filozófia irodalmi kicsapódásának, illetve a *Sziszüphosz mítoszában* található gondolatiság művészi tükröződésének. Jean-Paul SARTRE, *i.m.*, 97.



akasztják meg a megértési folyamatot, és küldik vissza vagy tovább a tekintetet más szövegekhez, más szimbólumokhoz, és terjesztik ki azok hatását az értelmezésre. A paktumként való értelmezés tehát igazolni látszik azt is, hogy a szimbólumok közötti kapcsolat dinamikus, aszerint változik, hogy, mely szövegeket rendeli hozzájuk az értelmező tekintet, így szabaddá téve az interpretáció aktusát, továbbá meghatározzák a szövegek emlékezetét: mintegy megjelölik a hozzájuk csatlakozó szöveget, ezzel idézve azt vissza más szövegekben való megjelenésükkel, így irányítva az olvasó olvasását, és az értelmezés irányát — persze ez az irány, a szimbólumok közti lehetséges kapcsolatok sokféleségéből és változtathatóságából következően, úgyszintén pluralitást feltételez.

Értelemszerűen az ilyen metanarratívát feltételező szövegek narrációs jellemzői másodlagosnak mutatkoznak az összességhez képest, vagyis a feltételezett felsőbb struktúra szabad mozgásteret ad a szövegek önmagukon belüli szerveződésének. Ez egyrészt alátámasztja a szövegek egyediségét és függetlenségét, másrészt megkérdőjelezi azon feltételezést, amely szerint a szimbólumok hatással vannak a struktúrák szerveződésére. Fontos belátnunk azonban azt is, hogy a variánsok száma a lehetséges kapcsolatok mozgékonyaságából következően nem redukálódhat egy bizonyos szerkezetre, nem határozhatja meg a szövegek narrációs technikáit. Ugyanakkor analógiákat fedezhetünk fel az egyes szövegek között, minek oka a szimbólumok meglétében keresendő. Több értelmező szerint a két, egymáshoz legközelebb álló szöveg a *Boldog halál* és a *Közöny*, és e kettő közötti szoros kapcsolat, főképp azok genezisében rejlik<sup>52</sup>: ugyan tagadják annak lehetőségét, hogy a *Boldog halál* előképe lenne a *Közöny*nek, mégis azok kvázi egy időben történő megírása rányomja bélyegét a két regény értelmezésére. Bernard Pingaud úgyszintén egymás mellé rendeli a két művet struktúráik analogikus volta okán<sup>53</sup>, és a bennük elbeszéltek alapján két, különböző végkifejlettel rendelkező fejlődési regényt lát bennük, melynek alapstruktúrája pusztán annyiban változik, hogy Mersault pénz által véli megvalósíthatónak a boldogságot, és önként vállalja a halált, míg Meursault, Camus értelmezésében, az élet hazugságaival szemben, a csend által őrzi meg az eredendő emberit, és szembefordul a lét abszurditásával. Mindkét elbeszélés magvát jelenti ugyanakkor a gyilkosság, mely társadalmi és/vagy erkölcsi elvárások szerint elfogadhatatlannak, sőt ok nélkülinek bizonyul — még Mersault esetében is, hiszen a pénz megszerzésével nincs valódi célja, pusztán a boldogság elérése, és ezáltal a halál kivívása, azonban ennek a boldogságnak nincsenek valós, a főhős szemében értékesnek mutató tárgyi megjelenései — és a főhős ezt követő halála, mely mindkét esetben a

---

<sup>52</sup> Roger GRENIER, *i.m.*, 91-92

<sup>53</sup> Bernard PINGAUD *i.m.*, 57-58.

kivégzés szimbólumával kapcsolódik össze: a különbség annak elfogadásában vagy elutasításában áll.

A szövegek közti hasonlóság ellenére azonban magában a narrációban több különbség is felfedezhető, ezek közül az egyik és legfontosabb az elbeszélő személye: míg a *Boldog halál* elbeszélője külső nézőpontból, ő-elbeszélésben mondja el a történetet, addig a *Közönyben* éppen a főhős szemszöge az, ami élénk tárul, a bebörtönzött gyilkos kivégzés előtti hónapjait követhetjük nyomon. A különbségeket, akár csak a két mű közötti hasonlóságokat tovább is sorolhatnánk, azonban azt kétségbe kell vonnunk, hogy a két szöveg egy minta alapján született meg. Mindkét értelmező hivatkozik Camus *Noteszlapjaira*, melyekben a két regény vázlatai, jegyzetei olvashatók; olykor jól kivehetően elkülönülnek egymástól, máskor pedig nem lehet pontosan tudni, hogy az adott kommentár melyik műhöz is tartozik valójában: „*Elbeszélés — az ember, aki nem törekszik önigazolásra. Többre becsüli, hogy mit gondolnak róla. Meghal, s egyedül ő ismeri igazát — E vigasz hiábavalósága*”<sup>54</sup>. A két mű születésének valós egyidejűsége csábítja tehát az értelmezőt, aki arra a következtetésre hajlik, hogy ezek a szövegek, mintegy testvérekként értelemszerűen hasonlóságokat mutat. Ugyanakkor ez az értelmezés megfeledez az arról, hogy ez az idézet például nemcsak a két regényre gyakorolhatott hatást, hanem az összes többi műre, beleértve a novellákat is, nem beszélve arról, hogy a naplóban leírt megjegyzések gyakorta úgyszintén szimbólumösszességek. Itt egymás körül forognak a felhasznált képek, és az ebből születő művek, Caligula, az anya, a lázadás, a barát, a donjuanizmus vagy éppen a nő szimbóluma jelenik meg töredékekben, vagyis ezen szövegek egyike sem tekinthető főszövegnek. Pusztán azok születésének nyomaivá válnak: hogy miként lépnek ki a metanarratívából, tiszta nyomokként jelennek meg az olvasó előtt. Ezért hibás az a feltételezés, amely ezt a szöveget tisztán életrajzi adatokkal kívánja kapcsolatba hozni<sup>55</sup>, hiszen nem tekinthető a teljes narratíva megformálódásának, első eseménynek. A két szöveg közötti kapcsolat, amely ilyesfajta értelmezéshez vezethet,

---

<sup>54</sup> Albert CAMUS, *Noteszlapok I. 1935. május – 1942. február*, Bethlen Gábor könyvkiadó, Budapest, 1983. 38., Albert CAMUS, *Carnets, mai 1935 – février 1942*, Gallimard, Paris, 1962, 46.

<sup>55</sup> Példa erre Bernard Pingaud, aki a két regényt az író előéletével, gyermekkorával, valamint újságírói pályafutásával hozza kapcsolatba: „*Le premier roman de Camus (...) doit beaucoup, comme L'Étranger, à l'expérience personnelle de l'auteur. On y retrouve les thèmes, déjà repérés, des écrits de jeunesse: la vie quotidienne de Belcourt, la pauvreté difficilement assumée, le goût de la mer et du soleil, l'obsession de la mort*” Bernard PINGAUD, *L'étranger d'Albert Camus*, Gallimard, Paris, 2003, 56. Saját fordításban: „*Camus első regénye, akár csak a Közöny, sokat merített az író személyes tapasztalataiból. Felfedezhetjük a fiatalkori írások témáit: a hétköznapi életet Belcourt-ban, az elviselhetetlen szegénységet, a tenger és a nap ízét, a halál engesztelhetetlen kérlelését*”. Az írás módozatait, az újságírói, tényközlő jelleget már Sartre is szívesebben hozta kapcsolatba a Hemingway-írások technikájával (vö.: Jean-Paul SARTRE, *i.m.* 104-107.). Ennek a dolgozatnak azonban nem célja az életrajz, tehát az író oldaláról történő megközelítés, azonban cáfoljuk a *Noteszlapokban* megjelenő írások főszöveggént való értelmezését: ugyan a szövegek és azok struktúráinak genezisééről tanúskodnak, de nem egyenlők azzal, tehát nem tekinthetők az általunk tárgyalt metanarratíva egészének, pusztán jelzőlámpáinak, akár csak a szimbólumok gyakorisága is.

szerkezetük hasonlóságában rejlik: a narráció mindkét esetben egyenes vonalat követ, azonos módon két részre tagolódik a gyilkosság – halál mint két szövegszervező esemény értelmében. Mindkét esetben egyetlen egy főhős van, kinek nevében ott rejlik a Természet „törvényszerűsége” (Mersault – Meursault), mindketten ölnek, és mindkettejük esetében ez a cselekedet vezet halálukhoz. A különbség, melyet az első regény alcímei is jeleznek, Mersault halálának tudatosságában rejlik (*Tudatos halál*). Ami azonban ennél is fontosabb az az, hogy mindkét regény esetében meghatározó a szimbólumok jelenléte, és ezt erősíti tovább a szerkezetek analogikus építkezése. Ugyanakkor nem mondhatjuk azt, hogy a két szöveg hasonlósága kiemeli őket a többi szöveg közül, pusztán arról beszélhetünk, hogy itt sűrűbben vannak jelen azok a szimbólumok, melyek a többi szövegben szétszórta fordulnak elő<sup>56</sup>.

Talán itt érdemes szót ejtenünk arról, hogy miért tettük a *Közöny* értelmezésünk középpontjává: ha valóban igaz, hogy a szövegek struktúráját a szimbólumok előfordulása és a kijelentések ezekhez való viszonya határozza meg, akkor miért tekintjük ezt az adott metanarratíva centrumának? A szimbólumok vizsgálata szempontjából szükségesnek véltük egy olyan szöveg kiválasztását, melyből kiindulva értelmezhetővé és bejárhatóvá válik az élénk táruló képhalmaz, illetve annak az elbeszélések szerkezetére való hatása, és amelyben a legnagyobb sűrűséggel fordulnak elő az adott szimbólumok, vagyis így nem vált szükségessé a szétszórta, például novellákban megjelenő képek összegyűjtése, és ez utáni interpretációja, hanem lehetséges egy szövegen belüli megfigyelésük, illetve más szövegekre való kihatásuk. Mivel főszöveget nem jelölünk meg, a *Közöny* sem tekinthető annak, pusztán az általunk felderített képek csomópontjának a szimbólumok előfordulásának tekintetében. Továbbá ezek funkciója itt érzékelhető a legtisztábban: az anya és az apa halállal való összekapcsoltsága, a Természet emberfelettsége, illetve a lázadás és az ehhez kapcsolódó csend. Összehasonlításképpen érdemes szemügyre venni ebből a szempontból a *Boldog halál* szimbólumainak viselkedését. A lázadás itt is megjelenik, azonban itt olyan szoros kapcsolatban áll a pénzszerzés által megszerezhető boldogság képzetével, hogy egyszerű, a társadalmi létezés elutasításával válik egyenlővé, és háttérbe szorul az a gondolatiság, amely a *Közöny* szerkezetét meghatározza: az abszurd mint az ember és a világ közötti végtelen csend a *Boldog halálban* nem válik explicitté, annak ellenére, hogy Mersault halálát is a természet okozza (ellenben Meursault esetében ez csak közvetett módon valósul meg). Mersault gyilkos

---

<sup>56</sup> A két szöveg szerkezeti és képi hasonlósága, illetve ezek életrajzi adatokkal és naplójegyzetekkel való összevetése vezet majd el ahhoz a problémához, mellyel *Az első ember* értelmezésekor találjuk szemben magunkat: a három szöveg feltűnő képi hasonlósága, valamint ez utóbbi töredékessége, mintegy csábító homályba burkolva az írást, ab ovo feltételezheti az önéletrás műfajának kiterjesztését a többi műre, szabadabbá téve ezáltal a biográfiai tények által történő szövegértelmezést?

cselekedete tehát logikusnak tűnik abban az értelemben, hogy pusztán Zagreus vagyonának megszerzésére irányul, így nem akasztja meg az értelmezést azáltal, hogy igazolja az eseményeket, nem hoz létre *acte gratuit*-t<sup>57</sup>. A nő illetve a barátok képe ebben a szövegben is kirajzolódik, azonban az anya képe teljes mértékben kimarad, továbbá a meggazdagodott, hazatért férfi történetére egyszerű utalást kapunk a szövegben. A képek kifejtetlenségét a *Boldog halálban* tovább fokozza másodlagos helyzetük: mivel a gyilkosság és az ezt követő halál is előre eltervezett (*prémédité*<sup>58</sup>) volt, a bennük rejlő szimbólumok funkciója kihasználatlan marad a narratív szerkezet szempontjából, vagyis nem vetik fel azt a problémát, amivel a *Közöny* esetében találkozhatunk. A cselekedetek racionálisak, megtervezettek, még maga a halál is egy logikai gondolatmenet részeként marad jelen: az abszurd a gondolkodó ember uralma alatt marad, melynek következtében a benne megjelenő és kifejtett képek funkciója elsikkad, az olvasó-értelmező nem tulajdonít neki különösebb jelentőséget. Ezzel ellentétben a *Közöny* egy teljesen új paradigmát állít fel. Nincs jelen racionális magyarázata a szöveg világában bekövetkezett eseményeknek, sem a gyilkosság sem a halál nem elfogadható egy a *Boldog halál* értelmi horizontja szerint rendezett világrendben: *Miért öli meg az arabot? És miért lőtt még négy golyót az első lövés után a földre zuhant s már mozdulatlan testbe?*<sup>59</sup> Joggal következhetne az a kérdés is, hogy valójában miért ítélik halálra Meursault-t? Eltekintve az értelmezőket<sup>60</sup> leginkább foglalkoztató kérdéstől, hogy vajon az ügyész saját anyjának megölésével vádolja-e inkább vagy azért, amit valóban elkövetett, feltehetjük azt a kérdést is, hogy miért a halálbüntetést szánják neki, börtönbüntetés helyett. A szöveg tárgyalás fejezete nem követ logikai rendet, a tanúk behívása hiábavalónak tűnik, a per hosszú hónapokig tart, a fellebbezés pedig csak pillanatnyi reményként villan fel a főszereplő szeme előtt: „*Olyan volt ez, mintha csak kopogtam volna röviden, négyszer, balsorsomnak ajtaján*”<sup>61</sup>. A szövegben megjelenő tárgyalás nem valós, színjáték: és ebben a darabban kerülnek az értelmező elé a szimbólumok.

---

<sup>57</sup> Habár Camus drámáit nem tettük vizsgálatunk részévé, lévén, hogy az elbeszélések szerkezetét, illetve azok módosulásait kívánjuk elemezni, mégis a *Caligula* esetében is ugyanez mondható el: a császár, habár véget nem ismerő öldöklése semmilyen érveléssel nem támasztható alá, egyszer igazolni látszik véres cselekedeteit: „*Az államkincstár mindennél fontosabb! Különb minden fontos: a pénzügy, a közérkölc, a külpolitika, a hadsereg élelmezése, a földosztó törvény. (...) valamennyi patrícius és a császárságban mindenki, aki valamelyennel vagyonnal rendelkezik – köteles gyerekeit vagyonából kitagadni, és köteles az állam javára végrendelkezni. (...) Ezeket a személyeket, szükségleteinknek megfelelően, tetszésünk szerint összeállított névsorok rendjében kivégeztetjük.*” Albert CAMUS, *Caligula — Félreértés*, Fiksz könyvkiadó, Budapest, 1997, 15-16. Albert CAMUS, *Caligula suivi de Le malentendu*, Gallimard, Paris, 1966, 33-34.

<sup>58</sup> *L'homme révolté*, 13., *A lázadó ember*, 11.

<sup>59</sup> SZÁVAI János, *Camus és a világ rendje* = Sz. J., *Nagy francia regények*, Krónika Nova kiadó, Budapest, 1999, 167.

<sup>60</sup> Vö.: Bernard PINGAUD, *i.m.*, 31-36.

<sup>61</sup> *Közöny*, 51., *L'étranger*, 95.

A vád alapvető tétele az anya magára hagyása, melynek okán párhuzamot vonnak az ítélet másnapján sorra kerülő apagyilkossággal, tanúkként hívják be Meursault barátait és Marie-t, akivel már házasságukat tervezték. Fény derül a közöttük húzódó viszonyokra, Raymondokkal kötött barátságára, ugyanakkor Meursault az utolsó szó jogán annyit mond: „*Amire sebtében azt feleltem, zavartan és kapkodva kissé, s érezve, milyen nevetséges vagyok, hogy az egész a nap miatt volt*<sup>62</sup>”.

A per jogi hátterével, az emberiségtől való elválasztással, a börtön sajátos szabályrendszerével és nyelvezetével — elegendő itt a vád- és védőbeszéd sajátos retorikai fogásaira, kötöttségére gondolni — látszólagos rendet teremt az abszurd uralta szövegvilágban, azonban ez a csinált, vagy színpadra állított racionalizáltság elveszti hatását a per megalapozatlansága miatt. Arra valójában nem derül, és nem is derülhet fény, hogy a főhőst miért ítélik el, a halálbüntetés pedig megalapozatlan marad, a logika hatalma tehát megszűnik<sup>63</sup>. A jelenet tehát motiválatlan marad saját, eredendő funkcióját tekintve, ezért nem nevezhetjük valósként megjelenített pernek<sup>64</sup>. A szöveg racionalizálásra való törekvése azonban a szimbólumok kibontakozásának ad teret: azzal, hogy a gyilkosság és a főhős halála közti viszonyt a *Boldog halál* logikájához hasonlóan értelemtelivé kívánja tenni egy egyszerű büntett és büntetés kapcsolatában, vagyis magát az *acte gratuit*-t a megtervezettség, a *prémédité* irányába mozdítja el, lehetőséget ad arra, hogy felszínre kerüljenek azok a képek, melyek valójában mozgatják a narráció egészét. A szöveg ugyanis teljes mértékben elveti a gyilkosság megfontoltságát, az emberi tervezést saját cselekedeteiben: ahogy azt a képeknél is idéztük, Meursault-t elsősorban testi szükségletei irányítják, nem foglalkozik társadalmi konvenciókkal. Az abszurd nem teszi lehetővé egy gyilkosság, de még egy öngyilkosság megtervezését sem. Ezzel maga a szöveg a tárgyalás ellen fordul, és a főhőst veszi védelmébe, hiszen az ő tette nem magyarázható semmilyen megragadható okkal, míg a perben résztvevők, az ügyész, a bíró, vagy éppen maga a törvény, tizenegy hónapon át tartó vita során dönt egy ember életének kioltásáról: az előre megfontolt gyilkosság elkövetői ez

---

<sup>62</sup> Közöny, 83., *L'étranger*, 158.

<sup>63</sup> „A bűn-büntetés megnyugtató háromszöge előbb megbillen, azután átfordul, olykor egy-egy csúcsa el is tűnik, s végül az egész konstrukció érthetelenné és értelmetlenné válik.” SZÁVAI, i.m., 172.

<sup>64</sup> Különleges figyelmet érdemel ebből a szempontból a börtönlelkész szerepe, aki a szövegben másodízben próbálja Meursault-t megbánásra készíteni: ezzel igyekszik a szöveg helyreállítani a bűn-bűnhődés-büntetés hagyományos hármasságát, ami azonban sikertelen marad, és ezzel lényegében értelmét veszti a tárgyalás: a büntetés feloldozó szerepe kiszorul, és ezáltal a bűn is. Ebből következik, hogy elismert és megbánt bűn nélkül maga a tárgyalás és a büntetés is értelmét veszti: „Még csak annyit kérdezett tőlem, ugyanolyan fáradt arccal, hogy sajnálom-e, amit elkövettem. Gondolkoztam, és azt mondtam, hogy igazi megbánás helyett inkább csak bosszankodást érzek. Azt hiszem, nem értette meg, mit mondtam. De hát aznap nem folytattuk tovább.” Közöny, 58., *L'étranger*, 109.

esetben azok a szereplők lesznek, akik az igazságszolgáltatást képviselik<sup>65</sup>. E tekintetben a szimbólumok más szövegekhez utalják az értelmező tekintetet.

A büntett spontaneitásának vagy megfontoltságának ellentéte nem csak a két regény ellentétében jelenik meg: ugyanezzel a gondolattal találkozhatunk *A lázadó emberben*, vagy a szerző *Gondolatok a halálbüntetésről* című írásában is. *A lázadó ember* a bűn kétféle megkülönböztetésével kezdődik<sup>66</sup>, majd ugyanebben a bekezdésben azonosítja a bíró személyét magával a gyilkossal<sup>67</sup>. A szövegek összességét meghatározó lázadás, mely az abszurd léthelyzet ellen irányul, a logikai meghatározottságú bűncselekmények ellen is szól: így az öngyilkosság és a gyilkosság ellen. Az abszurd értelmében egy gyilkos, saját világának rabjaként nem fizethet életével azért, amit elkövetett: ennek a gondolatnak kettős megalapozottságát találjuk a szövegekben: egyrészt az ember saját létezésének, világba-vetettségének áldozata, így az őt körülvevő anyagi világ (Természet) uralma alatt áll, másrészt pedig a lázadás lényege szerint elutasít, de legfőképp megóvja a lázadót, és lemond a gyilkosságról: „*Igent mondani mindenre azt feltételezi, hogy igent mondunk a gyilkosságra. Így elvész a lázadásban eredendően benne rejlő nem, és nyitva áll az út a biológiai vagy történelmi önkényuralom előtt*”<sup>68</sup> Ennélfogva, ahogy azt Ricoeur is megállapítja<sup>69</sup>, a lázadás rendelkezik egy metafizikai vonulattal, mely elutasítja az ember abszurdként tételezett léthelyzetét, és egy etikai vonulattal, mely megóvja a megtervezett gyilkosságtól, és szolidaritásra, együttlétre hívja a lázadót. A gyilkosság másik aspektusának, vagyis az egyén önpusztításának gondolatával találkozhatunk a Sziszüphosz mítoszában: a lemondásból, az elbújás lehetőségéből származó megsemmisülésvágy sarkallja az embert az öngyilkosságra. Ugyanakkor ezzel lemond annak lehetőségéről, hogy valós lázadást hajtson végre: a lázadás ez esetben egyenlő a felismeréssel, hogy létezésünk hiábavaló, abszurd, és nem feltételezhet semmilyen vigaszt nyújtó transzcendens létezését. E tekintetben csakis a filozófiai öngyilkosság (*le suicide philosophique*<sup>70</sup>) az egyetlen lehetősége a lázadónak a világban létezéshez, vagyis tudatában lenni önnön léte abszurdításának, és harcolni ez ellen azáltal,

---

<sup>65</sup> „Sok ország jogalkotása súlyosabbnak tartja az előre megfontolt szándékkal elkövetett bűncselekményt a tisztán felindulásban elkövetettnél. De mi a halálbüntetés, ha nem legmegfontoltabb szándékkal elkövetett gyilkosság, amelyhez egyetlen bűnöző mérgoly kiszámított gaztettét sem lehet hasonlítani?” *Gondolatok a halálbüntetésről*, 391.

<sup>66</sup> Lásd 29. jegyzet

<sup>67</sup> „Bűnözőink már korántsem a szerelem mentségére hivatkozó, gyámoltalan gyermekek. Épp ellenkezőleg, felnőttek és cáfolhatatlan alibivel rendelkeznek: alibijük a filozófia, mely mindenre felhasználható, még arra is, hogy bíróvá változtassa a gyilkost.” *A lázadó ember*, 11., *L’homme révolté*, 13.

<sup>68</sup> Paul RICOEUR, *A lázadó ember = Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, szerk. SZÁVAI Dorottya, Kijárat kiadó, Budapest, 2007, 224.

<sup>69</sup> *Uo.*, 230.

<sup>70</sup> Saját fordítás. Az eredeti szövegben: „*Il faut imaginer Sisyphe heureux.*” *Le mythe de Sisyphe*, 48-75.

hogy létezik: „Sziszüphoszt boldog emberként kell elképzelnünk”<sup>71</sup>, boldogként, hiszen léte abszurditása annak tudatosságában rejlik, abban, ahogy a szikla visszagurul a hegy aljára, és mindent újra kell kezdeni. Kirilov, a filozófiai öngyilkosság képeként, e tekintetben a reményekkel való szakítás leképeződése: feladata, hogy bizonyítsa, Isten az ember kitalációja, egy kép, mely eltakarja az ember abszurditását, és elfeledkezhet saját létezésének végességéről. A valódi öngyilkosság azonban teljes feladással jár, a lét elvetésével: ezzel szemben jelenik meg Sziszüphosz, aki, akárcsak Meursault, tagadja az istenek hatalmát, mégis újra- és újra felemeli a sziklát. A remény megtagadásáért folytatott küzdelem a *Közöny*ben többször megjelenik<sup>72</sup>, és egy helyen kiemelkedik a narráció többi eleme közül: nevezetesen arról a szituációról van itt szó, melyben a lelkész és Meursault utolsó párbeszéde zajlik. Ebben a jelenetben, miután a lelkész ígéretet tesz arra, hogy imádkozni fog a halálraítélt lelki üdvéért, ez utóbbi, teljesen váratlanul bizonyosságát adja a benne háborgó haragnak: „Akkor nem tudom, miért, de valami meghasadt bennem. Teli torokból kiáltozni kezdtem (...)”<sup>73</sup>. A főhős vérmérsékletét, magatartását, szokásait tekintve ez rendkívüli eseménynek tekinthető a szövegben, hiszen az olvasó egy, a világ dolgait csendben szemlélő szereplőről szerez információkat. Meursault kiáltása azonban magyarázattal szolgál különös viselkedésére: a létezés abszurd, és az ítélet elkerülhetetlen, így hiábavaló reménységet adni annak, aki szembenéz saját halálával — nem szólva arról, hogy reménnyel táplálni egy halálraítéltet borzalmasabb az ítélet kimondásánál is<sup>74</sup>. A transzcendens elleni lázadásként értelmezhetjük tehát ezt a jelenetet, melyben a lét fenntartásáért és a reménység ellen folytatott küzdelem egyszerre jeleníti meg önmagát: nem ölhetünk tudatosan, még önmagunk elpusztításához sincs jogunk, de nem bújhatunk el semmilyen földöntúli hatalom leple mögé a létezés abszurditása elől. A *lázkodó ember* e tézisben véli megvalósíthatónak a történelem bűnösségének megállítást, a vég nélküli háborúk és a nihilizmus lehetséges eltörlését, hiszen ez gátat vet az eszköz kiterjesztésének, vagyis annak, hogy igent mondjunk a gyilkosságra. Ez a lázadás szembehelyezkedik az ember ontológiai meghatározottságával, a végességgel, ugyanakkor együttlétre is buzdít: egy ilyen filozófiában tudatos ölésnek nincs helye, még jogi értelemben sem: a halálbüntetés nem elfogadható büntetés semmilyen emberi tett ellenében. Az apával összekapcsolódó kép jól szemlélteti ezt: az apa először életében elmegy megnézni egy kivégzést, azonban rosszul lesz attól, amit ott látott.

---

<sup>71</sup> *Uo.*, 168.

<sup>72</sup> „No, mára elég, Antikrisztus úr!”, *Közöny*, 59., *L'étranger*, 111.

<sup>73</sup> *Közöny*, 97., *L'étranger*, 182.

<sup>74</sup> „Tudni, hogy meghalunk, az semmi — állítja egy fresnes-i elítélt. Nem tudni, élni fogunk-e, ez maga a borzalom és a szorongás.” *Gondolatok a halálbüntetésről*, 392.

A per során tehát feltárul a képeknek azon összessége, melyek a gyilkosság véletlen voltát, és ezáltal annak elfogadhatóságát bizonyítják: Meursault esetében a „*napfény*” miatt történt minden, a külső világ, és testi szükségletei volt oka tettének. A gyilkosság ez esetben szimbolikus jelentéssel is felruházható: az ember alávetettségét, abszurd elleni küzdelmét hivatott reprezentálni. Ez magyarázza a négy lövést, melyek pár pillanattal az első után dördültek el. Az emberek cselekedeteit, létezésüket nem ők maguk irányítják, hanem a rajtuk kívülálló végtelen, és az egyetlen lehetőség a lázadásra az, ha szembeszállnak ezzel a szakadékkal, az abszurdal. Meursault viselkedése, a társadalmi konvenciókkal („*hazugságokkal*”<sup>75</sup>) való szembenállása, közönynek vélt némasága testesíti meg ezt a szembefordulást, gyilkossága pedig alávetettségének (*subordination*<sup>76</sup>) következménye: a per során feltárulkozó viszonyok, az anya és az apa képeinek visszatérése a halálhoz való kapcsoltságáról, a kontemplatív magatartásról és áldozat voltáról adnak hírt. Ugyanakkor az alávetettséghez kapcsolhatjuk az önpusztításvágy közvetett formáját is, a halálösztönt<sup>77</sup>, mely további magyarázatokkal szolgálhat az *acte gratuit* megértésében — habár a gyilkolás utáni vágy mindkét regényben kifejtetlen marad, míg a *Caligulában* uralkodó szervezőeleme lesz a szövegnek. Ugyanez a gondolat jelenik meg a másik szövegben is: „*Egy bíró szerint az általa ismert gyilkosok túlnyomó többsége reggel borotválkozás közben még nem tudta, hogy este ölni fog.*”<sup>78</sup>

A szövegek gondolatisága és az ezeket nyomként jelző képek tehát hálóként szövik át a *Közöny* narratíváját feltárva azt, ami a *Boldog halálban* rejtve marad annak racionalizáló törekvése miatt, és így mélyebb értelmet nyerhetnek a szimbólumok, melyek a szövegek összességét meghatározzák, ezúttal már nem csak képiségükben, de gondolati tartalmukban is<sup>79</sup>. A szövegek közötti mozgásuknak, és a képek lehetséges kibontakoztatásának vagy akadályoztatásának példáin keresztül látható, hogyan és miként képesek ezek a szimbólumok meghatározni egy adott narrációt, illetve annak befogadásának menetét. A metanarratíva így

---

<sup>75</sup> Camus az amerikai kiadáshoz írott előszavában ezt írja: „*Meursault (...) ne veut pas simplifier la vie. Il dit ce qu'il est, il refuse de masquer ses sentiments et aussitôt la société se sent menacée.*” Bernard PINGAUD, *L'étranger d'Albert Camus*, Gallimard, Paris, 2003, 193. Saját fordításban: „*Meursault-nak nem célja egyszerűbbé tenni életét. Kimondja, amit gondol, nem leplezi érzéseit, és a társadalom máris fenyegetésnek tekinti.*”

<sup>76</sup> *Le mythe de Sisyphe*, 117-124.

<sup>77</sup> „*(...) a halálösztönről van szó, amely olykor önpusztításra és mások elpusztítására vall. Valószínű, hogy a gyilkolásvágy gyakran egybeesik a bűnöző halál- és önpusztításvágyával.*” *Gondolatok a halálbüntetésről*, 383.

<sup>78</sup> *Uo.*, 378.

<sup>79</sup> A gondolati tartalmon ez esetben a szimbólumok narratíván belüli mozgása által végbemenő jelentésképzést és öninterpretatív aktusból származó többlettartalmat értjük: egy már előfordult szimbólum magában hordozza előző megjelenési helyének tartalmát, így természeténél fogva többet jelenthet annál, mint amit egy szövegbeli megjelenése alapján megtudhatunk róla. Így ez a gondolati tartalom csakis a korlátozott intertextualitás terében jöhet létre.



körvonalazható hatása alapján azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a szövegek intertextuális viszonyt alakítanak ki egymás között, mely viszonyt a dinamizmus, a változatosság és változtathatóság, valamint a kölcsönösség jellemez. Azonban nem lehet elég sokszor hangsúlyozni a művek autonómiáját sem: minden egyes mű magában foglalja saját megértésének lehetőségét, vagyis az intertextualitás nem tekinthető az értelmezés szükséges előfeltételének. A művek önmagukban is tartalmazzák azokat a feltételeket, legyen szó akár képiségről, akár gondolatiságról, amelyek az interpretációt lehetővé teszik: ezt bizonyítja az is, hogy a képek többszöri előfordulása egy művön belül is megtörténhet — példaként hozhatjuk a *Közönyben* megjelenő természeti képeket, melyek a főhős szinte minden kijelentésében jelen vannak. A művek közötti kölcsönhatás tehát egy szabad folyamat, a befogadás szempontjából nem elengedhetetlen. Ebből következik az is, hogy maga a metanarratíva nem alkothat meghatározott egységet, nem predesztinálhatja a szövegeket és azok narrációját. A szerző kérdése ez esetben különös fontossággal bír, hiszen egy szerző életművéről lévén szó, azt is feltételezhetjük, hogy ezek a szövegek alárendeltségi viszonyban állnak egy, ezeket definiáló, másik szöveggel: ez az, amit főszövegnek neveztünk, és melynek létezését tagadtuk.

Tegyük fel, mint ahogy azt már más megtette<sup>80</sup>, hogy Camus szépirodalmi alkotásai nem tekinthetők másnak, mint filozófiai eszméi irodalmi lecsapódásának: tézisregények, - drámák, - novellák stb. Azonban ezzel a kijelentéssel szembekerülnék magával az eszmével, hiszen, ahogy a Sziszüphosz mítoszában olvashatjuk<sup>81</sup>, a művészet, mi esetünkben irodalom, nem a világ vagy az eszmék magyarázatának színtere, hanem a szemlélődésé. Márpedig egy kontemplatív tekintet, egy képhalmaz felvonultatása, nem támaszthat alá filozófiai ideákat, nem beszélve arról, hogy ezáltal a szerző irodalmi teljesítményét a filozófiai írások szolgálatába állítanánk, másodlagos szerepet juttatva ezzel szépirodalmi alkotásainak a szövegek közötti párbeszédben. A főszöveg szövegek közül való kiválasztása is önkényes döntés lenne, hiszen a képek, akár a hozzátartozó lehetséges jelentések összessége a narratíva egészen végigvonul. Csábító gondolat lenne tehát egy önéletrajzi indíttatású szöveg megjelölése, nevezetesen *Az első emberé*, csak hogy ez ismét az egyes szövegek egységének tagadásához vezetne, és elfedné a szimbólumok áramlásának többszörös irányultságát: a biográfiai adatok alapján történő elemzés hibájáról a *Közöny* és a *Boldog halál* szerkezeti

---

<sup>80</sup> Jean-Paul SARTRE, *i.m.*, 97.

<sup>81</sup> „(...) *l'explication est vaine. L'oeuvre est aussi un phénomène absurde, (...) elle marque le point d'où les passions absurdes s'élancent, et où le raisonnement s'arrête.*” *Le mythe de Sisyphe*, 131. Saját fordításban: „A magyarázat hiábavaló. A műalkotás is egy abszurd jelenség (...) jele annak a helynek, ahol az abszurd érzelmek kiszabadulnak, és ahol a gondolkodás megtorpanásra kényszerül.”

rokonsága kapcsán már szóltunk (ld. 15.), de érdemes még egy példát hoznunk arra, hogy ez a megközelítés miképp hagyja homályban a szimbólum lehetséges funkcióit. Roger Grenier a *Közöny* elemzésekor párhuzamot tételez a szerző újságírói tevékenysége, illetve a per során színre léptetett újságíró alakja között, akkor, mikor a főhős saját tükörképét látja meg a szereplőben („s az a furcsa érzésem volt, hogy én magam nézem önmagamát”<sup>82</sup>): „Nincs kizárva, hogy a vádlott hasonmásában a művész önarcképét látjuk, olyasfélét, amelyet a festők a kép egyik sarkában helyeznek el diszkréten”<sup>83</sup>. Ebben az értelmezésben tehát az újságíró a főhős hasonmása, aki a szerző hasonmása, és elsiklunk a felett, amit maga a főhős állít: hogy ő is ugyanolyan, mint mindenki más, ártatlan, és a halállal kell szembenéznie. Ugyanakkor idegen is, mint mindenki más az őt körülvevő világban: a főhős nem készült gyilkosságra, tetteire külső okok kényszerítették. A szimbólum további kapcsolódásairól nem szükséges szólnunk, ez szabad folyamatként jelenik meg, azonban világosan látható, hogy az önéletrajzhoz való utalás kiiktatja a szimbólumok működését a megértésből<sup>84</sup>. Nem arról van tehát szó, hogy elvitatnánk ezen értelmezések igaz voltát, hanem arról, hogy ahhoz, hogy feltételezhessük egy metanarratíva létezését, nem fogadhatjuk el az önéletrajzot és az önéletrajzot, így *Az első embert* sem, főszöveggént: ebben a szövegben is, akárcsak a többiben szüntelen folytatódik a képek felmutatása, azok egymás közti interakciója, és az életrajzi elemekkel történő értelmezés megakadályozná ezt a metanarratív mozgást.

#### 4. Önmaga tükrében idegen

A narratíva egészének ily módon történő, szimbólumok uralta mozgása vezet el minket az idegen alakjához: ki ő, és mely viszonyok, karakterisztikumok képezik, illetve az ebben a metanarratívában megformálódó én milyen szempontrendszer szerint definiálható idegenként, furcsaságként a társadalommal, valamint önmagával szemben. Ez utóbbi esetben arra gondolunk, hogy a különböző, általunk említett elbeszélésekben megformálódó idegen alakok — úgy, mint az utazó, az apakereső, a visszaemlékező, a tudatos gyilkos vagy a „hirtelen felindulásból” gyilkossá lett szereplők milyen különbségeket rejtenek annak ellenére, hogy képük megformálása hasonló módon történik, illetve a hozzájuk rendelt szimbólumok is közel

---

<sup>82</sup> *Közöny*, 69., *L'étranger*, 132.

<sup>83</sup> Roger GRENIER, *Tűz nap és árnyék*, Bethlen Gábor könyvkiadó, Budapest, 1994, 96., Roger GRENIER, *Albert Camus, soleil et ombre*, Gallimard, Paris, 1987, 105.

<sup>84</sup> Ugyanezt tapasztalhatjuk Tóth Erzsébet elemzésében is, mely a nap és a természet egyéb megjelenítéseit az önéletrajz szerint tanulmányozza: ez röviden annyit jelent, hogy mindezek a képek azért vannak jelen, mert a szerző Algériában született, és töltötte fiatalkorát. TÓTH Erzsébet, *Camus napsütése*, Felsőmagyarország kiadó, Miskolc, 2005, 207-224.

állnak egymáshoz, gyakran azonosak. Tehát nem feltételezünk egy alak esetében sem belső ellentmondást, vagyis az őket megjelenítő képek, vagy más elbeszélések szereplőivel való összemosódást: mindegyik esetben jól elkülöníthetők az idegen alakjának különféle megjelenítései, melyek ugyanakkor több tekintetben is rokoníthatók egymással. Az idegenség mint szimbólum elemzésekor elsősorban a *Közöny* főszereplőjének alakját fogjuk vizsgálni — természetesen utalásokkal, szembeállításokkal a többi, valamint ezen elbeszélés más szereplőivel —, illetve, hogy jobban megvilágíthassuk szerepének és szimbolikus jellegének mibenlétét, más művek alakjaival is össze fogjuk vetni: így Vladimir Nabokov *Sebastian Knight valódi élete* életrajzírójával és Dosztojevszkij *A hasonmás* című elbeszélésének megkettőződött szereplőjével.

„Olyannyira szokatlan, a Camus alkotta Meursault (...) olyannyira érzéketlen, érzelmeiktől mentes, minden szenvedélytől megfosztott, és ezzel együtt teljesen érintetlen. Könnyedén mondhatnánk erre, hogy egy „border-line” vagy egy „hamis én”, összességében egy kvázi-pszichotikus inkább, mint az idegen prototípusa. Ez a Meursault egy „eset”, és semmiképp csak egy „francia pasas” az arabok között. Persze gondolhatjuk azt, hogy édesanyja halála volt az, ami kiszakította az emberek közösségéből, mint ahogy azt gyakran teszi velünk a gyász. Mégis úgy tűnik, Meursault gyásza hosszú ideje tart már. Mióta öltözéke ez az elfordulás (...)?”<sup>85</sup> Julia Kristeva értelmezése rávilágít arra, hogy Meursault, ellentétben a többi elbeszélés szereplőivel, nem mutatja jelét valódi elidegenedésnek, nincs megnevezhető oka a lázadásnak, vagy egyáltalán, nem is beszélhetünk valós lázadásról. Meursault valóban a megfosztottság állapotában lép elénk, ami ugyan egybeesik az idegen szimbólumának más megjelenítéseivel is, mégis valami lényegi eltérést tapasztalhatunk ezek között. Meursault alaphelyzetében a boldogság megszerzésére áhítozik, amelyhez csak gyilkosság útján szerzett vagyonnal juthat, míg Caligula a Hold után sóvárog, *Az első ember* főhőse saját múltja után kutat, a *Szomorú szívvel* utazója pedig magányában a lét és a nemlét monotóniájával találja szemben magát. Mindezen szerepek feltételezik a hiányt, katalizátorát az elbeszéléseknek, azonban egy valamiben különböznek Meursault helyzetétől. Talán érdemes itt visszatérnünk a szimbólumok vizsgálatához is: ahogy azt korábban megállapítottuk, ezen szövegek nagy része valamilyen módon — még ha csak utalásszerűen is — tematizálja az anya szerepének

---

<sup>85</sup>Julia KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, Gallimard, Paris, 2007, 39-40. Saját fordításban. Az eredeti szövegben: „Tellement étrange, ce Meursault de Camus, tellement anesthésié, privé d’émotions, déraciné de toute passion, et sans aucune écorchure avec cela. On le prendrait facilement pour un « border-line » ou un « faux-self », pour un quasi-psychotique en somme, plutôt que pour un prototype de l’étranger. Un « cas » ce Meursault, et pas du tout un « Français type parmi les Arabes ». Évidemment, on peut penser que c’est la mort de sa mère qui l’a arraché à la communauté des gens, comme le fait souvent un deuil. Pourtant, Meursault semble endosser un deuil endémique. Depuis quand arbore-t-il en effet ce détachement qui affecte ses liens (...)?”

kérdéskörét, legyen akár áldozat, akár az írástudatlan, szótlán nő, aki első embernek életet adott. Ugyanez igaz a *Közönyre* is, azonban ebben a szövegben az anya képe csatlakozik az apáéhoz: elhalálozik, rögtön az elbeszélés legelején, és ezek után csak fantomképként, a halálos ítélet egyik leghatásosabb érveként van jelen. Az anya szimbólumának „halála” következményekkel jár ennek a szimbólumnak a további működésében: a többi elbeszélésben<sup>86</sup> kapocsként jelent meg, mely szóra bírja a beszédet nem kedvelő idegent<sup>87</sup>. Ez esetben ezt a szimbólumot részben tekinthetjük a beszéd, vagy akár a nyelv reprezentációjának is, melyen keresztül az idegen létrehozza külvilági kapcsolatait, megteremti viszonyait, és önmagát<sup>88</sup>.

Ebből a szemszögből nézve az anya halála ezeknek a viszonyoknak az ellehetetlenülését, és az idegen elnémulását vonja maga után. A kötelék nélkülség, sőt, a kötelék-ellenesség (lázadásról továbbra sem beszélhetünk) jellemzi Meursault-t, ami a többi szereplőről nem mondható el. Ennek legszembetűnőbb példája az e világon túli létezővel való kapcsolat megszakítása, elutasítása a hitnek, vagy a megbánásnak egy olyan hatalom nevében, melyhez nem akar csatlakozni. Az „*Antikrisztus*”-megnevezés<sup>89</sup> is ebből az elszakadásból fakad tehát: Meursault társadalmi bűnössége részben abban áll, hogy nem képes beismerni azt, nem mutat megbánást, mert nincs senki, aki előtt szégyellné bűnét, aki előtt megbánást mutathatna. Isten kisértésének kizárása a műből, sőt az egész narratívából különösen fontos jelenség, mely az idegen kiszorulásának egyik legfontosabb összetevőjének a jelenlétét bizonyítja: ez az idegen magában áll, és, mivel nincsenek valós kapcsolatai, ezért rá nem vonatkoznak azok a szabályok, melyek ezekre a kötelékekre vonatkoznának. Természetesen Meursault nem nihilista, nem tagadja nyíltan Isten létezését, nem a hitvesztés, vagy az elfordulás klasszikus esetével állunk itt szemben: egyszerűen nem foglalkozik vele<sup>90</sup>, közönyösen tekint mások igyekezetére, mely arra irányul, hogy boldogok legyenek egy istenfélő társadalomban. Idegensége részben abból a némaságból fakad, mely érzékeitől és érzelmeitől való elszakítottasága, közönye táplál. Az Istentől való elfordulás a szövegben kiemelt helyet kap: ez

---

<sup>86</sup> Kivételt képez ez alól a *Boldog halál*, ahol ez a szimbólum, különös módon, egyáltalán nem jelenik meg.

<sup>87</sup> „*Ó, sose voltál valami beszédes.*” *Igen és nem között*, 39., *Entre oui et non*, 68.

<sup>88</sup> A szimbólumnak ezt a funkcióját, tudniillik, hogy a beszédet szimbolizálja, alátámasztja az is, hogy az anya írástudatlan volt: ennél fogva az írás és olvasás szerepét az idegen töltötte be. „*A filmekben ugyanis, lévén némák, gyakran szerepeltek feliratok. Mivel a nagymama nem tudott olvasni, Jacques-nak az volt a szerepe, hogy hangosan olvassa őket. Az első ember, 74., Le premier homme*, 109.

<sup>89</sup> *Közöny*, 59., *L'étranger* 111.

<sup>90</sup> „*Abban talán nem vagyok biztos, hogy mi érdekel valójában, de hogy mi nem érdekel, abban egészen biztos vagyok. Márpedig az amiről beszél egyáltalán nem érdekel*” (*Közöny*, 94.); „*Mit bántam mások halálát, anyám szerelmét az ő istenségét, a kiszemelt életet, a kiválasztott sorsokat, hiszen engem egyetlenegy sors választott ki magának, s velem együtt sok milliárd olyan kiváltságos lényt, akik, akárcsak a pap, testvéreimnek nevezik magukat.*” *Közöny*, 98.

a börtönlelkéssel való beszélgetés, melynek során a főszereplő (a történet során először) haragra gerjed, amikor a lelkész ígéretet tesz neki, hogy imádkozni fog érte. Ez a szöveghely rokonságot mutat Camus *Lettres à un ami allemand* című írásával, ahol a halálraítélteket kísérő lelkészt a szöveg a német baráthoz hasonlítja, aki képes még saját Istenét is a halál szolgálatába állítani<sup>91</sup>. A vallással — mely intézmény alapvető formája egy társadalom vagy emberi csoport létrehozásának (*religere*) — való szembenállás tehát annak lehetetlenségét szimbolizálja, hogy Meursault bármilyen kapcsolatra is képes legyen, az anya halálával a másikkal való beszéd lehetőségét is elvesztette, melyet a szövegbeli dialógusok is jeleznek: Meursault, ha egyáltalán beszél, aligha ad terjengős válaszokat — beszélgetést sosem kezdeményez —, ezek a válaszok pedig homályosak, nem valódi megjelenítői a főhős gondolatainak vagy érzelmeinek, kivételt képez ez alól a lelkéssel folytatott párbeszéd.

A szöveg világában megjelenő viszonyok „hamisságára” utal az a mód is, ahogyan Meursault kapcsolatba lép, vagy barátságot alakít ki az őt körülvevő emberekkel. Így Raymonddal, akivel szándéka ellenére kerül közeli „barátságba”<sup>92</sup>. Ugyanez mondható el Marie-ről is, aki régebben gépírónője volt, és egy véletlen találkozás után — az édesanyja temetésének másnapján — együtt maradnak. Viszonyukat Meursault nem tekinti szerelemnek, legalábbis nem állíthatjuk, hogy a szöveg alátámasztaná ezt. Azonban azt sem, hogy ezek a hamis viszonyok ellenére lennének a főhősnek. Nem utasítja el őket, de nem is mutatkoznak számára fontosnak. Ezzel ellentétben Meursault, a *Boldog Halál* főhőse, valódi kapcsolatokkal rendelkezik, Marthe, aki úgyszintén gépírónő, iránti vágya, és az ebből fakadó féltékenység leküzdhetetlen érzéseket vált ki belőle. Meursault esetében tehát olyan viszonyrendszerrel állunk szemben, melynek nincs valós tartalma, érzelmi háttere, a főhős nem ad számot sem magának, sem környezetének arról, hogy miben is áll a velük folytatott viszonya — legalábbis testi szükségleteire való hivatkozásán kívül nem. Az emberek számára nem egyediségük vagy értékük szerint vannak jelen: pusztán létezésük elegendő, hogy elégedett legyen helyzetével. Ebből fakadóan az idegen körül megjelenő alakok pusztán szerepeket képviselnek ebben a viszonyrendszerben, melyben az ember egyedisége elvész, és a megjelenítő vagy szereplő cserélhetővé válhat. Ez a nő esetében válik nyilvánvalóvá, ugyanis nem Marie után vágyakozik Meursault a börtönben, hanem egy nő után<sup>93</sup>. Az emberek megnevezése is hamis

---

<sup>91</sup> „mettre son Dieu au service du meurtrier” Albert Camus, *Lettres à un ami allemand*, Gallimard, Paris, 2007, 45. saját fordításban: „Istent egy gyilkos szolgálatába állítani”

<sup>92</sup> „Most aztán igazi jó pajtás vagy -, akkor tűnt fel a dolog. Megismételte a mondatát, és én azt feleltem: - Igen. - Mit bántam, pajtása vagyok-e vagy sem, s úgy láttam, szeretné, ha az lennék.” Közöny, 30., *L'étranger*, 54.

<sup>93</sup> „Így például sűrűn gyötört a vágy valamilyen nő után. És ez természetes is volt, még nem múlt el a fiatalságom. S annyit gondoltam egy nőre, a nőkre, minden ismerős nőre, azokra a körülményekre, amelyek közt

ez esetben, valójában névtelenek, és személytelenek, csupán feladatkörüket kell betölteniük. Meursault esete valóban különös eset az idegen más megjelenítéseivel képest a narratíván belül: a beszéd nélkülözése, a láthatatlan száműzetés és látszólagos társadalmiság egy olyan ént léptetnek elénk, aki, Kristeva szavaival élve, „*Bettelheim üres vára*”<sup>94</sup>, egy ember belső tartalom és külső kapcsolatok nélkül, aki nem ad magáról semmi hírt. Bár a némaság igazolható lenne a már említett kontempláció – explikáció ellentéppárral, vagyis azzal, hogy az abszurd létező szemlélődésre ítéltetett, akárcsak az abszurd műalkotás, hiszen magyarázatot nem adhat, és nem is kaphat a világról<sup>95</sup>, mégis, ebben az esetben ez nem elegendő ok, hiszen nem egyszerűen hallgatásról van szó: a kontempláció belső tartalmat követel magának, míg Meursault esetében csak a közönnyel találkozunk. Talán mégiscsak lázadásról volna szó? Társadalommal való szembenállásként értelmezhetjük a főhős viselkedését, hiszen nem követi annak alapvető szabályait, nem foglalkozik hitével. Azonban az kérdéses, hogy ki lázad valójában: a társadalom Meursault ellen, vagy Meursault a társadalom ellen. Ugyanis ha az igen és nem kérdésében vizsgáljuk meg Meursault léthelyzetét, akkor azt tapasztaljuk, hogy nem utasít el: vagyis az ő magatartásában nincs szerepe a nem kategóriájának, nem lázad fel semmi ellen, amit ez a társadalom felajánl neki, tehát igent mond Raymond barátságára vagy Marie szerelmére<sup>96</sup>, azonban nem áhítozik ezek után, pusztán beleegyezik létezésükbe. Ellenben társadalmi megítélése, melyet a per reprezentál a szövegben belül, azt jelzi, hogy környezete visszautasítja, nemet mond létezésére, és megsemmisíti az idegent.

Az idegen kilétének vizsgálatához érdemes más, az életművön kívül helyezkedő szövegeket és a bennük formálódó alakokat is megfigyelnünk, hogy láthassuk, milyen szerepeket tölthet be az idegen a szöveg világán belül, hogy ezáltal jobban megérthessük Meursault „esetét”.

Dosztojevszkij *A hasonmás* című írása máris egy különös eltéréssel szembesít minket. Való igaz, hogy ez az idegen, Jakov Petrovics Goljadkin, sok mindenben eltér Meursault-tól — érzéseit kinyilvánítja, bőbeszédű, valódi emberi kapcsolatokra vágyik, és nyíltan követi saját elveit (így próbál igazságot tenni az ellene készülő összeesküvés ellen) — azonban a legnagyobb különbség kizárásuk módjából fakad. Míg Meursault-t halálra ítélik, tehát

---

szerettem őket, hogy a cellám lassan megtelt mindannyiuk arcával, s benépesült a vágyaimmal.” *Közöny*, 63., *L'étranger*, 120-121.

<sup>94</sup> „*une forteresse vide de Bettelheim*” Julia KRISTEVA, *i.m.*, 41.

<sup>95</sup> „*Un homme est plus un homme par les choses qu'il fait que par les choses qu'il dit*” *Le mythe de Sisyphe*, 117. Saját fordításban.: „*Egy embert jobban jellemez az, amit elhallgat, annál, amit kimond.*”

<sup>96</sup> A lázadás egyetlen valós manifesztációja a lelkiesszel folytatott beszélgetésben jelenik meg, melynek szerepére a későbbiekben visszatérünk.

végleg kitörlik a társadalom színpadáról (habár nem tudjuk pontosan mi is történik vele, hiszen a szöveg már nem jut el a kivégzés pillanatáig, és nem tudunk a fellebezés eredményéről sem), addig Goljadkint életben hagyják, és elviszik máshová. Az eltávolítás vagy száműzetés tovább fokozódik azzal, hogy a funkcionáriust helyettesítik: a szereplő megkettőződik a regényen belül, így színre lép azon hasonmása, akit a társadalom befogad<sup>97</sup>, aki ért a szépbeszédhez és a társasági élethez. Mindez érdekes kérdést vet fel: a társadalom nem pusztítja el véglegesen az idegent, pusztán helyettesíti egy olyan képmásával, aki megfelel az általa támasztott konvencióknak, ebből pedig azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az így élénk tárt társadalom nem egyénnel vagy esetekkel számol, hanem a Társadalommal és az ettől eltérővel, akit kivet magából, helyettesítve őt mással. Ebben a szemléletben az egyén elveszti fontosságát, bármikor helyébe léphet valaki más, aki látszólag azonos vele, és mindezt anélkül, hogy környezetében bárkiben gyanút vagy felháborodást keltene a csere. Mindemellett az is kérdéses, hogy miért szükséges az ilyesfajta helyettesítés, hogy miért nem elegendő az eltérő, a másik ember egyszerű eltörlése. A megkettőződés ugyanis tökéletes eszközként szolgál arra, hogy az olvasó lássa, miért tekintik idegennek Goljadkint, mi az, amiben különbözik az elvárttól vagy a normától. Ezen túlmenően azonban a megkettőződés azzal is jár, hogy a főszereplő önmaga számára válik idegenné: azáltal, hogy szembesül képmásával<sup>98</sup> immár világossá válik számára az is, hogy ez a társadalom miatt veti ki magából, miért jön létre egy mélyülő szakadék közte és a világ között. A saját idegenség ismeretéből fakad az a páni félelem, nyugtalanság és küzdés, ami a főhőst jellemzi egészen addig, amíg el nem viszik a városból.

A helyettesítésnek egy másik formáját tapasztalhatjuk a *Boldog Halál*ban is: itt ugyanis Zagreus az, akit eltávolít Mersault méghozzá a célból, hogy vagyona megszerzésével a helyébe léphessen. Azonban az ő terve egyedi és így egyénre vonatkozik: meg kell ölnie Zagreust, mert csak így lehet boldog. Zagreus világtól való elzártsága őt is idegenné teszi, viszont halálát egy másik idegen okozza: így ez a behelyettesítés nem tekinthető a társadalom oldaláról történő száműzetésnek. Ráadásul itt a megkettőződés sem tekinthető tökéletesnek: Zagreus és Mersault nem hasonmásai egymásnak, nem cserélhetők ki, Mersault pusztán pénzéért öli meg, birtoklásvágyból, nem pedig azért, hogy barátját eltüntesse, és végül ő lehessen maga Zagreus. Így Zagreus míg életét elveszti tőle, eredeti szerepét megtartja, és

---

<sup>97</sup> A társadalmi elvárásokat több tekintetben Goljadkin orvosa, Kresztyan Ivanovics jeleníti meg rögtön a szöveg legelején: mintegy igyekszik kigyógyítani a főhőst abból a bajból, amit miatt a társadalom elutasítja őt.

<sup>98</sup> „Goljadkin úr most végre teljes bizonyossággal felismerte éjszakai cimboráját. Az éji társ nem volt más, mint ő maga — Goljadkin úr, egy másik Goljadkin úr, hajszálra olyan, mint ő, egyszóval és nevén nevezve: megtestesült hasonmása.” Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ, *A hasonmás, Pétervári történet*, Magyar Helikon, Budapest, 1974, 60.

nem tűnik el végleg a szövegből. Goljadkin azonban elveszíti ezt a szerepet, hiszen mindenét hasonmása örökli, elfogadható formában, beleértve személyazonosságát is. A megkettződés kérdése azonban továbbra is fennáll: miért van rá szükség egy olyan, társadalmi szempontból jelentéktelen tisztviselő esetében, mint Goljadkin? Az egyén mint társadalmi résztvevő szempontjából nem szükségszerű, de az idegen önfelismerése, az egyén önmagától való elidegenedése szempontjából fontos eljárás: így Goljadkin úgy tekinthet magára mint idegenre. Az idegen megduplázódása nem jelenik meg a *Közöny* szövegében, megszűnése így véglegessé válik, ami egyben azt is jelenti, hogy ebben az elbeszélésben az idegen nem válik megjavíthatóvá, helyettesíthetővé, a társadalmi konvencióknak való megfeleltetés és az integráció kényszere nem uralja a szöveget: az idegen jelenlétét, ha további létezését meg is tagadja tőle, elfogadja, és nem léptet helyébe mást. Ez esetben Meursault valóban oszthatatlan egyénként tűnik fel, aki önmagát nem tekinti idegennek, tettét és viselkedését sem tartja sem különösnek, sem pedig bűnösnek („*Minden bűnös véltlennek tartja magát az ítélet előtt*”<sup>99</sup>), hiszen az elidegenedési folyamat itt nem megy végbe, amiből az is következik, hogy az önkeresés nyugtalansága sem jelenik meg a műben. Önkeresés, vagy inkább lázas áhítozás a társadalmi elfogadottság után abból a szempontból, ahogyan Goljadkinnál tapasztaljuk, hiszen Meursault esetében is beszélhetünk önértelmezésről: több esetben találkozhatunk olyan önreflexív belső monológokkal a szövegben, melyek a szereplő viselkedését igazolják (ilyenek például a testi szükségletekre vonatkozó kommentárok, vagy a börtönben való tünődése). Meursault tehát, Goljadkinnal ellentétben, egy olyan idegen képét tárja elénk, aki nem a társadalomból kiszakadt „részként” kerül eltörlésre, majd helyettesítésre, hanem egy olyan különös, furcsa (*étrange*) emberként, aki olyan különbségeket mutat a többivel szemben, hogy azok megtagadják, nem tekintik részüknek, így nem is helyettesítik őt, pusztán kiűzik világukból.

Az idegennel való szembesülés és társadalmi magatartás másik formája a másságnak a befogadása, átfordítása a saját nyelvre — ez az a nyelv vagy beszéd, mely Meursault esetében az anya halálával végleg eltűnik —, mely lehetővé teszi az idegen interiorizálását, integrálását egy adott közösségbe. Sebastian Knight alakjában egy olyan idegennel állunk szemben, akit saját halála, zsenijének titokzatossága, oroszos angolsága tett idegenné féltestvére és olvasói számára egyaránt: törekvése egy hiteles életrajz megírására egy olyan intézmény létrehozását szimbolizálja, mely az írózseni nyelvének átfordíthatóságát tenné lehetővé. „*Sebastian életének alaphangját a magány adta meg, és minél kegyesebben bánt vele a sors, bámulatosan*

---

<sup>99</sup> *Gondolatok a halálbüntetésről*, 383.



odahamisítva elé a dolgokat, melyekről ő azt hitte, hogy kellenek neki, annál inkább tudatosodott benne, hogy sehogy sem illik a képbe — semmilyen képbe. Mikor ezt végre teljesen felfogta, és elszántan művelés alá vette különállását, mintha az valami ritka adottság vagy szenvedély volna, csak akkor lelt Sebastian örömet annak dús és csodás burjánzásában, többé már nem gyötrődve önnön sutasága és magánakvaló természete miatt...”<sup>100</sup>. Az idegen alapvető léthelyzete, bármely elbeszélést is helyezünk a vizsgálat középpontjába, az elhatárolódás, a magány, melynek legérzékletesebb megjelenítése a nyelvi érthetlenség vagy értelmetlenség, — ez utóbbi esetben már az idegen is tudja, hogy bármit is mond azt rajta kívül senki sem érti meg<sup>101</sup> — mely különböző formákban jelenik meg a három regényben. Míg Goljadkin nem érti meg saját izoláltságát, és fékevesztetten próbálja visszaszerezni azt a helyet, melyet hasonmása már régen elfoglalt, igyekszik környezete értésére adni idegenségének okát és célját — ő az egyetlen idegen, akinek célja van: a személyes becsület megszerzése, helyreállítása — és ezen igyekezet közben egy vég nélküli, ámde érthetetlen beszédet hoz létre, mely végül képtelen betölteni a létrehozó által neki szánt funkcióját: a mentegetőzést. Ez az idegen tehát mentegetőzik saját léthelyzete okán, de mindhiába, nyelvi megjelenítettsége érthetetlen, lefordíthatatlan marad. Ezzel szemben Meursault nyelvi reprezentációja egyszerűen megszűnik, átfordítása, tehát megismerése lehetetlenné válik, és egy abszolút idegent testesít meg. Idegensége az elvesztett nyelvből (is) fakad, az egyetlen olyan médium megszüntetéséből, mely képessé tehetné saját eltörlésének elkerülésére — így az anya, tehát a nyelv halála egyben jele az idegen pusztulásának is, akit saját némasága foszt meg a társadalmi szférában való részvételtől, a valahová tartozástól (így a valós barátságtól, vagy a szerelemtől).<sup>102</sup> Sebastian Knight azonban egy olyan idegent testesít meg, kinek némasága valós, hiszen már elhunyt, viszont beszéde fiktív, oly beszéd, melyet sokan hallanak, vagy pontosabban szólva olvasnak, és e szövegek, illetve az Oroszországból Angliába települt író, megértésére vágyanak. Ennek a vágynak a megtestesítőjeként lép elő

---

<sup>100</sup>Vladimir NABOKOV: *Sebastian Knight valódi élete*, Európa könyvkiadó, Budapest, 2002, 38.

<sup>101</sup>„Megérti, megérti-e vajon?” Közöny, 98., *L'étranger*, 184.

<sup>102</sup>„Coïncé dans ce mutisme polyforme, l'étranger peut essayer, au lieu de dire, de faire: de faire le ménage, du tennis, du football, de la voile, de la couture, du cheval, du jogging, des enfants... que sais-je? Ça reste une dépense, ça dépense, et ça propage encore davantage le silence. Qui vous écoute? On vous tolère tout au plus, D'ailleurs, voulez-vous réellement parler?” Julia KRISTEVA, i.m., 28. Saját fordításban: „A többarcú némaság csapdájába esve az idegen megpróbálhat, ahelyett, hogy mondana vagy tenne valamit: takarítani, teniszezni, vitorlázni, varrni, lovagolni, kocogni, gyerekeket szülni... honnét tudhatnám? Pazarlás marad, pazarol, és még inkább terjed általa a csend. Ki hallgat titeket? Legfeljebb megtűrnek. Egyébként is, valóban beszélni akartok?” Meursault nyelvisége egyedül a pappal szembeni kirohanásakor nyilvánul meg; ezenkívül minden amit mond, nem hordoz valódi tartalmat: „Este Marie eljött értem, s kérdezte, nem venném-e el feleségül. Azt mondtam, hogy nekem mindegy, s megtehetem, ha ez a kívánsága. Akkor meg azt akarta tudni, hogy igazán szeretem-e. Azt feleltem, mint már egyszer, hogy ez nem jelent ugyan semmit, de hogy hát azt gondolom, nem szeretem.” Közöny, 37., *L'étranger*, 69.

féltestvére (kinek nevét nem tudjuk meg), aki ennek a nyelviségnek a felkutatására vállalkozik, hogy megírhasa a szerző valódi életét, szemben azzal a hamis irattal, amit Knight titkára, Mr. Goodman állított össze a publikum számára. A nyomok kutatása emlékeken vezet keresztül, a múltba vezet tehát vissza, az idegen nyelvének újjáépítését tűzi ki célul, anélkül, hogy az idegen arcát valaha is láthatná: mikor úgy hiszi, hogy saját testvérenek halálóráján van jelen, valójában egy számára ismeretlen férfi halálos ágyához vezetik („*Mon Dieu! Az orosz úr tegnap meghalt, és ön az imént Monsieur Kegannél volt bent...*”<sup>103</sup>). Az orosz úr, az idegen láthatatlanságának oka elrejtettségében<sup>104</sup> van: lefordíthatósága csak akkor lehet valódi, az életrajz csakis akkor lehet hiteles, és csak akkor teljesíti be a megértés vágyát, ha az idegent, a mást mi, tehát a nem-idegen, az *azonos*<sup>105</sup> hozzuk létre önmagunkban: az idegen képének megformálása tehát alapvető tényezője magának a megértésnek, és ez teszi lehetővé az idegen helyébe lépést, és az azonosulás általi interpretációját: „*Így hát én — vagyok Sebastian Knight. Úgy érzem, mintha őt személyesíteném meg egy rivaldafényes színpadon (...)*”<sup>106</sup>. Sebastian Knight története a múlt narratívájának rekonstrukciója, az emlékezet felszínre hozása avégett, hogy a múlt és az idegen nyelvét újraalkothassuk, és ezáltal magunkévá tehessük az idegent, és annak képmásává válhassunk. Az életrajz írásának alapvető mozzanata az emlékezet és annak szimbólumainak, tárgyi megtestesüléseinek életre keltése, és ez egy magát önéletrajzként tétélező írásra is ugyanígy igaz. Az *első ember* elbeszélője hasonló technikákat alkalmaz az idegen bemutatására, mint Knight névtelen féltestvére, önazonosságának rejtett aspektusai azonban nem annyira szembeszökők, mivel itt az idegen nem más, mint múltbéli önmaga. Az idegen itt is a múlt része, nyelvisége (melynek felsőbbrendűségét itt az anya szótlansága és kisgyermek írni- és olvasni tudása jelzi) a kutatás tárgya, melyen keresztül megformálja múltbéli képét, és az írásban teszi sajátjává. Az önidegenség folyamata ez, melyben az egyén a múlt idegenségét fordítja át az „új” nyelvre, azt a történetet tehát, melyet már elfelejtett, s mely már csak tárgyakban, képekben, és mások elbeszélésében lelhető fel újra: „*Az elveszett idő nyomába csak a gazdagok eredhetnek*”<sup>107</sup>. Ugyanakkor egy másik idegen is megjelenik, az apa, kinek interpretációja, az emlékezetbe való bevésése azért válik lehetetlenné, mert nem

---

<sup>103</sup> Vladimir NABOKOV, *i.m.*, 176.

<sup>104</sup> „*Étrangement, l'étranger nous habite: il est la face cachée de notre identité (...)*” Julia KRISTEVA, *i.m.*, 9. Saját fordításban: „*Különös módon az idegen, a szokatlan, bennünk lakozik: önazonosságunk rejtett arcúata (...)*”

<sup>105</sup> vö.: Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 2008, 314-354.

<sup>106</sup> Vladimir NABOKOV, *i.m.*, 177.

<sup>107</sup> *Az első ember* 63., *Le premier homme*, 93.

hagyott maga után semmilyen nyomot<sup>108</sup>, csak egy saint-brieuc-i sírkövet, mely pontosan ugyanúgy néz ki, mint az összes többi sírhant egy katonatemetőben.

Meursault furcsa idegen (*un étrange étranger*): szemben Jacques Cormery-vel, Sebastian Knight-tal és Goljadkinnal idegensége nem interiorizálható, nem lefordítható. Az anya halálával, elvesztette azt a nyelviséget, mely lehetővé tette volna helyettesítését, az emlékezetet, mely még tartalmazza idegenségének képét. Meursault nyom nélkül maradt, így kitöröltetett a társadalom közegéből és az életből: halálra ítélték. Apjával ellentétben, akiről az egyetlen fennmaradt emléke az, hogy a férfi egyszer részt vett egy kivégzésen, egy idegen eltörlésén, ő maga lesz ennek a szcénának a főszereplője, ő lesz az idegen, kinek elmúlása a társadalom szeme láttára történik meg, hivatalosan, s aki azt kívánja, „*hogy minél több nézőm legyen az ítélet végrehajtásakor*”<sup>109</sup>.

Az idegen helyettesíthetlenségéből fakadó eltörlés tehát különös viszonyban áll azzal az egységesként fellépő társadalommal, mely a halálbüntetést kirója az idegenre. Ez a viszony azonban furcsa (*étrange*) következtetéseket vonhat maga után, magára a társadalomra vonatkozóan: amennyiben ez a közösség halálra ítéli az idegent, anélkül, hogy megpróbálná azt helyettesíteni. Ez egyben azt is jelenti, hogy készen áll az idegen egyediségének az elfogadására. Ez az elfogadás azonban, mely ellentétben áll Meursault esetében a befogadással<sup>110</sup>, láthatóan nem természetes jellemzője a közösségnek: Meursault büntudatának hiánya vagy éppen megléte a kulcsa a társadalomhoz való tartozásnak, ezt bizonyítja az is, ahogy az én-elbeszélő narrációja bemutatja a per során elhangzó vádak. Meursault bűnösségét mindvégig abban fedezik fel, ahogy a bűnös ehhez viszonyul: a bűnösségre való ráébredés, vagy öntudatra ébredés a *Közöny* főhőse szempontjából kizárólag külsődleges esemény<sup>111</sup>, Meursault pusztán elfogadja bűnösségét, nem érez valódi büntudatot. Ebben az esetben Meursault helyzete köztes állapotot mutat, a társadalmat megjelenítő szereplők, mint az ügyész vagy az ügyvéd igyekezete arra irányul, hogy az általuk képviselt rend és az ehhez tartozó értékek, mint amilyen a bűn és annak felismerése, Meursault-t is „magukhoz ragadják”. Az „elragadás” kifejezés arra utal, hogy Meursault, különállásából fakadóan nem hordozza magában ezeket az értékeket, nem érez büntudatot, és mintegy megsérti ezzel a társadalom egészét. A Másik képe ezzel válhat teljessé: a társadalomtól való elszakadás a büntudattól, a társadalmi öntudattól való megfosztottsággal válik egyenlővé.

---

<sup>108</sup> „Senki sem emlékszik apára.” *Az első ember*, 62., *Le premier homme*, 92.

<sup>109</sup> *Közöny*, 99., *L'étranger*, 186.

<sup>110</sup> Meursault-t, mint megtűrhetetlent veti ki magából a közösség.

<sup>111</sup> Kérdéses azonban, hogy a bűnösség fel nem ismeréséből levonható-e olyan következtetés mely szerint Meursault nem öntudatos.

Meursault kivégzése azonban csakis akkor igazolható, ha a társadalom és annak képviselői törekvése az idegen integrálására, tehát arra, hogy magáévá tegye a kívülről kényszerített büntudatot, hiábavalónak bizonyul.

## 5. A meursault-i etika

A szimbólumok említett interpretációs aktusában szükséges kiemelni az idegen megformálásának kiemelkedő szerepét, ugyanis ez a szimbólum az, amely a többi képpel való kapcsolatában, valamint a szövegekben betöltött szerepe által lehetővé teszi, hogy feltárjuk a narrációkban felbukkanó etikai alapvetéseket. Magának az idegennek a megjelenése (Meursault – Mersault – Jacques Cormery – Sziszüphosz – a halálraítélt – Caligula stb.) is fontos következményekkel jár a szimbólum viselkedése szempontjából, vagyis ez a kép magában hordozza a tér és ezáltal a társadalom kettészelésének lehetőségét. Amennyiben egy emberi közösségben megjelenik egy idegen, akkor ez a csoport elveszti teljességét, az általa felállított konvenciók és szabályok mindenhatósága érvényét veszti. A társadalom tere megoszlik: idegenekre és nem-idegenekre. Az idegen képe, megjelenése által felveti tehát azt a kérdést, hogy kik a nem-idegenek, és miben különböznek magától az idegentől. A *Közöny* szövegét vizsgálva a válasz viszonylag egyszerűnek tűnhet, hiszen ez esetben a társadalom eltörli azt az egyént, aki nem követi az ezt a csoportot irányító törvényeket. Azonban ez a feltételezés érvényét veszti az ítélet megalapozása által: ez a kijelentés csak abban az esetben érvényes, ha Meursault-t a gyilkosság ténye miatt ítélik el. Azonban az ügyész beszédében elhangzó vádak alapján az ítélet — melynek kimondása ugyan valóban a bűntett miatt valósulhat meg — Meursault eleve elszakítottága, izoláltsága miatt hangzik el. Ebből a szempontból nézve az idegenség egy másik aspektusa is feltárulhat az értelmezés során, mely hozzásegíthet egyben ahhoz is, hogy megértsük az idegen mint szimbólum folytonos, ugyanakkor változó képét is a szövegekben.

Horváth Krisztina<sup>112</sup> elemzését követve, ha összevetjük az idegen megjelenítésének két szélsőséges példáját, akkor azt tapasztalhatjuk, hogy az idegenségnek nem elsődleges feltétele az elkülönülés, az elválás a nem-idegentől. Rieux doktor és Meursault egyaránt idegenek, mindkettejük léhelyzetét alapvetően az határozza meg, hogy szembe kell nézniük létezésük végességével: a pestissel vagy a halálbüntetéssel. Lázadásuk megjelenítése sok

---

<sup>112</sup> HORVÁTH Krisztina, *Dosztojevszkij és Camus távlata, Tragikus optimizmus és pesszimizmus = Világirodalmi tanulmányok 4.*, ELTE soksz., Budapest, 1983, 3-69.

különbséget mutat<sup>113</sup>, azonban egy töről fakad: a lét abszurditása mindkét szereplő jellemét meghatározza, a világ és ember közötti szakadék az, amely idegenné teszi őket. Az abszurd felismerése és elfogadása mindkét idegent meghatározza, de lázadásuk, feladataikból következően különböző irányba halad. Az abszurd ebben az esetben valóban értelmezhető hasadásként<sup>114</sup>. Meursault esetében az abszurd, a világ hallgatására való rádöbbenés, az explikáció hiánya egyedüllétre ítéli az idegent, távol bármiféle egységesnek tekinthető közösségtől, vagy normarendszertől. Az idegen eleve elszakítottnak tekinthető, egymagában áll szemben saját létének abszurd voltával, amely magyarázatot adhat Meursault lázadás-nélküliségének is: az abszurd az egymagában álló embert pusztán hallgatásra készíteti, hiszen az általa feltett kérdésekre sosem kaphat választ. Ezzel szemben Rieux doktor valódi lázadóvá válik: a hallgatás, vagyis az emberi lét végességének a felismerése az ő esetében is bekövetkezik, azonban a kollektivitás, a pestis mindenkit sújtó csapása megteremti az idegen számára azokat a feltételeket, melyek lehetővé teszik a lázadást. Vagyis, ebben a kollektív büntetésben, a halálban, a lét abszurdításában minden ember részesül, és minden ember idegenné válik: „*A világrendet a halál szabályozza.*”<sup>115</sup> Az idegenség egy egész közösségre történő kiterjesztése felszámolja a valós társadalmat, és helyette egy, a szolidaritáson alapuló csoportot hoz létre, mely csoport az együttlét megvalósíthatósága által képes szembeszállni a teremtés igazságtalanságával: „*A lázadó mozdulat után a szenvedés tudatára ébred, hogy kollektív, valamennyiünk tapasztalata. A szellemet idegenség ragadta magával, de fejlődésének kezdete annak felismerése, hogy minden emberrel osztozik ebben az idegenségben, s az emberi valóság, totalitásában, az én meg a világ közötti távolságtól szenved. Az egyetlen embert gyötrő baj kollektív pestis. A mindennapok megpróbáltatásaiban, mely sorsunk, a lázadás ugyanazt a szerepet játssza, mint a » cogito « a dolgok rendjében: fő evidencia. De ez az evidencia kimozdítja az egyént magányából. Közhely, mely az összes emberre alapozza a legfőbb értéket. Lázadok tehát vagyunk.*”<sup>116</sup>. A lázadás közösségalkotó elemként való feltűnése a szimbólum értelmezésekor lehetővé teszi Meursault kilétének további vizsgálatát is. Meursault idegensége ugyanis új megvilágításba helyeződik ezáltal: már nem pusztán, mint gyilkos, és mint a társadalomba nem integrálható jelenik meg, hanem közönyös emberként is, aki nem hajlandó a szolidáris közösségre, és ezáltal a lázadásra sem. Meursault szembenéz ugyan az abszurditással, de nem vállalkozik a közös lázadásra.

---

<sup>113</sup> Míg Rieux doktor kötelessége a halállal való küzdelem az egész közösség érdekében, addig Meursault ellenállása egy normarendszer, egy Isten ellenében történő metafizikai felkelésként értelmezhető. Vö.: *Le mythe de Sisyphe* 48-75.

<sup>114</sup> HORVÁTH Krisztina, *i.m.*, 10.

<sup>115</sup> *A pestis*, 350.

<sup>116</sup> *A lázadó ember*, 32-33., *L'homme révolté*, 35-36.

Ugyanakkor nem fogadja el a közösség azon intézményeinek fontosságát, melyek az abszurd elfedésére voltak hivatottak: így az egyház vagy a házasság értékes voltát. Rieux és Meursault különbsége tehát a kollektív szembenállás megvalósíthatóságában rejlik, az abszurd keltette hasadásában, és nem öntudatosságukban<sup>117</sup>: igaz ugyan, hogy a *Közöny* szerkezete tükrözést sugall — vagyis a második rész megismétli az elsőben lejátszódó eseményeket az ártatlanság és bűnösség dialektikája szerint<sup>118</sup> —, de ez nem jelenti egyben azt is, hogy Meursault öntudatra ébredése csakis a második részben történik meg. Meursault viselkedése, létének animális volta, és a társadalmi értékekkel szemben táplált közönye jele annak az elfordulásnak, mely az abszurd embert jellemzi, a bűnre való rádöbbenése pedig egyáltalán nem következik be, a büntudat soha nem válik valóságossá a szövegben. Vagyis Meursault-nak köze van életéhez és halálához is<sup>119</sup>, mindaz, amit tesz, nem az öntudatlanság állapotából fakad, hanem az önmagában álló, abszurd ember léthelyzetéből — így válik értelmezhetővé a gyilkosságot elkövető Antikrisztus képe úgy, mint az igazságért bűnhődő krisztus<sup>120</sup>. Rieux és Meursault tudatosan szemben állnak az abszurdal, valódi lázadásban azonban csak egyikük részesülhet — Meursault lázadása nem lehet valós, hiszen nem jut el az együttlétig —, hiszen csakis Rieux doktornak adatik meg a lehetőség arra, hogy a többi idegennel együtt nézhessen szembe a pestissel.

Az idegen szimbólumának ily módon felfedezhető folytonossága mintegy összeköti az abszurditást és szolidaritást fogalmait az életművön belül, függetlenül attól, hogy ezek az adott szövegekben izoláltan vagy együttesen tűnnek-e fel. Az abszurd, az idegenség mindenkire érvényes, a lázadás azonban csakis akkor jöhet létre, ha ezek felismerése lehetővé válik, ha azt nem gátolja semmi, mely a lét végeességének elfeledésére készítené<sup>121</sup>, ha több, egymástól különálló ember lesz egyszerre idegenné a halállal, és önmagával szemben egyaránt. Ebből a szempontból a kollektivitást egy, ugyanakkor erős kapocs tartja egyben, mely nem választható, hanem elidegeníthetetlen része az emberi életnek: a halál. Ezen a ponton az egzisztencialista etikai alapvetések érvényüket veszítik, hiszen a camus-i szövegek, az idegen megjelenítései azt feltételezik, hogy az ember igenis rendelkezik egy esszenciális jellemzővel,

---

<sup>117</sup>HORVÁTH Krisztina, *i.m.*, 40.

<sup>118</sup> Tehát a második rész a bűnös szemszögéből ismétli el az első részben elbeszélteket, melyeket még egy „ártatlan” Meursault tekintetén keresztül ismerhettünk meg.

<sup>119</sup> Szemben azzal, amit Horváth Krisztina állít: „*idegensége folytán sem életéhez, sem halálához, sem tetteihez nincs köze.*” *Uo.* 40.

<sup>120</sup> vö.: Albert Camus azzal az amerikai kiadáshoz írott előszavában: „*Így nem is sokat tévedünk, ha a Közöny lapjain egy olyan ember történetét olvassuk, aki minden hősiesség nélkül képes rá, hogy meghaljon az igazságért. Már azt is mondtam, akkor is ellentétben a közgondolkodással, hogy regényalakomban az egyedüli Krisztust akartam ábrázolni, akire méltók vagyunk.*”, Roger GRENIER, *Tűz nap és árnyék*, Bethlen Gábor könyvkiadó, Budapest, 1994 97-98.

<sup>121</sup> Így például az istenhit.

mely már születése pillanatában is jelen van, és amely meghatározza a többi emberhez való etikai viszonyulását is. Így a Jean-Paul Sartre által megfogalmazott választás és elkötelezés<sup>122</sup>, az abszolút individuáció<sup>123</sup> nem érvényes a szövegekben formálódó etikára, hiszen az ember nem választhat: az abszurd felismerése maga után vonja a szolidaritás etikáját: „*Akik nem látnak megnyugvást sem Istenben, sem a történelemben, arra ítéltetik magukat, hogy azokért éljenek, akik, mint ők sem, nem bírnak élni.*”<sup>124</sup>

Ez az etika, melynek bizonyos tézisei az általunk elemzett szimbólumokban körvonalazódnak, két fogalom által határozódik meg: ezek az abszurd létből fakadó szabadság és a természetszerűleg hozzátartozó felelősség. Megváltó híján az abszurd létező szembekerül a tőle idegen törvényeket működtető társadalommal, azonban annak felismerése, hogy ebben az idegenségben a társadalom minden tagjával osztozik, lehetőség teremt a számára az együttlétre: egy ilyen etika ellentétes pólusokon nyugszik tehát, melyben eggyé válik a lázadással. A lázadás „nem” felkiáltása, a halállal való szembenállás az, ami idegenné teszi az abszurd embert; és ugyanennek a lázadásnak a ki nem mondott „igen”-je, ami a lázadás voltaképpeni értékére vonatkozik<sup>125</sup>, az, ami lehetővé teszi az együttlétet<sup>126</sup>: „*A látszólag negatív, hiszen semmit létre nem hozó lázadás mélységesen pozitív, mert azt tárja fel, ami mindörökké megóvandó az emberben*”<sup>127</sup>. Együttlét és egyedüllét, igen és nem között ingadozik az abszurd ember etikája, az idegen némáságában rejtőzik, mely némaságnak nyomát — mint amilyen Meursault hallgatása — minden szöveg magában rejt.

Az etika szimbólumok által történő közvetítése, és ugyanezen szimbólumoknak folytonos mozgása, interpretáns jellege adja meg a választ a de man-i kritika által feltett kérdéseinkre: vagyis ezek a szövegek nem pusztán a „*lírai emelkedettség*” kiváló példái, hanem az abszurd ember etikáját is megalapozzák, megjelenítik a szimbólumok és azok narratív szerepei által. A szövegek közötti interakció, és az ebből létrejövő korlátozott intertextualitás lehetővé teszi azt a játékot, mely a képek lehetséges variációiban, azok lehetséges kapcsolódásaiban, illetve mindezek értelmezésében megjelenik. A szövegek az

---

<sup>122</sup>Jean-Paul SARTRE, *Existencializmus*, Studio, Budapest, 1947, 67-71.

<sup>123</sup> Roland Barthes elemzése szerint a sartre-i egzisztencializmus értelmében a közösség maga szab gátat az egyén választásának, illetve boldogságának, ami ellentétben áll a Camus szövegekben tapasztalható szolidaritással: „*L'enfer, c'est l'Autre*”. Roland BARTHES: *A pestis egy járvány krónikája vagy a magány regénye? = Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből* szerk. Szávai Dorottya., Kijárat kiadó, Budapest, 2007, 151.

<sup>124</sup> *L'homme révolté*, 364., *A lázadó ember*, 346.

<sup>125</sup> RICOEUR, *i.m.*, 230.

<sup>126</sup> Ebben a tekintetben az abszurd fel- vagy elismerése tekinthető választásnak: azzal ugyanis, hogy ennek elfedése helyett a világ hallgatásával való szembenézést választjuk, nemet mondunk valamire, és egyúttal kijelöljük azt is, amire igent kell mondanunk.

<sup>127</sup> *L'homme révolté*, 32., *A lázadó ember*, 29.

abszurd némaságát, a ki nem mondott igent, és a ki nem mondott nemet hivatottak megjeleníteni, így hozva létre azt az etikai alapállást, mely nem alapul sem választáson, sem kötelezettségen, és amely az abszurd ember sajátja, egy olyan imperatívuszt hoznak létre, mely a szimbólumok játékán keresztül szól az értelmezőhöz: „*De elegendő egy, a világ másik szegletében magára hagyott és a megaláztatásnak kiszolgáltatott rab hallgatása ahhoz, hogy az író visszatérjen száműzetéséből, hogy legalább, a szabadság privilégiumának tudatával, ne feledje el ezt a csendet, és újra megszólaltassa azt a művészetben*”<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> (Saját fordításban) *Mais le silence d'un prisonnier inconnu, abandonné aux humiliations à l'autre bout du monde, suffit à retirer l'écrivain de l'exil, chaque fois, du moins, qu'il parvient, au milieu des privilèges de la liberté, à ne pas oublier ce silence et à le faire retentir par les moyens de l'art.* Albert CAMUS, *Discours de Suède*, Gallimard, Paris, 1958, 14.



## 6. Bibliográfia

- BARTHES, Roland, *A pestis egy járvány krónikája vagy a magány regénye?* = *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, szerk. Szávai Dorottya, Kijárat kiadó, Budapest, 2007, 148-152.
- BARTHES, Roland, *Közöny, a Nap regénye* = *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, szerk. Szávai Dorottya, Kijárat kiadó, Budapest, 2007, 144-147.
- BAUDELAIRE, Charles, *A nevetés mibenlétéről és általában a komikumról a képzőművészetben* = *Baudelaire válogatott művészeti írásai*, szerk. Vayer Lajos, Képzőművészeti Alap, Budapest, 1964, 72-88.
- CAMUS, Albert, *Az első ember*, Európa könyvkiadó, Budapest, 2003.
- CAMUS, Albert, *A gúny* = A.C., *Sziszüphosz mítosza, Válogatott esszék és tanulmányok*, Magvető kiadó, Budapest, 1990, 21-31.
- CAMUS, Albert, *A lázadó ember*, Bethlen Gábor Könyvkiadó, Budapest, 1992.
- CAMUS, Albert, *A pestis* = A.C., *Regények és elbeszélések*, Európa könyvkiadó, Budapest, 1983, 239-507.
- CAMUS, Albert, *A sivatag* = A.C., *Sziszüphosz mítosza, Válogatott esszék és tanulmányok*, Magvető kiadó, Budapest, 1990, 98-111.
- CAMUS, Albert, *Boldog halál*, Magvető könyvkiadó, Budapest, 1984.
- CAMUS, Albert, *Caligula — Félreértés*, Fiksz könyvkiadó, Budapest, 1997.
- CAMUS, Albert, *Caligula suivi de Le malentendu*, Gallimard, Paris, 1966.
- CAMUS, Albert, *Carnets, mai 1935 – février 1942*, Gallimard, Paris, 1962.
- CAMUS, Albert, *Discours de Suède*, Gallimard, Paris, 1958.
- CAMUS, Albert, *Entre oui et non* = A.C., *L'envers et l'endroit*, Gallimard, Paris, 1986, 53-72.
- CAMUS, Albert, *Gondolatok a halálbüntetésről* = A.C. *Sziszüphosz mítosza, Válogatott esszék és tanulmányok*, Magvető kiadó, Budapest, 1990, 365-423.
- CAMUS, Albert, *Igen és nem között* = A.C., *Sziszüphosz mítosza, Válogatott esszék és tanulmányok*, Magvető kiadó, Budapest, 1990.
- CAMUS, Albert, *Közöny, A bukás*, Európa könyvkiadó, Budapest, 2003.
- CAMUS, Albert, *La mort dans l'âme* = A.C., *L'envers et l'endroit*, Gallimard, Paris, 1986, 73-95.
- CAMUS, Albert, *L'envers et l'endroit*, Gallimard, Paris, 1986.

- CAMUS, Albert, *Le désert* = A. C., *Noces suivi de L'été*, Gallimard, Paris, 1952, 53-70.
- CAMUS, Albert, *Lettres à un ami allemand*, Gallimard, Paris, 2007.
- CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 2004.
- CAMUS, Albert *L'homme révolté*, Gallimard, Paris 1963.
- CAMUS, Albert, *L'ironie* = A. C., *L'envers et l'endroit*, Gallimard Paris, 1986, 33-52.
- CAMUS, Albert *Le premier homme*, Gallimard, Paris, 2000.
- CAMUS, Albert, *L'étranger*, Gallimard, Paris, 2003
- CAMUS, Albert, *Noteszlapok I. 1935. május – 1942. február*, Bethlen Gábor könyvkiadó, Budapest, 1983.
- CAMUS, Albert, *Színe és visszája* = A.C. *Sziszüphosz mítosza, Válogatott esszék és tanulmányok*, Magvető kiadó, Budapest, 1990, 61-64.
- CAMUS, Albert, *Szomorú szívvel* = A.C. *Sziszüphosz mítosza, Válogatott esszék és tanulmányok*, Magvető kiadó, Budapest, 1990, 42-53.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Intertextus és autotextus*, Helikon, 1968/1, 51-66.
- DE MAN, Paul, *Albert Camus maszkja* = P. M., *Olvasás és történelem*, Osiris kiadó, Budapest, 2002, 15-24.
- DE MAN, Paul, *A temporalitás retorikája* = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. Thomka Beáta, Pécs, 1996, 5-60.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics, *A hasonmás, Pétervári történet*, Magyar Helikon, Budapest, 1974.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 2008.
- GADAMER, Hans-Georg, *A szép aktualitása*, Budapest, 1994.
- GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, Osiris, Budapest, 2003.
- GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Éditions du Seuil, Paris, 2007.
- GRENIER, Roger, *Albert Camus, soleil et ombre*, Gallimard, Paris, 1987.
- GRENIER, Roger, *Tűz nap és árnyék*, Bethlen Gábor könyvkiadó, Budapest, 1994.
- HORVÁTH Krisztina, *Dosztojevszkij és Camus távlata, Tragikus optimizmus és pesszimizmus* = *Világirodalmi tanulmányok 4.*, ELTE soksz., Budapest, 1983, 3-69.
- KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Gallimard, Paris, 2007.
- MÉSZÖLY Miklós, *A világosság romantikája* = M.M., *A tágasság iskolája*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977, 111-122.
- NABOKOV, Vladimir, *Sebastian Knight valódi élete*, Európa könyvkiadó, Budapest, 2002.
- PINGAUD, Bernard, *L'étranger d'Albert Camus*, Gallimard, Paris, 2003

- PLATÓN, *Törvények*, Atlantisz kiadó, Budapest, 2008.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Les éditions de minuit, Paris, 1963.
- SARTRE, Jean-Paul, *Exisztencializmus*, Studio, Budapest, 1947.
- SARTRE, Jean-Paul, *Explication de « L'étranger »* = J.-P. S., *Critiques littéraires (Situations, I.)*, Gallimard, Paris, 2000, 92-112.
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, Paris, 2003.
- RICOEUR, Paul, *A lázadó ember* = *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, szerk. SZÁVAI Dorottya, Kijárat kiadó, Budapest, 2007, 221-235.
- SZÁVAI János, *Camus és a világ rendje* = Sz. J., *Nagy francia regények*, Krónika Nova kiadó, Budapest, 1999, 167-179.
- TÓTH Erzsébet, *Camus napsütése*, Felsőmagyarország kiadó, Miskolc, 2005