

Meursault lázadása

Az idegen egy lehetséges szabadságértelmezésének körvonalai

Bevezetés

Camus *Az idegenjének*¹ a világában a csönd nem pusztán háttér vagy hiány, hanem a létezés legmélyebb strukturális eleme. Meursault hallgatása, az érzéki benyomások hangsúlyozása és az eseményeket kísérő értelemhiány úgy jelennek meg az olvasó számára, mint amelyek túlmutatnak az egyszerű pszichológiai magyarázatokon: a regényben a csönd maga válik az abszurd tapasztalat médiumává. Mégpedig abban az értelemben, hogy annak az egzisztenciális tapasztalatnak lesz a közvetítője, amely az emberi szabadság kérdését teszi meg központi tárgyává.

Camus életművében az abszurd tapasztalata két egymást kiegészítő módon van jelen: egyrészt a filozófiai esszé elméleti nyelvén, másrészt a regény fikcionális világán keresztül. A *Sziszüphosz mítosza*² felől nézve az abszurd fogalmi probléma, amely az emberi értelem vágya és a világ némasága között feszül. *Az idegenben* viszont ugyanez a feszültség nem fogalmakkal, hanem érzetekkel, elhallgatásokkal válik megtapasztalhatóvá. A csönd itt annak az eszközöként válik központi elemmé, hogy ami az esszében kimondható, az a regényben inkább elhallgattatik.

Kérdessé válik azonban, hogy a regény vajon csak a filozófiai mű illusztrációjaként szolgál, avagy mint műalkotás képes valamiféle többletet is megjeleníteni. Bár mindkettő a maga módján írott mű, az esszé mégis a fogalmi általánosságban marad, a regény azonban a konkrétban, az érzékiben próbál meg utat nyitni magának.

A továbbiakban elsősorban a regény kérdése fog bennünket érdekelni, s olyan fogalmakon keresztül próbáljuk meg megragadni, mint a csönd, a határ és a szabadság fogalmai, kiindulópontunk azonban maga az esszé lesz, melyben Camus legfőbb

1 | Albert Camus: *Az idegen*. Ford. Ádám Péter, Kiss Kornélia. Európa Könyvkiadó, Bp. 2016.

2 | Albert Camus: *Sziszüphosz mítosza*. In: uő: *Sziszüphosz mítosza*. Válogatott esszék, tanulmányok. Ford. Ferch Magda et al. Magvető Kiadó, Bp. 1990.

elméleti alapvetéseit meghatározta.³ Jelen írás a francia szerző gondolkodásmódjának – ha felvethető ilyen – egzisztenciálfilozófiai megközelítését kísérli meg.

Sziszüphosz mint kiindulópont

„Csak egyetlen igazán komoly filozófiai kérdés van: az öngyilkosság.”⁴ Camus esszéjét ezzel a mondattal indítja, kiindulópontja pedig az abszurd: az az élmény, amely abból a feszültségből születik, amely az ember legmélyebb értelemvágyának és a világ irracionalitásának találkozásából fakad.⁵ Camus szerint a világ semmiféle kézzelfogható támpontot nem nyújt számunkra. Az idegenség élményével szembesülünk, miközben világunk önmagába fordul: létezése nem igényli az emberi értelmet, sőt, gyakran el is veti azt. Ezt tapasztaljuk például, amikor a természetre tekintünk. „Minden szépség mélyén van valami embertelen: a szelíd lankák, a kéklő ég, a fák rajza, egyszer csak elveszíti az általunk ráaggatott csalóka értelmét, s hirtelen oly messze tűnik, mint az elveszett paradicsom. Az évezredek mélyéről ránk tör a világ ellenségessége.”⁶ Az ember ugyanis – mint mondja – az otthonosra éhez, az értelem egysége iránti sóvárgás hajtja, de hiába. A szellem ugyanis önellentmondás: amíg hallgat, a sóvárgó egység látszólag rendezett marad, de már a legkisebb mozdulatra is kettéhasad, szétválva a kutató értelemre és a vele szemben álló végtelen világra.

Az ember és a világ viszonya tehát abszurd – ez Camus kiinduló pontja. Ez a pillanat az, amikor a gondolat megszabadul korábbi illúzióitól, és elér a pusztaságba, ahol végre feltehető a kérdés: hogyan alakítsuk magatartásunkat az újonnan felismert igazság fényében?

Ez az új magatartás a remény teljes elvetését feltételezi.⁷ A transzcendencia teljes tagadását, annak a transzcendenciának, amely az ember elvakultsága folytán egyszer csak mindenre magyarázatot képes adni, miközben – mondja Camus – épp azt nem vesszük észre, hogy ilyenkor abban találunk menedéket, ami fegyvertelenné tesz bennünket. Mit tesz ugyanis a reménykedő? Feloldja az abszurdot a transzcendenciában: „fogalma a transzcendenciába röpítő ugródeszkává válik [...]”⁸ Amennyiben az abszurd nem az önmagunkkal szemben felismert tényként jelenik meg, hanem bensőségünkbe olvad, elveszíti legfontosabb jellemzőjét: „Az abszurd immár nem az az evidencia, amelyet tudomásul vesz, de nem fogad el az ember”⁹.

A szabadság e koncepció szerint egy olyan állapot, amely iránti szenvedélyt az ember, a véges élet értelmetlensége ellenére, képes megtalálni ezen értelmetlenség ellen való lázadásban. Ennek a lázadásnak válik a paradigmatis alakjává

3 | A szöveg alapötletét egy, a csikszépvízi Nyári Filozófus Táborban Veress Károly tanár úrral folytatott, az *Egzisztencia, filozófia, irodalom* című tábori program keretében elhangzott előadásainkat követő beszélgetés adta, 2024 júliusában, amely Camus *Az idegen* című regényének lehetséges értelmezései körül forgott.

4 | Albert Camus: *Sziszüphosz mítosza*. 195.

5 | Vö. uo. 212.

6 | Uo. 205.

7 | Uo. 221.

8 | Uo. 225.

9 | Uo.

Sziszüphosz, a mitológiai alak, akit az istenek arra ítélték, hogy egy követ görgessen fel a hegycsúcsra, ahonnan az mindig visszahull. Camus számára Sziszüphosz a hegy lábához való visszatérés pillanatában válik érdekessé, amint halad vissza, gyötrelmének ismételt kiindulópontjához, mert ez ugyanis az öntudat órája.¹⁰ Az a pillanat, amikor felismeri, hogy ez a sors az övé, és nemcsak a szikla, hanem egész élete az övé, mindaz a sok összefüggéstelen cselekedet, amelyet maga hozott létre, s amelyek összessége adja életét, amely a sajátja, s amelyre nem vár más jövő, csak a halál. Ez a felismerés Sziszüphosz győzelme, s ezért kell boldognak elképzelnünk, ahogy az esszé zárómondata is hangzik.¹¹

Az abszurd csöndje

Camus ugyan következetesen elutasította, hogy gondolkodását az egzisztencializmushoz sorolják, mégsem állítható, hogy ne osztozott volna az autenticitás filozófusainak néhány alapvető motívumában. Mindemellett szemlélete mégis nagyon is markánsan elkülönül, amennyiben filozófiájának középpontjában nem az önmegaság, hanem az abszurd tapasztalatát mint kiindulópontot állította. Camus világa radikálisan immanens világ: minden transzcendenciát nélkülöző tér, amelyben az ember számára a reményről való lemondás, a felismerés és a cselekvőképesség előfeltételévé válik. A világ értelmetlenségével – vagyis magával az abszurdal – csak ebben a remény nélküli, de tisztán látó racionalitással lehet szembenézni.

Camus teljes egészében elvetette az ontológiát, mivel meggyőződése szerint ezek a rendszerek az abszurd léttapasztalatát szükségképpen egy előzetesen meghatározott keretbe kényszerítik, márpedig szerinte a filozófiának éppen ebből a közvetlen léttapasztalatból kell kiindulnia. „Ontológiai érvelésbe még soha senki nem halt bele”¹² – írja ironikusan, jelezve, hogy az abszurd nem fogalmi konstrukcióként, hanem egzisztenciális élményként ragadható meg. Az abszurdnak éppen ezért nincs kidolgozott ontológiája, mivel az élet közvetlen érzékiségébe van beleágyazva, s azt próbálja meg a maga lehetőségeiben, mint közvetlen léttapasztalatot felmutatni. Camus számára e tapasztalat leginkább a művészet leíró erejében, nem pedig a világ magyarázatában, hanem az érzéki tapasztalat megsokszorozódásában, jelenik meg. Számára a művészet kép, amelyen keresztül megmutatja az abszurdot.¹³

Ezt a látásmódot támasztják alá elméleti szövegei, ugyanakkor regényei is önmagában vett filozófiai állásfoglalásoknak tekinthetők, azon a módon, ahogyan a vonatkoztatási pontként tekinthető szerzői is alkottak: Dosztojevszkij, Proust, Melville, Kafka stb. „Számukra a műalkotás egyszerre vég és kezdet. A gyakran még kimondatlan filozófia eredménye, kifejtése, megkoronázása. De csak a kimondatlanul jelenlévő filozófiával teljes.”¹⁴ A művészet lényege tehát nem illusztráció, hanem a filozófiai tapasztalat elsődleges hordozója.

10 | Uo. 314.

11 | Uo. 316.

12 | Uo. 195.

13 | Vö. uo. 286.

14 | Vö. uo. 292.

Ebben, az immanens világában a műalkotás nem más, mint a leírás eszköze. Azon alkotás előtt ugyanis, amely hátat fordít a reménynek, csak egy mennyiségileg végtelen világ terül el. „[...] az az érzés, mely elfog bennünket a világ arcultai láttán, a sokféleségből, s nem a világ mélységéből fakad.”¹⁵ A műalkotás ennek az élménynek a megsokszorozását hozza létre. Nem magyarázat, ugyanis nem rejtí magában e kietlen világnak a szimbolikus titkát, nem tesz egyebet, minthogy ezt a sokaságot „ismételgeti”;¹⁶ ennyiben tehát a műalkotás maga is abszurd, mert nincs magasabb eszme, melyet a világ összesűrítéséből vonna ki. A műalkotás csakis önmagát jelenti. Az abszurd műalkotás abban az értelemben nem lép túl saját érzékiségén, hogy nem törekszik a tapasztalat fogalmi meghaladására. Nem azért, mert képtelen lenne rá, hanem mert az értelem, amely létrehozta, tudatosan mond le önmagáról, korlátozza magát. A műalkotás így a magyarázat tagadásának, a végső konklúzióktól való tartózkodásnak a formáját ölti magára, az érzéki jelenlét formájában. Ahogyan ezt Camus megfogalmazza: „Az igazi műalkotás mindig emberi léptékű: mindig kevesebbet mond”.¹⁷

Ez a folyamat az értelem drámája. Azé a tisztán látó gondolkodásé, amely felismeri az ember és világ közötti abszolút viszonyt, de ahelyett, hogy magyarázat illúziójába ringatná magát, elhallgat, s a saját természetébe ágyazott kísértés ellen fordul, teret nyitva ezzel a műalkotás érzéki konkrétságának. Az abszurd műalkotás tehát az önmagát korlátozó értelem határán túl, a magyarázatnélküliség csöndjében mutatkozik meg. Mint kiindulópont tehát egy új magatartásforma lehetőségét mutatja fel, a negativitás tapasztalatán keresztül. Azzal, hogy a műalkotásban az értelem egyfajta önkorlátozó gesztusként visszatartja magát, teret enged egy olyan negativitástapasztalatnak, amely a konkrét egyediséget mutatja fel.

Susan Sontag szerint az a jelenség, hogy a műalkotások a csöndbe burkolóznak, egyike a 20. század alapvető művészi tendenciáinak. A művészet ugyanis a szellem fogságába került, a teória és az interpretáció tárgyaként találta magát.¹⁸ Filozófiává vált. Ezzel elveszítette közvetlen hatóerejét, amely az érzékihez való viszonyában alapozódott meg. Éppen ezért a művészetnek új tervet, új terminológiát, új magatartásformát kellett kidolgoznia. Egyedüli eszköze az instrumentummá válással szemben az lehetett, ha önmagát teszi instrumentummá. „Az igazán komoly szemlélet a művészetet »eszköznek« tekinti valamihez, ami talán csak a művészet feladásával érhető el [...]”.¹⁹ A beszéd pozitívitásával szemben a modern művészet elhallgat. Nem azért, mert tartalmilag kiürült volna, hanem egy olyan világban, amely mindent megmagyarázni igyekszik, a kimondás elveszítette a transzgresszív erejét. Sontag értelmezésében ezen új magatartásforma a negativitásban gyökerezik, abban a képességben, hogy a művészet ellenáll az interpretáció totalizáló igényének, és megtagadja a fogalmat. A modern mű, miközben visszavonja magát a beszédetől, éppen ezzel teremti meg önnön ellenállásának a terét: „a tagadásra való képességben”,²⁰ olyan erőként jelenik

15 | Uo. 286.

16 | Uo. 287.

17 | Uo. 289.

18 | Vö. Susan Sontag: A csönd esztétikája. In: *A pusztulás képei*. Ford. Göncz Árpád et al. Európa Könyvkiadó, Bp. 1971. 7.

19 | Uo.

20 | Uo. 9.

meg, amely a szellem túlhatalmát ellensúlyozza. Így lesz a művészet „a tudatnak önmagából előállított ellenmérge”:²¹ az interpretáció logikájával szembeni ellensúly.

A műalkotásnak azt az ellentmondást kell felmutatnia, amely annak a lehetetlenségében mutatkozik meg, hogy magát a csöndet mutassa meg. A művészetnek – véli Sontag – „ínségessé” kell válnia,²² azaz ebben az ellentmondásban, amely a csönd megmutatásának s e megmutatás lehetetlenségének a szenvedélyéből fakad, egy olyan égtáj irányába kell elmozdulnia, amelynek horizontját a csönd határozza meg.

Camus *Az idegenje* ebben az értelemben lehet figyelemre méltó a számunkra. Amikor ma az autofikciós irodalom önfeltáró énbeszédének látszólagos realizmusa mögött olyan szubjektivitások tárulnak elénk, melyek önmaguk immerzív világába záródnak, Meursault szűkszavúságán keresztül Camus fenntartásai egészen a kortárs irodalomig visszahangoznak. Az abszurd hős sorsa ugyanis nem önmaga közvetlen életének magyarázata. A leírás, amelyre az abszurd műalkotás törekszik, nem más, mint ennek az adott, közvetlen életnek a transzcendálása. De nem egyfajta belső identitáskeresés irányába. Nincs ugyanis egy egység, amelyben az élet abszurditása összefoglalható lehetne. Meursault, az arab gyilkosa, a magyarázattal szemben, a törvénnyel szemben, amely „mindenre gondol”²³ – amely a totalizáló magyarázat gesztusát képviseli – épp a megmagyarázhatatlanság figurájává válik.

Ez a fajta meghaladás, melyet az abszurd mű tár elénk, mégis az érzékiség terében marad. A pusztá létezés tapasztalatának leírása ez, oly módon, hogy közben transzcendálja a tapasztalatot, mert nem egyszerűen lemásolja annak kuszaságát, töredékességét és megnevezhetetlenségét, hanem érzékileg jelenvalóvá teszi, egyfajta másodlagos érzékiség irányába nyitja meg. Az abszurd mű így válik a tapasztalat túlcsondulásának a formájává.

A lélegzetvételn yi csönd mint *discrimen*

Camus *Az idegenje* a csönd problémájába burkolózik. Abba az értelmetlen és értelmetlen csöndbe, amely a gyilkosság első és az azt követő négy lövése között történik. A vizsgálóbíró kérdése gondolatmenetünk központi kérdésévé válik: „De hát miért várt az első és a többi négy között?”²⁴ Itt sűrűsödik össze a világ és Meursault viszonya, hiszen erre nincs adekvát válasz, „[...] nincs akkora jelentősége ennek a dolognak”, ennyit gondol az egésről maga Meursault is.²⁵ A regény egy olyan pusztaságba vezet be az olvasót, amely leveti magáról a megértést. Amikor kinn állunk Meursault-val a gyilkosság pillanatában, a tengerparti forróságban, szinte tapinthatóvá válik a napsütés mindent elhomályosító perzselése. Az olvasó itt már csak szemlélő lehet, ebbe a telített csöndbe robban be az első lövés, és az azt követő csönd. Majd a következő négy.

21 | Uo. 6.

22 | Uo. 16.

23 | Camus: *Az idegen*. 84.

24 | Uo. 89.

25 | Uo. 91.

A ravasz engedett, tenyeremben éreztem a tükörsima markolatot, és minden ezzel kezdődött, ezzel a fülsiketítő tompa csattanással. Végre leráztam magamról a napfényt meg a verejtéket. Átvillant rajtam, hogy földig romboltam ennek a napnak a törékeny egyensúlyát, ennek a tengerpartnak a különleges csendjét, ahol pedig boldognak éreztem magam. Ekkor megint lőttem, négyszer egymás után [...].²⁶

Ez a csönd, amely az első és a másik négy lövés között megjelenik, amely mintegy fölülírja a tengerparti látvány természetes csöndességét, határfogalom, mégpedig az értelemnek a határáé. Nincs ugyanis magyarázat, amely képes lenne közvetíteni a két esemény között. A két lövés között eltelt idő, a csend ideje, ugyanis egy végtelen üresség idejeként tűnik fel a regény lapjain. Érthetetlen, hogy miért lőtt, de ebben a csöndben egy olyan határvonal, egy olyan *discrimen* tárul elénk, mely bizonyos értelemben univerzumokat választ el egymástól.

Érdeemes lehet ezen a ponton egy rövid kitérőt tenni a Camus által is többször hivatkozott Kierkegaard-ra. Számára ugyanis az etikainak, mint az egzisztencia alapvető létviszonyának a leírásában, központi szerep jut a *discrimen*nek mint határfogalomnak. Ebben a fogalomban sűríti össze a dán szerző mindazokat az egzisztenciális kategóriákat, amelyek a gondolkodás határát jelzik. Ebben az értelemben válik határfogalommal a bűn vagy a paradoxon. A döntő kérdés a kierkegaard-i gondolkodás számára, hogy lehetséges-e egy olyan egzisztenciális (az ő esetében ez mindig etikai) létmegragadás, amely képes lehet az immanens totalitás (a spekulatív világszemlélet) meghaladására. Számára ugyanis a hegeli spekulatív szemlélet ezt a totalitást jelentette: a fogalom uralmát a létezés felett. A hegeli gondolkodásban minden közvetíthető, minden megérthető, nincs olyan abszolút negativitás, amely megálljt szabhatna a gondolkodásnak, mert minden megjelenő egy magasabb egység felé törekszik. Kierkegaard számára azonban a kereszténység egzisztenciális és ontológiai értelemben felfogott lényege az, hogy megmutatta, létezik minőségbeli különbség a létezésben, nem a fogalom totalitása, hanem Isten előtt, azáltal, hogy az ember bűnösnek jelenik meg.

A szabadság kérdésének szükséges előfeltétele nála a bűnnek mint határfogalomnak a megragadása. A bűn lényege, hogy nem állapot, nincs lehetőség szerinti realitása, csak a cselekedetben megjelenő valósága által, csak *in actu* létezik.²⁷ A bűn az a *discrimen*, amely az immanenciát a folyamatos fenyegetettség állapotában tartja, amely újra és újra megtöri annak egységét. Kierkegaard szerint ezért is lehetetlen etikai értelemben bevenni az általánost a valóságba, mert a bűn által fenyegetett valóság mindig kibújik bármilyen eszményiség megvalósítására tett kísérlet alól, legyen az bár a leghajlíthatatlanabb kategorikus imperatívusz követelménye. A bűnhöz kapcsolódó szorongás fogalmának az a szerepe, hogy világossá tegye a szétválasztás jelentőségét, hogy megvilágítsa a korlátozott egzisztenciálfilozófiai álláspontot. A bűn elgondolhatatlansága és kizárólag az egyén cselekedetében való *in actu* létrejötte az a határmezsgye, amely ezt a különbséget megteremti. Így válhat a bűn transzcendens

26 | Uo. 82.

27 | Søren Kierkegaard: A szorongás fogalma. Ford. Gyenge Zoltán és Soós Anita. In: *Søren Kierkegaard Művei* 5. Jelenkor Kiadó, Pécs 2014. 294.

fogalma egy önmagát az immanenciával szemben transzcendálni képes – Kierkegaard kifejezésével élve – második etika alapjává.²⁸

A második etika egy olyan egzisztenciális létállapot Kierkegaard-nál, mely meghaladja az általános erkölcsösség birodalmát – az első (általános) etikát –, s amellyel megnyílik a lehetőség annak az elgondolására, amelyben az egyes nem rendelődik alá az általánosnak, mivel képessé válik annak belső céloksági viszonyainak (teleológiájának) a felfüggesztésére.²⁹ A második etikában az egyes a maga konkrétségében képes megjelenni, úgy, mint aki felcseréli ezt az adottnak vett konstellációt, vagyis képessé válik az általánost maga alá rendelni.

Kierkegaard és Sontag törekvése – jóllehet más-más szándékkal íródtak – céljaikban mégis összecsengenek: a konkrét egyedi felszabadítása az általános uralma alól. Ami Kierkegaard esetében a vallásra kihegyezett egzisztenciális léttapasztalat, az a modern erkölcsiség elidegenítő hatása ellen irányul; ennek keretében egy olyan transzgresszív etika megalapozását kíséri meg, amelyen keresztül lehetővé válik Ábrahám vallási élményének a leírása. Sontag csöndesztetikája ezzel szemben egy esztétikai stratégia, amely az interpretáció járványszerű totalitásának ellensúlya, amely szerinte megfertőzi a műalkotások közvetlen tapasztalatát.

A csönd, a hallgatás Kierkegaard számára is fontossá válik, de mint eredmény, mint a szubjektum „stílusa” a *Félelem és reszketés* lapjain.³⁰ Ábrahám számára ugyanis az egyedüli adekvát magatartás útban Mórja hegyére épp a hallgatás. Csak ebben a hallgatásban képes megőrizni a maga konkrétségében viszonyát az abszolútumhoz.

Ez az értelemegységet megszakító gesztus, melyről a két szerző beszél, mindig a konkrétban valósul meg – azért, hogy magát ezt a konkrétat egy második fokra emelje. Hogy ezzel tegye hozzáférhetővé annak semmire vissza nem vezethető tapasztalatát. Az emberi egzisztencia, ahogyan a műalkotás is, egyszerű, konkrét létezők.

Meursault közvetlen érzéki világát is hasonló módon töri ketté a csönd, mely a lövések közé ékeli magát. A világ ugyanis, amelyben Meursault élt, nélkülözött minden koherenciát: létezésének nem volt tétje. Ennek a közvetlenségnek a tapasztalatát mutatja meg a regény első része: az anya halála, a Marie szerelme iránti közöny, a Raymond-dal, a stricivel való barátság, és az erkölcstelen segítségnyújtás, mind olyan események, amelyek előtt Meursault közönyösen áll, már-már természetes magától értetődőséggel. A mindennapok ezen lefolyásához ezzel a természetes magától értetődéssel viszonyul. A mindennapok nem táruul fel a számára problémaként, egyszerűen lefolynak.

Ebbe a világba tör be a csönd, de ez a csönd – mint *discrimen* – nem valamifajta transzcendencia felé nyitja ki az egzisztenciális létezést, mint Kierkegaard esetében, mégis transzcendálja Meursault világát. Feltár ugyanis egy másik, sokkal elemibb tapasztalatot: elvezeti őt egyfajta második érzékiséghez, amelyben képessé válik saját életét – ezt a kontingens, önmagában abszurd életet – sajátjaként elfogadni. „Én így éltem le az életemet, de máshogyan is leélhettem volna. Van, amit csináltam, van, amit

28 | Uo. 299.

29 | Gondoljuk itt a *Félelem és reszketés*-ben megjelenő, az etikum teleologikus felfüggesztésére irányuló problémaegyesítésre. Vö. Søren Kierkegaard: *Félelem és reszketés*. Ford. Gyenge Zoltán és Soós Anita. In: *Søren Kierkegaard Művei* 5. Jelenkor Kiadó, Pécs 2014. 127–138.

30 | Vö. uo. 178.

nem. Van, amit kihagytam, van, amit nem. És akkor mi van?”³¹ – mondja Meursault, s ezzel mintegy önmaga előtt is tudomásul veszi élete lényegi esetlegességét.

Meursault nem formál magából egy egységes identitást, nem keres igazságot a bensőségességében. Az új tapasztalat, amelyhez eljut, éppen az, hogy a csöndből, ebből a megszakításból bontakozik ki számára valamiféle szabadon ható okság, a létezésnek egyfajta sajátos logikája. „Semminek nincs jelentősége”, mondja, s így folytatja:

Ebben az egész abszurd életben, ami már mögöttem van, mindig is éreztem, hogy a jövőm mélyéből, a még meg nem élt éveken át, valami titokzatos fuvallat közeledik felém, és hogy ez a fuvallat – ahogy jön, jön – mindent egy szintre hoz, amit csak felkínálnak, azok a meg nem élteknél alig valóságosabb évek, amelyeket megélnem adatott.³²

Ez a magatartásforma a mindent egységbe foglalni kívánó értelemmel szembeni lázadás: az érzéki tapasztalat sokféleségének vállalása és elsődlegességének elismerése. A regény azonban egy második szinten ennek a lázadásnak a feltételére is utal. Arra, ami Meursault eme végső gesztusát egyáltalán lehetővé teszi. Ez pedig a szabadságnak valamiféle eredendő dimenziója, mely nem vezethető le semmiféle racionális erkölcsi normából.

Ennek a szabadságnak az egyetlen forrása a megmagyarázhatatlanság csöndjén túli szakadék: az a töréspont, amelyben a világ értelemnélkülisége és az értelmet kereső létezés összetalálkozik. Ez az eredendő szabadságnak a helye, amely lehetővé teszi, hogy az abszurd tapasztalat ne bénító rádöbbenés, hanem a lázadó cselekvés kiindulópontja legyen.

A csönd mint a szabadság helye

A csönd, amely határként értelmezhető, a maga megmagyarázhatatlanságában minden megmagyarázhatónak az alapjaként, az első lövést követő pillanatra utal. Ez az értelem számára megragadhatatlan, hiszen Meursault börtönbéli drámájának értelmét éppen ez a tapasztalat teszi lehetővé. Ez a jelentés nélküli szakadék mégis csak megvillant valamit.

Camus nem teszi fel a szabadságra vonatkozó ontológiai kérdést. Számára ugyanis nem ez a döntő. Az *idegennek* ugyanakkor éppen ebben a kérdésben mutatkozik meg a többlete a *Sziszüphosz mítosz*dával szemben. Ugyanis ott van benne az a „kimondatlan filozófia”, melyet a filozófia nyelvén meg sem lehet fogalmazni, hiszen az mindig csak az általánossal foglalkozik. A csöndet nem lehet leírni, a mű viszont képes rá. Ez a csönd pedig, mint határfogalom, a szabadság helyét mutatja meg számunkra.

Ha e kérdést alaposabban kívánjuk vizsgálni, Schelling 1809-ban megjelent *Filozófiai vizsgálódások az emberi szabadság lényegéről*³³ című írásához kell fordulnunk

31 | Camus: *Az idegen*. 160.

32 | Uo.

33 | F. W. J. Schelling: *Filozófiai vizsgálódások az emberi szabadság lényegéről*. Ford. Jaksa Margit és Zoltai Dénes. T-Twins Kiadó, Bp. 1992.

– amelyre általában *Szabadságtanulmány*ként hivatkoznak –, mivel a német szerző vetette fel először a gondolkodás történetében a szabadság kérdését a maga valódi súlyának megfelelően.

A *Szabadságtanulmány*ban Schelling elsődlegesen a keresztény hagyományból indul ki, melyben a szabadság lényegét a rossz valóságából vezeti le. Mint mondja, a rossz az ókori görög és keresztény hagyományban elsősorban mint a jó hiánya (azaz mint *privatio boni*) volt jelen: azaz a koraiak azt állították, hogy a rossz nem a világrend része, hanem mint az Istentől való elfordulás van jelen a világban. Ennek a gondolatnak a gyökereit ugyanúgy megtalálhatjuk a platóni dialógusokban, mint Szent Ágoston szabad akaratáról szóló értekezésében. Schelling ezzel ellentétben viszont azt állítja, hogy a rossz nem hiány, azaz nem valami negatívum, hanem az alapja éppen a legnagyobb pozitívumban van, de nem Istenben, ugyanis ez ellentmondana a keresztény tanításnak. Ez egy olyan sötét Alap (Grund), amely magának Isten létezésének is az alapja, de mint természete, mégis Istenen kívül helyezkedik el.³⁴ Ez a természet, mint Lét, egyszerre alapja Istennek s magának a világnak is.

A német szerző szerint az a kettősség, amely magában Istenben is jelen van, azaz az egzisztencia, vagyis értelem, meghatározottság és a rejtett ismeretlen alap, melyet magából kizár, analóg módon jelen van az emberben is. Ugyanis az emberben is munkál a szellem, a világosság és ezzel együtt egy akarat, melyet az Istennel való kötelék irányít, egy akarat, amely a szeretet univerzalizására irányul; és munkál egy másik akarat is, amely az alaptól nyeri a hatását, amely önmagára irányul, az önösre, a természetire. Az akarat eszerint kétpólusú, vagyis a szabadság nem csak a jóra való akaratot jelenti. A szabadság nem szabadság valamire, sem nem valami ellenében, (azaz a rossz ellenében) való cselekedet: a szabadság jóra és rosszra való szabadságot jelent.³⁵

Ezzel azonban Schelling nem azt akarta mondani, hogy a rossz maga az alapja lenne a szabadságnak: a rossz mindig az egyes ember cselekedetében van megalapozva. Mégpedig abban a konstellációban, amelyben az alap (önös külön akarata) és az egzisztencia (egyetemes akarat) princípiumait a cselekvésben egymás alá és fölé rendeljük. Jó tehát az a cselekedet, amelyben az alap akarata fölé az egyetemes akaratot rendeljük. Fontos megjegyezni, az alap önmagában nem a rossz, ha úgy tetszik, az alap nem egyéb, mint ahogyan neve is kifejezi, a rossz alapja, de semmi több, az alap akarata mint alárendelt építésszerű szükségzerű a jó megcselekvéséhez is.

Anélkül, hogy itt most tovább folytatnám a rossz eredetére vonatkozó schellingi elmélet kifejtését, arra szeretnék rámutatni, hogy Schelling szerint a szabadság abban az eredeti döntésben van megalapozva, amellyel ezt az alá- és fölé rendelést elvégezzük. Az egésznek az érdekességét viszont az adja, hogy ez nem alapulhat egy tudatos tetten, ugyanis a jó vagy a rossz mellett hozott döntés, az önmeghatározás értelmében hozott döntés, vagyis a döntés, amely jó és rossz között dönt, egy olyan döntés, amelyet már minden racionális, azaz köznapi cselekedetünk előtt meghoztunk, amikor önmagunkat mintegy meghatároztuk. Ennyiben – mondja Schelling – minden cselekedetünk a szabadságban gyökerezik. A döntésnek ezen terepe tehát egy olyan, magát az egzisztenciát meghatározó eredeti aktus helyére utal, mely a létezését s annak felépítését konstitutíve meghatározza.

34 | Uo. 57.

35 | Uo. 65.

Ha ebből a nézőpontból tekintünk vissza *Az idegenre*, felmerül a kérdés: vajon Meursault a regény végén tett étellel szembeni afirmatív gesztusa („Hirtelen én is úgy éreztem, kész vagyok mindent újraélni.”³⁶) nem egyebet jelent-e, mint visszaperelni a világtól saját önmeghatározásának a lehetőségét? A második érzékiség tehát a világ és értelem közötti törésvonal tapasztalatának eszmévé emelése. Az érzéki forma itt nem egy ideát illusztrál, hanem annak a konkrét egzisztenciának a megragadását, amely Schelling esetében úgy merül fel, mint a determinizmus és a szabadság közötti feszültség hordozója. *Az idegenben* ennek a határvonalnak a jelenvalóvá válása történik meg. A regény annak a feszültségnek a leírásává válik, amelyben sokaság és a rend egyszerre van jelen.

Ezért mondja Camus, hogy a művészet nem magyaráz, hanem leír, de mint láthattuk, ez a leírás nem passzív, hanem éppen a világgal való szembenállás eszközévé válik. Ezen a ponton kapcsolódik össze a regény Schelling gondolatával: az ember azáltal válik szabadbá, hogy képessé válik a különbség megtevésére az élet adottsága és ezen adottság mögött megjelenő eredeti szabadság dimenziója között.

Végül azonban az abszurd műalkotás sajátos természete szerint ön maga ellen fordul: kimondja, hogy nincsen végső értelem, mert nincs önazonosság. A csönd, melyben azt a helyet mutatja meg számunkra a regény, ahol az önmeghatározás szabadsága megjelenhetne, mint kiderül, az önmeghatározás lehetetlenségének az állapotát mutatja meg. Nincs végső értelem, csak az esetleges élet elfogadása. Ez a csönd az az abszolút hely, amely az ember számára a reménynélküliség s a magyarázatok vigasztaló bizonyossága nélkül megmaradt.

Befejezés

Camus *Az idegenjében* a csönd tehát a regény ontológiai tere. A lövések közötti csönd annak a pillanatnak a kifejeződése, amikor a világ jelentéstelensége és az ember szabadsága összeér. Sontag csendesztétikája, Kierkegaard második etikája, Schelling szabadságelmélete annyiban váltak fontossá a számunkra, amennyiben a csöndnek erre az egzisztenciálonológiai értelemben vett strukturális mélységére világítottak rá. Ez a csönd egy olyan tapasztalatot tesz hozzáférhetővé, amelyben az értelem nem adott, csak a hiány felől értelmeződik. Nem kiüríti az értelmet, hanem megmutatja annak legvégső határát, ahol már nincs magyarázat, csak az adott érzéki átélése. Egyidejűleg leplezi le a világ abszurditását, és tanúskodik egy radikális szabadság lehetőségéről.

Meursault's Revolt. Outlines of a Possible Interpretation of Freedom in *The Stranger*

Keywords: freedom, revolt, repetition, existence, *The Stranger*

The Stranger is known as one of the most influential works of existentialist literature. In this novel, Camus does not merely create the paradigmatic figure of a hero who responds to the world's meaninglessness with indifference. Meursault is not simply indifferent: he is a man incapable of lying about the absurdity of existence.

He fails to conform to the roles imposed by society not because he consciously rejects them, but because, by his very nature, he is indifferent to all that is external, to everything that appears as a “second nature.”

Yet Meursault’s figure goes beyond the problem of the relation between the individual and society. Through the act of murder and the ensuing trial – in that state of compulsion which directs his attention toward his own interiority – we can witness the becoming of an existence that raises the most fundamental questions about freedom.

In this study, I aim to examine these questions within their philosophical context.