

ALBERT CAMUS: A PESTIS

A járvány mint allegória

ÁDÁM PÉTER

MAJD HÉT ÉVTIZED TELT EL A PESTIS MEGJELENÉSE ÓTA, DE CAMUS REGÉNYE IDŐSZERÜBB, MINT VALAHA. ÉS NEMCSAK A KORONAVÍRUS JÁRVÁNY MIATT...

A pestist sokáig kulcsregénynek tartották, a fasizmus elleni harc metaforájának. És annyi igaz is, hogy az értelmezés pontosan megfelelt a szerző szándékának. Nemhiába mondja Sartre irigy kajánsággal a *Les Temps Modernes* 1952. augusztusi számában, hogy Camus „mikrobákkal játszatta el a németek szerepét”. Az író 1939-ben fogott a regény írásába, de művét csak két évvel a világháború befejezése után, 1947-ben adta közre. Ekkorra a kollaboránsok eleni perек már befejeződtek; a franciák nem szembenézni akartak, hanem élni, a múltat már nem megérteni akarták, hanem elfelejteni. A *pestis* páratlan sikere arra vall, hogy a háború utáni Franciaország igen-igen áttételesen és közvetetten volt csak hajlandó foglalkozni a német megszállás által felvetett erkölcsi kérdésekkel.

A cselekmény: egy pestisjárvány kitörése Oranban – és az esemény tükrében a legkülönbébb emberi magatartások jellemrajza. A járványnak itt ugyanaz a funkciója, mint az előhívó oldaté volt a fényképezésben: megjeleníti a szereplők rejtett tulajdonságait. Jóllehet a fontosabb szereplők (Rieux, Rambert, Cottard, Tarrou stb.) csak elnagyoltan vannak jellemezve, mindegyik „sziluett” egy-egy válaszreakció a járvány képeben megjelenő Gonosszal szemben (maga Camus feltehetőleg Rieux-höz vagy Tarrou-hoz érezte magát legközelebb). A regény első megjelenése óta eltelt idő, igaz, egy kicsit elkoptatta a mű allegorikus értelmezését. A regény azonban, szerencsére, „szó szerinti” olvasatban is megállja helyét, sőt, mintha a köztünk pusztító világjárvány váratlan időszzerűséggel is felruházná.

A háború utáni felelősségre vonás időszakában két csoportba sorolták az

embereket: a jók kategóriájába az ellenállók kerültek, a rosszakéba a kollaboránsok. A *pestis* viszont – jó egy évtizeddel megelőzve Primo Levi és Hannah Arendt idevágó fejtegetéseit – elutasítja ezt a leegyszerűsítő szemléletet, a világnak jókra meg rosszakra való felosztását. A regény azt sugallja, hogy az emberek nem jók vagy rosszak, hanem egyszerre jók és rosszak, gyávák és bátrak, bűnösök és ártatlanok. Ahogyan a hősök a járványra reagálnak, abból valamiféle morál is kirajzolódik, amelynek a szolidaritás, a segítőkézség meg a szerény helytállás az alapzata. Jellemző, hogy míg az anyaországból odakeveredett Rambert-t csakis az foglalkoztatja, hogyan tudna mégis kiszökni a vesztegár alá vett városból, mihelyt megnyílik számára a lehetőség, a férfi hirtelen meggondolja magát... „Lehet, hogy neveltség, amit mondok – vall a regényben Rieux –, de meggyőződésem, hogy csak egyféleképpen lehet eredményesen harcolni a pestis ellen: emberi tisztességgel.”

A *pestis*nek van filmváltozata is, ezt Luis Puenzo 1992-ben forgatta. Az argentin filmrendező egyetemes jelentést tulajdonított a Camus-féle allegóriának, amiért is a kilencvenes évek elejére időzített cselekményt áthelyezte egy közelebbre, meg nem határozott latin-amerikai kikötővárosba. Amikor kitör a pestis, a hatóságok azonnal kihirdetik a statáriumot. A váratlan helyzetnek két francia újságíró is foglya. Mitévők legyenek? Meneküljenek, amíg lehet? Vagy végezzék a munkájukat? Helyzetüket tovább bonyolítja a városra ólomsúlytal nehezedő katonai diktatúra, amely egyszerre emlékeztet a Videla-féle Argentínára meg a Pinochet-féle Chilére. A film végeredményében ugyanazokat a kérdéseket feszegeti, amiket Camus a regényben is és egész élet-

művében is többször feltett magának: hogyan viselkednék – én, átlagos honpolgár – szélsőséges esetben? Hősként? Netalán gyáván, meghunyászkodva? Már ha egyáltalán van elméleti válasz ezekre a kérdésekre...

Luis Puenzo a látszat ellenére alig változtatott a regényen: a dialógus szinte egy az egyben azonos a regénybeli párbeszéddel. A filmben többször is mutatott stadion szürke tömbje újra meg újra figyelmeztet a katonai diktatúra jelenlétére. A szerző nem is annyira összekapcsolja a pestist a katonai diktatúrával, mint inkább azonosságot tételez fel a kettő között, azt sugallva, hogy a tekintélyuralmi rezsimok is lehetnek ragályosak. Probléma még, hogy a kezdeti feszültség eltűnik a film közepére; a második részben a vizsgálóbíró kisfiának halála, valamint Paneloux atya temetői jelenete a leghatásosabb. A nyomasztó légkört csak növeli a filmkép szándékos sötétsége. A regényből ismert szereplők nem sokat adnak hozzá a nyugtalanító atmoszférához, kivéve a francia újságírónőt alakító Sandrine Bonnaire-t, aki talán legizgalmasabb színfoltja ennek a kellenél hosszabbra nyúló játékfilmnek.

Elgondolkodtató, hogy Francis Huser 1989-es egyszereplős változatának a Théâtre de la Porte Saint-Martin üres színpadán az argentin rendezőnél nagyobb szerencsével sikerült életre kelteni a regény alakjait. Ennek, meglehet, az a magyarázata, hogy a regényben a könnyen képpé és látvánnyá alakítható külső eseményeknél sokkal hangsúlyosabb a karakterek belső világa, pszichológiája. Töprengő, tépelődő férfiak Camus hősei, és folyton gondterheltek, mintha a nap huszonnégy órájában az egész földkerekséget cipelnék a vállukon, és mintha azzal is tisztában volnának, hogy ez az emberfeletti erőfeszítés, amit elvárnak maguktól, nemcsak abszurd, hiábavaló is. De nekik nem a pestis feletti győzelem a fontos, amit lehetetlennek tartanak, hanem az emberi méltóság megőrzése.

Camus a járványra a hímnemű *fléau* szót használja, ennek azonban csak első jelentése ‘tragédia’ vagy ‘sorscsapás’; a szó második jelentése: ‘cséphadaró’. És csakugyan: a város felett fenyegetően forgó ősi fa-szerszám képe többször is visszatér a regényben, Paneloux atya is említi prédikációjában. A járvány azonban a görög mitológia emberevő szörnyetegét, a Minótauroszt is felidézi.

Növeli a járvány kozmikus dimenzióját, hogy nem egymagában, hanem a természet erőivel karöltve csap le az emberi közösségre. A pestist hol özönvízszerű esőzés, hol forró szélroham vagy dühöngő tengeri vihar kíséri, mintha a város a kozmikus erők tombolásának volna a játékszere, és mintha az író ezekkel az eszközökkel a regényt a mítosz rangjára akarná emelni.

Jóllehet a komor hősoktól távol áll a derű, a regény egyáltalán nincs híjjával a humornak meg az iróniának. Camus remekel a tehetetlen és képmutató városi hatóságok időhúzásának bemutatásában, valamint a tárgyilagos és szavahi-
hető tájékoztatás helyett jelentéktelen részleteket felnagyító helyi sajtó kifigurázásában. A regénybe betétként illesztett újságcikk-paródia szinte *déjà-vu* érzést kelt a mai olvasóban; ugyancsak sikerült stílusutánzata az egyházi ékes-
szólásnak Paneloux atya Bossuet-t idéző prédikációja. Az írói babérokról álmódó Grand soha nem jut tovább tervezett regényének újra meg újra átírt, de bődü-
letes közhelyekből álló első mondatánál. Végül, a színház-jelenetben – de ez már fekete humor – a közönség ámulva figyeli az Orfeusz szerepét játszó színész
fellengzős játékát, míg ki nem derül, hogy nem túljátszott színészi alakításról van szó, hanem a pestis újabb áldozatának hal-
doklásáról. A humorral meg az iróniával Camus nemcsak a mű komorságát ellensúlyozza, de a

pátoszt is sikerül elkerülnie (mellesleg az egyes szám harmadik személyű elbeszélésmódnak is ugyanez a funkciója).

Bármennyire a német megszállás allegóriája, *A pestis* nagyon is személyes könyv. Camus jól ismerte Oránt, noha nem kedvelte különösebben, már csak azért sem, mert épp ott-tartózkodása idején súlyosbodott a tuberkulózisa. Az pedig, hogy 1942 augusztusában, egy közép-franciaországi faluba küldik lábadozni, távol a tengertől, a verőfénytől meg a tengerparti fővenytől, amit annyira szeretett, Camus szemében felért egy száműzetéssel. Ráadásul 1942 novemberében a németek – válaszul a Szövetségesek észak-afrikai partraszállására – Dél-Franciaországot is lerohanják, ami az író nemcsak anyjától, de a feleségétől is elválasztotta. Vagyis a betegség, a száműzetés meg a távollét Camus életében ugyanúgy jelen van, mint a regényben. „Nincs is egyénibb fájdalom – jegyzi meg a regény névtelen narrátora – a szeretteinktől való távollét-nél, ez a távollét azonban már a járvány első hetében egy egész városnak lett az életérzése, együtt a félelemmel meg a kényszerű bezártság fájdalmával.”

Hogy Camus tudatosan időzítette-e 1947-re a regény megjelenését, vagy csak így alakult, nem tudom; mindenesetre, alkalmasabb időt a mű közreadására keresve se találhatott volna. 1945-ben a bosszúállás meg a perek indulatos légköre aligha kedvezett volna a jogszolgáltatással és az

egyéni felelősséggel kapcsolatos visszafogott regénybeli reflexióknak; ahogyan nem kedvezett volna az ötvenes évek eleje sem, amikor – már a hidegháború idején – az „elkötelezett” vagy „pártos” irodalom hívei lekicsinylően, ha nem megvetően reagáltak volna a regény „túlhaladottnak” tartott apolitikus humanizmusára. Bár Camus mindig mereven ragaszkodott ahhoz, hogy a pestis a német megszállás allegóriája, valójában – gondoljunk csak Tarrou vallomására a mű második részében – sokkal többről van szó. Camus ezzel a regényével korántsem csak a náciizmusra mond nemet: minden tekintélyuralmi rendszer, minden dogmatizmus, minden politikai ideológia, minden szemellenzős politikai meggyőződés, mi több, minden meghunyászkodó alkalmazkodás is idegen tőle.

Több mint hét évtized telt el a regény első megjelenése óta, de *A pestis* időszerűbb, mint valaha. És korántsem csak a járvány miatt. Az 1989 utáni évek csalódásainak tükrében talán még komorabb figyelmeztetésként hangzanak a mű zárómondatai. Rieux „nagyon is tisztában volt vele (...), a pestis kórokozója nem pusztul el, nem tűnik el végérvényesen a föld színéről, évtizedekig lapul a bútorokban vagy a fehéreneműben, évtizedekig vár (...), míg újra el nem jön az ideje, amikor is a pestis – az emberek szerencsétlenségére és épülésére – ismét csatasorba rendezi a patkányokat, hogy egy boldogan élő emberi közösségre ráusítsa őket”. •

„A tekintélyuralmi rezsimnek is lehetnek ragályosak”
(Luis Puenzo:
A pestis)

