

Száz Pál

## **Műelemzések a XX. századi világirodalom köréből II.**

**Albert Camus**

**(Oktatási segédlet)**

Analýza diel zo svetovej literatúry XX. storočia II.

Albert Camus

(Učebný text)

**Szenci Molnár Albert Társulás    Združenie Alberta Szenci Molnára**  
**Comenius Egyetem, BtK, Magyar    FiF UK, Katedra maďarského jazyka**  
**Nyelv és Irodalom Tanszék    a literatúry**  
**Pozsony    Bratislava**  
**2022**

Ez a tankönyv a pozsonyi Comenius Egyetem Btk Magyar Nyelv és Irodalom Tanszéke hallgatói számára készült, a következő tantárgyak oktatásához:

Világirodalom	Svetová literatúra
Világirodalom 4	Svetová literatúra 4
Irodalmi műfajok poétikája	Poetika jednotlivých literárnych žánrov
Szövegelemző szeminárium 2	Textový seminár 2

© Száz Pál, 2022

ISBN 978-80-974359-5-0

EAN 9788097435950

*A regényírás vagy a regény olvasása valamiképpen a valóság visszautasítása, ez kétségtelen. De e visszautasítás nem holmi szökés.*

*Albert Camus: A lázadó ember*

*Pontos egyszerűsítéssel: nem a honnan-hová-miért az igazán abszurd, hanem a van. Nem a vaksötét az igazán megrendítő, ami körülvesz bennünket, hanem a fény ellenállása, elemezhetetlensége. Viszont, ha úgy döntöttünk, hogy a létezés ténye nem elkoptatható, akkor a sötétséget sem értékelhetjük másképp, csak a fény mélypontjaként. A fény a sötétséggel is azonos, de fordítottja már nem ugyanazzal az autonómiával igaz. Csupán arról van szó, hogy a fény hunyja le a szemét, nem a sötétség nyitja ki.*

*Mészöly Miklós: A világosság romantikája*

*A művészet problémája a lefordítás problémája. A rossz író: egy belső kontextusra kacsintva ír, amit az olvasó nem ismerhet. Ha ír az ember, meg kell kettőződnie: a legelső dolgot, s ezt nem lehet eleget ismételni, hogy megtanuljunk uralkodni magunkon.*

*Camus: Noteszlapok (III. füzet 1939 április – 1942. február)*

## Közöny / Az idegen

*„[Marie] akkor meg akarta tudni, hogy igazán szeretem-e. Azt feleltem, mint már egyszer, hogy ez nem jelent ugyan semmit, de hogy hát gondolom nem szeretem” (176) \**

Kevés olyan főszereplőt találunk a regényirodalomban, aki a szeretett – vagy legalábbis kívánt és kedvelt – személy kérdésére úgy válaszolna, mint Meursault. A romantikus regényekben az efféle kérdésekre adott válasz alighanem szerelmi vallomásba torkolna, míg a realisták esetében a vonzalom tettetéséről lehetne szó. Túl a stílusok sztereotípiáin, akár igaz, akár hazug, a regényes válasz a kérdésre mindig igenlő. A fiktív világok mellett azonban azon is érdemes eltöprengeni, hogy a „való életben” vajon hány férfi akadna, aki hasonló őszinteséggel válaszolna.

Meursault válasza nem igenlő, hiszen felfokozott érzelmekről, regényes szerelemről nyilvánvalóan nincs szó – ugyanakkor nem is elutasító és nem is kegyetlen, hiszen kedveli, kívánja a lányt. Meursault őszinte: s következetesen az, hiszen egyszer már válaszolt így Marie-nak, és ezt az olvasó is tudja (ld. 171–172 [51]). Felelete tárgyilagos, noha az első pillantásra sutának tűnik, habogásnak, hogy az egész „nem jelent ugyan semmit” („cela ne signifie rien”). Mégis, mintha egészében és általánosságában a szerelemre vonatkozna. Tárgyilagosságát Meursault meg is erősíti a mondat végén: az eredetiben a „gondolom” helyett „sans doute” szerepel (szó szerint tehát: „kétségtelenül” nem szeretem).

A REGÉNY-  
OLVASÁS  
KLISÉI ELLEN

**Valóban ne lennének érzelmei Meursault-nak**, ahogy a *Közöny* sok olvasója állítja? Hiszen már rögtön a regény megjelenése után is emiatt marasztalták el a könyvet a kritikák, s a regény félreolvasása is leggyakrabban ezen a megállapításon nyugszik. A gyakori félreolvasás pedig egyáltalán nem csoda, állapíthatjuk meg maliciózan, hiszen **a regényt mintha a regényolvasás elvárásainak és kliséinek kisiklására írták volna**. Noha kritikai igénnyel ábrázolja a társadalom képmutatását, megjeleníti a társadalom perifériáját, mégsem hasonlítható Balzac vagy Maupassant társadalomábrázoló világához. Sem pedig Flaubertéhez: mert ugyan a lehető legalaposabban feltárja Meursault egyéniségét, mégsem állíthatjuk, hogy lélektani regényt olvasunk. A regényben két halál szerepel ugyan, de ezeknek nincs drámai töltetük, a cselekményt pedig hétköznapi, triviális események sora alkotja. A főszereplő sem regényes: hiányzik belőle Julien Sorel vagy Eugéne Rastignac becsvágya és ellentmondásossága. Kimondottan **antihős**, akárcsak az *Ulysses* Leopold Bloomja, Kafka hősei – Georg Samsa vagy

---

\* „Ekkor [Marie] megkérdezte, szeretem-e. Ugyanazt válaszoltam, mint a múltkor, hogy nekem ez az egész nem jelent semmit, de azt hiszem, nem szeretem.” [59]

Josef K. – vagy a nemzedéktárs Jean-Paul Sartre főhőse, Antoine Roquentin *Az undor* című regényből.

Az imént idézett, Marie-val folytatott beszélgetésben a főnöke által felvetett párizsi munkalehetőségről, előléptetéséről esik szó. Marie – nyilván mint Meursault (majdani) felesége – „szeretné megismerni Párizst”, ehhez azonban kedvesének nem fűlik a foga: élt már ott – piszkos, sötét város, sok a galamb, az emberek sápadtak. A **becsvágy hiányát** már bevallotta főnökének: „– Fiatalembernek azt hiszem, csak tetszhetik az ilyen élet. – Azt feleltem rá, igaz, de hogy alapjában nekem mindegy” (176)\*

Ez a „nekem mindegy” vagy a „mit bánom” Meursault bizonytalanságát fejezi ki – de csak látszólag. Nem bejártatott nyelvi fordulatról van szó ugyanis, valójában a **közönyét** fogalmazza meg. A „cela m’était égal” többször ismétlődik a regény első részében – az idézett, a főnöknek és a Marie-nak adott válaszon kívül Raymond-nak is kétszer azt feleli, hogy nem bánja. Először arra a kérdésére, hogy akar-e a pajtása lenni, majd, hogy tanúskodik-e mellette. Ironikus módon később e közönyös reakció minősül fatálisnak, hiszen a kauzális logika értelmében a gyilkosság enélkül nem következett volna be.

FORDÍTÁS,  
CÍMEZÉS Már e karaktervonás miatt is találó az 1948-ban Gyergyai Albert fordításában megjelent első magyar kiadás címezése: *Közöny*. A francia eredeti címe viszont: **L’étranger – tehát Az idegen**. A címváltoztatást állítólag Illés Endre, a Révai Kiadó akkori vezetője kérte a fordítótól, attól tartva, hogy zavart okozhat, s hogy a kiadó kínálatában szereplő Márai-regénnyel, az *Idegen emberekkel* téveszthetnék össze az olvasók. Valószínű, hogy a címváltoztatásba Camus is beleegyezett, sőt az is felmerült, hogy talán maga javasolta a címet, mivel **a regény munkacíme eredetileg ez volt: L’indifferent (szó szerint: A közönyös)** – legalábbis Emmanuel Roblès, Camus barátjának és későbbi életrajzírójának állítása szerint. Ádám Péter és Kiss Kornélia 2016-os fordítása az eredeti címhez tér vissza. Az új fordítás nagy hangsúlyt fektet a francia eredeti egyszerű fogalmazásmódjának, Camus neutrális stílusának hű tolmácsolására, valamint a helyenként alkalmazott helyi, Raymond és köre által használt szleng és argó elemek mai magyar fordulatokkal való visszaadására. (ld. MIKLÓS és Z. VARGA)

ÉLETRAJZI  
HÁTTÉR Meursault tárgyalása közben az újságírókat figyelni, akik közül csak az egyik tűnik szimpatikusnak: „Szabálytalan arcában csak igen világos szemét láttam: figyelmesen, fürkészve nézett, határozott kifejezés híján. S az a furcsa érzésem volt, hogy én magam nézem önmagamot” (208)\*\* Az enigmatikus mondat a mű egyik nagy rejtélye, pedig látszólag nincs különösebb funkciója – hiszen a regény koherenciája a mondat híján nem sérülne. A mondattal kapcsolatban az értelmezők úgy vélik, **a szerző önmaga portréját rejtette el** a regény e mozzanatában, hasonlóan a régi festők, például Dürer eljárásához, akik a kompozíció egy kevésbé

\* „„Ön fiatal, szerintem tetszene magának az ilyesfajta élet.« Miért is ne, válaszoltam, de nekem igazából tök mindegy.” [58]

\*\* „Az a furcsa benyomásom támadt, mintha én nézném kívülről saját magamat.” [112]

hangsúlyos pontján egy titokzatos mellékszereplőként festették meg saját portréjukat. Valóban, Camus újságírói pályafutása során gyakran tudósított perekről (különösen az arabok jogi sérelmei és diszkriminációja érdekelte), a jogszolgáltatás gyakorlatát így alaposan ismerte. Visszásságait pedig kritikája alapjául használta fel.

**„Az idegen befejezve” – jegyzi fel Camus irkájába 1940 májusában Párizsban**, a megfeszített munka végén (Camus 1993: 174). Barátja és munkatársa, **Pascal Pia** hívta őt ide szerkesztőnek a Paris Soirhoz, miután Algírban az előzőleg szerkesztett lapjukat, az Alger républicain-t két év után betiltották. Több életrajzíró úgy gondolja, Pia szolgálhatott Meursault, az abszurd hős mintaképéül. S valóban különös alak volt, akit gyakran tartottak nihilistának, aki letett az írói karrieréről (első kéziratát a közlés előtt visszavonta), aki kiadóként és szerkesztőként dolgozott, könyvet írt Baudelaire-ről és Apollinaire-ről, s irodalmi hamisítványokat is készített, de mindig szolidáris volt, s mindig részt vett a jó ügy szolgálatában. Camus Párizsban nem találja a helyét, a feljegyzései tanúsága szerint idegennek érzi magát. Meursault-hoz hasonlóan úgy érzi, Párizs nem neki való. Nem is marad itt sokáig, mivel a regény befejezése idején indítja meg a harmadik birodalom a támadást Franciaország ellen. Camus **a szerkesztőséggel együtt Lyonba költözik**, feleségül veszi az oráni Francine Faure-t, s részt vesz az ellenállásban Piával (szerkeszti a Combat című lapot). Neki köszönhető, hogy a Vichy-féle bábáram és Párizs között *Az idegen* kézírata igazi csempészkarriert fut közvetítőkön és szerkesztőkön keresztül, és a cenzúrát is sikerül kijátszani, míg **1942**-ben Gaston Gallimard kiadja. Hasonlóan másik két kéziratához – a regény ugyanis Camus **abszurd ciklusának vagy trilógiájának darabja, amely a Szisüphosz mítosza (1942) filozófiai esszéjével (ezt egyébként Piának ajánlotta) és a Caligula (1945) című drámájával egészül ki**, amelyekben nagyjából egy időben dolgozott. Így aztán egyáltalán nem meglepő, ha a *Közöny* értelmezései rendre a *Szisüphosz mítoszából* indulnak ki, és a benne megfogalmazott abszurd életérzés vagy világnézet fényében e filozófia megtestesüléseként olvassák Meursault történetét. A két mű természetesen árnyaltabban és áttételesebben kapcsolódik egymáshoz, nem kezelhető a regény pusztán a filozófiai nézetek illusztrációjaként.

SARTRE  
RECENZÍÓJA

A regény sikere rendkívüli volt, szerzőjére azonnal felfigyeltek. A megjelenést követő kritikai visszhangból a legfontosabb alighanem Jean-Paul Sartre ***Az idegen magyarázata (Explication de L'Étranger)*** című írása volt, amely megalapozta a fent említett értelmezői stratégiát. A néhány hónappal korábban megjelent ***Szisüphosz felől olvasta*** ugyanis a regényt, érzékeny és körültekintő módon elemezve a lét abszurditását és az abszurd embert, amelyet megkülönböztetve jelenti ki:

„Az elemi abszurditás mindenekeelőtt **szakadást** jelent: szakadást az ember egység utáni áhítozása, valamint a lélek és a természet áthághatatlan dualizmusa, az embernek a végtelen felé való szárnyalása és létének véges

jellege, a lényegét képező »gond« és erőfeszítéseinek hívsága között. A halál, az igazságok és a lények visszavonhatatlan pluralizmusa: ezek az abszurd pólusai.” (Sartre, 173)

Sartre az abszurditás általános filozófiai meghatározását nyújtja, ám a későbbiekben három fontos dolgot emel ki, amely Camus gondolatvilágára és Meursault alakjára nézve alapvetően fontos: **Az abszurd ember idegen**, mint a világgal szemben álló ember, aki nem hajlandó a társadalom játékszabályai szerint élni. Másrészt a primitív emberekhez hasonlóan **ártatlan**, aki az örökös jelenben él. Harmadrészt pedig, az abszurd ember **lázadó**, aki önmaga létét a lázadásban afirmálja (176–177). Utóbbi Camus későbbi munkásságára nézve kardinális fontosságú megállapítás.

**STÍLUS** A *Közöny* stílusáról szintén kijelenthető, hogy szembemegy a regény hagyományával. A dísztelen, jelzőt szűkmarkúan merő mondatok, a megszólalás hétköznapi egyszerűsége, a megfogalmazás semlegessége jellemzi e kopár és lecsupaszított stílust, amely semmiben sem emlékeztet a nagy francia stilszta regényírókhoz. Flaubert vagy Proust stíluseszménye mellett úgy tűnik, mintha Camus regénye egy másik univerzumból származna. Camus, hogy mindezt elérje, többször átírta a regényt, **leegyszerűsítette a mondat szerkezeteket, s csak a legszükségesebb jelzőket hagyta meg**. Sartre elemzésében **száraznak és tisztának** nevezi a stílust, kiemeli, hogy a szerző eliminálja a költői nyelvre jellemző antropológiázó hagyományt. Példája megvilágító erejű – ahelyett, hogy (akár egy „XIX. századi naturalista”) azt írta: „Egy híd nyúlt át a folyón”, pusztán annyit mond: „A folyó fölött egy híd volt” (Sartre, 191). Camus elszemélytelenített nyelve az ötvenes években formálódó **nouveau roman stíluseszményének is támpontot nyújtott**: fő teoretikusai, Nathalie Sarraute és Alain Robbe-Grillet többször hivatkoznak rá. Utóbbi egyébként vitatkozik Sartre megállapításaival, s azt állítja, Camus regénye egyáltalán nem olyan **szikár**, „**lesikált nyelven íródott**”, mint az első oldalakon tűnik (Konrád, 81). Érvként pedig számos költői részletét idézi a műnek – pl.: „Az est ezen a vidéken afféle bús fegyverszünet lehet” (156),\* a gyilkosság-jelentben a visszfény „késből felvillanó véres kard” (190).\*\* Robbe-Grillet felvetésén érdemes eltöprengeni:

„Természetesen Sartre is felfigyelt ezekre a részletekre, de úgy gondolja, hogy itt Camus »elvétől eltérően, költészetet művel«. Nem volna helyesebb azt mondani, hogy éppen ezek a metaforák magyarázzák meg a könyvet? **Camus nem veti el az antropomorfizmust, takarékosan és finoman él vele**, hogy annál nagyobb súlyt adjon neki.” (Konrád, 82)

---

\* „Ezen a vidéken olyan lehet az este, mint valami mélabús átmeneti megnyugvás.” [25]

\*\* „...késről felvillanó éles fénysugarat.” [81]

A regény stílusának recepcióját illetően fontos szerepet játszik továbbá **Roland Barthes** *Az írás nulla foka* című esszéje, amelyben az „**écriture blanche**” („fehér”, azaz áttetsző, üres írás) fogalmát alkotta meg Camus-ből kiindulva. Értelmezése szerint Camus azért alkalmazta az áttetsző stílust, hogy tehermentesítse az irodalmi nyelvezetet, azaz kivonja a regényhagyomány meghatározottságából. A *Közöny*ben addig redukálódik a stílus, amíg végül csak valamiféle hiányként lesz jelen:

„A nulla fokozatú írás voltaképpen kijelentő írásmód, vagy ha úgy tetszik, **amodális**. [...] **Nem mondhatjuk tehát, hogy szenttelen írás ez: inkább azt, hogy ártatlan**. Az Irodalom meghaladásáról van itt szó, oly módon, hogy az író rábízta magát egyfajta alapnyelvre, amely egyenlő távolságra van az élő nyelvektől és a tulajdonképpeni irodalmi nyelvezettől.” (Barthes, 43)

AZ ELSŐ MONDAT A neutrális stílus azonban furcsamód nem az olvasó közönyét váltja ki (közönyből talán nem is lehet olvasni) – éppen ellenkezőleg: sokkolja őt. Elég csak közelebbről megnézni a regény első oldalát. Az első bekezdés a leggyakrabban idézett Camus-mondatok közé tartozik, és alighanem a világirodalom egyik legemblematikusabb regénykezde:

„Ma halt meg anyám. Vagy talán tegnap, nem is tudom pontosan. A menhelyből sürgönyözték: »Anyja meghalt. Holnap temetik. Tisztelet. Részvét.« Ebből nem derül ki. Talán mégiscsak tegnap.”  
(*Gyergyai Albert fordítása*)

„Ma meghalt a mama. Vagy tegnap, nem is tudom. Táviratoztak az öregotthonból: »Anyja elhalálozott. Temetés holnap. Szívélyes üdvözlettel.« Ebből nem derül ki semmi. Ettől tegnap is meghalhatott.”  
(*Ádám Péter és Kiss Kornélia fordítása*)

„Aujourd’hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J’ai reçu un télégramme de l’asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C’était peut-être hier.”

Az első mondatban a narrátor bejelenti anyja halálát. A második mondat kizökkentő hidegzuhany: más reakciót várnánk. A távirat, mely erről tudósít, mintha a regény további stílusát is előre jelezné. Az üzenet csak a leglényegesebb tényekre hivatkozik, és a lehető legtömörebb – mindössze háromszor két szó. A mondat- és nyelvtani szerkezetektől megfosztott három távirati mondat csupaszága a francia eredetiben még szembetűnőbb. Az első mondat tájékoztat arról, hogy mi történt (hír), a második értesít arról, ami történni fog (szervezés), a harmadik pedig



empatikus gesztus helyett üres formalitás. Az eredeti ráadásul nem is konkrétan részvétnyilvánító, hanem pusztán üdvözlő formula (a szokásos „sincères condoléances” helyett, mely szintén csak két szó lenne). Mellesleg, normális (szöveg)körülmények között a francia hivatalos és levelező stílusban a hagyományokat ápolva máig kissé terjengősen hatnak az üdvözlő formulák, e kopárság így még hangsúlyosabb.

Az üzenet tömörsége miatti időzavar furcsán hat, az olvasó nem érti, miért fontos egyáltalán a halál pontos ideje. Az ismétlés alakzata mellett az aszindetonra is ráismerünk a kötőszavak elmaradásának okán. Meursault bizonytalan, gondolatmenete darabos, töredezett. Erre a zavarra szolgál bizonyítékként nem sokkal később a főnökkel való beszédhelyzet leírása, a groteszk mentegetőzés: „– Nem tehetek róla. – Nem is felelt. Gondoltam, hogy ezt talán mégse illet volna mondanom. Végre is, úgy vélem, emiatt nem kellett elnézést kérnem.” (147)\*

A második bekezdés tényeket összegez, a narrátor precízen ismerteti a szervezést, annak pontos és optimális módját, hogy hogyan utazik a menhelyre, a temetésre. Majd az ezt követő bekezdésekben, amint elmondta, rendre úgy is történik.

A megrendítő hírt nem követi megrendülés, mint ahogy arra a regényolvasó számíthatna. A megrendülés a későbbiekben sem következik be, az elbeszélő nem bánkódik anyja halálán. A részvétnyilvánítás ügyetlen és semmitmondó (mint Céleste-é: „Egy anyja van csak mindenkinek” (147)\*\* / „On n’a qu’une mère”), a gyász pusztán formalitás (Emanueltól kell fekete nyakkendőt és karszalagot kérnie). Az utazás nyűgöktől terhes, a hőség elviselhetetlen.

Nagyjából ennyi fér bele **a regény első oldalába, és az olvasót máris zavarba hozza: meglepi, elvárásait felrúgja, eltéríti.** A zavarodottságon túl a halál ténye, a triviális események leírása rossz közérzetet kelt benne, talán el is tántorítaná a továbbolvasástól. Furcsa módon azonban éppen ez a kiközlentés teszi kíváncsivá az olvasót. Vagyis egyáltalán nem az olvasó eltántorítását szolgálja a stílus (miért lenne efféle célja egy könyvnek?). Éppen a *Közöny* lehet jó példája annak, hogy ahhoz, hogy egy könyv népszerű és kelendő legyen, nem feltétlenül kell az olvasói kényelemmel számoló lektúrnek lennie. A kötet ugyanis már a saját korában, a negyvenes években több kiadást megért, s máig divatos könyvnek számít. Olyannyira, hogy 1999-ben a Le Monde által indított, a XX. század száz legfontosabb könyvének szavazásos versenyében a lista élén találta magát.

NARRÁCIÓ

De túl a stíluson, vizsgáljuk meg a regény narratív jellemzőit is. Abban még talán nem lenne semmi különös, hogy Camus implicit – vagy Gérard Genette kategóriái szerint **homodiegetikus**, s ezen belül is **autodiegetikus** – elbeszélőt használ, tehát a narrátorunk nemcsak hogy része a fikció világának, de az elbeszélő egyenesen a főhősünkkel azonos. A fokalizációt illetően tehát az események az ő

\* „»Mit csináljak? Ez van.« Erre nem mondott semmit. Akkor átvillant rajtam, hogy ezt mégse kellett volna. Ilyen helyzetben végül is nem kell mentegetőzni.” [9]

\*\* „»Bizony, anya csak egy van.«” [10]

szemszögéből vannak ábrázolva és elbeszélve. Ez az elbeszélő „én” azonban az eseményekről és a gondolatairól pusztán csak tájékoztat. Pedig minden valamire való regényíró – gondolhatjuk – kihasználná az elbeszélői pozíció adta lehetőséget, amely bepillantást enged a főhős/olvasó gondolataiba, belső világába. Az elbeszélőnk igazán szűkszavú, sőt egy helyen Meursaultt említi is, hogy nem szeret sokat beszélni. **Egy elbeszélő, aki nem szeret beszélni** – ellentmondásos helyzet. E paradoxon következménye elsősorban narratív jellegű, hiszen **miközben az elbeszélés módja végletesen szubjektív, a megszólalás tárgyilagosságát, a leírás objektivitását, a közlés semlegességét maximalizálja a szöveg**. Ha költői műről lenne szó, talán személytelen személyes líraként határozhatnánk meg a *Közönyt*.

JELLEM-  
ÁBÁZOLÁS

Ennek az elbeszélés módjának köszönhető, hogy Meursaultt jelleme sem a regényhagyománynak megfelelően épül ki, hiszen ki sem épül: **alig derül ki róla valami**. Már a külső megjelenésének leírása is hiányzik: mindössze annyit tudunk, jobban leburnult, mint Marie, de a fehér párizsiakra tett utalás, valamint az algériai napra való tekintettel ez nem nagy dolog. Ráadásul a múltjáról is alig tudunk meg valamit – talán csak annyit, hogy az iskoláit nem fejezte be, anyját az utóbbi években nagyon ritkán látogatta, bár egy fedél alatt éltek előtte, és hogy az apjának meghatározó rossz élménye volt ifjúkorában egy kivégzés végignézése miatt. Még Meursaultt keresztnévét sem tudjuk. **A jellemfejlődés hagyományos követelményére is csak ellentmondásosan válaszolhatunk**. Noha szinte biztos, hogy az a Meursaultt, aki a regény elején bejelenti anyja halálát, nem azonos azzal a Meursaultt-val, aki a végén „először tárulkoz[ik] ki a világ gyengéd közönyének” (237).<sup>\*</sup> Jelleme viszont, amely nézeteit, viselkedését, gondolkodásmódját illeti, **nem változik** – ugyanolyan tényszerűen ragaszkodik igazához az esküdtek, mint Marie előtt.

SZERKEZET ÉS  
IDŐKEZELÉS

Egyszerűség és átláthatóság jellemzi a regény szerkezetét az időt illetően is. Két része e tekintetben is hangsúlyos különbséget mutat. A regény első részét, a hat fejezet cselekményének legfőbb eseményeit említve, így vázolhatjuk:

- (1) „Ma”, azaz *csütörtök*: anyja halála, utazás a temetésre, virrasztás; péntek: temetés.
- (2) *Szombat*: találkozik Marie Cardonával; vasárnap: tétlenség.
- (3) *Hétfő*: munka, Salamano és a kutyája, összepajzaskodik Raymond-nal, levelet ír.
- (4) A hét folyamán: munka, két mozi Emanuellel. *Szombat*: fürdőzés Marie-val, szeretkeznek. *Vasárnap*: Marie-val, ribillió Raymond-éknál, Salamano kutya nélkül.
- (5) A hét folyamán: a párizsi munkalehetőség, felmerül a házasság Marie-val, a furcsa kis nő Céleste éttermében, Salamano története.
- (6) *Vasárnap*: Raymond és Massonék, tengerpart, incidens az arabokkal, a gyilkosság.

---

<sup>\*</sup> „...éreztem, testestül-lelkestül átadom magam a világ gyöngéd közönyének.” [163]

**Az első rész cselekménye tehát mindössze 17 napban tömörül. A második rész pedig egy évet ölel fel: a vizsgálati fogság 11 hónapját, magának a pernek a lefolyását.** Az eseményeket a regény nemes egyszerűséggel **lineárisan, kronológiai sorrendben** mutatja be, amely meglehetősen szokatlan az időkezeléssel és a nézőpontokkal nagy kedvvel kísérletező modern elbeszélések kontextusában a korabeli trendeket illetően.

A fabula és a szüzsé szinte majdnem megfelel egymásnak, vagy másként: **a fikció ideje és a diskurzus ideje nagyfokú lefedettséget mutat.** Az események rendje és azok narratív bemutatása (az elbeszélés rendje) csak kivételes esetekben nem esik egybe. A diskurzus idejét illetően a **frekventitás (gyakoriság)** aspektusa különösen érdekes, s fontos szerepet játszik: az első rész első fejezete élesen elkülönül a többi öttől, hiszen ebben szingulatív, sőt rendkívüli, az életben csak egyszer megtörténő események kerülnek elbeszélésre (az anya temetése). A következő öt fejezet viszont a hétköznapi rutinjának és szokásainak ismétlődésében telik, amelybe Meursault a temetésről hazatérve rögtön visszazökken. S mintha kissé neheztelne is anyjára, illetve a temetésre, hogy nyugókat okozva kizökkentik a hétköznapi rutinjának kellemes egyhangúságából. Az öt fejezet néhány napos cselekményében az egyedi, szingulatív események mellett az ismétlődők mintha nemcsak háttérként szolgálnának, de ugyanolyan fontosak és jelentősek lennének. Az elbeszélés azt a benyomást kelti, mintha minőségi különbségtől mentesek lennének az események a gyakoriságot illetően. Ebéd Céleste-nél szokás szerint. Hétköznapi munka, vasárnap édes semmittevés. Az élet mintha értelmét, az esemény jelentőségét vesztené, minden abszurdá válik: „Ébresztő, villamos, négy óra hivatal vagy gyár, ebéd, villamos, négy óra munka, vacsora, alvás és hétfő, kedd, szerda, csütörtök, péntek, szombat – általában könnyedén végigcsinálja az ember.” Az idézet nem a regényből, de a *Sziszüphosz mítoszából* származik (Camus 1990: 204) – e sorokat Sartre óta gyakran idézik Meursault-val kapcsolatban az elemzések.

A második rész börtönében az idő e rutinnal és monotonitással szemben **üresen telik**, kiszakítva a ritmusából, amelybe mindössze a napok váltakozása, a távoli természeti világ hatol be. Emellett a per folyamán az első rész néhány eseménye **retrospektív** utalásként újra felidéződik, és ez a szerkesztésmód kulcsfontosságú az időkezelés és a nézőpontok szempontjából, hiszen más fénytörésbe kerülnek az első részben elbeszéltek események. Ha a regény első fejezetét különállónak kezeljük, **szinte mértani szimmetriát fedezhetünk fel az első és második rész öt-öt fejezete között.**

Az idő távlatai meglehetősen redukáltak a regényben – a második rész retrospektív visszautalásait leszámítva –, a múlt csak elvétve jelenik meg (Meursault emléke anyjáról, annak története az apjáról); ezért is fedi egymást nagyrészt a fabula és a szüzsé, az elbeszéltek idő és az elbeszélés ideje. **A regény mintha folyamatos jelenben játszódna**, már első szava is erre utal, s a többi fejezet is a „ma” eseményeire korlátozódik, míg a múlt horizontja a tegnapig, a

jövőé pedig a holnapig vagy legfeljebb a vasárnapig terjed. A második részben aztán az idő elszakad az eseményektől: „csak ez a két szó, tegnap vagy holnap jelentett nekem még valamit” (205).<sup>\*</sup> Vagy ahogy magyarázatában Sartre írja: „nincs másnap, mivel meghalunk” (Sartre, 175).

A mindennapok trivialitása, az események jelentőségének relativizálása teszi az életet abszurdá a regényben. Meursault, aki **a jelen állandó monotonitásában él**, a múlttól nem nagyon vesz tudomást, a jövő nem érdekli, nem tervez (ld. házasság, párizsi munkalehetőség). A halálnak, élete végességének nincs tudatában, legalábbis az első részben. Érdekes e szemszögből továbbolvasni a *Sziszüphosz* imént idézett részét:

„Sivár életünk mindennapjain így hordoz bennünket az idő. De mindig eljön a pillanat, amikor nekünk kell vállunkra vennünk. A jövőben élünk: »holnap«, »majd«, »ha majd elhelyezkedsz«, »ha nagy leszel, megérted«. Csodálatra méltó ez a következetlenség, hiszen végül is meg kell halni. De eljön a nap, amikor az ember rájön vagy kimondja, hogy harmincéves. Ezzel azt állapítja meg, hogy fiatal. Ugyanakkor **el is helyezi magát az időben**. Felismeri, hogy a görbe egy bizonyos pontjára érkezett, bevallja, hogy ezt a görbét végig kell járnia. Rádöbben, hogy **az idő foglya**, fölismeri benne legádázabb ellenségét. A holnapra, csak a holnapra várt, pedig egész lényével tiltakoznia kellett volna ellene. A hús lázadása: ez az abszurd.” (Camus 1990: 204–205)

#### MŰFAJISÁG

A mű stílusára és a regény hagyományára tett előzetes megjegyzésekből világosan látszik, hogy a *Közöny* műfaj történeti mérföldkőnek számít. Camus a tárgyilagosság és cselekményvezetés tekintetében a francia prózától idegen, **amerikai regény**hez fordult (Steinbeck, Hemingway és Fitzgerald ekkoriban kezd divatosá válni), ám ennek hatását csak az első részen érezni, a második talán a **filozófiai és az esszéregények**hez kapcsolható. Sartre erre tapint rá írása zárlatában: „a német egzisztencialisták és az amerikai regényírók hatása ellenére végsősoron egy Voltaire-regénynek marad közeli rokona” (Sartre, 194). A formán és a gondolatiságon (Jaspers és Heidegger filozófiája) túl valóban felismerhető a felvilágosodás kori francia filozófiai regény hatása – a *Candide* és a *Zadig* mellett említhetjük még Diderot *Mindenmindegy Jakab meg a gazdája* című regényét. A cselekmény ezekben, jellemző módon, illusztrációja egy központi, magvas gondolatnak, amelyet nem a logikai következtetésekre épülő filozófiai magyarázat, hanem az elbeszélés eszközeivel vetnek alá az igazság próbájának. Átlátható, világos szerkezet és **parabolisztikusság** jellemzi a *Közönyt* is, hiszen az individuum és társadalom viszonyát vizsgálja, melyben Meursault az előbbit (ő maga mondja magáról, hogy bárki lehetne), a pere pedig az utóbbit testesíti meg. „Az idegen –

---

<sup>\*</sup> „Nekem itt már csak a tegnap meg a holnap szónak volt valami jelentése.” [106]

vagyis a bevett szabályokat el nem ismerő Meursault – és a jó lelkiismerettel működő társadalom szembesítése, az egész regénynek ez az alapképlete, Montesquieu perzsáit vagy Voltaire *Vademberét* idézi” – jegyzi meg Szávai János (212). Igaz, az említett regényekhez képest a cselekmény itt hétköznapi, nem pedig elemelt, fantasztikus szatíra – és a központi gondolatot sem hangoztatja tézisként, mint Pangloss mester vagy Jakab. Sőt, az is kétséges, hogy egyáltalán megfogalmazható-e tézisként.

A filozófiai regény későbbi mesterének, **Dosztojevszkijnek**, Camus kedvelt írójának a hatását is figyelembe kell venni (több művéről értekezett, az *Ördögöket* színpadra alkalmazta). Ellentétben a tézisregénnyel, ahol a gondolat határozza meg a cselekményt, Dosztojevszkij eszmeregényében a gondolat a hősöket irányítja. A viszony ugyanakkor kölcsönös: az eszmét a hősök formálják, és a cselekmény folyamán kaleidoszkópszerűen alakul, gyakran a hős tetteinek függvényében.

Camus minden bizonnyal tudatában lehetett annak, hogy a *Közöny* megírásának tétje a filozófiai regény megújítása is egyben. Ezt engedi legalábbis sejtetni az a tudatosság, ahogy a műfaj megújításának párhuzamos kísérletéhez, Sartre próbálkozásához viszonyult. Az *undor* című első regényéről kritikát közölt az Algeri republicain Könyvszalonn című rovatába, amelyet Pascal Pia bízott rá 1938-ban. A következő megállapítás azért is fontos, mert ekkor már javában dolgozik a *Közöny*n, amelyet másfél év múlva fejez majd be: „**Egy regény nem más, mint képekbe áttett filozófia.** Egy jó regényben az egész filozófia átáramlott a képekbe” (Camus 1990: 463). A megállapítás fontosságát erősíti, hogy néhány hónappal a cikk előtt egy levelében már Camus az *undor* kapcsán megfogalmazta ugyanezt. Sartre könyvét a cikkben jónak és figyelemre méltónak tartja, elismeri szakmai tudását és reményteli jövőt jósol az írónak. Mégis elmarasztalja: szerinte az *undor* nem válik igazi műalkotássá, a filozófia rátelepszik az irodalomra, a gondolat, az erkölcsi tanulság elveszi a történet elevenségét, s a regény hitelét veszíti. A hitelesség a tapasztalat és gondolat egyesítéséből fakad, amellyel – mint máshol írja – kedvelt írója, André Malraux az *ember sorsa* című regényében sikerrel járt

#### PERREGÉNYEK

Egy másik műfaji jellegzetesség, a pernarratíva szempontjából is érdemes megvizsgálni a *Közöny* regényhagyományhoz való viszonyát. Világos, hogy Meursault, ha akarná, ha megbánást mutatna, elkerülhetné a halálbüntetést. E tekintetben kissé Julien Sorel helyzetére ismerünk, akinek gyilkossága ugyan kísérlet maradt (De Renalné sérülése nem életveszélyes), ám Meursault-hoz hasonlóan nem védekezik, elutasítja a színészkedést és a hazugságot (mely szerint tettét féltékenység motiválta), s bár halálbüntetéséig **lehetősége van a menekülésre, mégsem él vele. Hogy ezt miért utasítja el, az a Vörös és fekete legnagyobb rejtélye**, nyitott kérdés marad. Az értelmezések többsége ezt úgy válaszolja meg, hogy Sorel maga ítél nemcsak gyilkossági tette (szándéka) felett, de azon társadalom felett is, amely nem kizárólag bűne miatt ítéli el – hanem inkább azért, mert alacsony származása ellenére ilyen magasra küzdötte fel magát; az ítéletet meghozó felsőbb osztályok tehát veszélyeztetve érzik magukat.

De hasonlóságokat fedezhetünk fel **Dosztojevszkij *Karamazov testvérek*** című regényében is. Bár nagy különbség, hogy ebben az esetben a hős(ök) egész életútját feltárja a regény, míg Meursault esetében néhány napra korlátozódik a vizsgálat. Közös azonban bennük, hogy a per mindkét esetben nem magát a tettet ítéli meg, hanem a vádlottat, aki elköveti.

„A kérdés: Milyen ember a gyanúsított, elkövethetett-e bűnt? A Karamazovoknál a bűntény kideríthetetlensége tolja ilyen irányba a nyomozást, Meursault esetében pedig épp a tett vitathatatlansága, a tettenérés. A bíróság azonban egyik író véleménye szerint sem alkalmas ilyen feladatra. Képtelen megismerni a másik embert, képtelen a lélek mélyére hatolni, mert elembertelenedett, mechanizmussá vált. [...] A védő ugyanúgy nem ért semmit a valóságból, mint az ügyész: a rendelkezésre álló adatokból mindketten teóriát építenek fel, akár egy társasjátékban, az eredeti modellt azonban egyikük sem találhatja el. **Dosztojevszkijnél azért nem, mert a vádlott lelke bonyolultabb a sémáknál, érzelmei összetettebbek, mélyebbek. Itt megfordítva:** az csupán a baj, hogy minden adatot valamilyen szokásos erkölcsi norma értelmében rendeznek (a védő pozitív, az ügyész negatív irányban), míg Meursault sosem élt erkölcsi norma szerint.” (Mészáros, 47–48)

A hatásokat számba véve, jelentősége miatt **Kafka *A per*** című regénye kihagyhatatlan. Akkoriban ismerkedik meg vele Camus, mikor az abszurd ciklusán dolgozik, a *Sziszüphosz* függelékében magvas értelmezést közöl az abszurd példajaként Kafka világról, és Sartre *Az undor* című regényével kapcsolatban is említi. És maga Sartre is reagál a *Közöny* kafkai hasonlóságának „vadjára”, mint írja:

„Azt mondták nekem, hogy »Ez mintha Hemingway által írt Kafka volna.« Bevallom, én sehogy sem ismertem Kafkára. Camus a maga nézeteivel nagyon is a földön jár. **Kafka a lehetetlen transzcendencia írója:** számára a mindenség olyan jelektől terhes, melyeket nem értünk meg; a díszleteknek fonákja is van. **Camus számára ellenben az emberi dráma a transzcendencia hiánya.**” (Sartre, 184)

A két legszembeütőbb hasonlóság az, hogy mindkét regény perregény és abszurd. De a különbségek még beszédesebbek, hiszen **Kafka egy abszurd univerzumot épít fel, amely az ember számára érthetetlen, amely mögött kiismerhetetlen hatalmak munkálnak, míg Meursault pere hétköznapien valóságos és konkrét, nyoma sincs benne az álomszerűségnek.** Ahogy **gyilkossága is konkrét,** ellentétben Josef K.-val, akinek a bűnére – ha van egyáltalán – nem derül fény. Karakterként viszont sok bennük a közös, **mindketten**

**kishivatalnokok**, akik bizonytalanul mozognak a világban, gyakran mentegetőznek, és megmosolyogtató módon tisztelik a főnököket – mellesleg ugyanez Gregor Samsáról is elmondható. A *Közöny* világában – Kafkához hasonlóan – szintén gyakran jelennek meg bizarr helyzetek (pl. a virrasztás a menhelyen), furcsa szadomazochista kapcsolatok (Salamano és kutyája, Raymond és barátnője) vagy különös, groteszk figurák (az apró nő Céleste éttermében, aki majd ellene tanúskodik). Megvilágító erejű lehet a két regény viszonyát illetően a lelkésszel való találkozás, mely mindkét esetben a kivégzést megelőző epizód. *A dómban* című fejezetben Josef K. irracionális és abszurd világának távlatai transzcendenssé tágnak, az ember elidegenedése és magánya metafizikai méreteket ölt. *A Közöny* börtönkáplánja azonban nem az idegen, transzcendens hatalom képviselője, hanem a társadalom elvárását testesíti meg – a megtérés már az ügyésszel való találkozás epizódjában tematizálódik. Meursault azonban elutasítja a transzcendencia vigaszát, s mint abszurd hős, ezzel a reményt utasítja el: vagyis lázad. Ez az abszurd elleni abszurd lázadás lesz pedig az, amely Camus további munkásságában visszatérő alapvetéssé válik (pl. *A pestis*, *A lázadó ember*).

AZ „ACTE  
GRATUIT”,  
AVAGY A  
MOTIVÁLATLAN  
CSELEKVÉS

Úgy tűnik, az abszurditás mindkét regény esetében egy megválaszolatlanul hagyott kérdésen nyugszik, amely enigmává avatja a művet. A per esetében ez a bűn kérdése, tehát hogy miért folyik a per Josef K. ellen, s miért ítélik el. Az *átváltozás* esetében pedig az, hogy miért változik rovarrá Gregor Samsa. Kafkánál, bár minden a kérdéshez kapcsolódik, mégsem teszi fel senki a műben.

**Miért ölte meg Meursault az arabot?** A kérdésre a *Közöny*ben egészen konkrét és – a szó minden értelmében véve – világos választ kapunk: **„az egész a nap miatt volt”** (222).<sup>\*</sup> Bár, mint azt előzőleg Meursault kijelentette, sosem állt szándékában megölni az arabot. A zaklatott Meursault e magyarázatát az olvasó legalább annyira meghökkenten fogadja, mint tárgyalásának résztvevői, hiszen annyira abszurd, hogy szinte értelmetlen – s hangsúlyozottan az, hiszen még többször rálő az arabra. Talán csak kényszeredett ráfogásról lenne szó? Vagy szó szerint kell venni? Pillanatnyi elmezavar? Esetleg a nappal szimbolizált Végzet működik, akár a görög tragédiákban? Egyáltalán honnan jön ez a barbár erőszak, honnan tör felszínre a másik elpusztításának atavizmusa? Vagy önmagát szeretné elpusztítani Meursault, s az arab alakja valamiféle hasonmás vagy projekció?

A főszereplő gyilkos tette, amely a regény középpontja, amelyhez az első rész eseményei vezetnek, és amely a második cselekményét megalapozza: motiválatlan – ami meglehetősen ritka eset a regényhagyományban. Hagyományos motivációnak minősül az érzelmi feldúltság, a bosszúvágy (mint Julien Sorelnél) vagy a féltékenység (mint Prosper Merimée *Carmen*je esetében). Vagy éppen a számítás, leggyakrabban az áldozat kifosztásának szándéka (Rastignac). Camus első, ***Boldog halál*** című regényének gyilkos főszereplőjét, Meursault-t is ez motiválta. [Akinek nevét egy betűvel megtoldva a *Közöny* főszereplője örökölte. A

---

<sup>\*</sup> „Mindennek a tűző nap volt az oka.” [136]

beszélő név eredete lehet: a „meurt sot” (halj meg, bolond) vagy a hasonlóan csengő „meurt seul” (egyedül halni)]. A szerző szándékosan kéziratban hagyott – és csak jóval a halála után megjelent – regényében Patrice Mersault azért öli meg Zagreust, hogy pénzből föld körüli útra induljon. Tehát nyereszkeskedni akar, anyagi vonzat motiválja, éppúgy, ahogy Rastignacot. Mondhatni, az indíték az anyagi haszonszerzés. A gyilkosság bűntényként a detektívregényekben és krimikben a logika útján mindig feltárható.

**A Közönyben szereplő gyilkosság megokolatlan, értelmetlen, tehát motiválatlan tett, ún. *acte gratuit*.**

„Az *acte gratuit*, a motiválatlan tett ugyanis nem más, mint a kettős hagyomány, a keresztény alapozású etika és a civilizáció önkorlátozó társadalmi logikájának visszajára fordítása. A klasszikus erőszak ugyanis logikus: a Taillefer-fió halálának motivációja például világos, az apa vagyona így a fiatalember hűgára száll, Rastignac, ha feleségül venné, dúsgazdaggá válna, Vautrin pedig, aki a kezében tartja Rastignacot, óriási befolyásra tehetne szert”

– írja Szávai János elemzésében (215). A hagyománytörés részletezése mellett azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy az *acte gratuit*-nek vannak előzményei a regény műfajában. Wluki Lafcadiónak, *A Vatikán pincéi* című parodisztikus regény főszereplőjének gyilkossága komikus *acte gratuit* (kidobja a vonatból útitársát). A fogalmat nem mellesleg később a regény szerzője, **André Gide vezette be a diskurzusba, egy előadásában Dosztojevszkij példáján vezette le** – mindketten Camus kedvenc szerzői. (Krilov és Szavrogin, az *Ördögök* két szereplőjének esetével példázza Gide az *acte gratuit*-t, s velük a *Sziszüfosz mítoszá*nak egy fejezetében is találkozunk.) „A bűn–bűntudat–büntetés megnyugtató háromszöge előbb megbillen, azután átfordul, olyankor egy-egy csúcsa el is tűnik, s végül az egész konstrukció érthetlenné és értelmetlenné válik” – írja Szávai (215), aki azt is megjegyzi, hogy már a gyilkosság szcénájának a közvetlen, alapos leírása is szembemegy a francia irodalmi hagyománnyal, éppen az erőszak nyílt színi ábrázolását ízléstelennek tartó klasszicista drámai konvenció miatt, amelynek a szabatosság, a világos vonalvezetés és átlátható forma tekintetében a *Közöny* mintha örököse volna. E világosság kontrasztjában a tett brutalitása kidomborodik, s a gyilkosság még barbárabbnak hat. [Érdekességként megemlítendő, hogy a gyilkosság jelenetét Camus oráni barátjának, Raoul Bensoussannak az esete inspirálta, igaz, az nem torkollt gyilkosságba. A bouisseville-i strandon esett atrocitás történetét közte, illetve baráti társasága és az arabok között Camus többször végighallgatta – mély benyomást tett rá, s a regény jelenetét arról mintázta (Todd I., 330–333).]

VÉGZET VAGY VÉLETLEN A nap, az elviselhetetlen mediterrán verőfény nemcsak a gyilkosság jelenetére nézve, de az egész regény szempontjából központi szerepet játszik. A



tárgyilagosan megírt jelenet ettől lesz költői. Akár elfogadja indokát, akár nem, az olvasónak az a benyomása támad, hogy különös befolyással bír a nap, akár a mítoszok világában a végzet, a szükségszerűség. **Roland Barthes esszéjében a Közönyt szoláris regénynek nevezi, és Racine Phaedráját említi a végzetszerűség okán**, ahol szintén a szoláris szimbolika dominál. Mellőzve a misztifikáló olvasatot, csak egy regényen belüli belső összefüggésre hívjuk fel a figyelmet: „Ugyanolyan nap volt ez is, mint mikor eltemettem anyámat, s mint akkor, most is fáj a homlokom, és minden ér egyszerre lüktetett a bőr alatt” (190)\* – olvassuk a gyilkosságot megelőzőleg. Az első fejezetre való utalás a temetési menethez kapcsolódik, az ápolónő semmitmondó megjegyzéséhez: „– Ha lassan megyünk, könnyen napszúrást kaphatunk. Viszont ha nagyon sietünk, megizzadunk, s a templomban alaposan meghűlünk. – Igaza volt. Nem volt megoldás.” (158)\*\* Az utolsó mondat („Il n’y avait pas d’issue”), mely úgy is fordítható, hogy „nem volt kiút”, a cselekmény előrehaladtának tükrében mintha valamiféle előjele lenne a végzetnek. A mondat visszhangja még egyszer visszatér, a rab Meursault-nak jut eszébe a bezártsága kapcsán, amit a nővér mondott anyja temetésén (205) [107]. Ez a kiúttalanság, amelyet a mondat kijelöl, a végzet ellen tehetetlen tragikus hős helyzetére emlékeztet. (E végzetszerűségnek a szatirikus példája lehet a csehszlovák utas története, amely a sorstragédia parodisztikus, elrajzolt szinopszisaként hat.) S valóban, mintha az **első rész minden eseménye a gyilkosság felé mutatna**, s oda vezetne a Raymond-nal való pajtáskodást megkezdő „nem bánom”-tól a levélíráson át a tengerparti kirándulásig, egészen addig, hogy Meursault újra sétálni indul a tengerpartra. Az események kauzális rendje azonban nem a szándék logikája mentén épül ki. Az emberi szándék éppúgy hiányzik, mint az isteni, a transzcendens: **az antik végzet helyére tehát az abszurd világ véletlenül kerül**. A paradox tehát a gyilkosság és minden hozzá vezető mozzanat véletlenszerűsége.

**A HÁROM HALÁLESET** Az enigmatikus mondat és a rá való két utalás mintha a regényben előforduló, központi szereppel bíró haláleseteket jelölné ki. A regény az anya halálával indul, amely úgy tűnik, a fiút nem érinti meg, majd az első rész az arab motiválatlan gyilkosságával zárul. A harmadik halál a „holnap” – a halálbüntetés, amellyel Meursault teljesen megbékélve néz szembe. Az első és az utolsó halál megelőzi, illetve (feltehetően) követi az elbeszélő diskurzust (az előbbi retrospektív, az utóbbi prospektív beállításban szerepel), a gyilkosság pedig részletesen el van beszélve.

**AZ ABSZURD ÉLETÉRZÉS** **Meursault közönyössége** a regény végén, amellyel a halálbüntetését várja, már egy másik minőséget jelent, mint Marie szerelme, Raymond barátsága vagy a munkahelyi előmenetelt illető indifferens viszonyulása az első részben. Amely

\* „Ugyanaz a perzselő nap, mint a mama temetésekor, és ugyanaz a halántéktáji fájdalom, amikor az embernek kidülledve lüktetnek az erei.” [81]

\*\* „»Ha túl lassan megy az ember, kész napszúrás. Ha viszont túl gyorsan, úszik az izzadságban, és egykettőre megfáznak a hűvös templomban.« Igazat adtam neki. Nincs jó megoldás.” [27–28]

egyébként pont olyan dolgokat illet, melyek **a társadalom szemében fontosnak** számítanak: Marie számára a házasság „komoly dolog. Én erre azt feleltem, hogy: – Nem.” (177)\* A főnök pedig azt állítja, „hogy nincs semmi becsvágyam, s az üzleti életben ez nagy baj.” (176)\*\*

Mi mással magyarázható ez az indifferencia, mint azzal, hogy **Meursault alighanem tökéletesen elégedett az életével.** Ezt támasztja alá **szenzualizmusa** is, a természet és az elemek iránti hódolata, a napfény, a tenger, a testiség élvezete, az élet apró örömeinek és szenvedélyeinek hedonizmusa – éppen azért, mivel a jelenben való kiteljesedésből fakadnak, s mintha mindennél fontosabbak lennének. Ide kívánczó példa az anya temetéséről: „Már rég nem voltam a szabadban, s éreztem, milyen szívesen sétálnék most a mezőn, persze, ha nem volna itt anyám.” (154)\*\*\* Hősünknek különösebb szellemi igényei sincsenek, amelyeket a mozi vagy az újságkivágások (újabb karkai vonás, ld. Gregor Samsa) ne elégítenének ki. Mulatságos kontrasztként megjegyezhetjük, hogy nem mindegy viszont Meursault-nak, hogy munkahelyén napjában csak egyszer cserélnek törölközőt, holott kétszer kellene. **Valóban úgy tűnik, Meursault képtelen összetettebb érzelmekre, s pusztán a vágyak kielégítésére törekszik. Másrészt nem állíthatjuk azt sem, hogy erre a világban, amely körülveszi, igény van** – nem állíthatjuk, hogy Marie femme fatale, hogy ő lehetne élete nagy szerelme, vagy Raymond szívbeli jóbarátja, aki igazán megérti. Egy elidegenedett világban alighanem abszurd efféle nagy érzelmeket várni.

Joseph Majault találón fogalmaz erről a világról: **„A szerelem értéktelen, a morál értelmetlen, az élet jelentéktelen.”** [(„L'amour est sans valeur, la morale sans raison, et la vie sans signification” (22).] Ha a lét abszurd, a szerelem elidegenedhet az érzelmetől; ha az élet értelmetlen, a becsvágy és a törekvés tárgyát veszti, a gyász pedig jelentéktelenné válik: „Persze hogy szerettem anyámat, de hát ez nem sokat jelent” (192).\*\*\*\* Sőt, az is az elidegenedés számlájára írható, hogy a tettek mintegy maguktól, motiváció nélkül is megeshetnek. Vagyis véletlenül: s paradox módon éppen ez a véletlen helyettesíti a regényben (ellentétben a klasszikus tragédiával) a végzetet. Hiszen nemcsak a gyilkosság tekinthető a pusztán vakvéletlen művének, de a cselekmény minden hozzá vezető eleme is.

**Meursault életét a megszokás irányítja,** amelyből másfél napra anyja halála zökkenti ki, majd bebörtönzése vet véget a napok egyhangúságában felszabadultan lebzselő életmódjának. A megszokás témája már a regény elején felbukkan, amikor felidézi, hogy anyjának eltartott egy darabig, míg az időssek

---

\* „...a házasság nagyon is komoly dolog. Szerintem meg nem, válaszoltam.” [59]

\*\* „...hogy nincs semmi ambícióm, és hogy az ambícióhiány katasztrofális következményekkel jár az üzleti életben.” [58]

\*\*\* „Jó ideje nem jártam vidéken, és eszembe jutott, milyen szívesen sétálnék egyet, ha nincs ez az egész a mamával.” [21]

\*\*\*\* „Nyilván szerettem a mamát, na, bumm, és akkor mi van?” [85] / Eredetiben: „Sans doute, j'aimais bien maman, mais cela ne voulait rien dire.”

otthonát megszokta. A téma a második részben válik dominánssá, s itt is az anyához kapcsolódik, hiszen az ő gyakran ismételt története jut eszébe Meursault-nak a rabsága kapcsán. Valószínűleg egy szent remete legendájára utalhatott a vallásos anya: „...ha netán egy kiszáradt faüregben kellene élnem, s nem foglalkoznám semmi mással, csak azzal, hogy fejem fölött egyre a kék eget nézném, idővel azt is megszoknám.” (201–201)\* A megszokás, a beletörődés témája az ítélet kimondásának feldolgozásával ér révbbe – a saját végével számot vető egyén artikulálja ironikus egzisztencialista összegzésként: „Még csak azt sem mondhatom, hogy nehéz volt ebbe beletörődnöm. Tulajdonképpen nincs gondolat, amihez ne lehetne hozzászokni.” (231)\*\*

ELIDEGENE- DÉS AZ Ennek tükrében érdemes visszautalni a második fejezet utolsó mondatára, amely kimondja, hogy „alapjában véve nincsen semmi változás” (163),\*\*\* amelyben a kellemetlenségként beállított temetéssel végre – ahogy már a második bekezdésben utalt rá: „A temetés után viszont végleg rendeződik az ügy, és mindennek valahogy hivatalosabb lesz a színezete.” (147)\*\*\*\* **Az, hogy a temetéssel az anya halála le van tudva, valóban megdöbbenítő érzéketlenségként hat az olvasóra.** S ugyanez a megdöbbenés vagy legalábbis megtorpanás olvasható ki a szereplők reakcióiból is – amelyek a második részben a vád eszközeivé válnak. Nem szeretné megnézni anyja holttestét a koporsóban, a kapussal rágyújt a virrasztás előtt, a temetést követő nap a nagy komikus, Fernandel filmjét nézi meg a moziban Marie-val, majd utána szeretkeznek. **Valóban erkölcsi szörny lenne Meursault, üres szívvel, ahogy a vádló állítja?** Hiszen anyját – bár nem gyászolja igazából, emléke mégis gyakran eszébe jut – szinte gyerekes meghittséggel mindig „maman”-nak, azaz mamának, anyunak nevezi, egyszerűen, a birtokos jelzőtől („*ma* maman”) is megfosztva. (Az új fordítás hűen követi az eredetit, Gyergyai pedig kissé ridegen „anyám”-nak fordítja.) És bár neki „mindegy” Raymond barátsága, mégis szívesen segít neki a levél megfogalmazásában, sőt igyekszik őt megvédeni az ellenséges araboktól. Mindegy a házasság is, Marie-t azonban mégis elvinné, csak hogy örömet szerezzen neki. S bár csodálkozik azon, hogy a virrasztáson miért siratja anyját egy idős asszony, miközben nem is ismerte, maga azonban mégis együttérzést tanúsít Salamano veszteségével (eltűnt a kutyája), és a szomszédból áthallatszó sírása anyját juttatja eszébe (175)[56]. Igaz ugyan, hogy gyilkosságát illetően „igazi megbánás helyett inkább csak bosszankodást ér[ez]” (197, vö. 220)\*\*\*\*\* – de hiszen nem is akarta megölni az ismeretlen arabot, sem szándék, de még csak kegyetlenség sem munkált benne, mit bánjon hát meg?

---

\* „Akkoriban gyakran eszembe jutott, ha egy kiszáradt fa odvas törzsében kellene élnem, és ha csak az volna az egyetlen szórakozásom, hogy nézegethetem a fejem fölötti égdarabot, lassanként azt is megszoktam volna.” [101]

\*\* „Ha ez [a beletörődésem] sikerült, egy óra nyugalom volt a jutalmam. Ez is több a semminél.” [152]

\*\*\* „...ha jobban belegondolok, minden marad a régiben.” [36]

\*\*\*\* „A temetés után viszont lezártnak tekinthetjük az ügyet, akkorra már hivatalos formája lesz a dolognak.” [10]

\*\*\*\*\* „...nem is annyira igazi megbánás van bennem, mint inkább kínosan érzem magam.” [92, vö. 132]

Camus mesteri elbeszéléstechnikájából következik, hogy amikor Meursault viselkedésével szembesül, **az olvasó a regényszereplőkhöz hasonló reakciókat produkálhat. De ha olvasóként elítéljük hősünket – mint a regény korai recepciójában oly sok félreértelmezés tette –, csak azt erősítjük meg, ami ellen a regény lázad: a társadalmi képmutatást.** Meursault nem erkölcsi szörny, hanem idegen: Raymond-t és Marie-t alig ismeri, anyjával való kapcsolatának pedig lényegében évekkel ezelőtt vége szakadt. A szereplők értetlenkedése (Marie pl. furcsának tartja Meursault-t) nem annyira a közönyéből, de az idegenségből fakad. Ez az elidegenedettség, kívülállás az, amelyet abszurd életérzésként ír le a *Sziszüfosz mítosza*. Az abszurd – szakadás az egyén és a világ között, hiszen a létbe vetett ember, bár megosztja idejét a másikkal, mégis magányra van ítélve: száműzetésben van. Meursault és a szereplők viszonya ezt a szakadást mutatja: **nincs lényegi kommunikáció, mintha üvegfal állna közük, mintha a másik egy telefonfülkében állna**, csak gesztusait látnánk, s nem hallanánk mit is beszél. E megvilágító erejű, a *Sziszüfoszban* szereplő metaforát már Sartre is alkalmazta olvasatában, s az értelmezői hagyományban azóta is lépten-nyomon találkozunk vele.

Ez lenne tehát Meursault bűne? Ez az a másság, amelyet az őt körülvevő alakok éreznek, és amellyel nem igazán tudnak mit kezdeni? Kétséges, hogy különbözőségről van-e szó, hiszen hősünk egyáltalán nem rendkívüli vagy legalább különös jellem, sőt maga jelenti ki magáról, „...olyan vagyok, mint bárki más, teljesen olyan, mint bárki más.” (193)\* Valóban, az idegenség általános léttapasztalat. **Meursault „bűne” az, hogy akárcsak Sziszüfosz, tudatosítja ezt az idegenséget, a lét abszurditását, s ennek következtében lemond a metafizikai reményről.** Ez legképszerűbben a megtérés és a vallás vigasza iránti elutasításban nyilvánul meg, s ez az, amit a társadalom veszélyként érzékel, s az ettől való félelem nyilvánul meg expliciten a keresztet lóbáló vizsgálóbíró felkiáltásában: „Azt akarja, hogy értelmetlen legyen az életem?” (196)\*\*

Kivülállását Meursault is érzi, s talán azt is, hogy a társadalom veszélyként érzékeli őt. Vélhetőleg ebből fakad **rossz lelkiismerete vagy bűntudata, hiszen az őt körülvevő társadalom már a per előtt ítél**, méghozzá az anyja halálát követő viselkedése ügyében. Meursault-nak az a benyomása, mintha az igazgató szavak híján hányná a szemére, hogy anyját az idősök otthonába adta. Hogy a virrasztásra összegyűlő öregek ítélkeznek majd felette. Hogy a főnöke előtt anyja halála miatt mentegetőznie kell, hogy nem tehet róla, vagy ahogy az eredetiben szerepel, „nem az ő hibája”. Ezt felelné Marie-nak is – aki hátrahőköl, mikor a fekete nyakkendő miatt kiderül, hogy a férfi anyja tegnap halt meg –, ám végül csak magában jegyzi meg sokértelműen: „az ember mindenképpen hibás egy kicsit.” (160)\*\*\*

---

\* „...olyan vagyok, mint bárki más, hogy pontosan olyan, mint bárki más.” [87]

\*\* „»Csak nem akarja – kiáltott fel –, hogy értelmetlen legyen az életem?» [91]

\*\*\* „Az ember így is, úgy is bűnös egy kicsit.” [31]

Az első fejezet két halálesete vezet el Meursault halálos ítéletéhez a regény végén. De miért ítéli őt halálra az esküdtek által képviselt társadalom? Ez a kérdés még a gyilkosság megválaszolhatatlan miértjénél is fontosabb. Meursault sokkal kisebb büntetést kaphatna – s ezt ügyvédje is tudja –, hiszen az algériai gyarmati világ kontextusából ítélve „csak” egy arab életéről volt szó. (A regény posztkoloniális értelmezései e faji és társadalmi megkülönböztetettségből indulnak ki.) De akár önvédelemnek is beállíthatná az egész szerencsétlenséget. Meursault azonban **nem mutat őszintétlenül megbánást gyilkos tette iránt, sem pedig gyászt anyja halála miatt.** A per abszurditása éppen az, hogy nem is emberölés miatt, inkább olyasmiért ítélik halálra – s erre maga is figyelmeztet –, amelynek tettéhez nincs is köze. Az esküdtek nem tette, hanem személye felett ítélnék, hiszen csak így válhat a vád bizonyítékává az anyja halálára adott válasza: ha képtelen gyászra és együttérzésre, elítélhető – és elítélendő.

Voltaképpen igaza van Meursault-nak: valóban, „a gyilkossággal vádolt azért veszti el életét, mivel nem sírt anyja temetésén?” (236)\* A lakonikus, abszurd mondat Camus saját értelmezésében köszön vissza, amellyel a *Közöny* amerikai kiadásának előszavát indítja – a regény szerzői értelmezésének kulcsszövegét.

„Amit *Az Idegen*-ben legfontosabbnak érzek, azt (idestova jó néhány éve) egy – elismerem – ma már paradoxonnak ható mondattal a következőképpen foglaltam össze: »Ebben a mi társadalmunkban még az is előfordulhat, hogy halálra ítélik az embert, amiért nem sír az anyja temetésén.« Ezzel mindössze annyit szerettem volna mondani, hogy **a könyv hőseit azért ítélték el, mert nem hajlandó »beállni a sorba«.** Ha így vesszük, ez a magányos hedonista csakugyan idegenként ténfereg a társadalom meg a magánélet peremén.” [5]

Meursault-t tehát azért érzik veszélyesnek, mert elutasítja a társadalom képmutatását, és nem hajlandó hamiskodni. A játék, amely Camus elemzésében kulcsszó („il ne joue pas le jeu”), a regényben is felbukkan, mégpedig **a csehszlovák utas történetében**, amely valójában Camus *Félreértés (Malentendu)* című drámájának meséjét tartalmazza, amelyen a regénnyel párhuzamosan dolgozott. **A *Közöny*be parabolisztikusan ékelődő betéttörténet tanulságát maga Meursault mondja ki: „az utas megérdemelte a sorsát, mert sosem kell játszani.”** (204)\*\*

Camus maga teszi fel a kérdést regénye amerikai kiadásához írott 1955-ös előszavában, hogy miben tér el hősünk a játékszabályoktól:

---

\* „És mit számít ha – bár az embert gyilkosság vádjával állították bíróság elé – végül azért végzik ki, mert egy könnycseppet sem ejtett az anyja temetésén.” [161]

\*\* „A férfi egy kicsit meg is érdemelte a sorsát, az életben sohase szabad szerepet játszani.” [106]

„A válasz egyszerű: mert nem hajlandó hazudni. Aki hazudik, nem csak olyasmit mond, ami nincs. Mondhat olyat is, sőt főleg **olyat mond, ami több a valóságosan létezőnél**, több – már ami az emberi szívet illeti –, mint amit valóságosan érez az ember. Mint ahogy mi is, kivétel nélkül mindannyian, minden egyes nap, már csak azért is, hogy megkönnyítsük az életet. Meursault viszont, a látszatot meghazuttolva, nem akarja az életét megkönnyíteni. **Kendőzetlenül kimondja a valóságot, nem hajlandó álarcot húzni, a társadalom pedig már ettől is fenyegetve érzi magát.**” [6]

Ha az őszinteség úgy határozható meg, mint azt mondani, ami van, akkor a hazugság ennek ellentéte kell hogy legyen – s itt egy érdekes világirodalmi párhuzam kínálkozik. Jonathan Swift *Gulliver utazásainak* harmadik könyvében a Houyhnhnmok (avagy Nyihahák) országát mutatja be, akik utópisztikus társadalomban élnek, amely nemes morálon és magas kulturáltságon alapul. Csodálatosan fejlett és költői nyelvükben azonban nincs szó a hazugságra, hiszen ezt a viselkedési formát nem is ismerik, mivel az a beszéd céljának elhibázása, a nyelv kudarca lenne. Gullivernek, hogy saját világát bemutassa, nagy nehezen sikerül leírni a hazugság jelenségét, s szó híján úgy fejezi ki magát, hogy hazudni annyi, mint oly dolgot állítani, ami nincsen.

Meursault elutasítja, hogy olyan dolgot állítson, ami nincsen, hogy megjátssza magát, hogy akár csak némileg mást mutasson, mint amit érez, mást mondjon, mint amit gondol. **Gyász helyett részvétet, megbánás helyett bosszúságot, szerelem helyett kedvelést érez, és nem hajlandó a többletet megjátszani. Vagy ahogy Camus fogalmaz, „ez az jelentéskülönbség lesz a veszte.”** [6]. Egyáltalán nem arról van tehát szó, hogy érzéketlen lenne, s végképp nem erkölcsi szörny. Épp ellenkezőleg – állítja Camus előszavában –: egyszerű, póre ember, a napfény szerelmese, amely nem vet árnyékot, a teljesség és igazság makacs szenvedélye élteti. Érdekes itt Camus a regény, illetve Meursault alakjának félreértelmezéseire reagáló feljegyzését idézni a *Noteszlapokból*: **„Szenvtelenség, mondják. Rossz rá ez a szó. Jobban illene rá a jóhiszeműség”** (idézi Grenier, 98).

Meursault tehát áldozat lenne? A képmutató társadalom mártírja? Camus a következőképpen zárja bevezetőjét:

„...nem járunk nagyon messze az igazságtól, ha úgy olvassuk *Az idegen-t*, mint egy olyan – minden hősiességet elutasító – férfi történetét, aki inkább meghal, de hazudni nem hajlandó. Olykor-olykor még azt a paradoxont is megengedem magamnak, hogy **a főhősben azt a Krisztus-alakot próbáltam ábrázolni, amit még egyáltalán megérdemlünk.**” [7]

TOVÁBBI  
ÉRTELMEZÉ-  
SEK

Camus saját regényének értelmezését Conor O'Brien (28–31) árnyaltabban kezeli, és Meursault heroizált őszinteségét túlzónak tartja. Valóban, Meursault nem éppen becsületes s nem tiszta szándékú levelet ír Raymond kérésére, s később, hogy falazzon neki, a kihallgatáson hazudik a rendőrségnek. Az arabok felháborodásának jogosságát sem firtatja, pedig megakadályozhatná az események végzetes kimenetelét. Igaz ugyan, hogy ezeket az eseteket a helyzet szülte kényszernek tudhatjuk be, de ennek fényében azért mégiscsak kétség fér ahhoz, hogy – mint Camus állítja – Meursault-t „az igazság megingathatatlan, abszolút tisztelete” vezérelné. Annyi ugyan kiköthető, hogy sosem játssza meg magát, érzéseit nem színleli – de talán elhamarkodott lenne Meursault-ra az igazság mártíriaként tekinteni.

David Sherman Camus és O'Brien diskurzusát folytatva **Meursault-t metafizikailag becsületes emberként** értelmezi, aki, mint ilyen, éppen annyira közönyös az érzései iránt, amennyire iránta közönyös az univerzum. Tiszta tudat, önreflexió nélkül. E reflexió hiánya pedig tárgytalanná teszi azt a kérdést, hogy vajon őszinte-e az érzései illetően. Meursault jellemzésére Sherman a „**selflessness**” jelzőt használja, amely ez esetben nemcsak önzetlenséget, de éntmentességet is jelent. Valóban, a regényben minden az önreflexió hiányára utal, s mint Meursault megjegyzi, már diákkorában felhagyott az ambíciókkal és leszámolt a becsvágygal (176)[58]; felhagyott az önelemzéssel [„elszoktam a magamban való kutakodástól” (192)\*]; érzései az érzékekben és nem az emóciókban merülnek ki; élményei és tapasztalatai reflexiók nélkül maradnak. Sherman értelmezésében az első rész Meursault-ját jellemző „selflessness” a második részben kezd megváltozni, ahol a bebörtönözöttség rákényszeríti Meursault-t az önreflektivitásra, az énjéről való elmélkedésre, s ezzel a szereplő a regény végére mintegy újjászületik. Meursault közönye anyja halála, a gyilkossága vagy akár Krisztus áldozata iránt ebből a különös éntelenségből, „selflessness”-ből fakad, s ezzel kelti fel a vizsgálóbíró érdeklődését („Semmi sem érdekel, csakis maga” (194)\*\*), és emiatt állítja az ügyész, hogy nincs lelke (220) [133]). Sőt, egyenesen szörnyetegnek állítják be, miközben valamiféle társadalom előtti, ön- vagy inkább éntudatlan ártatlanságban leledzik. **A szó morális értelmében Meursault bűnös, hiszen ölt, egzisztenciális értelmében azonban ártatlan,** és éppen ebben az értelemben olvasandó a megjegyzése arról, hogy a per folyamán, a társadalom utálatát érezve, bűnösnek kezdi érezni magát (212) [118];. A pappal folytatott beszélgetésben éppen ezt az ártatlanságát védi filozófiai alapon az egzisztenciális bűnre épülő vallási állásponttal szemben (Sherman, 60–80).

Akár egyetértünk Sherman interpretációjával, akár nem, az ítéletére váró Meursault alapvető átalakuláson megy keresztül, s vérbeli abszurd hősként vár a halálára. Nemcsak az egzisztenciális bűnt, de a vallás vigaszát is elutasítja, hiszen leszámolt a reménnyel (233)[156]. Egyetlen bizonyosságát, önmaga életét és

\* „...elszoktam én már az önvizsgálattól, és [...] erről nem nagyon tudok mit mondani.” [85]

\*\* „»Engem csakis az érdekel, hogy maga valójában milyen ember.«” [88]

igazságát képviseli (235)[160]. A regény zárlatában újra eszébe jut anyja, s eltöpreng azon, hogy vőlegényt választott magának halála előtt, s hozzá hasonlóan maga is „készen [áll] arra, hogy mindent újraéljen” (237).<sup>\*</sup> Ez az életigenlés, amely már a pappal szemben is megnyilvánult, jelenti a kitárulkozást „a világ gyengéd közönyének”, s ebből fakad Meursault sajátos boldogságérzete. **Ez az életigenlés; a reménytől mentes belátása annak, hogy minden jól van; az abszurd győzelmének elismerése jellemzi az abszurd hőst**, aki csendes örömmel fölébe kerekedik önnön sorának. Így a *Közöny* hőisére is vonatkoztatható Camus nagyesszéjének zárómondata: „Boldognak kell elképzelnünk Szigüphoszt” (Camus 1990: 317).

---

<sup>\*</sup> „...kész vagyok mindent újraélni.” [162]



# A pestis

Az irodalomszociológia izgalmas területe lehet annak vizsgálata, hogy a társadalmat érintő aktuális problémák miféle hatással bírnak az olvasói szokásokra. Hogy a katasztrófák, a közösséget sújtó események hatására hogyan kapkodják el az azzal összefüggő könyveket. Hogy a Notre-Dame-ot sújtó tűz után hogyan válik napokon belül hiánycikké Victor Hugo klasszikusa, *A párizsi Notre-Dame*. Vagy hogy mennyire lesz kelendő a 2020-as koronavírus idején Albert Camus *A pestis* című regénye, s hogy mennyit cikkeznek a karanténnapok idején a különböző irodalmi portálok a bezártság és száműzetés regényéről. *A pestis* ugyan – hasonlóan *A párizsi Notre-Dame*-hoz – az aktualitástól függetlenül kikezdetlen remekmű, mégis érdemes eltöprengeni azon, hogy hogyan, mennyiben befolyásolhatják olvasatukat (már ha egyáltalán) ezek az események.

## A KÖNYVSIKER

A pestis maga is társadalmi aktualitásból sarjadt, olyan közösségi katasztrófából, amely az ábrázolt járványhoz hasonló abszurd csapásnak számított. Talán ez a tény is közrejátszhatott abban, hogy **a regény tette Camus-t nemcsak ismert, de kimondottan népszerű íróvá**. Az 1947. június 6-án, 22 000 példányban megjelent könyvet tíz nappal később újabb kiadás követte hasonló példányszámmal, őszig pedig 52 000 kelt el belőle. Recenziók tömkelege üdvözölte a regényt, amely elnyerte a Kritikusok Díját (Todd II., 85). Az újabb kiadások sűrűn követik egymást, az első két esztendőben összesen 161 000 példányban jelenik meg a könyv (Id. Grenier, 156). További részletezés helyett tegyük hozzá, tíz évvel a megjelenése után a szerző megkapja a Nobel-díjat.

## ÉLETRAJZI HÁTTÉR

A pestis hosszú érlelődés eredménye, részletes tanulmányok előzik meg, és a háború szülte hányattatott körülmények között bontakozik ki. Camus be akart vonulni, de tüdőbaja miatt elutasították. Párizsból a Paris Soir szerkesztőségét követve a németek bevonulása előtt távozik Clermont-ba. Lyonban feleségül veszi barátnőjét, Francine Faure-t, s 1941 elején, miután elveszíti munkáját, a Faure családhoz, **Oránba költöznek**, ahol tanári állást vállal. A *Közöny* után ekkor készül el a *Sziszüfosz mítosza* is. 1941-ben egyébként Oránban és **az egész régióban tifuszbaj** pusztít, amely egyes vélekedések szerint ötletet adhatott Camus-nek a regényhez. **1942 áprilisából** származik a regény ötletének első feljegyzése: „Pestis vagy kaland (regény)” (Camus 1993: 185).

Ugyanebben az évben, nyár végén, a dél-francia Chambon-sur-Lignon melletti **Le Panelier**-be utazik gyógykezelésre, s már a regényen dolgozik. A helységnév inspirálja Paneloux nevét, de a regény többi szereplőjének neve is talán hasonló eredetű (a közeli patak neve Riou, Saint-Étienne egyik városnegyedét pedig Montrambert-nek nevezik, amely úgy hangzik: „én Rambert-em” – mon Rambert). Ekkoriban merül fel az abszurd ötlet az íróról (Grand alakja), aki nem jut tovább

könyve első mondatánál – ötletét egy levelében közli a leendő regényben is szereplő mondatával együtt. Fontosabb azonban a Le Chambon-i orvos alakja, aki Rieux alakja számára szolgált kiindulópontként: Roger Le Forestier részt vesz az ellenállásban; a munkaszolgálat alól felmentő, hamis igazolásokat állít ki; zsidókat és ellenállókat bújtat – nem egyedülként a vidéken (Todd I., 462).

**1942 novemberében Algériát elfoglalják a szövetségesek, Camus el van vágva szeretteitől. Az elszakíttóság témája a regénybe is beíródik,** elsősorban Rambert alakján keresztül. A regény harmadik változatán dolgozik. Egy évvel később újra **Párizsba költözik,** szerkesztő lesz kiadójánál, a Gallimard-nál, s hirtelen a kulturális élet forgatagában találja magát. Kapcsolata Jean-Paul Sartre-val és Simone de Beauvoire-ral elmélyül; darabját, a *Félreértést (Le Malentendu)* próbálják; viszonya lesz Maria Casarès színésznővel – a regény mellékvágányra kerül. **Beépül az ellenállók hálózatába, a Combat-csoporthoz csatlakozik,** Pascal Pia pedig (aki egyébként Tarrou alakjára is hatott) a hasonló címen működő illegális laphoz hívja. Nagyrészt a Combat-ban közli a fasizmus ellen tiltakozó, **Levelek egy német baráthoz** című esszé-sorozatát (ld. Camus 1990). A felszabadulás is Párizsban éri, feleségével csak ezután találkozik újra. A regény befejezéséig azonban még hosszú út vezet.

#### SZÖVEGGENÉZIS

E hosszú érlelődés a szöveggenézist illetően csak részben rekonstruálható. A *Noteszlapok* több feljegyzésében találunk a műre vonatkozó reflexiókat, de a regényen való munkálatok során több szöveget is publikált a szerző. A *pestis számkivetettjeit* Genfben jelenteti meg 1943-ban, és már a kontextus miatt is elkerülhetetlen a pestist a náciizmus és a megszállás jelképeként olvasni: a *Domaine français* antológiát ugyanis, amely a francia írók színe-javát hozta, titokban terjesztették Franciaországban. A valószínűleg 1941-ben írt *Felhívás a pestisben szenvedő város orvosaihoz* (Dunajcsik Mátyás friss fordításában *Bátorítás a pestisdoktoroknak*) írásával együtt **A pestis archívuma** címen kapcsolata össze és közölte a két írást a háború után.

A regény történetének **pestisjárványa fiktív**, bár hitelességét a történelem tapasztalatai szavatolják. **Az idő és a tér azonban konkrét:** a járvány az algériai Orán városában zajlik, valamikor a negyvenes években, vagyis nagyjából a regény megjelenésének idején. De, ahogy remekművek összefoglalóiban oly sokszor, itt is ki lehet jelteni, hogy bárhol és bármikor megtörténhetne a pestisjárvány – az elbeszélés univerzális. És valóban, mintha ez a három dolog lenne a regény fő komponense vagy alappillére: **a város, a pestis és az elbeszélés.**

TÉR: Kezdjük talán a várossal. Oránt, e galambok, fák és kertek nélkül való várost, A VÁROS melynek a belvárosa is csúnya, már az első bekezdések leírják. A város jellemzése a bevezetőben minden fő megállapítás tekintetében negatív, tehát valaminek a hiányát jelöli meg, az abszenciát illeti névvel. Egy lelketlen, arctalan, hétköznapi megszokott monotonitásban élő várost látunk, amelyben nem marad idő az elmélkedésre; amelyet a kereskedelem elvei irányítanak; ahol a halál és a betegség magányos és nehéz. Mintha az egész város a *Közöny* Meursault-jának szokásaiban

és hétköznapjainak ritmusában élne. Egyszóval **egy idegen, modern város**, amely mintha magába fordulna a tengertől, amelyben az évszakok változását csak az ég és a nap jelzi, az emberek pedig nem is gyanítják, hogy mindez egy pillanat alatt romba dőlhet. Gyanúnak is lehetne fordítani a „soupçon” szót, amelynek hiányával Camus a regény kezdetén jellemzi a várost (mindegyik jellemzése valaminek a hiányát jelöli meg): „Oran szemmel láthatóan sejtelem nélküli város, azaz teljesen modern város.” (242)\*

A gyanútlan városról, noha konkrét helyszín, szinte semmit sem tudunk meg a regényből, **teljesen jellegtelennek** látszik, s Camus számára éppen ezért lehetett ideális helyszín. Nem hallgatja el a valót, nem absztrahálja a megnevezéseket – elhallgatva a várost, mint Prágát Franz Kafka *A perben*. De nem is olvasható városregényként *A pestis* (ellentétben például Virginia Woolf *Mrs Dalloway* című regényével, ahol a részletek, a helyszínek megnevezései, London terének „kulisszája” mind fontos prózapoétikai tényezők). Esetünkben csak elvétett „helyspecifikus” utalásokat találunk, mint a városháza (ahonnan kilátás nyílik a tengerre) meg az előtte álló két kőoroszlán. Camus kényszerű itt-tartózkodása alatt megismerte a várost, s nemcsak e regényben, de ***A Minótauros avagy pihenő Oranban*** című esszéjében is megörökítette: ebben kimondottan a város, az „unalom városa” lényegét igyekezett megragadni. Talán emiatt, s a regény városának jellegtelensége miatt tűnik úgy, **mintha a két Oránnak – a nevén túl – alig lenne köze egymáshoz.**

Érdekes Camus monográfusa, az ír politikus, Conor Cruise O'Brien észrevétele. Oranban, bár a legeurópaibb algériai városnak számított, a francia és spanyol eredetű lakosság mellett mégiscsak az arabok voltak többségben, akik viszont meg sem jelennek a regényben – sem alakként, de még a pestises külvárosok névtelen lakóiként sem. Kizárólag említés szintjén marad a valós város arab lakossága (Rambert riportterve). O'Brien ezt a szerző azon szándékának tudja be, hogy a várost bárhol el lehessen helyezni, azaz nehézségek nélkül **meg lehessen feleltetni egy átlagos francia (európai) városnak**. Camus a regény városából az egzotikumot vagy a lokális specifikumokat, mondhatni, „kispórolja”. **Orán épp annyira konkrét, mint amennyire absztrakt:** éppen, mint a pestis, amely megjelenésében, terjedésében, tüneteiben teljesen konkrét, mégis valami megfoghatatlan, kollektív, kiszámíthatatlan – bizonyos fenyegetettség jelölője (O'Brien, 71–73). Manapság úgy tűnhet, mintha Camus vizionárius szerző lett volna, hiszen a fogyasztói társadalom kritikáját minden nehézség nélkül olvashatjuk bele a regény Oránjába. A városlakók életét a pénz mozgása irányítja, miközben nem marad idejük gondolkodni, s a szerelem is a szexuális kielégülésre korlátozódik. Akárhogy is, a regényben szereplő Orán egyszerre konkrét és általános, tehát szándékosan „Nem nélkül való hely, és ezzel mindent megmondtunk” (241),\*\* vagy ahogy az eredeti írja: „lieu neutre pour tout dire.”

\* „Orán viszont szemlátomást sejtés nélküli város, vagyis teljesen modern.” [9]

\*\* „... - egyszóval minden meddő[.]” [7]

## ALLEGORIZÁCIÓ

Az elvont és a konkrét közötti viszony dilemmájával szembesít – ugyan másként, mint a helyszíne – a regény tárgya is. Akár a város esetében, a fent említett **fenyegetettség, amelyet a pestis jelöl, egészen konkrét volt: a nácizmus és a német megszállás**, amelyet a regényben Camus ábrázolni akart. Fontos rámutatni arra, hogy ellentétben egy mai, a regény kontextusát nem ismerő olvasóval, a regény megjelenésének idején természetesnek kínálkozott a pestis csapását a háborúval, a járványt a nácizmus betegségével azonosítani. Mellesleg a nácizmust az SA egyenruháinak színéből eredően a franciák barna pestisnek nevezték: *la peste brune*. A pestisnek a háborúval való azonosíthatóságát a regény szövege több helyen is világosan kijelöli, lefelől és lehangsúlyosabban mindjárt a pestis szó kimondása, a csapás beismerésének pillanata után: „Ugyanannyi pestis volt már a világon, mint amennyi háború. És mégis, a pestisek és a háborúk az embereket mindig készületlenül találják.” (271)\* És ahogy a háborúkról – jegyzi meg a folytatásban az elbeszélő –, úgy a járványról is úgy gondták, hamar véget ér majd. A két fajta csapás nem egyszeri és hirtelen eset, ahogy mondjuk egy földrengés lehetne – erre a regény ironikusan utal is. Akár az elbeszélés, akár a cselekmény szempontjából tekintjük, a regény mozgatórugója a járvány folyamata, és éppen **a csapás folyamat jellege miatt könnyen vonható párhuzam a háborúval**. Hiszen Orán háborús állapotba kényszerül, a félelemben élő társadalom a megszorításoknak kénytelen engedelmessé válni. (Efféle helyzetet dolgoz fel egyébként Camus *Ostromállapot* című drámája.) Mindkét csapás esetén hasonló élethelyzeteket kénytelen megélni: **az elszakítottság, a vesztegzár, a bebörtönözöttség** szintén közös vonás – ahogy a kiszámíthatatlan halál uralma is. **És persze ez a halál, valamint minden csapás: abszurd.**

A pestis sújtotta Orán tehát valóban könnyen feleltethető meg egy nácik által megszállt francia városnak, a **pestis elleni lázadás pedig a hatalom elleni résistance-nak**, az ellenállásnak, amelyből Camus is részt vállalt. A szerző konkrét tapasztalata és a fikció járványa közötti átjárásra egy látványos szövegpárhuzam is rámutat. A háború kitörésének idején, 1939 szeptemberében a következő sorokat írta Camus a jegyzetfüzetébe:

„Kitört a háború. Hol? Hol? Túl a híreken, melyeknek hitelt kell adnunk, és túl a falragaszokon, melyeket nem lehet nem olvasnunk, hol láthatóak az abszurd esemény jelei?...” (Camus 1993: 135)

A következő sorok pedig a regény kéziratából származnak:

„Kitört a pestis. Hol? Hol? Túl a híreken, melyeknek hitelt kell adnunk, és túl a falragaszokon, melyeket nem lehet nem olvasnunk, hol láthatóak a szörnyű esemény jelei?...” (idézi Grenier, 160)

---

\* „Sok pestis és sok háború volt a világon. De pestis és háború mindig készületlenül éri az embert.” [48]

Igaz ugyan, hogy a regény végleges változatából végül is törölte Camus a következő sorokat, amelyek Tarrou jegyzeteiként illeszkedtek volna a szövegbe, ám ez mit sem változtat a párhuzam beszédességén. Sőt, a különbség még sokatmondóbb: nemcsak a háború szót cserélte le ugyanis, hanem az esemény jelzőjét is. Az abszurd ciklus darabjai után vélhetőleg elcsépeltnek érezhette a szót – vagy általánosabbat, közhasználatibbat szeretett volna.

Felmerülhet azonban a kérdés, hogy ha Camus a háborút, a megszállást és az ellenállást akarata ábrázolni, miért nem ennek eseményeiből merített, miért egy fiktív járvány krónikáját írta meg? 1942-ben, amikor már a regényen dolgozik, a *Noteszlapokban* a következőket jegyzi fel:

„A pestisen át akarom érzékeltetni azt a kínzóan fojtogató érzést, amitől úgy szenvedtünk, azt a vészjósló légkört, azt a hontalanságot, amiben élünk. De ugyanakkor **úgy általánosságban az egész életre kiterjesztem** ezt az értelmezést.” (idézi Grenier, 164; vö: Camus 1962: 72)

Az imént felvetett kérdés elhibázott voltára mutat rá a szerzői szándék e korai rögzítésének értelmezése. Camus nem magát a háborút akarta megírni, hanem az érdekelte, hogy ez a konkrét, kollektív történelmi tapasztalat hogyan ível az általánosság vagy elvontság felé, **hogyan lesz e helyzetből léttapasztalat**. A pestis sújtotta Orán egyrészt eltávolította e tapasztalatot, hasonlósága és analógiái folytán viszont **modellhelyzetet** teremtett.

**MOTTÓ** Erre az analógiás logikára épülő olvasati módra sarkall már a regény mottója is. E paratextuális jelzés a szokásosnál is jelentőségteljesebb: az életmű felől nézve azért, mert Camus csak ritkán alkalmaz művei elé illesztett mottót, a szövegköziség szempontjából pedig azért, mert éppen a regény legfontosabb előzményét, **Daniel Defoe**-t idézi: „Valamilyen bebörtönzést másfajta bebörtönzéssel ábrázolni éppoly ésszerű, mint bármilyen valóban létezőt valamilyen nem létezővel.”\*

Az idézet alatt viszont nem szerepel műcím, csak a szerző neve, és noha teljes joggal esik a gyanú *A londoni pestisre*, hiszen abban a bezártság, a száműzetés, az elszigeteltség, avagy bebörtönözöttség közösségi tapasztalata legalább annyira központi szerepet játszik, mint Camus regényében – nem is csoda, hiszen Camus jól ismerte, s fel is használta, vagyis a regény előszövegének minősül –, abban mégsem találjuk az idézett mondatot. Nem *A londoni pestis*ből származik ugyanis, hanem **a *Robinson Crusoe* harmadik kötetéből** való.\* Tehát a címszereplő tapasztalatára utal.

**RECEPCIÓ** A mottóban is kijelölt analógiás logika alkalmazása miatt olvasható lépten-nyomon a regény recepciójában az **allegorikus regény** megjelölés. Elmondható-e valóban a háború és megszállás bebörtönözöttsége úgy, hogy közben a pestis bebörtönözöttségét beszéli el a regény? E kérdés már a regény megjelenését követő

---

\* „Egyfajta rabságot másfajta rabsággal ábrázolni éppoly ésszerű, mint létező dolgot nem létezővel.” [5]

kritikai visszhangban is ellentmondásos válaszokat váltott ki. Néhány kritikus, mindenekelőtt **Jean-Paul Sartre és Simone de Beauvoir** úgy gondolták, Camus-nek nem sikerült a „pestist” történelmi és politikai kontextusba helyezni és természetesnek beállítani. Rögtön a regény megjelenése után Sartre lelkes volt, a Harvardon tartott előadásában az eredeti témája helyett hirtelen a frissen olvasott regényről improvizált. Ekkoriban dolgozott a *Mi az irodalom?* című esszékötetén, amelynek *Az író helyzete 1947-ben* címet viselő utolsó fejezetének utolsó oldalához fűzött lábjegyzetében kiemelte Camus frissen megjelent regényét, mint jó példáját annak, hogy az általa megalkotott mítosz eredendő egységében tudja témák sokaságát kifejezni. Néhány hónappal később a *Les Temps modernes* (Sartre, Beauvoir és Merleau-Ponty lapja) két cikket közöl Camus regényéről. Noha mindkettő az udvarias dicséret hangján beszél a regényről, Jean Pouillon írása azt állítja, hogy **A pestis a gonosz megjelenésének felelősségét elhárítja, mivel azt az emberiségen kívülre helyezi** – emiatt a regény ellenérzést válthat ki a marxistákban. Efféle ellenérzés nyilvánult meg Beauvoir és Sartre későbbi kritikájában is. Beauvoir szerint „a megszállást természeti katasztrófával megfelelőként kezelni merőben mást jelent, a **Történelem és a valós problémák előli menekülést**”. (Idézi Foley, 51)

Hasonló alapon érvel a regény ellen évekkel később, 1970-ben monográfiájával, John Gerassival folytatott beszélgetésében Sartre: „Amikor eszembe jut Camus állítása... hogy a német megszállás olyan volt, mint a pestis – amely ok nélkül jött és ok nélkül tűnt el – *quel con*, micsoda barom(ság)! A német megszállás *emberek* műve volt, és *emberek* győzték le a megszállókat.” (idézi Foley, 50–51)

**Roland Barthes** jóval a regény megjelenése után, 1955-ben cikket közölt *A pestis*-ről (korábban már írt a *Közönről* is), s hasonlóan az előzőekhez, ő is az analógia hiányosságait kérte számon a regényt illetően. Barthes azt állítja, hogy mivel Camus **emberi mivoltából kivetkőzteti és elvonatkoztatja a gonoszt, ez egyfajta ahistorikus morál, valamint a magány politikájának forrásává válik**. A regény szerinte a történelmi ellenállás allegorikus reprezentációja, a természeti csapás, a járvány elleni küzdelem elfedi az olvasó előtt a morális dilemmát, mellyel a konfliktusban egymással összefogó emberek szembesülnek. Valóban bajos a kiszámíthatatlanul lecsapó pestist a tudatosan működtetett elnyomó hatalmi gépezethez hasonlítani.

Camus fellebbezett az ítélet ellen, és **levelet írt Barthesnak**, elutasítva az állítólagos ahistorizmust. Kifejti, hogy a regény egy előzetes verziója még az okkupáció idején jelent meg, amely megmagyarázza az ellenség ezen allegorizálását. Ezt az érvet könnyen meg lehetne támadni, hiszen a könyv megjelenésének idején a megszállás már a múlté volt. Lényeges azonban Camus-nek az az állítása, miszerint a pestis elleni küzdelem megfeleltetése az ellenállással csak egy a lehetséges olvasatok közül: **„Az szerettem volna, ha A pestis több jelentésben válik olvashatóvá, mindeközben a nácizmus elleni európai ellenállás**

**harca nyilvánvaló**” (Camus 2006: 286). Hozzátehetjük, hogy ha Camus az ellenállás krónikáját írta volna meg a pestisé helyett, műve alighanem nélkülözné e sokértelműséget.

A szerzőnek pedig éppen e többsikú olvasat lehetőségének kialakítása állt szándékában. Ezt támasztja alá a **Noteszlapok egyik feljegyzése 1942 októberéből**, vagyis már a regényen való munkálkodás kezdeti időszakából: „**A Pestisnek társadalmi és metafizikai jelentése van.** A kettő igazából azonos. Ugyanez a kettősség („ambigüité”) van jelen a *Közöny*ben is.” (Camus 1962: 50) Mindebből az következik, hogy nem lehet pusztán az ellenállás allegorikus krónikájaként olvasni *A pestist*. Az ellenállással való megfeleltethetőség csak a társadalmi jelentést öleli fel, míg a metafizikai sík az ember abszurditás elleni lázadását és küzdelmét ábrázolja.

Camus levelében továbbá elutasítja a magányra vonatkozó vádat is, és rámutat, hogy ha van fejlődés, amely a *Közöny*től *A pestis*ig vezet, akkor az éppen ebben rejlik. Vagyis míg a *Közöny* az egyéni, magányos lázadást ábrázolja, *A pestis* éppen a szolidaritást és részvételt, tehát az emberek összefogását a küzdelem sikere érdekében.

„...a terrornak ugyanis több [arca] is van, s ez megint csak azt igazolja, hogy **nem neveztem meg pontosan semmit, hogy jobban megragadhassem az összeset.** Kétségtelen, éppen ez az, amit kifogásolnak, hogy **A pestis minden zsarnokság elleni mindenféle ellenállásra alkalmazható.** De nem kifogásolhatják, főleg nem vádolhatnak a történelem elutasításával, hacsak nem azon feltétel mellett, hogy azt állítják, a történelemben való belépés egyetlen lehetséges módja a zsarnokság legitimálása.” (Camus 2006: 287)

#### MŰFAJISÁG

A levél zárlatából egyértelművé válik, hogy *A pestis* nem tekinthető pusztán a megszállás allegóriájának, sokkal inkább **szimbólumként** értelmezhető, hiszen a nyitott szöveg nem csak egy ellenséget mutat fel, amely egy másikkal cserélhető fel az értelmezés során – az ábrázolt fenyegető, elnyomó hatalom sokkal univerzálisabb. **A pestis sújtotta város létmetaforának tekinthető**, amennyiben az általános emberi állapot, a *condition humaine*, a létbevetettség lényegét igyekszik megragadni.

Emiatt az univerzalitás miatt érezheti az olvasó, hogy **A pestis túllép a hagyományos allegorikus regényen**, mint amilyen Jan Amos Comenius *A világ labirintusa és a szív paradicsoma*, John Bunyan *A zarándok útja* vagy, hogy modern példát is említsünk, George Orwell *Az állatfarm* című műve. A szigorú értelemben vett, hagyományos allegória egyszerre két síkon értelmezhető és értelmezendő, a konkrétum, az egyedi, a szó szerinti szintjén is csak az elvont értelmezéssel együtt válik olvashatóvá, vagyis a konkrét és az absztrakt sík elválaszthatatlan. Részben ebből fakad, hogy az allegorikus regény konkrét regisztere gyakran alkalmaz fantasztikus, a valóságtól elrugaszkodott elemeket. A pestis sújtotta Orán és lakóinak története azonban valóságghű, híján van fantasztikus vagy spekulatív

elemeknek, s a konkrét sík önmagában is értelmezhető, ellentétben a fent felsorolt példákkal. Mindemellett, mint Camus leveléből is látszik, egyben modellhelyzetet ábrázol, tehát az absztrakció központi szereppel bír. Az allegorikus regény helyett így pontosabb lenne a szintén analógiás logikán működő **parabolaregény** vagy **modellregény** megjelölés. Szerdahelyi István meghatározása szerint parabolaregények „az olyan realiztikus stílusú alkotások, amelyek mintegy modellszerűen – legtöbbször valamely izolált élethelyzet zárt közösségében vagy egy nem mindennapi sors fordulataiban – mutatják be a társadalom egészére jellemző törvényszerűségeket, mindenekelőtt a hatalmi struktúrák működését” (Szerdahelyi, 197).

#### MITIZÁLÁS

Az univerzalist és egyedit egyesítő szimbolikus működés a mítosz narratív sajátossága. Camus maga is csodálta és a legnagyobbra becsülte azokat az alkotókat, akik képesek voltak mítoszokat teremteni – **Herman Melville *Moby Dick*** című regényét ilyennek tartotta. A *Sziszüfosz mítoszában* a regény világalkotó erejét méltatja, s a nagy eszmeregények szerzőinek sorában tárgyalja. Beszédés lábjegyzetes példaként hozza fel, mint egy „igazán abszurd művet” (Camus 1990: 305). Az ötvenes évek elején pedig esszét is írt Melville-ről, akit nagy mítoszalkotónak nevez. Ebben azt állítja, hogy ha a művészet újjáalkotja az életet, akkor a zseni különös adaléka, ha ezt mítosszal koronázza meg. **A mítoszon Camus olyan történetet ért, amely több síkon értelmezhető.** Esszéjében a lábát letépő fehér bálnát üldöző Ahab kapitány meséjének lehetséges olvasatait is felvillantja: a regény a bosszú megszállottságának históriája éppúgy lehet, mint az ember gonosz ellen folytatott küzdelmének mítosza. Melville világát egy másik kedves írója, Kafka műveivel szembesítve a valóság és elvontság, a konkrétum és jelkép összefüggésével kapcsolatos fontos felismerésre jut:

„Mint a legnagyobb művészek, Melville is a **valóságra építette szimbólumait**, ő nemcsak álmok anyagából építkezett. A mítoszeremtőnek csak annyi szerep jut génuszában, hogy a sűrű valóságba vési be mítoszait, nem a képzelet illékony felhőibe. **Kafkánál a valóságot, amit leír, jelképek keltik életre, a tény a képből bomlik ki, Melville-nél a jelkép nő ki a valóságból, a kép az észlelésből születik.** Ezért nem szakad el sohasem az emberi testtől és a természettől, amelyek a kafkai műben homályosak maradnak.” (Camus 1990: 519)

E gondolatok mentén fontos párhuzamot fedezhetünk fel *A pestis* és a *Moby Dick* között. A fehér bálna a rossz szimbólumaként a gonosz abszurditását testesíti meg, akárcsak a pestis. Ahab kapitány missziója pedig, hogy elpusztítsa a bálnát, az abszurd elleni küzdelemként értelmezhető, hasonlóan a pestis elleni lázadáshoz.

#### NARRÁCIÓ:

#### KRÓNIKA-

#### REGÉNY

A pestis elbeszélésmódját tekintve a regénypoétika szempontjából olyan eredményt produkál, amely a műfaj huszadik századi története során mérföldkőnek számít: a narrációs technikákkal és leírásossággal kísérletező modern regény



meghaladásának. Az idővel és a nézőpontokkal, nézőpontváltásokkal való kísérletezés, amely a modern regényt annyira jellemezte, a narratív eszközök tekintetében itt kimondottan józan és korlátozott módon érvényesül. Az elbeszélő mindjárt a regény elején megkonstruálja magát – **az első bekezdésben** kijelöli az elbeszélése **témáját (akár az eposzok propositiójában szokás)**, valamint a cselekmény helyét és idejét.

„Azok a különös események, melyekről ez a krónika szól, 194\*-ben játszódtak le Oranban.” (241)\* Amelyekről kiderül, hogy nem mindennaposak egy „mindennapos város”-ban, amelynek a leírásával az elbeszélés folytatódik. A bevezető mondat „különös események” megnevezése hagyományos elbeszélői sablon, retorikai közhely, amely arra szolgál, hogy felkeltse az olvasó érdeklődését, kíváncsiságát (az eredetiben „curieux événements” szerepel). A romantikára jellemző felütés az események egyediségére, nem mindennapiságára, különösségére való utalással indít, még sincs szó semmiféle fantasztikumról, mint ahogy azt az olvasó várhatná. Az elbeszélő még nem mondja ki, hogy a különös esemény a pestisjárvány lesz, sőt a regény 30. oldaláig meg sem nevezi azt. Ott azonban – retorikailag megágyazott szituációban – Castel doktor kimondja az akkor már mindenki számára egyértelmű megállapítást. „Első ízben esett meg tehát, hogy a »pestis« szót kimondták” – veszi fel a narrátor az elbeszélés fonalát a jelenet után (271).\*\* Lakonikusan azt mondhatnánk, hogy ez a trükk az olvasónak nem meglepő meglepetést okoz. Hiszen, ha az elbeszélő nem is, már a cím elárulja, hogy miről fog szólni a regény. Mégis lépésről lépésre, **sejtesről sejtésre kerülünk közelebb a kimondáshoz**: a patkányokon, a szimptomákon, az orvosok gyanúján keresztül, míg végül a laboreredmények teszik fel a pontot bizonyossággként a pestis i-jére. A kimondás értékét nem a hatás (meglepetés) alapozza meg, hanem kizárólag az elbeszélő diskurzus drámai megszerkesztettsége, retorikai megformálása. Vagyis a kimondás fordulópontot jelent a történetben.

Az elbeszélést krónikaként határozza meg az elbeszélő. Megjegyzendő, hogy a krónika dátumozó formáját a regény kezdetben következetesen betartja, majd fellazul, és időszakokat (a pestis fázisait és évszakokat) követ. E formai elemek mellett természetesen **a krónika megjelölést irodalmi értelemben kell érteni**, hiszen a napló, az évkönyv (Annales) és a szó szoros értelemben vett krónika (ahogy arra Tzvetan Todorov mutat rá prózapoétikájában) az eseményeket nem feltétlenül ok-okozati, kauzális viszonyaik szerint tárgyalja – a narratív szintaxist kronologikus rend szervezi. A krónikának beállított regénynél természetesen ilyenről nincs szó, itt **a kauzalitás a szervező elv**. A krónika itt tehát arra vonatkozik, hogy az eseményeket kronológiai sorrendben beszéli el a regény, az okot az okozat követi, s ahogy az elbeszélő hozzáteszi, a tárgyilagosság s végül (amely kulcsfontosságú) a közösség képviselete a célja: „Az ő feladata csupán annyi, hogy megmondja: »Ez történt«, ha egyszer tudja, hogy ez csakugyan megtörtént, s hogy ez egy egész nép

---

\* „A krónikánkban ismertetett különös események 194...-ben, Oranban történtek.” [7]

\*\* „Most hangzott el először a »pestis« szó.” [48]

életét érintette, azaz amikor a tanúk ezreinek szíve szerint való igazság, amit mond.” (244)\*

Az igazság, ahogy később írja, **a történész igazsága, s a krónikás e történelmi helyzet megismerésében a tanú szerepébe lép.** Műve forrásaként saját és mások tanúvallomására hivatkozik, valamint közelebbről meg nem határozott „iratok[ra] melyek a kezébe kerültek” (244).\*\* Ezek közé tartozik **Tarrou jegyzetfüzete** is, amelynek feljegyzései közül a későbbiekben többet beemel a szövegbe. Ezek a **kommentált álidézetek** mellett, hogy gyakran költőiek, a személytelen elbeszélésen kívül esnek, azaz nem a narrátor alkotja meg őket, s vele ellentétben a szubjektív nézőpontot képviselik.

**NARRÁCIÓ:** A heterodiegetikus elbeszélőt (másként explicit narrátort) úgy  
**AZ ELBESZÉLÉS** határozhatjuk meg, mint aki külső szempontból írja le az elbeszélt eseményeket,  
**MÓDJA ÉS AZ** amelyeknek maga nem része. A regényünk narrátora valóban **heterodiegetikus**, de  
**ELBESZÉLŐ** két ok miatt is túllép a kompetenciáin azzal, hogy tanúként mégiscsak részese az  
**HANG** eseményeknek. Erre utal egyrészt az, hogy a hagyományos harmadik személyű  
elbeszélés mód többes szám első személyűre változik, az „ő(k)”-ből „mi” lesz, azaz  
a narrátor a pestis sújtotta város lakosainak képviselőjeként szólal meg. „Csakugyan  
**mindenki nevében** kellett beszélnie” – jegyzi meg a regény végén az elbeszélő (500)  
[367].

A másik trükk, amely a heterodiegetikus elbeszélés módját kitágítja, az elbeszélő önleplezése, amikor a regény végén bevallja **azonosságát a főszereplővel**, Dr. Rieux-vel. És bár ez az azonosság a homodiegetikus elbeszélés legfőbb sajátja, semmit sem változtat azon, hogy a regény narrációja heterodiegetikus. A végső leleplezés a tapasztalt olvasót aligha lepi meg, hiszen a regény folyamán soha nem válik világossá, hogy a bevezetőben kikötött szigorúan valóságos és tárgyilagos ábrázolásmód keretein belül hogyan tud olyan eseményeket is ennyire pontosan megjeleníteni, amelyek például csak két szereplő között történtek meg. Például Tarrou önvallomását, amelyet Rieux-höz intéz halála előtt, és amely Dosztojevszkij regényeire emlékeztető módon ékelődik be több oldalon keresztül az elbeszélésbe. Azzal, hogy önmagát tanúként állítja be a regény elején, már megelőlegezi azonosságának leleplezését a végén.

A bújtatott narrátor funkciója kettős: Rieux tanúként elsőrendű, hiszen mint orvos, elsőként szembesül a járvány alakulásával, értesülései első kézből származnak, az elbeszélő ugyanakkor maximális objektivitásra törekszik, ezért alkalmaz heterodiegetikus elbeszélői módot. Leleplezésénél maga az elbeszélő indokolja ezt: „Mivel szavahihető tanú akart lenni [...], Személyes mondanivalóját, reménykedését és megpróbáltatásait el kellett hallgatnia.” (500)\*\*\* A narráció ezen kétarcúságát, amely a személyességet, **a vallomásosságot kijátszva a**

\* „Neki csak az a dolga, hogy azt mondja: »Ez történt«, ha tudja, hogy valóban ez történt, és hogy ez egy egész nép életét érinti tehát, hogy amit elbeszél az sok ezer tanú szíve szerint való igazság.” [11]

\*\* „... és végül a keze ügyébe került írások.” [11]

\*\*\* „Mint lelkiismeretes tanúnak [...] Személyes mondanóját, várakozásait, megpróbáltatásait ellenben el kellett volna hallgatnia.” [366]

**heterodiegetikus elbeszélői szerep által igyekszik tényszerű és tárgyilagos lenni,** a *Közönnyel* érdemes összevetni. Ott ugyanis ennek éppen az ellenkezője történik az önvallomás (homodiegetikus és autodiegetikus narrátor) radikális elszemélytelenítése által.

NARRÁCIÓ: A narratív elemzés szempontjából érdemes az idő aspektusát még jobban szemügyre venni. A krónikaforma regényben való alkalmazásával az események sorrendiségét, az **idő linearitását egyesíti a cselekménnyé fűződő események kauzális viszonyaival.** Ezzel szinte egyenlőségjelet tesz a fikció és az elbeszélő diskurzus ideje közé. A krónika április 16-ával kezdődik, és egy évvel később, kora tavasszal ér véget. A nagyjából egy esztendő időrendi elbeszélése közben szinte **csak elvétele találkoznak retrospekcióval,** semmilyen múltbeli eseményt nem taglal, eltekintve Tarrou önéletrajzi vallomásától, ám azt betétként, megkülönböztetetten teszi az elbeszélő. Az idő egy másik aspektusa, a(z idő)tartam szempontjából annak két típusa bír megkülönböztetett szereppel, amelyek állandóan váltakoznak a lineáris elbeszélés során: **a jelenetek és az összefoglalások** ezek. Mindkettő az elbeszélés tárgyilagos és tényszerű stílusából adódik. A klasszicizálóan koncentrált jelenetelés a szereplőkkel történő események idejét megfelelteti az elbeszélés idejével. Az összefoglalók pedig a pestisről és a város lakosságának állapotáról, a közösséget érintő általános eseményekről tudósítanak, a közállapotokat írják le, az emberek viszonyát a történésekhez. A szenttelen előadásmód itt is fontos: **egyedi események helyett inkább a tipikusra összpontosít, a kollektív dimenzióra, s az egyes eseteket mindig csak illusztratívan, példaként említi** az elbeszélő.

A tipizálás és az egyénítés szempontjából a főbb szereplők mellett a **mellékszereplők** is különösen fontosak a regényben. Igaz, a cselekménynek közvetlenül nem részesei: szerepük szerint inkább a Orán kulisszája előtt mozgó statisztáknak tekinthetők. A macskás kis öregnek nevezett figura, akiről Tarrou feljegyzéseiből értesülünk, valamint az asztmás vén spanyol, akit Rieux doktor látogat, ilyen mellékszereplők. Mindketten abszurd figurák, akik újra és újra ugyanazzal a tevékenységgel, és/vagy ugyanabban a szituációban térnek vissza. Ezek a részek az elbeszélő idő egyik aspektusának, a gyakoriságnak a specifikus működésére épülnek, amelyet a regény teljes kontextusában szükséges értelmeznünk. Ezek az **ismétlődések végletes kontrasztban állnak az egyszeri, megkülönböztetett, szinguláris eseménnyel.** A pestis – és minden, ami belőle fakad – az egyszeri esemény tökéletes megtestesítője, hiszen minden esetben megváltoztatja a szereplők életét, s egyben kollektív is, hiszen mindenkire vonatkozik.

Orán, a sejtelem nélküli város lakóinak „nincs ideje” – elvesznek a mindennapok monotonításában, melyben az emberek dolgoznak, szeretnek, halnak: „A mi kis városunkban, talán az éghajlat hatására, mindezt egyöntetűen csinálják, mindig ugyanazzal a dühödt, mégis szórakozott ábrázattal. Vagyis unatkoznak, de

igyekeznek szokásokat felvenni.” (241)\* Az ismétlődő események, amelyek a szereplőkhöz kapcsolódnak, minden esetben sajátosak és különösek. Legyen szó akár az említett mellékszereplőről, akiket kizárólag az ismételt cselekvés által ismerünk – a borsószemek rakosgatásáról vagy a macskák leköpködéséről –, akár a főszereplőről: a betegek látogatásáról (Rieux), a feljegyzések készítéséről (Tarrou), a nagy művön való munkáról, pontosabban a kezdőmondat át- meg átfogalmazásáról (Grand). „...Oran lakói egyfajta közönyben élnek létük abszurditása iránt” – jegyzi meg e tevékenységekkel, e szokásokkal kapcsolatosan Joseph Majault (53).

A szokások a mindennapok és ismétlődések monotóniáját jelentik, amelyek az abszurd létben az egyén életét megszervezik. A szokások építették fel Meursault életét is, és ezeknek a kibillenésével kezdődik a *Közöny*. Ahogy a pestis is kibillenti a szereplők szokásait, nemcsak a halál és az életkörülmények átalakulása tekintetében, de a száműzöttség és elszakítottság okán is. A szokások monotóniájába betörő szingulativitás mindkét regényben alapjaiban határozza meg a szerkezetet: ott a gyilkosság, majd a bebörtönzés, itt a pestisjárvány, majd az intézkedések. **Az egyszeri esemény széttöri a szokások monotóniáját, és új, abszurd rendet alakít.** Hacsak ideiglenesen is, hiszen Oránban végül minden visszaáll a régi kerékvágásba, még akkor is, ha nem a régi élet folytatásáról van szó, hanem *recommencement*-ről, újrakezdésről, ahogy a regény fogalmaz: az elszakítottság végeztével „a pályaudvari peronon újrakezdtek életüket” (493–494).\*\* A **szokásokkal** kapcsolatban a Tarrou jegyzeteiből származó álidézetek között találunk egy igazán érdekeset, amelyben az abszurd várakozás, az üresen telő idő orvosságaként egy zen gyakorlathoz méltó megoldást javasol:

„Kérdés: mit tegyünk, hogy ne vesztegessük időnket? Felelet: éljük át egész terjedelmében. Módjai: egész napokat tölteni egy fogorvos előszobájában kényelmetlen széken; vasárnaponként délután az erkélyen élni; előadásokat hallgatni olyan nyelven, melyet nem ért az ember; kiválasztani a leghosszabb és legkényelmetlenebb vasútvonalakat, és, természetesen állva utazni; sort állni a színházi pénztáraknál, és nem váltani jegyet stb. stb...” (262)\*\*\*

Nemcsak Meursault szokásainak szellemiségét ismerhetjük fel Tarrou javaslatai között, de konkrétan vasárnapi tevékenységét, illetve tétlenségét is. A regényben egyébként Camus mintegy kikacsintásként, a rá jellemző módon, a *Közöny*

---

\* „A mi kis városunkban, talán a klíma hatására, mindezt egyazon lázas egykedvűséggel űzik. Vagyis unatkoznak, és igyekeznek szokásokat kialakítani.” [8]

\*\* „A pályaudvaron, hol személyes életük kezdődött újra...” [358]

\*\*\* „Kérdés: mit tegyünk, hogy ne vesztegessük el az időnket? Válasz: éljük meg teljes terjedelmében. Eszközök: töltsünk napokat a fogorvos várójában, kényelmetlen széken; vasárnap délutánonként álljunk ki a balkonra; hallgassunk előadásokat olyan nyelven, melyen nem tudunk, válasszuk a leghosszabb, legbonyolultabb vasutat, és természetesen állva utazzunk; álljunk sorban a mozipénztárnál, aztán ne ülünk be a filmre, stb.” [35]

történetét is beépíti a regénybe a trafikosné értesülésében (287)[70]. Ezenkívül Kafka *A perére* vonatkozó reflexióval is találkozunk, Cottard említi, mint egy regényt, melyet éppen olvas (290)[73].

SZERKEZET

**A város, az elbeszélő, a pestis – a regény három szimbolikus értékű „főszereplője”,** megalapozó összetevője között a viszonyok egymást feltételezik. A látszat ellenére azonban mégiscsak a pestis a legnehezebben megragadható. A pestis krónikájának szerkezete a járványhoz, e folyamat jellegű csapás alakulásához igazodik, ez determinálja a cselekményt. A kisebb, sorközökkel elválasztott szekvenciákból felépülő regény a pestis fázisait követve öt részre tagolódik (mintha csak a drámák klasszikus öt felvonását követné).

A történet április 16-án, az első döglött patkány felbukkanásával indul, amely akár valami rossz előjel, a vést szimbolizálja, ugyanakkor megfelel a pestisjárványokat megelőző valós jelenségnek. Mindkettő az olvasó többlettudására számít, hiszen ő – ellentétben a szereplőkkel – már a cím alapján sejtí a patkányok jelentőségét. **Az első részben az összes szereplővel megismerkedünk,** majd a zseniális regényírói „véletlenek” összjátéka folytán ők is megismerkednek egymással: találkozás Paneloux atyával, Cottard öngyilkossági kísérlete, Rambert látogatása, Tarrou feljegyzéseinek bevezetése, ezen belül Othon úr karikatúrája és Rieux portréja. Az első patkány halálát az első emberé, a házmasteré követi, amelyet az elbeszélő hangsúlyozottan korszakhatárként jelöl meg (259)[31]. E határokat a krónikásunk mindig kiemeli, s ezzel a korszakolással még átláthatóbbá teszi a lineáris struktúrát. Hasonlóan hangsúlyos a pestis kimondása, mikor tovább már tagadhatatlan a dolog. A cselekmény a járvány terjedésével folytatódik, a hatóságok intézkedéseivel, és a rész a város vesztégzár alá helyezésével zárul.

A második rész újabb korszakot jelenít meg, a kollektív szenvedés tapasztalatát: „Elmondhatjuk, hogy ettől a perctől kezdve a pestis valamennyiünk ügyévé vált.” (295)\* Valamint, **az elszakíttóságát és a száműzöttségét:** a blokád alá vont pestises város hétköznapijainak, a megváltozott körülményeknek és a lakosok viselkedésének leírásával, majd később a félelem és örület elharapódzásával folytatódik, és természetesen szereplőink életének változásával. A rész az önkéntes pestisbrigád megszervezésében csúcsosodik ki, amelyhez váratlanul Rambert is csatlakozik.

Ennek az „ellenállásnak” a tevékenységét, a pestis tombolásának periódusát írja le a harmadik rész, amelyben „Szó sem lehetett már egyéni sorsokról, **csak egyetlen kollektív történetről,** vagyis a pestisről, és oly érzelmekről, melyekben egyaránt osztozott mindenki.” (383)\*\* A legvészterhesebb és legreménytelenebb fázis a halál uralmának időszaka, amelyben az elszakíttóság állapotát így jellemzi az elbeszélő: „A pestis második szakaszában emlékezetüket is elvesztették”, valamint

---

\* „Innen kezdve azt lehet mondani, hogy a pestis mindnyájunk ügye lett.” [82]

\*\* „Már nem voltak egyéni sorsok, csak kollektív történelem, vagyis a pestis, csak olyan érzelmek, melyekben mindenki osztozott.” [204]

„elfogadták a pestis rendjét” (396)\*. A reményvesztettség és beletörődés „a kétségbeesés megszokása[, amely] rosszabb, mint maga a kétségbeesés.” (397)\*\* A városlakók élete üres várakozássá válik, a város olyan, „mint egy váróterem”, amely a rabság állapotának következménye. Mindez Meursault bebörtönzésére reflektáló eszmefuttatásaira emlékeztet, akinek már csak a holnap és a tegnap jelent még valamit. Az orániak is „Emlékezet és remény híján a jelenben ütöttek tanyát. Valóban jelenné vált számukra minden.” (397)\*\*\* A rövid harmadik fejezet egészében összefoglaló, kommentár jellegű – a cselekményt előre vivő jeleneteket nem találunk benne, csak a folyamat túpontos diagnózisát, esszészzerű állapotleírását, a jövőtlen toporgás, a pestisbe való bezárkózás idejének kollektív helyzetképét, amely a regény abszurditás-filozófiájának lényegét nyújtja.

A pestis mély-, s a mű dramaturgiai csúcspontja a negyedik fejezetben összpontosul. A regényíró szerkesztésmódjának fortélyja, hogy a cselekmény szempontjából **a legmozgalmasabb fejezet pergő jelenetkezéssel a rövid, leíró és tipizáló 3. rész után következik. A leginkább sorsfordító események** – Rambert pálfordulása, Othon úr fiának halála, Paneloux megtörése, Grand felgyógyulása – ekkor következnek be, majd a betegség hátrálásának kijelentésével zárul. A két főszereplő sorsának elrendezése az ötödik fejezetbe tolódik, a cselekmény a kapuk megnyitása után megszabadult város lakóinak helyzetleírásával, valamint a mellékszereplők életének további alakulására vonatkozó megjegyzésekkel ér véget. Tarrounak és Rieux feleségének halála a többi szereplő újramegződésével párosul – Grand újramegződik a kezdőmondatot, levelet ír Jeanne-nak, Rambert visszatér kedveséhez, míg Cottard esetében az újramegződés kudarcra van ítélve. Rieux mintha mindezen kívül állna: a regény az önmagát leleplezett elbeszélő vallomásszerű tanúságtételével zárul.

A kristálytisza, átlátható szerkezet, a következetes és ökonomikus cselekménybonyolítás, a világos jellemfejlődés, a koncentrált elbeszélésmód, amelyek a regényt jellemzik, a próza mesterfokozatának, klasszikus erényeinek minősülnek. Camus **modern klasszicizmusa** a regény stílusában is megnyilvánul. Jórészt az elbeszélő manifeszt **visszafogottságának tudható be az a rezerváltság**, amellyel a csapás tragikumára iránt viseltetik. Nem tobzódik a pestis és annak csapása alatt nyögő városlakók leírásban, mint sok forrása és irodalmi előképe, szinte ridegen koncentrált marad, óvakodik nemcsak a részletezéstől, az érzelmi hatások kiváltásától, de már attól is, hogy – szintén klasszicista erény – a szenvedést és halált közvetlenül ábrázolja. S mivel csak a legszükségesebbekre korlátozódik, bármily visszafogottan adja is elő (a kevesebb néha több elve alapján), annál erőteljesebb hatást vált ki Othon fiának és Tarrounak a haláltusája.

---

\* „A pestis második szakaszában az emlékezőtehetségüket is elvesztették. [221] „...hasonultak a pestis rendjéhez...” [222]

\*\* „...a reménytelenséghez való hozzászokás rosszabb, mint maga a reménytelenség.” [222]

\*\*\* „Elvesztvén múltat s jövőt, a jelenben rendezkedtek be. Igazság szerint minden jelen lett.” [223]

FORRÁSOK: Az ábrázolásmód és a téma tekintetében érdemes áttérni Camus forrásainak THUKÜDIDÉSZ kérdéséhez, aki alaposan „beleolvasta” magát a pestis irodalmába: orvosi, történeti és irodalmi tárgyú munkákat egyaránt tanulmányozott.

**Az első európai pestisleírás Hérodotosz utódától, Thuküdidészről maradt fenn A peloponnészoszi háború elején**, amely a Spártával való nyílt konfliktus kitörése után sújtotta Athént. (Egyébként a Szophoklész *Oidipusz királyának* Thébáját sújtó pestist is ez ihlette.) Camus a művet 1942 végén olvasta, amikor, hogy tuberkulózisát kezeltesse, egy hegyi faluban, a Chambon-sur-Lignon melletti Le Panelier-ben telepedett meg egy időre, s itt kezdte felvázolni jövőendő regényét is – a *Noteszlapokban* több reflexiót is olvashatunk erre vonatkozóan. Történetírónk szerint az athéni pestis keményebb csapás volt, mint maga a negyedszázadon át tartó, tengeri és szárazföldi csatákat magába foglaló peloponnészoszi háború. „Ez az értékelés mély benyomást tett Camus-re. Nemcsak az athéni történetíró által bemutatott események szakaszait veszi át, de Thuküdidész szigorú és tárgyilagos stílusát is” – mutat rá Robert Zaretsky (167), majd kiemeli, hogy az athéni pestis megdöbbentő hirtelenséggel tarolta le a történelem első, s máig példaadó demokráciájának intézményeit. A közintézmények működése napokon belül megszűnt. Maga Periklész is kis híján összeomlott e teher alatt – végül maga is a járvány áldozata lett. A templomokban temetetlen testek, az utcákon kétségbeesett lakosok, egyre szűkülő tömegsírok: úrrá lett a káosz és a romlás. Pontosabban az **anomia: a jogtalanság, a törvénytelenkedés**. A jogokat és rendet vesztett athéniak teljesen immorálissá váltak, melyet Thuküdidész szerint mi sem mutat jobban, mint a Mélosz szigetén történt székelyteljes események, amelyeket munkája középpontjában, az ún. méloszi párbeszédben ír le. Athén és Mélosz tárgyalásai elfajultak, Mélosz elpártolt Spártától, viszont semleges akart maradni, nem volt hajlandó meghódolni, és belépni a Déloszi Szövetségbe. Az athéniaknak mindez kevés volt, és az elutasított ultimátum után a sziget i. e. 416-os ostroma vérengzésbe torkollt: a férfiakat lemészárolják, a nők és gyerekek rabszolgasorsra jutnak – később pedig betelepítik a várost. A **szabadok jogain nyugvó fényes athéni demokrácia mások szabadságát és függetlenségét korlátozza, agresszorként viselkedik a pestis amoniája hatására**. Zaretsky rámutat Thuküdidész és Camus történelmi helyzetének hasonlóságára: „A méloszi események ráadásul a nihilista meggyőződésre, valamint a durva és hatékony német erőkre reflektálnak, amelyek a Le Panelier-ben Thuküdidészt tanulmányozó Camus-t Franciaország maradék »szabad zónájába« kergetik” (Zaretsky, 170).

FORRÁSOK: Camus előképei és regényének stílusa közötti további kapcsolat lehet, hogy DEFOE az esszéisztikus összefoglaló részekben gyakran alkalmaz a pestises város leírásához apró, tipizált mozzanatokot, jellemző eseményeket példaként, de mindig rendkívül szűkszavúan, egy- vagy félmondatba zsúfolva. Ellentétben Daniel Defoe-éval, Camus regényében az elbeszélő nem „sztorizgat”, nincsenek beékelt anekdoták, csak ez a szűkszavú tipizálás, és az egyéni események gazdaságos jelenetése.

*A londoni pestis (A Journal of the Plague Year)* az 1665-ös járványt dolgozza fel, tárgyának jelenségeit apró részletességgel igyekszik bemutatni, mely által az olvasó igazán valóság-hű képet kap róluk, s alaposan megismerheti a pestis realitását. A hatóságok tétovázásáról, a karanténállapot szülte bűntényekről, a bezárkózás élethelyzeteiről, a pestist körülvevő babonáságokról és hiedelmekről, az embereken kitörő tébolyról, a megfertőződés módjairól, az ellátás és intézmények összeomlásáról, az elviselhetetlen szenvedés kepeiről, a halottvivő brigádok munkájáról **nemcsak részletes és általános leírást kapunk, de több példát, anekdotikus esetleírást** is beépít művébe Defoe. Az elbeszélő egy ponton megjegyzi: „Még számos hasonló, különös történetet mesélhetnék, hiszen a hosszú és keserves esztendő alatt sok ilyesmit éltem át, illetve hallottam; és ezek a történetek bizonyára igazak...” (Defoe, 54–55) Camus-nél az esetek csak jelzés szintjén kerülnek elő, afféle háttérként, mint például a kiáltások az éjszakában, a lövések a kapuknál, a mentőautók szirénája vagy a pestiskórházzá változott stadionban őgyelgő emberek összemosódó alakjai. A leírások pedig kimondottan a lényeget és a tipikust megragadni szándékozó minimalista passzusokká válnak.

Defoe munkája az elbeszélésmód tekintetében mégis sok hasonlóságot mutat Camus regényével. Rokon vonás mindeneke előtt a **kronologikus szerkesztésmód**, hiszen az 1722-ben megjelent *A londoni pestis* már eredeti (angol) címében utal a naplóformára, s valóban, Defoe fő forrásai korabeli naplók és beszámolók voltak. Művét mellesleg gyakran vetik össze a nagy naplóíró, Samuel Pepys beszámolójával, aki a járvány szemtanúja volt, ám hangsúlyos különbség, hogy a tények és beszámolók adataiból dolgozó, de mégiscsak a fikció eszközeit használó Defoe (a járvány idején mindössze hatéves volt) munkája sokkal szervezettebb, következetesebb. A pestis folyamata Londonban világosan nyomon követhető, ugyanakkor megjegyzendő, hogy Defoe az események bemutatásában elveszve **gyakran elkalandozik az események kronológiájától. Camus tehát sokkal fegyelmezettebb a struktúra tekintetében**, bár el kell ismerni, a két szerző célja műveik tekintetében alapvetően különbözik.

Defoe elbeszélője, akárcsak Camus-é, egész idő alatt a pestis sújtotta városban volt, tehát mindkét fikció az első kézből tudósító szemtanú beszámolójaként, krónikájaként beszéli el a pestis történetét. Az elbeszélő valós kilétére mindkét esetben csak a mű végén derül fény, a leleplezés azonban Defoe-nál teljesen más természetű. Aldgate-i lakhelyén kívül alig derül ki valami konkrét az elbeszélő valós kilétéről, aki az elbeszélést végül a „H. F.” iniciáléval szignálja. Ez pedig a valóságban **Henry Foe**-nak, Defoe nyergesmester nagybátyjának nevét rejti, akivel a narrátort áttételesen azonosítja. A beszámoló egy pontján így fogalmaz a pestis elől bezárkózó elbeszélő: „Az imádságok közötti szünetekben pedig olvastam, és napi **élményeimből feljegyzéseket készítettem, ezekből merítettem utóbb e könyvem java részét**, már ami a házon kívüli megfigyeléseimet illeti” (Defoe, 78). Nem sikerült egyértelműen bizonyítani, vajon valóban az ő feljegyzéseiből merített-e Defoe, mindenesetre egy újabb olyan elemmel állunk szemben, amely Camus-re



hatással lehetett, hiszen *A pestis* elbeszélője is (ez esetben biztosan fiktív) forrásokra hivatkozik, Tarrou feljegyzéseit pedig közli is.

**FORRÁSOK:** *A pestis* hosszú érlelődés gyümölcse volt, és nyilvánvaló előtanulmányok előzték meg. A regényben ebből utalásszerűen csak néhány történelmi pestis említése látszik. Ilyen Rieux elmékedésében a konstantinápolyi pestis a hatodik századból, Justinianus császár korából, amely **Procopius** tanúságában maradt ránk, vagy az időben közelebbi pestis a kínai Kantonból a XIX. század végéről (279)[50]. Paneloux atya pedig pompázatos prédikációja végén Belzunce püspök alakját idézi negatív példaként az **1720-as marseilles-i pestis** idejéből, aki inkább otthonába zárkózott be a pestis elől (435–436)[276]. A közvetlen utalásokat igen szűkmarkúan mérő regény Rieux esetében a történelmi tapasztalatok használhatatlanságára és a történelmi források megbízhatatlanságára is rámutat. Vele ellentétben Paneloux számára az Oránba kitörő pestis valóban nagyon távoli, „absztrakt”, irodalmi dolog, az isteni harag exempluma, amelyet szellemi síkon lehet orvosolni.

**FORRÁSOK:** *A pestis* valóban afféle irodalmi dolognak számított már Camus idejében: a **IRODALMI ELŐKÉPEK** kulturális emlékezet és az írott történelem, semmint a valóság része volt. A közvetlen utalásokon túl rengeteg irodalmi előképpel számolhatunk még. **Petrarca Daloskönyvének** második részében Laura halálát gyászolja, akit ugyanaz a pestisjárvány ragadott el, amely elől 1348-ban Fiesoléba menekülnek Boccaccio szereplői. A **Dekameron kerettörténetében** megragadó leírását olvashatjuk a pestis sújtotta Firenzének, amelynek rettentő, sötét képei kontrasztot teremtenek a novellagyűjtemény derűje számára. Roger Grenier – az említettekén kívül – még több irodalmi előképet felsorol (166–169), ezek közül talán **Alessandro Manzoni romantikus regényét, A jegyeseket** érdemes még említeni az elszakíttóság, a szerelmeseket elválasztó járvány témája miatt. S pusztán a horizont tágítása miatt érdemes megjegyezni, hogy a járványfikciók mára önálló szép- és ponyvairodalmi kategóriává, tematikus műfaji megjelöléssé váltak, amelyet Camus regénye is megalapozott: **plague fiction, epidemic fiction**. A koronavírus és a lezárások megjelenésével a műfaj a figyelem középpontjába került, Camus regényével együtt.

Az előképek és irodalmi pestisábrázolások talán a tekintetben fontosak, amennyiben Camus eltér tőlük. **A csapásokat, így a pestist is, az isten(ek) büntetéseként értelmezik a hagyományos források** – akár a görögök idején (Szophoklésznel Oidipusz bűne), akár a későbbi keresztény századokban (még Defoe elbeszélője szerint is az udvar bűneiért sújtja Londont a pestis). **Camus elutasítja a vallásos választ, a pestis éppen a rossz abszurditását képviseli, nem minősül semmi eszközének, eredete megismerhetetlen: egy megokolhatatlan jelenség, amelyet nem irányít értelem.** Ez az irracionális azonban nem teológiai és nem metafizikai, hanem egzisztencialista természetű. A csapás hagyományos büntetésfelfogásával ellentétben a pestis, mint az abszurd jelölője, semmire sem szolgál, s ahogy Camus jegyzeteiben kiemeli, semmit sem tanít:

„A *Közöny* az ember csupaszságát írja le az abszurdal szemben. A pestis az alapvető egyenértékűségét (ekvivalenciát) az egyének szempontjából

ugyanezzel az abszurditással szemben. Olyan fejlődés ez, amely más művekben kerül majd részletezésre. Sőt mit több, **A pestis azt mutatja be, hogy az abszurd nem tanít semmire.**” (Camus kiemelése – Camus 1962:36)

#### SZEREPLŐK

Mire tanít a pestis? A járvány abszurdításával való szembesülés során a kérdésre minden alak sajátos választ produkál. A regény kompozíciójának egyik legremekebb vonása, hogy a járvány folyamatát a szereplők életének alakulásán, a hozzá való viszonyulásukon keresztül ábrázolja. A szereplők nem papírizú ideák képviselői, mint a hagyományos allegorikus regényekben, hanem teljes értékű, hús-vér karakterek, mégis mindegyikük külön filozófiát, az abszurditáshoz való sajátos hozzáállást képvisel. A regény első része a szereplőket egymástól majdhogynem függetlenül mutatja be, hiszen nincs közöttük mélyebb, közvetlenebb kapcsolat. Miután kitör a kór, a szereplők kapcsolatrendszerét alapvetően a pestishez való viszony formálja, hiszen **a pestis kollektív sorsot teremt.** Az abszurditás elleni harc „hozza össze” a szereplőket, ez adja meg a lehetőséget Tarrou és Rieux barátságához, **ez teremt alapot a jellemfejlődésnek is:** az akcióba bekapcsolódó Paneloux meghasonlásának, a személyes boldogságát feladó Rambert páfordulásának, a kezdetben ellenszenves és karót nyelt Othon úr (személyes tragédiáját követő) megenyhülésének. De ugyanez mondható el Cottard alakjáról, a regény egyetlen igazán negatív szereplőjéről, aki viszont a pestis elleni harc árnyképeként olvasható. Az öngyilkosjelöltből életvidám alakká válik, aki mintha élőködne a pestis teremtette viszonyokon, a káoszon, amely közelebről meg nem határozott büntetének következményeit odázza el. Tarrou mondata azonban azt sugallja, semmi sem szolgálhat mentségül arra, hogy valaki helyeslje a pestist: „Egyetlen igazi büntette, hogy szívében helyeselte azt, ami gyermekeket és embereket öl.” (500)\* Cottard csúfos vége, ámokfutó lövöldözése azt sugallja, mintha maga szeretett volna az abszurd halálosztó szerepébe lépni az elmúlt járvány helyett.

#### SZEREPLŐK:

##### PANELOUX

A pestis hagyományos, vallásos magyarázatának kudarcát – amely irodalmi előképeihez való viszonyában is megnyilvánul – Camus a regényben Paneloux atya alakjában mutatja be. A gondolatiság szempontjából ezt leginkább a két prédikációja közötti elmozdulás jelöli ki. Rieux könyvemberként jellemzi az atyát, akinek, ellentétben a doktorral, valóban nincs közvetlen tapasztalata a halállal. Az első, bombasztikus retorikájú, szóképekkel, bibliai példákkal és vallásos jelképekkel (a pestis angyala, Szent Rókus, a pestisesek patrónusa) „feltupírozott” prédikációjának magabiztossága később eltűnik. Paneloux megrendülése a második prédikációban tükröződik, amelyben azt állítja, hogy a pestis megmagyarázhatatlan, de „igyekezni kell megtanulni belőle mindazt, ami megtanulható.” (432)\*\* A *Noteszlapokból* származó fentebbi idézet gondolatát követve e szándék kudarcra van ítélve, hiszen

\* „Az egyetlen igazi bűne, hogy szívében egyetértett a gyermekek és felnőttek halálát hozó szörnyűséggel.” [367]

\*\* „...ne magyarázgassuk, [...] hanem próbáljunk tanulni belőle.” [271]

„az abszurd nem tanít semmire.” (Camus 1962: 36) Paneloux zavaros prédikációjában a „mindent hinni vagy mindent tagadni” **végletességében az eretnokségig jut**, s kimondja, hogy nincs középút a pestisben, nincs előle menekvés. A marseille-i pestis krónikájából származó példákkal amellet érvel, hogy „bele kell ugrani az elfogadhatatlan kellős közepébe” (434),\* és hogy „El kell fogadnunk a botrányt, mert választanunk kell: gyűlölni Istent, avagy szeretni őt. És ki merné az istengyűlöletet választani?” (436)\*\*

Már a regény első skiccében szerepel Camus feljegyzéseiben egy ifjú pap, aki elveszíti a hitét, Paneloux megrendülése azonban egy kiforrott világnézet kudarcát képviseli. Az atyát furcsa közönyösség szállja meg, halála rendkívül különös („Pestis volt, és mégsem volt pestis” (441)),\*\*\* s szinte jelképszerű, hogy cédulájára végül azt írják: „Kétes eset.” (441)[284] **A kétely**, amely Paneloux hitén léket ütött, Othon úr kisfia halálának élménye – a regény legmegrendítőbb jelenete ez, amely a gyermekhalál botrányával, a szükségtelen rosszal szembesíti őt. Rieux doktort lázítja az eset, Paneloux pedig így felel: „Valóban lázító ez, hiszen **emberi mértékkel már nem mérhető**. Lehetséges azonban, hogy szeretnünk kell azt, amit nem tudunk megérteni.” Rieux válasza világossá teszi, hogy efféle szeretet szintén nem emberi mértékű: „[S]oha életben nem leszek hajlandó szeretni azt a világot, ahol gyermekeket vonnak kínpadra.” (427)\*\*\*\*

**SZEREPLŐK:** A pap hiten alapuló álláspontja nemcsak **a humanista Rieux, de az „ateista szent”, a forradalmár Tarrou** eszmeiségével is ellentétes. Vallomásában feltárolt önéletrajzában követhető nyomon az a fejlődés, amely államügyész apjának pere és a nyilvános kivégzés felforgató élményéből indult. **A halálbüntetés kritikája** a Camus-elbeszélések visszatérő eleme. Meursault apjának története a *Közönyben* önéletrajzi ihletésű – a szerző apjához, Lucien Camus-höz kapcsolódik, akit nem ismert. A történetet másik verzióját utolsó, befejezetlenül maradt, életrajzi ihletésű regényében, *Az első emberben* is feldolgozta (ld. Zaretsky, 117–118). Camus az egyén felett halálos ítéletet mondó társadalom problémáját tíz évvel *A pestis* után önálló esszéiben is feldolgozta: **Gondolatok a halálbüntetésről** (eredeti: *Réflexions sur la guillotine*, ld. Camus 1990).

Szintén a halálbüntetés váltja ki Tarrou intellektuális fejlődéstörténetében a másik meghasonlást. Ez volt az a pont, mikor szándékának elhibázottságával szembesült, és kiábrándult, miután látott egy kivégzést Magyarországon (talán az 1919-es eseményekre és a Tanácsköztársaságra utalhat?). „Hittem, hogy a társadalom, amelyben élek, a halálos ítéleten nyugszik, s ha küzdök ellene,

\* „...hanem ürítsük fenéig az érthetlenség poharát...” [274]

\*\* „Fogadjuk el a botrányt, mert különben választanunk kell: gyűlöljük vagy szeressük-é Istent. És ki merné azt választani, hogy gyűlöli?” [277]

\*\*\* „...a kétely: pestis vagy nem pestis?” [284]

\*\*\*\* „Azért vérlázító, mert meghaladja a mértékünket. De talán szeretnünk kell, amit nem érthetünk meg. [...] Én mindhalálig nem vagyok hajlandó szeretni azt a Teremtést, amelyben gyerekeket kínoznak.” [265]

gyilkosság ellen küzdök.” (456)\* E felismerés metaforájaképpen használja Tarrou a pestisességet, állítva, hogy miközben a pestis ellen küzdött, ő is magában hordta azt; vagyis, hogy **szándéka ellenére részese volt az abszurditásnak, a társadalom gyilkos mechanizmusának, s egy eszme nevében helyeselte a halált.** A pestises, beteg világban ugyanis a halálos ítélet a legszemléletesebb diagnózisa az abszurditásnak. A gyilkosságot minden formában elutasító álláspontjából fakad, hogy a pestisbrigád megszervezése éppen Tarrou fejéből pattan ki, s ez a misszió fejezi ki a társadalom működésének abszurditása elleni harcát. A pestistől való tanulás lehetősége itt is megfogalmazódik: „...még ettől a ragálytól sem tanulok semmit, ha csak azt nem, hogy harcolnom kell ellene az ön oldalán [...]; mindenki magában hordja a pestist, mert senki, de senki a világon nem érintetlen tőle.” (458–459)\*\* Az élni és élni hagyni humanizmusa isten nélküli, keresztény színezetű morált eredményez, amelynek dilemmáját Tarrou abban a kérdésben fogalmazza meg, hogy lehet-e „az ember szent isten nélkül” (460)[311]. Az abszurditás elleni lázadás egyetlen lehetséges eszköze maga is abszurd: a szeretet – vagy ahogy visszafogottan megnevezik, „rokonszenv” (352) (illetve „belátás” [160], eredetiben: la compréhension) vagy „együttérzés” (460)[310], (eredetiben: la sympathie). **Tarrou a lázadó ember, aki a tagadást tagadja, vagyis úgy mond nemet, hogy nem tagad. Ezt az afirmatív álláspontot nevezhetjük szolidaritásnak.** A lázadás elsőre negatívnak tűnik, mert csupán ellentmond, de semmit sem alkot, valójában viszont pozitív, hiszen azt mutatja meg az emberben, amiért érdemes harcolni. A regénnyel párhuzamosan készült **nagyesszéjében, A lázadó ember** bevezetőjében állapítja meg Camus, hogy az emberi szolidaritás a lázadáson nyugszik, s hogy a szolidaritás a szenten kívül csak a lázadás szintjén születik (Camus 1995: 29, 31–32).

Tarrou eszméit gyakran a szerző gondolatainak hordozójaként értelmezik, s bár ennek megvan a létjogosultsága, nem szabad kizárólagos filozófiaként értelmezni. Az említett bevezetőben szerepel egy kritikus megjegyzés, miszerint az emberiség iránti általános szeretet megfosztja az embert az egyének szeretetének kötelességétől (Camus 1995: 28). Tarroura vonatkoztatva ez annyit jelent, hogy – **akárcsak Paneloux esetében – tudása elvont, pusztá absztrakció, s hogy sem a vallás, sem a forradalom nem jelent megoldást az abszurdításra.** A kegyelemtanon alapuló eszkatológiára szintén érvényes, mint az evolucionista felfogásra, a történelmi materializmus éppúgy tehetetlen vele szemben. Tarrounak veszítenie kell, és akárcsak Paneloux-é, az ő halála is mely értelmű és különös: a tünetek mindkét fajtájával, utolsóként ragadja el a pestis.

---

\* „Úgy hittem, hogy a halálbüntetés alapja maga a társadalom, amelyben élek, tehát ha ez ellen a társadalom ellen harcolok, akkor a halálbüntetés ellen harcolok.” [304]

\*\* „És ezért nem hozott nekem semmi újat ez a járvány, hacsak azt nem, hogy a maga oldalán kell harcolnom ellene. [...] mindenki magában hordozza a pestist, mert senki, igen, a világon senki sem érintetlen tőle.” [308]

SZEREPLŐK: Erre az elvontságra utal Rieux Tarrou dilemmájára tett megjegyzése: „...én úgy érzem, inkább a legyőzöttekhez tartozom, mint a szentekhez. Nincs hajlamom, azt hiszem, a hősiességhez meg a szentséghez. Embernek lenni, ez érdekel engem.” (461)\* S valóban Rieux az, aki **a pestis elleni lázadásban, amelyben a szolidaritás kifejeződik, elutasít mindenféle ideát (a hős, a szent)**. Nem motiválja e küzdelemben semmiféle külső ok, kizárólag az orvosi hivatás nemessége, az élet szolgálata. Egyedül a **mélységes humanizmust** képviseli, számára az abszurditás a létbe vetett ember sorsa, általános *condition humaine*, s ennek felismeréséből, a sorsközösség tudatából fakad a szolidaritás belső parancsa, valamint az együttérzés és rokonszenv (hogyan szeretetet ne mondjunk). Elbeszélésének személyességét, vallomásosságát leleplezve (beismerve) is az **áldozatokkal való szolidaritást** fogalmazza meg, beszámolójában polgártársai szenvedésében, száműzetésében osztozik: „nincs az a szenvedés, mely ne lenne egyben a többieké, s hogy előny ez olyan világban, ahol a fájdalom oly gyakran magányos.” (500)\*\*

Töprengésre sarkall a regény végén az a jelenet, amikor Rieux a pestis eltűnése után meglátogatja **az öreg asztmást**, akiről Tarrou úgy gondolta, talán valóban szent (476)[334]. Keretként öleli át a regényt az orvos ezen újabb látogatása: egyiküket sem fertőzte meg a pestis – igaz, az asztmás a saját zárt világában élt, amelyre a pestis nem bír semmiféle hatással, Rieux pedig a pestis sűrűjében. „...megérem még valamennyinek a halálát. Életművész vagyok, bizony” (504)\*\*\* – mondja a beteg (!) kajánul, s ebben az életigenlésben, mely csendes megbékéléssel fejeződik ki, Rieux is osztozik. (Mellesleg az asztmás mondata összecseng Rieux-jével, melyet az életéért küzdő Tarrounak címez: „Hogy szentté legyen az ember, élnie kell. Küzdjön.” (484)\*\*\*\*) Rieux az az orvos, aki számára a pestis „véget nem érő vereség” (350),\*\*\*\* aki **a legyőzöttekhez tartozik**, aki elveszíti Tarrout, mire összebarátkozik vele, illetve feleségét, akinek a halálhírére végül zokszó nélkül, talán meg sem lepődve fogadja. Mégsem hasonlít meg. Pusztán az életigenlés vigasztalansága marad számára.

A fentebb már idézett feljegyzésében Camus azt állítja, a pestis semmire sem tanít. S a regény főszereplői is azzal a kérdéssel gyürkőznek, vajon mire tanít meg a pestis: ezt firtatja Paneloux is, Tarrou is. Lehet ugyan, hogy már maga a kérdéssel felvetés is abszurd, a regény végén mégis csak Rieux doktor adja az egyetlen univerzális választ. Amikor elbeszéli, hogy mi készítette arra, hogy megírja a krónikának álcázott tanúvallomását, maga összegzi az életigenlés filozófiáját:

---

\* „...én inkább a legyőzöttekkel, semmint a szentekkel érzek együtt. Engem valahogy nem vonz a hősiesség meg a szentség. Engem az érdekel, hogyan legyek ember.” [311]

\*\* „...nincs az a szenvedés, ami ne volna egyszermind a többieké is, és ez csak javunkra válik egy olyan világban, amelyben a fájdalom oly sokszor magányos.” [367]

\*\*\* „Én még akkor is élni fogok, amikor ezek már mind alulról szagolják az ibolyát. Élni, azt tudok.” [372]

\*\*\*\* „Hogy szent legyen az ember, ahhoz élnie kell. Harcoljon.” [344]

\*\*\*\*\* „Szakadatlan vereség.” [157]

**„...egyszerűen elmondja azt, amit csapások idején tanul az ember, azt, hogy az emberekben több a csodálnivaló, mint a megvetnivaló.” (506)\***

Rieux, a legjózanabb szereplő pontosan tudatában van annak, hogy a pestis eltűnésével nem oldódik meg semmi, hiszen – mint azzal az utolsó bekezdésben újtára bocsájtja az olvasót – a pestis bacilusa nem pusztul el, hanem türelmesen várakozik az ember környezetében, a minket körülvevő tárgyakban, míg egyszer újra fel nem ébred. Hogy mit tanul az ember a látenszen körülötte, benne szunnyadó abszurditásból? Rieux-nek nincsenek illúziói. A pestis végeztével megnyitott város eufóriájának leírásában a feledésnek válik tanújává. Az élet az úr mindenképp felett, **ám a feledés az, amely lehetővé teszi, hogy a gonosz abszurditása újra testet öltson** és uralomra törhessen. A város eufóriája a háború végére, a világháború utáni felszabadulásra emlékeztet, s Rieux következő szavai mögül nem lehet nem kihallani a félelem uralmát, a világháború pusztítását, a haláltáborokat, amelyek a tárgyiasított embert nemcsak életétől, de emberi mivoltjától fosztják meg. Nem lehet nem kihallani belőle Camus aggodalmát, hogy talán újra megtörténhet:

„...boldogok voltak, hogy a pestisnek vége szakadt, s hogy a rettegés ideje lejárt. Szemrebbenés nélkül tagadták, noha nyilvánvaló volt, hogy valaha is abban az esztelen világban élhettek, ahol egy ember legyilkolása éppoly mindennapos, mint a legyek legyilkolása, tagadták azt a jól meghatározható barbárságot, azt a kiszámított tébolyt, azt a rabságot, mely szörnyű szabadságot hozott magával mindannak ellenében, ami nem a jelen, azt a hullaszagot, mely elképesztette mindazokat, kiket nem ölt meg, és tagadták végül, hogy mi voltunk az az elkábított nép, melynek egy része naponta egy kemence torkába zsúfolódott, és zsíros füstté párolgott, mialatt a másik része a tehetetlenség meg a félelem láncára verve várt sorsára.” (496)\*\*

---

\* „...egyszerűen elmondja, amit efféle sorscsapások közt tanul meg az ember: hogy az ember inkább csodálatra, semmint megvetésre méltó.” [374]

\*\* „...hirdették [...] a boldogság minden diadalával és igazságtalanságával, hogy a pestisnek vége, és lejárt a rettegés ideje. Tagadták váltig a nyilvánvalót, hogy valaha is ismerünk volna egy öröült világot, melyben hullottak az emberek, mint a legyek, ezt a szabályozott elvadulást, ezt a kiszámíthatatlan tébolyt, ezt a fogságot, mely egyszersmind szörnyű szabadságot hozott mindazzal szemben, ami nem a jelen, ezt a hullaszagot, amitől meghökölt, aki nem halt bele, tagadták végül, hogy mi vagyunk az az ájult nép, melynek egyik részét kemencébe lökték, és zsíros füstként párolgott szét, míg a másik a tehetetlen félelem láncára verve várta, mikor kerül rá a sor.” [361]

## Források

\* Hivatkozásnál kerek zárójelben „( )” a régi, szögletes zárójelben „[ ]” az új fordítást adom meg, s ez utóbbit lábjegyzetben szerepeltetem.

Camus, Albert 1979. *Regények és elbeszélések*. Budapest: Európa Könyvkiadó. [A Közönyt Gyergyai Albert, *A pestist* Győry János fordította.]

Camus, Albert 2016. *Az idegen*. Budapest: Európa Könyvkiadó. Fordította Ádám Péter és Kiss Kornélia.

Camus, Albert 2019. *A pestis*. Budapest: Jelenkor. Fordította Vargyas Zoltán.

## Felhasznált szakirodalom

Barthes, Roland 1996. *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Budapest: Osiris Kiadó.

Camus, Albert 1942. *L'étranger. Roman*. Paris: Les Éditions Gallimard.

Camus, Albert 1947. *La peste. Récit*. Paris: Les Éditions Gallimard.

Camus, Albert 1962. *Carnets. II. Janvier 1942 – mars 1951*. Paris: Gallimard.

Camus, Albert 1990. *Sziszüphosz mítosza. Válogatott esszék, tanulmányok*. Budapest: Magvető Kiadó.

Camus, Albert 1993. *Noteszlapok I. 1935. május – 1942. február*. Budapest: Bethlen Gábor Könyvkiadó.

- Camus, Albert 1995. *Člověk revoltující*. Orientace 17. Praha: Český spisovatel.
- Camus, Albert 2006. *Œuvres complètes, II. 1944-1948*. éd. sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi, Paris: Gallimard.
- Daniel Defoe 1967. *A londoni pestis. Regény*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Foley, John 2014. *Albert Camus. From the Absurd to Revolt*. New York: Routledge. [orig ed. 2008]
- Grenier, Roger 1994. *Albert Camus. Tűző nap és árnyék. Intellektuális életrajz*. Budapest: Bethlen Gábor Könyvkiadó.
- Konrád György (szerk.) 1967. *A francia „új regény” II. Tanulmányok – vita*. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Majault, Joseph 1965. *Camus. Révolte et liberté*. Collection humanisme et religion. Paris: Édition du Centurion.
- Mészáros Vilma 1973. *Camus*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Miklós Eszter Gerda 2019. Műkincsolás és színkeverés. Albert Camus: Az idegen, ford. Ádám Péter, Kiss Kornélia. *Alföld. Irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat* 72/9. sz. szeptember, 120–125.
- O'Brien, Conor Cruise 1970. *Camus*. Paris: Edition Seghers.
- Sartre, Jean-Paul 1969. *Mi az irodalom?* Budapest: Gondolat Kiadó.
- Sherman, David 2009. *Camus*. Blackwell Great Minds 26. Chicester: John Wiley & Sons.
- Szávai János 2011. *Szenvedély és Forma. Francia regénytörténet Voltaire-től Céline-ig*. Pozsony–Budapest: Kalligram.
- Szerdahelyi István 1997. *Műfajelmélet mindenkinek*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Todd, Olivier 2003. *Albert Camus élete. I–II.*, Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Zaretsky, Robert 2013. *A Life Worth Living. Albert Camus and the Quest for Meaning*. Cambridge, Massachusetts, London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Z. Varga, Zoltán 2017. Fordítás, értelmezés, kulturális transzfer. Albert Camus L'Étranger-jének újrafordításáról. *Jelenkor: Irodalmi és művészeti folyóirat* 60/11, 1250–1256.