

Találkozhattak és beszélgethettek volna. Mindketten szenvedélyesen: Camus talán ironikusabban, tartózkodóan, Wittgenstein győtrődve, hogy pontos kifejezéseket találjon, bár az angolsága jobb volt, hiszen Cambridge-ben angol nyelven tanított. Camus szívesebben olvasott angolul, mint beszélt, de egyikük sem tudta a másik anyanyelvét eléggé egy igazi eszmecseréhez. Komolyak lettek volna, már-már ünnepeyesek. A legszerencsésebb pillanat a találkozási 1947 júniusa: A pestis – a francia értelmiség elismerése mellett – még pénzt is hozott, és a regény szerzője már megjárta az Egyesült Államokat; ez bizonyára jót tett angol nyelvtudásának, bár előadásait franciául tartotta, tolmács segítségével. Wittgenstein még mindig filozófiaprofesszor; 1948-ban vonul vissza, hogy teljesen az alkotásnak élhessen. Majdnem egy teljes generáció választja el őket; Wittgenstein Camus apja lehetett volna, mert 1913-ban, amikor Camus született, már betöltötte a huszonnégyet. A háttérük élesen különbözött: Camus szegény algériai munkáscsalád gyereke, egyévesen félárva, apja az I. világháborúban elesett; Wittgenstein a bécsi zsidó üzleti arisztokrácia leszármazottja; apja, az erős akaratú és kítűnő üzleti érzékéről híres Karl Wittgenstein, népes családjának a Monarchia egyik legszebb palotáját vásárolja meg, ahol a házi koncerteken Mahler is szerepel. De 1947-re ezek a különbségek eltűntek. Camus sikeres regény- és drámaíró, nagy visszhangot kiváltó filozófiai esszéik szerzője, Wittgenstein az analitikus filozófia széles körben ismert figurája a *Tractatus logico-philosophicus* (1921) révén (későbbi írásaiból semmit sem jelentetett meg életében). Közös téma, hasonló szokások is akadnak: mindkettőjük szerette Augustinust és Dosztojevszkijt, olvasták Nietzsche-t, bár Camus sokkal többet – gondolataikat szerették jegyzetfüzetekbe, noteszokba írni. Kávéházban lennének (melyikben?), Camus feketén kéri a kávé – vagy megkívánja Meursault tejeskávéját? –, de egy csomag cigarettát mindenképpen elszív mellé; Wittgenstein bizonyára ragaszkodik kedvenc, Bécsben megszokott *café mélange*-ához. Azután mindketten moziba akarnak menni, de Wittgenstein egy új *western*-t nézne, Camus valószínűleg egy *Fernandel*-filmet.

Az utóbbi időben egyre többen állítják (én „ültetem”) Camus-t Wittgenstein mellé (és fordítva), talán mert érzékelik: Wittgenstein legalább annyira tartozik a filozófia „kontinentális” (német–francia) hagyományához, mint az angolszász analitikus tradícióhoz. A (többek között) Camus-t és Wittgensteint összehasonlító klasszikus esszé Justin Leiber *Nyelvi elemzés és egzisztencializmus* című írása 1971-ből. Leiber megállapítja, hogy mindkettőjük igen sajátos hangon szól, de mindig kihallható az „amatőr” szövege, mert távolmaradnának a „professzionális” filozófiától: a filozófia egyiküknek sem szakma, hanem élethivatás. Néhány alapkérdésre már-már naiv lelkesedéssel csodálkoznak rá, mert „mélyen és személyesen érinti őket.” Tavaly az *Analecta Husserliana*-ban Oktar Sibel Camus és Wittgenstein haláláról szóló felfogását vetette össze, Pär Segerdahl pedig Wittgenstein portréját egyenesen a *Közöny* (1942) Meursault-ja mellé illeszti, de más szempontból, mint ahogy én vizsgálom most a regény néhány vonását Wittgenstein *Tractatus*-ának fényében, illetőleg a *Tractatus* bizonyos gondolatait szeretném a *Közöny* segítségével gyújtópontba állítani. A filozófia és irodalom bonyolult kapcsolatáról itt nem lesz szó, holott nagy hagyománya van Camus regényeinek is „filozófiaként” olvasni; erre, úgy tűnik, maga a szerző hatalmaz fel. A *Jegyzetfüzetek* egyik sokszor idézett bekezdésében olvassuk: „Az emberek csak képekben [image] tudnak gondolkodni. Ha filozófus akarsz lenni, írd regényeket”. Ezzel szemben – azt hiszem – senkinek sem jutna eszébe a *Tractatus* regényként olvasni, s talán még felületes ismerői is egyetértene, hogy a valaha írt különös művek egyik legkülönösebbike. Ez a különbség, kívülről közvetlenül fakad abból az álláspontból, amelyből a mű íródott, mert a nézőpont szerves alkotóeleme a filozófiai „üzenetnek”. Mondhatnánk: a tartalom sikere a világ jelenségeihez fűződő viszonyulás, magatartás megértésének sikerén áll vagy bukik. Amikor Wittgenstein a *Tractatus* utolsó bekezdéseiben ezt a nézőpontot közvetlen témává teszi, rögtön megkérdőjelezi a feltételeket, amelyeknek teljesülése esetén a mű megérthető; az olvasó bizalmát rendíti meg, hogy eddig értette, miről van szó a *Tractatus* oldalain. „Az én kijelentéseim – írja Wittgenstein – azáltal nyújtanak magyarázatot, hogy aki megért engem, végül felismeri, hogy értelmetlenek, ha már – fellépve rájuk – túlléptek rajtuk. (Úgyiszlóván el kell hajítania a létrát, miután felmászott rajta.) Meg kell haladnia ezeket a tételeket, akkor látja helyesen a világot” (6.54). A *Tractatus* megértése épp azt jelenti, hogy rádöbbenünk – legalábbis egy bizonyos, metaforikus (képzletbeli, de valós) ponton (a „létra tetején”) állva –, hogy nem értjük. Megértjük, egy lehetetlen nézőpontból („létra-fokról”) íródott, mert azt akarja kimondani, amit maga a szöveg (mint saját farkába harapó kígyó) ítélt olyannak, amiről „nem lehet beszélni”. És „amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell” (*Tractatus*, 7).

Ehhez a paradoxonhoz szeretnék közelebb jutni Camus segítségével, miközben a *Közöny* talányaira a *Tractatus*-ból remélek megvilágítást. A regény számtalan elemzője közül olyanokkal értek egyet, mint Avi Sagi, aki megállapítja, hogy „[a *Közöny*] bizonyos fókuszát magát tagadó mű”, Robert C. Solomon pedig ezt írja: „Meursault [...] lehetetlen figura, mert egyszerre a transzcendens elbeszélő, aki reflektál az eseményekre és a történések egyszerű, öntudatlan elszennedője” saját, egyes szám első személyben előadott történetében. Valóban: már a regény első bekezdései elbizonytalanítják az olvasót, Meursault édesanyja (a „Maman”) pontosan mikor halt meg, és mi az egymást követő események szigorú időrendje. Ezt Camus többek között – a fordításban szükségszerűen elvesző, s akkor a francia prózában még nem szokványos, az élőbeszédhez köthető – *passé composé* igeidejének használatával éri el. A *passé composé*-val ugyanis – mint ezt John Fletcher kimutatja – a „régmúlt” történéseit éppúgy elmesélhetjük, ahogy ez az igeidő a „nemrég (épp az előbb)” megtörtént események elbeszélésére is használható. A *passé composé* is azt a kérdést veti fel, Meursault mikor és hogyan „hozta létre”, amit nekünk egyes szám első személyben elmond, és ehhez képest mi mikor történt. Fletcher arról igyekszik meggyőzni, hogy Meursault „vallomása” „azokon a napokon fogalmazódott meg [...], amikor visszautasították a kegyelmi kérvényét”, vagyis amikor Meursault a kivégzésére vár. Camus szövegében azonban nyoma sincs olyan „próza” vagy „realisztikus” mozzanatoknak, hogy Meursault, mondjuk, tintát, tollat és papírost kért volna a börtönőröktől, hogy írasson. Inkább úgy tűnik, mindez csupán őbenne „magában” fogalmazódik meg, de ha kivégezték, a szöveg hogyan maradhatott fenn? Camus itt inkább a „kivégzési levelek” („gallows letters”) benyomását keltő elbeszélő hagyományt követi, amelynek legnagyobb mestere Edgar Allan Poe (pl. *Az áruló szív*, *A perverz démona*, *A fekete macska*). Itt a narrátor mintha akasztása előtt vallomást tenné, de a szövegben számos jel mutatja: lehet, valójában az eltelt halála „után” vagyunk, tehát az

elbeszélő hang egy képtelen, lehetetlen helyről, „elbeszélő pozícióból” származik.

Ez a sajátosság az elbeszélés lehetőségeihez tesz kérdőjeleket. Nem arról van szó, annyira szokatlan vagy „csodálatos” dolgok történetek, hogy az elbeszélő „nem talál rájuk szavakat”. Éppen ellenkezőleg, a Közöny tele van a leghétköznapibb mozzanatokkal: Meursault dolgozik, eszik, sétál, beszélget, cigarettázik, szeretkezik, alszik; moziba vagy fürödni megy. Az egyetlen komoly esemény, fordulat, „az arab” meggyilkolása, megdöbbentő, de a gyilkosság, a halál sem „rendkívüli elem”; az ezt követő tárgyalás és a cellában eltöltött idő sem mond ellent a hétköznapok szokott logikájának, ezért az elbeszélés itt is szokványos mederben folyik. Inkább az elbeszélő helyzete különös („idegen”): hogyan lehet egyszerre az elbeszéltek „fölött” és az elbeszéltekben lenni; „belülről” hogyan lehetséges „áttekinteni”, ami történik; egyáltalán: hogyan lehet értelmes mondatokat mondani ebből a pozícióból, és ha a mondatok jelentenek valamit, mire vonatkoznak?

A kérdések megválaszolásához el kell fogadnunk, hogy az ábrázolás Camus és Wittgenstein által rögzített nézőpontja a „képzelt segítségével előállított elbeszélés”, a „fikció” mibenlétének újragondolására készlet. A Közöny lapjain a „fikció” nem abban a hagyományos értelemben az, hogy olyan „kitalált” eseményekről hallanánk, amelyek – ha összehasonlítjuk ezeket a hétköznapok világának cselekvéseivel és történéseivel – „hihetők”, bár a valóságban soha sem estek meg. Így ad számot a fikcióról például Arisztotelész a Poétikában, a költői műben olvasottakat a lehetőségek és valószínűségek olyan skálájához mérve, amelyet a mindennapok és a történelem eseményeinek, „cselekményeinek” tapasztalata révén alakítunk ki. Ezen a skálán a Közöny, a maga hétköznap cselekményelemeivel a „realista” vagy akár „naturalista” regény műfajába kerülne. De az elbeszélő távolról sem megszokott, valójában azonosíthatatlan, megragadhatatlan, lehetetlen elhelyezkedése mély feszültségbe kerül az elbeszéltek események hétköznapiságával és egyszerűségével. E feszültség miatt a regény – ha mindenáron be akarjuk valahová sorolni – inkább „anti-naturalista” vagy „szürrealista”, ahol a „fikció” az elbeszélő hang lehetetlen pozíciójából fakad. Itt a szavak a beszéd egyfajta különös feltételrendszere szerint „lehetetlen” perspektívából érnek el hozzánk. A feltételrendszer számbavétele a lehetetlenség elfogadása: mintegy „keresztül kell látnunk” annak a nézőpontnak a képtelenségén, amelyből a nyelv érkezik. Ezúttal tehát úgy kell a fikció terébe lépünk, hogy rádöbbenünk: itt épp a lehetetlenség, az értelmetlenség ellenére és ellenében kell beszélni, és értelmet tulajdonítani annak, ami a regény lapjain megjelenik. (Voltaképp annak a belátásáról van szó, hogy már azelőtt elvesztettük a játszmát, mielőtt elkezdődött volna.) Eli Friedlander a Tractatus-szal kapcsolatban ezt pontosan érzékeli: „Logikai értelemben a Tractatus nem létezik. [...] Épp ezért kellett a Tractatust megírni: nem a gondolat birodalmában létezik, hanem irodalmi, fiktív léte, valósága van”. A Közönyre vonatkoztatva ez azt jelenti, hogy a regény éppen az elbeszélő logikai, narratológiai szempontból lehetetlenné vált pozíciója miatt válik „fiktív valósággá”. Ha a fikció immár nem az események valóságosságának egyik lehetséges minősítése, hanem a narrátor helyzetét jellemzi, az elbeszélésre azért van szükség, hogy az elbeszélő személyiségével kerüljünk tisztába; nem az eseményeket kell megérteni (azok egyszerűek), hanem azt a nézőpontot, látószöveget, amiből a beszéd, a nyelv – az elbeszélés – ered.

Ehhez olyan nyelvi megnyilvánulást – tulajdonképpen modorosságot – szeretnék felidézni, amit Meursault Masson beszédében vesz észre; Masson annak az óceán-parti nyaralónak a tulajdonosa, ahol Meursault és barátnője, Marie vendégeskedik a végzetes vasárnapon, amikor Meursault lelövi „az arabot”. Masson – mondja Meursault – „kissé lustán beszélt, és észrevettem, hogy bármiről szól, minden mondatához hozzáfűzi, hogy 'többet mondok', még akkor is, hogyha ezzel semmit nem változtat az értelmén. Marie-ről például azt mondta: '– Remek lány, többet mondok, elragadó'" (183). Úgy tűnik, a Tractatus metafizikája éppúgy, mint a Közönyé az ilyenfajta, a tényeket megjelenítő mondatokhoz fűzhető „kiegészítéseket”, „hozzátoldásokat” nem engedi meg; mindkét mű azt kérdezi, mi a tétje és mi az ára, ha túllépünk a tények határain, ha „többet mondunk”. Masson vonatkozásában a túllépés ára, hogy legjobb esetben tautologikus ismétléseket hozunk létre: kétszer mondjuk ugyanazt.