

IN MEMORIAM

Kiczenko Judit (1945–2020) 245

Csillag István (1967–2020) 247

SZÁMUNK SZERZŐI

Hojdák Gergely, *irodalomtörténész* (Budapest)

Lőrincz Csongor, *tanszékvezető egyetemi tanár* (Humboldt-Universität, Berlin)

Fülöp Dorottya, *MA-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Kelevéz Ágnes, *irodalomtörténész*

Bengi László, *egyetemi docens* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Imre László, *professor emeritus* (Debreceni Egyetem)

Major Ágnes, *tudományos segédmunkatárs* (Eötvös Loránd Kutatási Hálózat BTK

Irodalomtudományi Intézet)

Danyi Gábor, *irodalomtörténész* (Budapest–Varsó)

Eisemann György, *egyetemi tanár* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Nagy Levente, *egyetemi docens* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

TANULMÁNYOK

HOJDÁK GERGELY

Halott-e a tragédia, és miért nem?

Egy kortárs értelmezési horizont felvázolása

A tragikus tudás – legegyszerűbben szólva – annak belátása, hogy a dolgok elromolhatnak. Ehhez – amint azt már Arisztotelész is felismerte – a tapasztaláson keresztül vezet az út. Bárki kerülhet olyan helyzetbe, amelyből nem találja a kiutat, és amelyben súlyos veszteségek érik. A tragikus tudás – paradox módon – nagyobb óvatossághoz, körültekintéshez vezethet. Ez azonban nem törvényszerű. A fennmaradt görög tragédiakörpuszból (7 Aiszkhülosz-, 7 Szophoklész-, 19 Euripidész-tragédia) csak az Oidipusz-trilógia az, mely kifejezetten a tragikus tudáson keresztül megszerzett bölcsességet tematizálja, ekképp amolyan meta-tragédiaként, a tragédia(költő) önreflexiójaként is olvasható. A tragikus tudás *szemantikája* máig velünk él. Ennek belátásához elég – jó analitikus módjára – felcsapni egy újságot vagy átböngészni egy internetes hírportált – nagy valószínűséggel fogunk találkozni a „tragikus” jelzővel, rendszerint egy súlyos baleset, hirtelen halál, katasztrófa közeli állapot kontextusában. Ezekben az esetekben arról van szó, hogy a tragédia mint drámai „műfaj” szemantikáját a poézis területéről a mindennapi (ma kiváltképp zsurnalisztikai) szövegalkotás területére emeltük – hogy mindez az egyes nyelvek között milyen közvetítéssel, pontosan mikor és hogyan történt, a lehetőségeinket meghaladó etimológiai és szemantikai nyomozást igényelne. A jelen írás csak arra vállalkozik, hogy kijelölje a „tragikum” főbb értelmezési irányait, problémafelvetéseit a (poszt)modern irodalmi gondolkodás számára.

De ki ölte meg a tragédiát? A periodizáció nehézségeiről

A velünk élő tragikus tapasztalat fényében különösen meglepő, hogy a kultúrafilozófia területén jó másfél évszázada tendenciózusan a tragédia „halálát” emlegetik – mintha a „tapasztalati világ” és a poézis végzetesen (ha úgy tetszik, tragikus módon) eltávolodott volna egymástól. George Steiner 1961-ben megjelenő drámatörténeti monográfiája, *A tragédia halála* – a második világháború apokaliptikus élményeinek árnyékában – tulajdonképpen már csak híven dokumentálja azokat a romantikus gyökerű fejleményeket, amelyek legkésőbb a 19. század végére félreérthetetlenül bekövetkez-

tek.¹ Nevezetesen, hogy a tragikum problémája esztétikai és költészetelméleti kategóriából ismeretelméleti és kultúrfilozófiai jelentőségre tett szert, ami visszahatott a drámaírók útkeresésére – gondoljunk a századvég és a századforduló humorbariróniába, lírába, szimbolizmusba, naturalizmusba ágyazott kvázi-tragédiáira a múlt időről (Csehov), büntudatról és élethazugságokról (Ibsen), szexualitásról (Strindberg), a kispolgári lét gyötrelmeiről (már Büchner és Hebbel is!).

A tragédia így felfogott halála-hanyatlása az egyik keretmotívuma az akkor még ambiciózus bázeli professzor, Friedrich Nietzsche 1872-ben megjelent szubjektív-lírai művének, *A tragédia születésének* is.² Amely egyrészt fittyet hányt a szakmailag elvárt történelmi-filológiai megalapozásra (vö. Wilamowitz-Moellendorff kritikájával),³ ugyanakkor gyökeresen megújította a winckelmanni–goethei klasszikus görögységképet, és megágyazott a modern vallástörténeti, mitológiai és archetípuskutatásoknak. Nem túlzás azt állítani, hogy *A tragédia születése* legalább kétharmada a tragédia haláláról szól, amely a nietzschei mitológiában elsősorban Szókratész alakjához köthető.⁴ Ő volt az, aki torz – értelemvezérelt – személyiségével „megfertőzte” Euripidészt (az utolsó tragédiaíró), és elindította a filozófia filológiává válásának „alexandriai” útját. *A tragédia születése* tehát valójában már szintén a tragédia „haláláról”, és egyszersmind a mitikus körforgás távlatába illeszkedő szubjektív újjászületésének lehetőségéről szól. A tragédiareneszánsz nyitánya a fiatal Nietzsche szemében még természetesen Wagner Gesamtkunstwerkje, de véleményem szerint ebbe a „költőfilozófusi” távlatba illeszthető a hallgatás maszkját oly gyakran magára öltő Zarathustra (aki tulajdonképpen a tragikus élet lehetőségét keresi-hirdeti) és vele az „örök visszatérés” gondolata is, melynél „tragikusabb” – Isten halála és a magára maradt ember értelmében – aligha képzelhető el. Nietzsche életművében tehát – gondolatcsíra formájában – már minden megtalálható, amit a „tragédia haláláról”, és ezzel együtt a 20. századi művészeti törekvésekről tudni érdemes.

Az efféle periodizációs határokat azonban mégsem érdemes nagyon mereven kezelni.⁵ Nietzsche előtt három évtizeddel például már Søren Kierkegaard egyik írói alteregója, a *Vagy-vagy* (1843) „A” papírkötegeinek szerzője is esztétikai, kultúrtörténeti,

¹ George STEINER, *A tragédia halála* [1961], ford. SZILÁGYI Tibor, Európa, Budapest, 1971.

² Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése, avagy görögység és pesszimizmus*, ford. KERTÉSZ Imre, Európa, Budapest, 1986.

³ Ulrich von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Zukunftsphilologie! Eine erwidung auf Friedrich Nietzsches ord. professors der classischen philologie zu Basel „geburt der tragödie“*, Gebrüder Borntraeger, Berlin, 1872 = *Der Streit um Nietzsches „Geburt der Tragödie“*, szerk. Karlfried GRÜNDER, Georg Olms, Hildesheim, 1989, 27–55.

⁴ Nietzsche a pozitívizmus hajnalán „a tudás és a tudatos intelligencia radikálisan új presztízst, amely Szókratész alakjával került előtérbe az ókori Görögországban, tette felelőssé az ösztönök és a realitásérzék elgyöngyüléséért, s így a tragédia haláláért.” Susan SONTAG, *The Death of Tragedy* = Lionel ABEL, *Metatheatre*, *The Partisan Review* 1963/4., 122. Az interneten elérhető magyar fordítás: Susan SONTAG, *A tragédia halála*, ford. IVACS Ágnes, <http://www.literatura.hu/szinhasz/sontag.htm>, elérés ideje: 2020. március 1.

⁵ Hiszen egy archívum (jelen esetben a tragikus filozófia) jeleinek, inskripciók nyomainak – a parancsolás konzignációs gesztusát is magában foglaló – összegyűjtése mindenképp erőszakos természetű és a jövő felé nyitott, Derrida szavaival élve: topo-nomologikus (törvényállító) művelet. Jacques DERRIDA, *Archive Fever. A Freudian Impression*, ford. Eric PRENOWITZ, Chicago UP, Chicago, 1996.

szociológiai, pszichológiai, vallási stb. argumentációs keretek között fejtegeti az „antik tragikum” hanyatlását és „modern” visszatükrözésének – szintén mélysegesen szubjektív – lehetőségét.⁶

A szubjektumok kételkedése annyira aláaknázza a létezését, hogy egyre inkább úrrá lesz az elszigetelődés, amiről úgy győződhetünk meg leginkább, ha figyelmet fordítunk a sokféle *szociális törekvésre*. [...] Mindig az elszigetelődés jelenik meg abban, ha valaki önmagát mint számot juttatja érvényre. [...] A szám mindig közömbös önmagával szemben, és teljesen közömbös, hogy ez a szám 1-e vagy 1000, vagy az egész világ összes lakója csupán számszerűen meghatározva.⁷

Kierkegaard romantikus alteregója itt – szokás szerint – Hegelt parafrázálja (és parodizálja), aki szellemfilozófiája segítségével mindig megnyugtató válaszokat talál a tragikus ellentétek kibékítése terén.⁸ Na de hogyan lehetséges ez – teszi fel a kérdést Kierkegaard esztétája –, ha ebben a „komikus” korban mindenki ilyen végletesen elszigetelt? *A személyek közötti tragikus ellentétek* ily módon a *személyiségen belül* termelődnek újra – legalábbis ez az egyik lehetséges olvasata *Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban* című esszének.

Fontos megjegyezni, hogy Kierkegaard romantikus szerzői énje – szellemfilozófiai horizonton – nem a tragédia „haláláról”, hanem az antik és a modern közötti „visszatükröződésről” beszél (mivel „minden történelmi fejlődés mindig a fogalom terjedelmén belül van”).⁹ Számára azonban a „modern” tragikum nem csak – vagy nem elsősorban – az irracionális művészi kifejezésének a közege, mint *A tragédia születésében*, hanem az *irónia* révén a folyamatosan önmagát (újra)olvasó szerző lelki önéletrajzába tagozódik be.¹⁰ (Nietzschénél a tragikumtól eltávolító, átértelmező irónia a tágabb életmű szintjén mutatható ki, de ennek részletesebb kifejtése meghaladná a jelen tanulmány kereteit).

⁶ Søren KIERKEGAARD, *Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban* = Uő., *Vagy-vagy*, ford., jegyz. DANI Tivadar, Gondolat, Budapest, 1978, 1017–1079.

⁷ Uo. 181–182. (Kiemelés az eredetiben.)

⁸ „A tragikus bonyodalom eredménye végül csakis ahhoz a kifejléshez vezethet, hogy az egymással küzdő felek jogosultsága mind a két oldalon beigazolódik ugyan, de levetik álláspontjuk *egyoldalúságát*, s visszatér a háborítatlan belső harmónia, a kórusnak az az állapota, amely valamennyi istent zavaraltanul egyformán tisztel. Az igazi fejlődés csupán az ellentéteknek mint *ellentéteknek* megszüntetésében van, a cselekvés hatalmainak kibékítésében, amelyek összeütközésükben kölcsönösen egymás negálására törekcsenek.” Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esztétikai előadások*, III., ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1956, 418. (Kiemelések az eredetiben.)

⁹ KIERKEGAARD, *Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban*, 179.

¹⁰ A szöveg iróniájának markáns prózapoétikai jele egy több mint 30 tagmondatból álló retorikai körmondat (Uo., 195–196.), amely a hegeli filozófiát (az eszme megjelenése és villogása) és a romantikusokat (retorikai frázisokban kimerülő forradalmiság) egymással kontaminálva parodizálja ki. Ez – nézetem szerint – az ironikus nézőpontváltás kitűnő példája, mely egyszersmind a szöveg dekonstrukciós olvasásmódját is megalapozza, hiszen a mondat a végén önmagát számolja fel, illetve teszi zárójelbe. Ezután következik a „modern” *Antigoné*-interpretáció, amelynek számos motívuma párhuzamba állítható Kierkegaard lelki önéletrajzával. Ez utóbbihoz lásd Joakim GARFF, SAK. *Søren Aabye Kierkegaard. Egy életrajz*, ford. BOGDÁN Ágnes – Soós Anita, Pécs, Jelenkor, 2004.

A tragikum formai-világnézeti problémáinak elméleti és gyakorlati kihívásai komoly poétikai innovációkat eredményeztek a 19. század második felének magyar irodalmában is. Az ezekre a problémákra és konkrét irodalmi művekre történő sűrített reflexió vezetett el aztán a századvégi tragikumvitához, az önálló magyar esztétikai gondolkodás igényének egyik első komoly kifejeződéséhez. Nota bene: Nietzsche halála után alig egy évtizeddel írja le a német anyanyelvű, de a vonatkozó magyar polémiákat (így például a tragikumvitában részt vevő Rákosi Jenő írását) is jól ismerő Lukács György a 20. századi poszttragikus tragikumelméletek egyik meghatározó gondolatát, miszerint hiányoznak a korból az „autentikus” tragédiák és a hozzájuk kapcsolódó „autentikus” tragikus élmény (amire persze már Kierkegaard és Nietzsche is utaltak korábban).

A poszttragikusok paradoxona

Az eddigiekből is következik – bár nem vezethető le belőlük egyenes úton – ezeknek az elméleti és művészeti útkereső munkáknak egy feltűnő világnézeti és ismeretelméleti ellentmondása: úgy „gyászolják el” (s olykor igénylik vissza) a klasszikus európai kultúra egyik legfontosabb létmagyarozó műfaját, hogy közben maguk is közreműködnek azokban a kulturális folyamatokban (a korábbi zárt, koherens világmagyarázatok lebontásában, a régi – állami és egyházi – tekintélyek megkérdőjelezésében, az értékek átértékelésében), melyek a tragédia „halálához” vezettek. Ez például már az ilyen szempontból felettébb problematikus Lukács Györgyre is igaz.

Jelentős részben Lukács tragikumfelfogását gondolta tovább Lucien Goldmann francia marxista filozófus-szociológus *A rejtőzködő isten* című könyvében (1956), amely a történetileg a 17. századi janzenista mozgalomhoz kötődő szerzők (elsősorban a filozófus Pascal és a drámaíró Racine) szövegeinek elmélyült tanulmányozásával mintha a saját korának kulturális problémáira is érvényes válaszokat keresne – amiben megint csak a „tragédia halála” gondolat játssza a főszerepet.¹¹ Goldmann szerint az említett szerzők alapvető érzése, hogy Isten elnémult a világ számára. Így a társadalom érték- és szokásrendje (a hétköznapi megélésének módja) végletesen eltávolodott attól, amit a hagyomány, a vallás, a spiritualitás szférája eredetileg célul tűzött ki. Ami végső soron ahhoz a paradoxonhoz vezet, hogy a hívő ember már nem hajlandó elfogadni a való világot, mivel Isten nincs jelen benne; de nem is hajlandó teljesen megválni tőle, mert Isten – épp a fájdalmas hiánya révén – mégsem tűnt el teljesen. A tragikum így megint csak a személyiségen belüli megosztottságként értelmeződik, ahogy azt a kierkegaardi és a lukácsi felfogásnál is tetten érhetjük. A tragikus embert nem elégíti ki a tökéletlen és a töredékes, hanem a valóság és az érték tökéletes azonosulását követeli – ami Goldmann szerint Pascal és Racine számára a 17. századi francia társadalomban nem lehetséges, ezért marad számukra az Isten-eszméhez való hűség. A szerző így közvetett módon állást foglal a saját korának nagy erkölcsi és művészeti dilemmáiban is azzal, hogy marxista gondolkodóként hajlandó érvényes

¹¹ Lucien GOLDMANN, *A rejtőzködő isten* [1956], ford. PÖDÖR László, Gondolat, Budapest, 1977.

hivatkozási alapnak tekinteni Istent – a nyugati metafizika, erkölcs és művészet mindent egybefoglaló Nevét, akinek a „visszatérésére” legalábbis fogadni lehet. Ahogy azt az általa vizsgált, a 17. századi janzenista mozgalomhoz kötődő szerzők is tették, akik – Goldmannhoz hasonlóan – mélyen átértézték koruk teológiai, ismeretelméleti és etikai válsághelyzetét.

A fenti szerzőkhöz hasonlóan a „modern” drámában Peter Szondi is egy kulturális válság tünetét és a kiútkeresés művészi próbálkozásait látta.¹² A modernség aporetikája Szondi szerint éppen abban mutatkozik meg, hogy bár ez a tragikus kiúttalanság minden formáját fel akarja számolni, valójában így teremti azt meg (vagy újra) igazán. Másképp fogalmazva: a modernitás attribútumának tekintett kritikai szellem (amely a kritizálendő oldalt jellemzően nem magában, hanem máshol fedezi fel) ahhoz a közös irodalmi és filozófiai problémátörténethez kapcsolódik, amely ki akarja küszöbölni az ambivalenciák és átmenetek, ezen keresztül pedig a valódi párbeszéd lehetőségét a saját diskurzusrendjéből. Ez a sajátos kulturális-ideológiai konstrukció ráadásul – véli Szondi – minden töredezettsége, átalakulása és a revizionálására irányuló kísérlet ellenére is figyelemre méltó kontinuitást mutat fel. A tragikum „története” végső soron nem más, mint a saját (különböző ideológiák mentén véghez vitt) önfelszámolásának és újratermelődésének elbeszélése az ismert drámákon és eszmetörténeti összefüggéseken keresztül. A tragikus hős mindig egy adott mitológéma szempontjából megoldhatatlannak tűnő apóriákat „játsszik végig” a színpadon¹³ – a tragikus filozófia pedig arra tesz kísérletet, hogy ezt a játékot újra jelenvalóvá tegye az újkori gondolkodás számára. Ezért látható be, hogy az emberi létértelmezés tragikus alapfogalmiságán gyakorolt mégoly renitens kritika sem számolta fel teljesen ezt a gondolkodási struktúrát, sőt makacs túlélése ma – értékelte a helyzetet Szondi már 1960–61-ben – sok tekintetben jobban meghatározza kulturális önmegértésünket, mint valaha. S bár Szondinak a tragikus filozófiák spekulatív hagyományának újragondolását sürgető felhívása az 1960-as évek elején még nem talált igazán nyitott fülekre, hatástörténeti jelentősége megkérdőjelezhetetlen. (Ennek tükrében például a történelem végéről szóló fukuyamai ováció is egy „tragikus” történelmi tévedésnek, mi több, veszélyes önámításnak bizonyult – a „civilizációk összezsapásának” huntingtoni narratívája hívebben tükrözi napjaink valóságát).

Egy optimista megközelítés

A fenti szerzőkkel ellentétben az amerikai Lionel Abel (*Metatheatre. A New View of Dramatic Form* – 1963) pragmatikusan közelít a tragikus filozófia – szerinte jellegzetes európai – „gyászszertartásához”. Azt javasolja, hogy felejtsük el a görög tragédiát,

¹² Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete* [1956], ford. ALMÁSI Miklós, Osiris, Budapest, 2002. Lásd még ehhez: Uő., *Versuch über das Tragische*, Insel, Frankfurt am Main, 1961.

¹³ Hasonló következtetésre jut Walter Benjamin is történetfilozófiai kiindulású művében: „A tragikai költészet az áldozat eszméjén alapszik. [...] A tragikus halálnak kettős jelentése van: az olümposziak régi jogának érvénytelenítése, s hogy a hőst, mint az emberiség új termésének zsenjét, felajánlják az ismeretlen istennek.” Walter BENJAMIN, *A német szomorújáték eredete*, ford. HAJDU Péter = Uő., *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok, vál., jegyz. RADNÓTI Sándor, Helikon, Budapest, 1980, 294.*

ami soha nem is volt igazán a miénk, és ünnepeljük a „metaszínházat”, a par excellence modern nyugati drámaformát. Az amerikai drámaíró és -teoretikus Shakespeare és Calderón egyes darabjaiban (*Hamlet*, *A vihar*, *Szentivánéji álom*, *A makrancos hölgy*, illetve *Az élet álom* és *A nagy világszínház*) véli felfedezni a 20. századi performatív színházi törekvések előfutárait:

Az említett műveknek valóban van egy közös jellemzőjük: egy már eleve színrevitelként tekintett életről szóló színdarabok. Ez alatt azt értem, hogy a színpadon feltűnő személyek nem egyszerűen azért vannak ott, mert a drámaíró színpadias [dramatic] pózokba foglalta őket, mintha egy kamerafelvétel készülne éppen, hanem azért, mert ők maguk színpadiasként [dramatic] tekintenek magukra, még mielőtt a drámaíró jegyzetet készítené róluk. Mi állította színpadra [dramatized] őket eredetileg? Mítosz, legenda, régebbi irodalom, ők magukat... [az, hogy] eltérően a tragédia alakjaitól, tudatában vannak saját teatralitásuknak.¹⁴

Abel tehát a modern szubjektivitás imaginatív úton történő önmegvalósításának, társadalmi kontroll alóli felszabadulásának történelmi lehetőségét ünnepli a „metaszínházban”, ami esztétikai síkon a preskriptív tragédiaértelmezés (végső soron az arisztotelészi hagyomány) felbomlásaként értelmeződik könyvében.¹⁵ A szerző bizonyos naiv optimizmussal viszonyul ezekhez a fejleményekhez, ami részben szubjektív, részben viszont kultúratörténetileg is meghatározott álláspont. Kierkegaard, aki a 19. század derekán maga is egyfajta „metaszínházként” írta le a „modern tragikumot”, ezzel kapcsolatban éppen nem a felszabadulás mozzanatát, hanem az önmeghatározási törekvés (szubjektíváció) lényegileg komikus voltát, egyszersmind terhes felelősségét hangsúlyozza.¹⁶ Wolfgang Iser az egész nyugati irodalom metaforájaként értett (!) színházat – értékítélet-mentesen – olyan „megrepedezett holofrázisként” írja le, amelynek révén „folyvást önnön másságunk lehetőségein keresztül társalgunk önmagunkkal, olyan beszédmódban, amely egyfajta stabilizáció.”¹⁷

Összefoglalva: a tragikus hagyományon (ideértve annak költészeti és filozófiai aspektusait egyaránt) aligha lehet olyan egyszerűen túllépni, mint ahogy azt az amerikai szerző sugallja könyvében. E tekintetben árulkodó lehet például az a felismerés, hogy a szintén amerikai Arthur Miller – az egyik utolsó világhírű színpadi szerző, aki komoly intellektuális erőfeszítéseket tett azért, hogy elméleti síkon is megpróbálja tisztázni a „modern tragédia” mibenlétét – még mindig Schelling másfél évszázaddal

¹⁴ Lionel ABEL, *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*, Holmes & Meiser, New York – London, 2003, 134–135.

¹⁵ Uo., 183.

¹⁶ „Minden individuum, bármilyen legyen is eredetileg, mégiscsak istennek, korának, népének, családjának, barátainak a gyermeke, csak ebben van meg a maga igazsága; ha ebben az egész relativitásban abszolút akar lenni, akkor neveléséssé lesz. [...] Ha viszont feladja ezt a követelést, ha relatív akar lenni, akkor ez számára *eo ipso* a tragikum, még ha ő volna a legboldogabb individuum is, sőt, azt szeretném mondani, hogy az individuum csak akkor boldog, ha tragikus.” KIERKEGAARD, *Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban*, 188.

¹⁷ Wolfgang ISER, *A fikatív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor, Osiris, Budapest, 2001, 367. Lásd még ehhez a színdarabot játszó Hamletet játszó színész példáját az 1. fejezetből: Uo., 39.

korábbi problémafelvetését visszhangozza. Schellingnél a tragédia azért a legmagasabb rendű műfaj, mert a tragikus hős a dráma egy pontján önként magára veszi a bűnt és a szenvedést avégett, hogy visszaállítsa a „morális egyensúlyt”, ami szerinte éppen a szabadság legmagasabb rendű megnyilvánulása.¹⁸ Miller saját összegyűjtött drámáihoz írt – kisebb tanulmánynak is beillő – kommentárjából e vonatkozásban most csak az utolsó sorokat idézzük:

Az új költészet új egyensúlyt állapít meg a determinizmus és az akarat kiszámíthatatlanságának viszonyában. E kötet minden darabja e felé a láthatatlan cél felé törekszik: felfedni és bizonyítani akarja mind, hogy bár erők összegéből jöttünk létre, többek vagyunk az erők összegénél.¹⁹

A tragikus hagyományt az abszurd drámának sem sikerült teljesen zárójelbe tennie. Beckett „végjátékait” – például a klasszikus *Godot-ra várva* (1953) vagy az akár a *Lear király* paródiájaként is olvasható *A játszma végét* (1957) – nem nehéz úgy értelmezni, mint a soha el nem érkező katharzisz antitragédiáit. E daraboknak a vég témájára modellált szerepeiben és „regresszív” cselekményében mégis ott él valamilyen homályos lenyomata a katharzisz lehetőségének, ami például az atomháború és a környezetszennyezés rémével való őszinte szembenézést foglalja magában. Az abszurd hősök kényszercselekvései ironikus utánzásai annak, amit Arisztotelész a cselekvő emberek (dróntasz) utánzásának, drámának nevezett.²⁰ Ionesco többnyire egyetlen ötletre, nyelvi improvizációra épülő darabjai (*A kopasz énekesnő*, *A lecke*, *A székek*) egymással is tetszőlegesen felcserélhető „beszélő automatákra” váltják a drámai jellemeket és persze magát a cselekvést, így utánozva (megint csak ironikusan) magát a drámai utánzást. Heiner Müller tragédia-újraolvasásai (*Sophokles: Oedipus Tyrann*, *Macbeth*, *Die Hamletmaschine*) a szó szoros – mechanikus – értelmében hajtják végre a hagyomány-szövegek feldarabolását, amivel persze valóban lehetetlenné teszik a katharziszt és a koherens jellemábrázolást. Viszont az is nyilvánvaló, hogy a posztmodern „irodalmi gépezet” kölcsönös módon maga is rá van utalva arra a hagyományra, amelyet ironizálhat és feldarabolhat, és az így keletkezett textuális elemek még mindig jelentésmagvakat hordoznak a pretextusok ismerői számára. Ebből a szempontból figyelemre méltó, hogy az attikai tragédia nagy korszaka szintén egy kvázi rituális feldarabolás színre vitelével zárul Euripidész *Bakkhánsnők* című tragédiájában.

Mi több, ugyanez a feldarabolás jelenik meg Spiró György *Csirkefej* című darabjában is (1985), a szimbolikustól az egyre konkrétabb felé haladva (levágott csirkefej,

¹⁸ Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *A művészet filozófiája*, ford. RÉVAI Gábor, Akadémiai, Budapest, 1991, 386.

¹⁹ Vö. ARTHUR MILLER tanulmánya *Összegyűjtött drámáihoz*, ford. BARTOS Tibor – RÓNA Ilona = Uő., *Drámák*, Európa, Budapest, 1969, 521.

²⁰ „A harmadik különbség ezek [ti. a költői művészet egyes ágai – H. G.] között végül az, hogy mindezeket hogyan utánozhatja az ember. Mert ugyanazokkal az eszközökkel és ugyanazokat a tárgyakat utánozni lehet olykor elbeszélve, vagy valami mássá válva, mint ahogy Homérosz alkot, vagy mint ugyanaz és nem változva, vagy mindenkit úgy utánozva, amint cselekszik, és éppen valamit végrehajt”. ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. RITÓOK Zsigmond, PannonKlett, Budapest, 1997, 23. (Matúra Bölcsélet)

felakasztott macska, meggyilkolt vénasszony). A „tragédia” műfaji megjelölés itt közvetlenül a cím alatt fel is van tüntetve, nyilvánvalóvá téve, hogy mely hagyományhoz kapcsolódik – persze ironikusan, jellegzetes posztmodern gesztussal. A szaggatott dialógusok, a társadalmi el- és szétszakítottság, a trágársággal is jelölt nyelvvesztés, a „magasirodalom” és a vegetatív szinten folyó mindennapi létezés stílusvegyítése (Tanár), a létezés általános kiüttlanságának ábrázolása tudatosan idézik meg egyrészt a tragikus hagyományt, másrészt a kései Kádár-korszak valós társadalmi „tragédiáját” (természetesen az író szemszögéből).

A tragikum létanalízise

Heidegger művészetfilozófiájában a tragikus hős sorsa mint a lét rendkívülisége nyer meghatározást. A *Bevezetés a metafizikába* című könyvének az *Antigoné* első sztaszmónóját tárgyaló értelmezésében („A gondolkodói költés mint az emberlét lényegi megnyitása”) Heidegger a „görögök gondolati költészeté”-nek nevezi a tragédiát, „melyben a lét és a görögök [hozzátartozó] létezése tulajdonképpen megalapozta magát.”²¹ A tragédia ezért is foglal el kitüntetett helyet a művészet kezdeteire kérdező metafizikai spekulációkban: „A kezdet a leghátborzongatóbban otthontalan és a leghatalmasabb. Ami utána jön, az nem fejlődés, hanem ellaposodás a pusztá kiterelvényesedés értelmében, képtelenség a kezdetben maradásra.”²² Heidegger tehát a „hátborzongató otthontalanság” (*deinón, unheimlich*) költői erejű ábrázolásában látja a görög tragédia filozófiatörténetileg is megragadható nívumát, amivel különben már jól előkészített terepen jár. A *deinón* ugyanis meglehetősen gyakori kifejezés az *Antigoné*-ben, különböző alakváltozataiban összesen nyolcszor fordul elő, ebből hétszer inkább negatív, egyszer ambivalens értelemben.²³ Hölderlin – aki nem mellékesen épp az *Antigoné* egyik német fordítója – a szépítő humanista filológia nyomán elterjedt²⁴ *gewaltig* helyett végül a sötétebb árnyalatú *ungeheuer*-re fordítja a kifejezést.²⁵ Ezt a kulcsfontosságú jelentésváltozást Hölderlin ráadásul még egy saját beleköltéssel, a *Nacht* szóval is megtámogatja: a kardal elején a szó szerinti fordításnak számító „über das Meer” helyett nála „über die Nacht des Meers” szerepel.²⁶ A kardal legvalószínűbb értelmezése így épp az emberi tudás és haladás, azaz a kultúra *bizonytalan eredetére és kétélűségére* hívja fel a figyelmet – ahogy azt később Heidegger is értelmezi.

²¹ Martin HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, ford. VAJDA Mihály, Ikon, Budapest, 1995, 74.

²² *Uo.*, 79.

²³ *Uo.*, 93.

²⁴ Még Mészöly Dezső fordításában is így szerepel: „Számptalan csoda van, de az / Embernél jelesebb csoda nincs.” (SZOPHOKLÉSZ, *Antigoné*, ford. MÉSZÖLY Dezső = *Uő. drámái*, szerk. BOLONYAI Gábor, Osiris, Budapest, 2004, 65.). A magyar középiskolai irodalomtankönyvek többnyire a Trencsényi-Waldapfel Imre-féle fordítást közlik: „Sok van, mi csodálatos, / De az embernél nincs semmi csodálatosabb”. SZOPHOKLÉSZ, *Antigoné*, ford. TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre = *Uő. Összes drámái*, szerk. SZILÁGYI János György – TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, Franklin, Budapest, 1950, 378.

²⁵ A német fordítás történetéről, illetve a hölderlini szövegközlés részleteiről lásd: KOCZISZKY Éva, *Hölderlin: költészet a sötét Nap fényénél*, Századvég–Gond, Budapest, 1994, 92–100.

²⁶ Kocziszky Éva nyersfordításában: „Sok van, ami elretentő. De az embernél retentőbb nincs. Hisz az ember, át tenger éjszakán, ha a tél ellenébe fordul a déli szél, kihajózik.” *Uo.* 93–94.

Ráadásul amíg Szophoklész az ember mindig kiutat lelő eszességét dicséri (kivéve persze a Hádésszal való találkozást),²⁷ Hölderlin fordításában ez az út expressis verbis a *semmibe* vezet²⁸ – amit Heidegger a városállam közösségéből való kivetettségben (*ápolisz*)²⁹ azonosít.

Heidegger tehát az értelmezés alapvető irányát tekintve Hölderlint követi. Az arisztotelészi és a hölderlini-heideggeri horizont összenyitásával talán azt is mondhatnánk, hogy a tragikus művek befogadásakor a lét nyitottsága feletti őszinte csodálkozás a metafizikai otthontalanságtól (a társadalmon kívüliségtől) való borzongással vegyül. A tragikus előadás során a közönség részt vevő tagjai (és ne feledjük, hogy a görög előadásokra hosszú, szisztematikus előkészítés után, a Dionüszosz-kultusz fénypontjaként került sor) döbbenet figyelik, ahogy a hős egy kiüttlannak tűnő helyzetből minden kitérési (és ugyanakkor a polisz normatív rendjébe történő vissza-illeszkedési) kísérletével csak még hátborzongatóbban otthontalanná, és ezzel együtt érdekesebbé válik a szemükben. Ezáltal pedig maguk is új viszonyítási pontokra s az új kezdetet jelentő – valami szubjektíve lényegest a maga elrejtettségéből kiugrató – tapasztalatokra tehetnek szert.

Karl Jaspers *Über das Tragische* című 1952-es írásának³⁰ egyik fejezete a tragikumtól való megváltás különböző filozófiai koncepcióit vizsgálja. E szerint magán a görög tradícióban belül is észlelhető a tragikum feloldására irányuló törekvés, vagyis a tragédia története bizonyos szempontból akár a tragikum önfelszámolásának a történeteként is olvasható.³¹ A „keresztény tragikum” esetében (Jaspers itt főleg Dantéra és Calderónra hivatkozik) az üdvtörténeti perspektíva elvileg maradéktalanul „felveszi” magába a tragikumot, azzal az „apró” kitételrel, hogy ez a – Jézus Krisztus által – megelőlegezett megváltás csak a hit aktusán belül történhet, ami azonban maga is kegyelmi aktus. A tragikumtól való „megváltás” harmadik – a kifejtés terjedelmét ítélve a szerző számára a legérdekesebb – formája a filozófiai tragédia, amelyben

a tragikum legyőzésének olyan megvalósulás formájában kellene megtörténnie, mely ugyan a tragikus tudáson mint fundamentumon válik lehetségessé, de nem

²⁷ Kocziszky Éva nyersfordításában: „Minden utat meglelő (az ember): utat nem lelőként soha nem megy a jövő elé: csupán csak Hádés elől nem fog magának menekvést szerezni: elháríthatatlan károkra azonban kiötölte magának a gyógyírt.” *Uo.* 96.

²⁸ Kocziszky Éva nyersfordításában: „Mindent bejáró, mindenben járhatlan. A semmibe jut. Nem tudja a holtak jövődó helyét sem elkerülni és előre látni a pusztító járványok sorát.” *Uo.*, 96.

²⁹ HEIDEGGER, *Bevezetés a metafizikába*, 78.

³⁰ KARL JASPERS, *Über das Tragische* [1952], Piper, München, 1961, 46. A könyvből magyar nyelven is jelentek meg részletek az alábbi weboldalon: http://nemetfilozofia.hu/jaspers_tragikum.html, ford. HORN András.

³¹ Míg Aiszkhülosz *Eumenidákjában* (az Oreszteia záró darabjában) egy kézzelfogható intézményi rend válik a fundamentumává egy „fényteli életnek”, addig az *Oidipusz Kolónoszbán* látványos végjelene-tében „csak” annyi történik, hogy „a hősoket az isteni princípium nem tudott, hanem hitt léte (*Sein*) arra készíti, hogy törődjenek bele az istenek akaratába s áldozzák fel a maguk akaratát és létét (*Dasein*) – a vád, mely pillanatokra ellenállhatatlanul hangossá válik, a végén panaszszá csitul.” Euripidésznel pedig a tragikus vigasztalás ez utolsó, halovány fátylaja is kialszik: „Az istenek helyére *tüché* lép, a véletlen. Az ember határai és elhagyatottsága megborzongatóan nyilvánvalóvá válnak.” Vö. KARL JASPERS, *Über das Tragische*, 47–48. HORN András fordítása.

marad meg azon belül. Ez egyetlen egyszer került ábrázolásra egy ennél fogva egyedülálló műben: Lessing *Bölcs Náthánjában*, ebben a *Faust* mellett legmélyebb német drámában.³²

Jaspers (minden bizonnyal nem egészen függetlenül a világ romantizálásának schlegeli programjától) „keletkezésként” „átfogó törekvés”, a belülről motivált cselekvés és a kommunikáció harmonikus egységeként próbálja körülírni az „igazi (*eigentlich*) emberlét” eszméjét, amely – mintegy a keresztény hitrendszer filozófiai alternatívájaként – a tragikus gondolkodásból kiutat jelenthet.³³ Ha a „filozófiai tragédia” mint kvázi műfaji megjelölés nem volna már önmagában is elég ellentmondásos (amit egyébként maga Jaspers is jelez azzal a kikötésével, hogy „[a] *Bölcs Náthán* nem tragédia”)³⁴, gyanakvásra adhat okot, hogy a szerző nem is hoz más példát Lessing darabján kívül. Ez a *Bölcs Náthánban* poetizált idea azonban – amelyet először éppen a Goethe vezetése alatt álló weimari udvari színházban vittek színre Schiller átdolgozásában³⁵ – a 19. század óta folyamatosan az esztétikai-ideológiai viták keresztüzében áll, főleg épp a benne (Jaspers szerint nagyon dinamikusan) megnyilvánuló „igazi emberlét” eszmeisége miatt. Amíg Ludwig Tieck egy nemes eszme rossz színpadi kifejezését látta benne, a náci egy bűnös eszme túlságosan is népszerű reprezentációját; míg egyesek szellemi előfutárúkként tekintettek rá (Heine), vagy épp a „tolerancia evangéliumaként” ünneplik (Fontane), mások – épp emiatt – kritikus távolságtartásra szólítanak fel vele szemben (Franz Mehring).³⁶ Vajon nem lenne-e célszerűbb ez esetben – ahogy azt Paul de Man is javasolja más összefüggésben – a kérdezőt és a tárgyat is meghagyni „önnön meghatározatlanságának pátozásában”?³⁷ Ez vonatkozik Jaspers „igazi emberlét” definíciójára is.

Az „egzisztencialista” kiindulású drámaelméletek sajátos példája Józef Tischner lengyel katolikus pap, filozófus, teológus *A dráma filozófiája* című könyve.³⁸ Tischner már a könyv elején jelzi, hogy a „dráma” szót az irodalomelmélettől eltérő, kiterjesztett értelemben használja, voltaképp az emberi élet nagyszabású (integratív erejű) metaforájaként. „Drámai lénynek lenni azt jelenti, hogy másokkal körülvéve, talpunk alatt a földdel mint színpaddal kell leélnünk a számunkra kiszabott időt.”³⁹ Tischner paradigmatis megkülönböztetése, az *intencionális tárgyasítás/nyitottság* (ahogy a „lelketlen” világgal mint színpaddal kapcsolatba lépünk) és a *dialogikus nyitottság*

³² Uo., 48.

³³ A teljes idézet: „Ez mint keletkezésként lévő eszme tárul elénk, nem mint eleve adott minőség (*Sosein*); nem egy tökéletes világ víziójában van jelen, hanem abban az átfogó törekvésben, mely ezeknek az embereknek egymással való kommunikációjában a benső cselekvésből válik valósággá.” Uo.

³⁴ Uo.

³⁵ Vö. *Kötet végi jegyzetek, kiegészítések* Lessing drámáihoz = Gotthold Ephraim LESSING, *Drámák*, szerk. FENYŐ Ervin, Geopen, Budapest, 2010, 752–758.

³⁶ Uo., 755–756.

³⁷ Paul de MAN, *Az eltorzított Shelley*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = *Újragondolni a romantikát*, szerk. HANSÁGI Ágnes – HERMANN Zoltán, Kijárát, Budapest, 2003, 180.

³⁸ Józef TISCHNER, *A dráma filozófiája* (1990), ford. FEJÉR Irén – SZENYÁN Erzsébet, Európa, Budapest, 2000.

³⁹ Uo., 6.

(ahogy más alanyokkal kapcsolatba lépünk) mint lételméleti modellek mögött az alapvetően zsidó–keresztény ihletettséggű perszonalizmus hatása rajzolódik ki (az egyik oldalon a husserli és heideggeri filozófiára, a másikon Maritainre és Buberre hivatkozik). A dráma (élet)filozófiája szempontjából nyilván az utóbbi bír nagyobb jelentőséggel dialógusjellegé⁴⁰ miatt (hiszen ami vagyok, az lényegében mások által vagyok), de mindig tekintettel kell lennünk az előbbire is, már csak azért is, mert „a színpadnak közösnek kell lennie”⁴¹ (a *communio* hagyományos keresztény dimenziója!).

A tragikum Tischner „dráma”-elméletében épp a megfelelő viszonyulások felcseréléséből vagy súlyos összezavarásából fakad (itt megint csak a kereszténység ördög-elképzelésére hivatkozhatnánk, aki lényege szerint „diabolosz”, azaz szétdobáló, összezavaró). Példaként említhetnénk (a romantika egyik legfontosabb tematikáját megidéző) „A szépség tragikuma” című fejezetet, ahol a következő (a romantikus művészeti irányzat egyik fő tematikájához is szervesen kapcsolódó) jellemzés olvasható:

A tragédia értelmét a találkozás élménye jelöli ki. Maga a birtoklás – a beteljesületlen és beteljesülhetetlen birtoklás – a tragédia felé gravitál. [...] A birtoklás illúziójának elsősorban a vágyakozásban megmutatkozó fájdalom lesz a szépségtől elragadtatott ember önismeretének lényege. Az elragadtatott ember egyetlen nagy sóhajjává válik, megragadni próbál valami megfoghatatlant, meg akarja markolni a fényt. Az önismeret kínja megakadályozza, hogy lássa a másik emberrel kapcsolatos igazságot.⁴²

Már a megközelítések módjából (szabad akarat, pusztulás vagy megmenekülés antitézise,⁴³ szabad akarat, perszonalizmus, diabolika szerepe stb.) is látszik, hogy az egyébként katolikus pap szerző lényegileg a katolikus egyházi tanítást értelmezi újra „drámafilozófiájában”, gondosan rámutatva annak a klasszikus és kortárs filozófiával való kapcsolatára – vagy épp összeférhetetlenségére.

A keresztény vallási hagyomány, illetve a dráma és tragikum kérdéskörének egymásra vonatkoztatása a mi szempontunkból azonban nemcsak ontológiai, hanem mediális jelentőséggel is bír. A görög tragédia és a keresztény passió szemléleti párhuzamba állítása (egy olyan allúzió, amelyre a kulturális folytonosság megszakadása okán a tragikus filozófia művelői talán óhatatlanul is rákényszerülnek) legalább annyi szempontot elfed, mint amennyit reményünk szerint megvilágít. Fontos különbség például, hogy amíg az egymással versengő tragédiaköltők az alapmítoszok *újszerű* feldolgozásaival próbálták elbűvölni közönségüket, addig a – hivatalos – keresztény

⁴⁰ „A másik ember valamilyen elvárás révén lép elénk, aminek következtében megszületik bennem a felelősségtudat. Annak tudata, hogy a másik ember jelen van, mint az elvárás tudatosítása teljesebbé – az elvárása, amely kötelez.” Uo., 8.

⁴¹ Uo., 15. Továbbá: „A tárgyak közös világa legfeljebb azon alanyok számára lehet közös világ, amelyek ugyanúgy látnak, és amelyek azonos szemszögből nézik a dolgokat.” Uo., 20.

⁴² Uo., 145.

⁴³ „Az ember, amikor részt vesz a drámában, többé-kevésbé tisztában van azzal, hogy – metaforikus kifejezéssel élve – saját kezében van a sorsa: pusztulása vagy megmenekülése.” Uo., 9.

kultuszok éppen a szent szövegek és hagyományok minél pontosabb megőrzésére hivatottak egy kulturálisan egyre sokszínűbb, egyetemessé táguló kulturális közegben (erre szolgál a kanonizáció, a dogmák, a szertartásrend aprólékos szabályozása stb.). Egy másik fontos különbség nézetem szerint a hübrisz és a katharszisz értelmezése körül érhető tetten. A keresztény kultusznak a görög tragédia arisztotelészi leírásához hasonlóan integráns része a „tisztítás” (katharszisz) mozzanata, amely az isteni háromság terében zajlik (alapja Isten Fiának, Jézus Krisztusnak a földi tanúságtétele, ösztönzője a Szentlélek, eredménye az Atyaisten kiengesztelése). Ám mivel Jézus Krisztus, akinek kiengesztelő áldozatában a hívő ember a kultusz keretében részesül (Eucharisztia), vagy arra emlékezik (Úrvacsora), lényege szerint egyszeri, örök és változhatatlan mintakép. Hibáról (hübrisz) a kereszténység „főhőse”, Jézus Krisztus esetében aligha beszélhetünk – legalábbis ez kívül esik a keresztény teológia horizontján. Ugyanakkor a hübrisz mint hiba, bűn, véték (el-vetés) lehetősége a hívők életében is megjelenik: ezt elkerülendő a keresztény kultusz résztvevőjére az a hermeneutikai feladat hárul, hogy az a priori tökéletesnek tételezett alapszöveget, a Szentírást (és katolikusok esetében a Szent hagyományt) helyesen alkalmazza a saját életére – ami persze nem mindig könnyű.

Egy poétikai tragikumelmélet

Karl Heinz Bohrer (a hegeli dialektika és a nietzschei pátosz-állapotok értelmezési horizontjainak egyesítésével) a félelem *körkörös*en haladó kifejezését tekinti a tragédia hermeneutikai alaprétegének, mivelhogy bármelyik tragédiában találunk ilyen *féleleménekeket* (Gesänge der Angst).⁴⁴ Kreón például így kiált fel, amikor meglátja a halott Antigonét, és vele a saját fiát: „Ó, jaj, jaj, jaj, / Hogy rettegek én! / Mért nem verik át / Kétélű karddal a mellem”.⁴⁵ A *Perzsák* elején – mely vélhetően a legkorábbi ránk maradt tragédia – rögtön a kórus vészjósló féleleméneke hallatszik: „Igy emészti rettegés / gyászba öltözött szivem” – amit aztán Atossza anyakirálynő visszhangoz tovább a műben.⁴⁶ S amíg például az Oreszteia történelmileg motivált olvasatában az új jogfelfogás diadalmaskodik a vérbosszú ciklikus szemléletmódja mint mitologikus törvényszerűség felett, addig a költői képzelet szintjén a félelem képei uralkodnak az egész trilógián. A drámában a félelemhatást erősíti a fény és sötétség ellentételező szimbolikája is: a tűzjel pozitív jelentését rögtön aláássa az a másik jelentés, mely Trója szentségtörő porig égetésére utal, és amelyet Klütaimnésztra Agamemnón szörnyű végének egyik okaként jelöl meg. Bohrer még a névleg optimista lezárást sem találja igazán megnyugtatónak:

A jogra való hivatkozással, hogy úgy mondjam, az igazságtalanság káoszában a védelmező elv biztosításaként, szoros összefüggésben van az Istenre való hivatkozás.

⁴⁴ Karl Heinz BOHRER, *Gesänge der Angst* = Uő., *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*, Hanser, München, 2009, 242–283.

⁴⁵ SZOPHOKLÉSZ, *Antigoné*, 95.

⁴⁶ AISZKHÜLOSZ, *Perzsák*, ford. JÁNOSY István = Uő. *drámái*, jegyz. DEVECSERI Gábor – RITOÓK Zsigmond, Európa, 1996, 11.

Úgy hangzik azonban, mint valamiféle ráolvasás, amely mögött bizonytalanság rejlik, nem tudni, mi várható az istenektől. Apolló Kasszandra elpusztítójává lesz, de ott van Zeusz. Miközben nevét és megjelenését a tragédiában homéroszi szemléletességgel tárja elénk, homályban marad az identitása.⁴⁷

Bohrer kitűnő olvasatához annyit azért még hozzá kell tennünk, hogy a tovább nem fokozható rettegés pátoszának adekvát retorikai kifejeződése éppen a hős látványos elnémulása lehet, amely költői eszközzel élnek is egyes tragédiák. Gondoljunk például Kasszandra elnémulására az *Agamemnónban*: „Csak egy szavam van még, vagy inkább gyászdalom / magam fölött: hozzád esengek, Hélios, / végső sugárodhoz, hogy majd a bosszulók / fiztessék a gyilkolókat értem is, / a rabnőért, kit oly könnyű megölniök. [Szerzői utasítás:] *Belép a palotába. A kapu bezárul.*”⁴⁸ Ugyanilyen plasztikusan van előkészítve a „hattyúnyakú” Iphigeneia elnémulása is Euripidész drámájában: „Üdv, üdv neked, / fáklyahordó Nappal! apánk, / Zeusz sugára! Mi odaát / másik új életet, s végzetet mást lelünk. / Drága fényem, üdv neked. Derülj, derülj! [Szerzői utasítás:] *El.*”⁴⁹

A tragikum medialitása

Végül hadd tegyünk még egy médiatörténeti kitekintést: a mégoly plauzibilis elméleti megközelítések alapján sem állítható, hogy a tragicitás meghaladná más „rendkívüli állapotok” ismeretelméleti jelentőségét. Például a komédiák befogadásakor felszabaduló önfeledt nevetés⁵⁰, vagy éppen az erotikus eksztázis ábrázolása a görög lírában (például Szapphó műveiben) hermeneutikailag hasonlóan „termékeny” lehet. A görög tragédia a karénekek, a monológok és a dialógusok egymást váltogató, összetett nyelve a különböző mediális csatornák (természeti környezet, látvány, mozgás, zene, énekelt és/vagy beszélt nyelv, a színpadi füst illata stb.) kiaknázásával hozza létre azt a sajátos hatást, amit „tragikumnak” nevezünk. A tragikus színház az egyik legősibb olyan kulturális közvetítő technika, amelyben a vizualitás és a verbalitás esztétikai struktúrái ilyen magas szervezetségi fokon egyesíthetők.

A színház így multimédiás módon gyakorol hatást ránk, miközben jellegzetes „meta” gesztusaival folyamatosan el is távolít minket – ellentétben az (állítólag) ennek eredetüül szolgáló rítussal, mely minél zavartalanabb részvételt követel. Az így megnyíló hermeneutikai játéktér az, ami az európai kulturális diskurzusokban régóta

⁴⁷ BOHRER, *Gesänge der Angst*, 252.

⁴⁸ AISZKHÜLOSZ, *Agamemnón*, ford. DEVECSERI Gábor = Uő. *drámái*, 237.

⁴⁹ EURIPIDÉSZ, *Iphigeneia Auliszban*, ford. DEVECSERI Gábor = Uő. *összes drámái*, jegyz. KARSAI György, Európa, Budapest, 1984, 942.

⁵⁰ „A komikum így kettős mozgásban jön létre: az első a mindenkori adott rendben való túllépés egy belőle kizárt terület felé, a második pedig e kizárt terület láthatóvá tétele magán az őt kizáró területen belül. [...] Amit a nevetéssel kijátsszunk és megragadunk, az a semmisnek ez a titkos hozzájárulása a létezéshez; megragadjuk és kijátsszunk, de nem a kirekesztő komolyság módján, hanem úgy, hogy a semmis magán az őt kirekesztő rendszeren belül mintegy ahhoz tartozóként mutatkozik és szólal meg.” Joachim RITTER, *A nevetésről*, ford. PAPP Zoltán = Uő., *Szubjektivitás. Válogatott tanulmányok*, Atlantisz, Budapest, 2007, 40.

komoly ismeretelméleti jelentőséggel bír, legyen szó ennek méltatásáról vagy – többnyire erkölcsi okokból történő – elutasításáról. Az így felfogott „tragikum” aztán sokféleképpen modellálódik a nyugati világ kultúratörténetében: mediális áttételekkel beépül például a modern regénybe (jelenetezés, közvetlen dialógusok, a szubjektum problematizálódása), és utóbb a filmművészetbe is (gondoljunk különösen a „film-dráma” műfajára). A tragédia tehát nem halt meg, csak átalakult – régi szokása ez Dionüszosznak.

LŐRINCZ CSONGOR

Hangoltság, beszédhelyzet és affektus Vörösmarty költészetében

Ismeretes, hogy a 19. századi magyar költészet Aranytól bekövetkező fordulatát úgy értelmezték mint a romantikus szerzőség Vörösmartynál megvalósított paradigmájának egyfajta személytelenítését, kollektívabb jellegű beszédmódba történő átfordítását, átformálását. E kanonikus elv szerint Arany „nemzeti klasszicizmus”-ként aposztrofált poétikai-poetológiai képlete és költői rendszere a romantikus eredetiségelv nyelvteremtő impulzusainak individualizált beszédszerkezetét veszi vissza és helyezi át azt a hagyományközösségi alapozású költészeti minták és megszólalásmódok dimenziójába, illetve autorizálja ezek felől. Arany meglehetősen következetességgel kidolgozott életműve (csupán néhány egészen késői vers „zavarhatja” meg ezt a megnyugtató képet), mégpedig éppúgy az epikai jellegű költészetben (verses epika és balladák), mint a tételesen megfogalmazott költészettani írásokban, valamint az ezek nyomán kibontakozó hagyomány – Gyulai hathatós megalapozásával¹ – kanonikus formájában és messze ható költészettörténeti következményekkel terjesztette el ezt a képletet. E modell meggyőző ereje az anyanyelvi idioma kultúraformáló jelentőségének szisztematikus előfeltételezése mellett főleg abból táplálkozik, hogy benne egy történeti minta kapcsolódik össze a közösségi identifikáció elvével – az irodalmi közvetítés révén (jellegzetesen 19. századi képletként). Vörösmarty költészetének tárgyalása továbbra is a Gyulai által megelőlegezett költői világkép-magyarázat uralma alatt maradt, a Babits – Szerb Antal – Martinkó András vonalon is,² hiába hívta fel a figyelmet Szegedy-Maszák Mihály *Előszó*-elemzése e folytonosság problematikus jellegére.³ E kanonikus minta szemléletmeghatározó érvényével szemközt Horváth János és Barta János eltérő, nyelvi-poétikai szempontból és a lírai szubjektivitás szituálásának nézetéből összetettebb értelmezéseinek jelentősége valódi súlyukhoz képest meglehetősen elsikkadt.

Eme költészettörténeti mintázat bizonyos elvi és történeti (nem pusztán irodalomtörténeti) motivációja és kanonikus produktivitása nemigen vonható kétségbe. Mégis felvethetők a benne működő poétikai logika, költészettörténeti-szövegközi emlékezet,

¹ GYULAI Pál, *Vörösmarty életrajza*, Szépirodalmi, Budapest, 1985.

² Lásd pl. SZAJBÉLY Mihály, *Vörösmarty Mihály elhamvadtt versei = Uő., Álmodó álmodói. Irodalomtörténeti tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1997, 7–27.

³ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A kozmikus tragédia romantikus látomása. (Az Előszó helye Vörösmarty költészetében) = Uő., Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1980, 182–183. Lásd továbbá: Vörösmarty számos műve „ma is a nyelvteremtés egyszeri csodájának tűnik. Óhatatlanul is arra gondolunk, hogy irodalmunk kihagyott egy lehetőséget, amikor túlságosan is eltávolította magát a nyelvteremtő Vörösmartyt.” *Uo.*, 219.