

Ersu Ding¹

TRAGÉDIA ÉS MODERNITÁS. KÉT FÉLREMGYARÁZOTT OK-OKOZATI VISZONY

Minősítő tartalomtól mentes műfaji megnevezésként a „tragédia” szó a dráma azon válfaját jelöli, melynek elsődleges rendeltetése az emberi szenvedés különböző ismeretelméleti, tanító vagy esztétikai célokból való színpadra állítása. Mint ilyen, a tragédia jelenléte minden olyan emberi társadalomban elvárható, ahol a dráma a nyilvános kommunikáció és szórakozás bevett formájaként használt. Ugyanakkor számos múltbéli és kortárs kritikus, valamint teoretikus véli úgy, hogy a tragédia jóval több, mint drámai műfaj vagy alműfaj. Paradox módon ez a nézet éppen hogy csökkenti a tragédia jelentős kulturális helyszíneként betöltött szerepét, melyben „magára vonja az adott (történelmi) kor alapvető hiedelmeit és feszültségeit”² Arisztotelész már az i. e. 4. században kifejezte abbéli meggyőződését, hogy a tragikus dráma más irodalmi formákhoz képest felsőbbrendűnek számít. Ezeket a magasztaló szavakat visszhangozta Ovidius a római időkben, Jean Racine a neoklasszicizmus során, Georg Wilhelm Friedrich Hegel a felvilágosodás korában, valamint sokan mások a 19. és 20. században. A tragédiát valóban „oly túlzó módon dicsérték” mindvégig a történelem folyamán, hogy a név majdhogynem „a tökélyvel rokon értelmű”³ szóvá vált. Kortárs kínai irodalomtudósoknak szintén volt részük abban, hogy a tragikus dráma a legfőbb kulturális rangra emelkedett. Közéjük tartozott az összehasonlító irodalom kiváló képviselője, Qian Zhongshu 钱钟书, aki a tragédiára „a legfelsőbb drámai művészet”⁴-ként tekintett. A tragédia előkelő művészeti formaként elfoglalt speciális helyzetéből adódóan bizonyos korok és kultúrák közösségeiről elterjedt a nézet, miszerint elvesztették a tragikus művészet alkotására irányuló képességüket – míg más csoportoknak állítólag szükségük van rá a fennálló társadalmi rend megújításának érdekében. Előbbi helyzet egybevág az olyan tragédiával kapcsolatos kijelentésekkel, mint amelyeket a George Steinerhez hasonló kutatók hangoztattak az Egyesült Államokban a 20. század derekán. Utóbbi a hagyományos kínai kultúrát jellemzi abban az időszakban, amikor

¹ A szerző a Lingnan Egyetem professzora. Az előadás elhangzott 2018 augusztusában, Budapesten, a *Comparative Cultural Studies Conference*-en (részben az OTKA K 112415 sz. programjának támogatásával).

² Raymond WILLIAMS, *Modern Tragedy (Modern tragédia)* (Ontario: Broadview, 2006), 69.

³ Terry EAGLETON, *Sweet Violence, The Idea of the Tragic (Nyájas erőszak, A tragikum fogalma)* (Malden: Blackwell, 2003), 23.

⁴ LI Dasan 李达三 és LUO Gang 罗刚 (szerk.), *Milestones in Comparative Studies of Chinese and Foreign Literatures (Mérőkövek a kínai és idegen nyelvek összehasonlító tanulmányaiban)* (Peking: k. n., 1997), 359.

az ország a 19. és 20. század fordulóján örökletes monarchiából egy demokratikus törekvésekkel teli modern állammá vált.

A nyugati kutatók általánosságban véve három olyan történelmi korszakot emelnek ki, melyek során a tragikus drámai alkotások a legnagyobb mennyiségben, valamint a legjobb minőségben születtek. Ezek a következők: „a klasszikus tragédia kialakulása az ókori Görögországban, a tragédia reneszánsza a 16. századi Angliában és a 17. századi Franciaországban, végül pedig a modern civilizáció szer-teágazóbb tragikus drámája, melynek képviselőit 1880 után, az ipari kapitalizmus korában írták és adták elő”.⁵ A dráma művészet első két mérföldköve majdhogynem egyhangú megerősítést nyert, míg a harmadik mindmáig heves viták tárgyát képezi. Számos nyugati irodalomtudós szerint a modern ember már nem követi az antik és középkori világnézetet befolyásoló, tapasztalattól független (és emiatt bizonytalan, nehezen érthető) erőkben való hitet, mely azonban a tragédia alkotásának nélkülözhetetlen eleme. Ennek okán, a XIV. Lajos palotájában aratott sikere után, bekövetkezik „a tragédia halála”.

Joseph Krutch 1929-es *Modern Temperament* című monográfiájában ugyan elsőként említi és támasztja alá „a tragédia halála” fogalmát, az elnevezést mégis George Steiner e címet viselő 1961-es könyve tette alapvető kifejezéssé a drámakritikusok körében. E művében Steiner kijelenti, hogy a tragédia, ókori görögországi és reneszánsz európai virágkorát követően, elérte „azt a pontot, ahonnan többé nincs visszatérés”.⁶ Ez azt jelenti, hogy a modern nyugati civilizáció többé már nem képes a tragédia mint művészeti forma alkotására. Steiner többféle – nyelvészeti, szellemi, valamint társadalmpolitikai – okot említ a tragédia állítólagos bukásával kapcsolatban, a legfontosabb közülük mégis „a racionalizmus és a nem vallásos metafizika diadala”,⁷ mely a modernitás jellemzője. Steiner a következőt jegyzi meg a társadalmi életben és gondolkodásban lejátszódó, tragédiát elnyomó paradigmaváltásról:

„A klasszikus mitológia és a kereszténység egyaránt ilyen képzeleti építmények. A valóság és az erkölcsi értékek különféle szintjeit mind a létezés egyetlen tengelye mentén rendezik el, mely a lélektelen anyagtól a makulátlan csillagokig terjed. A megértés és a kifejezés közé még nem ékelődtek be a matematika és a tudományos képletek új nyelvei. [...] A tizenhetedik század végétől kezdve a közönség nem volt többé az a szerves közösség, melynek számára ezek az elképzelések és a képes beszéd hozzájuk kapcsolódó szokási természetesek, illetve közvetlenül ismerősek lettek volna. Elvesztették vitalitásukat az olyan fogalmak, mint a kegyelem, a

⁵ John ORR, *Tragic Drama and Modern Society (Tragikus dráma és modern társadalom)* (London: Macmillan Publishers Limited, 1989), XI.

⁶ George STEINER, *A tragédia halála*, ford. Szilágyi Tibor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1971), 176. (George STEINER, *The Death of Tragedy* [London: Faber and Faber, 1974], 193.) A további hivatkozásokban elől a magyar kötet, utána az angol nyelvű eredeti oldalszáma szerepel.

⁷ Uo.

kárhozat, a megtisztulás, az istenkáromlás vagy a létezés láncolata, amelyek pedig impliciten mindenütt jelen vannak az antik meg a shakespeare-i tragédiában.”⁸

Steiner szerint a görögök hittek abban, hogy az e világi gyötrelmeket és szenvedéseket gyakorta azok a féltékeny és kőszívű olümposzi istenek okozzák, akik szüntelenül egymással viaskodnak, eközben pedig ártatlan embereket gyötörnek. I. Erzsébet és XIV. Lajos alattvalói, akik keményen próbálták lerázni magukról az Európát akkor már több mint 1200 esztendeje uraló kereszténység igáját, mindig is az Ember természetének eredendő bűnével hozták összefüggésbe a szenvedést – azaz az eredendő bűnnel, mely kezdetben az isteni kegyelemből való kieséshez vezetett. A kollektív reneszánsz gondolkodásmód enyhe elferdítésével együtt is a tragédia amiatt valósulhat meg mindkét esetben, mert „azok az erők, amelyek életünket formálják vagy elpusztítják, kívül esnek az ész vagy az igazság birodalmán.”⁹ Ezzel szemben a 18. századi felvilágosodási mozgalom által befolyásolt modern férfiak és nők az átélt szerencsétlenségeket és igazságtalanságokat a zsarnokok és kizsákmányolók generációi által felépített valós társadalmi szerkezetnek tulajdonítják. Mivel a társadalmon belüli károkat nem homályos, földöntúli erők, hanem maguk az emberek okozzák, ezek a bajok oktatáson belüli változtatásokkal vagy az anyagi körülmények fejlesztésével bizonyára orvosolhatók. Az emberi tökéletesíthetőségbe és adottságokba vetett ilyesfajta bizalom idegen a tragédiától, ehelyett főképp a kortárs darabokban kerül kifejezésre, ahol „a gonoszok megjavulnak, [...] a történet végén a [...] szerelmesek és hősök kéz a kézben elindulnak”¹⁰

Lenyűgözően széles látókörük ellenére Steiner érvei, úgy tűnik, nincsenek összhangban a történelmi tényekkel, emiatt könnyen érhetik őket cáfolatok. Először is: azáltal, hogy a 18. századi felvilágosodási mozgalom által kiváltott elsőpró változásokat igyekszik hangsúlyozni, Steiner úgy mutat be mindent, ami ezt a korszakot megelőzte, mintha egyetlen gondolkodásmódról volna szó – míg minden, ami a felvilágosodás után következett, egy másik eszmeáramlathoz tartozna. Más szóval: azt a hibás benyomást kelti olvasóiban, hogy azok a szellemi és dráma művészeti hagyományok, melyek megelőzték, majd követték „azt a pontot, ahonnan többé nincs visszatérés”, homogének és belső ellentmondásoktól mentesek. A görög, reneszánsz és modern tragédia történelmi háttérének alaposabb vizsgálata azonban teljesen más képet mutat. Habár számos görög tragédiaíró hajlamos az embereket a szeszélyes és közönyös istenségek kezében lévő tehetetlen játékszerekként ábrázolni, a tragédia elméletének legfőbb korabeli forrása, Arisztotelész úgy véli, hogy a

⁸ Uo., 178. és 179., 196. és 197.

⁹ Uo., 12, 7.

¹⁰ Uo., 126, 136.

tragikus főhősöket érő csapásoknak „valamely súlyos tévedés miatt”¹¹ kell bekövetkezniük. Innen származik a hamartia (ἁμαρτία; bűn, drámai/tragikus hiba) elmélete. Az európai reneszánsz korában akadtak olyan tragédiáírók, mint Christopher Marlowe és William Shakespeare, akik úgy gondolták, hogy az emberi becsvágy sérti az isteni alkotás hatalmas láncolatát. Halljuk azonban olyan filozófusok szavát is, mint Giovanni Pico della Mirandola, aki szerint Isten oly módon teremtette meg az Embert, hogy joga legyen átalakítania magát „bármily formára, melyet előnyben részesít”.¹² Ehhez hasonlóan a modern nyugati társadalmak állítólag szekuláris beállítottságúak, akiket a tudomány alapelvei vezetnek, az egyház ugyanakkor a Teremtés bibliai történetével magyarázza a világot. Még Steiner modernitásról, valamint a görög és reneszánsz tragédiákról szóló jellemzésének is megvannak a maga ellenzői. Egyik kortárs képviselőjük Adrian Poole professzor, aki a következőt jegyzi meg:

„Egy teljességében szekuláris társadalom pedig, melyből a szenttel kapcsolatos mindennemű érzést kiirtottak, semmivel sem elképzelhetőbb, mint egy sötétség nélküli világ vagy egy vég nélküli élet. Ami Szophoklészben, Shakespeare-ben és Racine-ben közös, az a törekvés arra, hogy színpadra állítsák azokat az összefutási pontokat, ahol fény és sötétség, szent és szekuláris, isteni erő és emberi értelem találkozik. A saját drámai műveiket alkotó korokra nem volt jellemző egyetlen szilárd, összefüggő hiedelemvilág. Éppen hogy a konfliktusokat juttatták kifejezésre: összeütközéseket a régi vallás és az új politika, a hagyományos hit és a modern racionalizmus, valamint a szent és a világi között.”¹³

Ami a boldog befejezést illeti, Steiner szerint ez a tragédiával kapcsolatos modern próbálkozások sajátja. Az ilyesfajta lezárás azonban csupán a kortárs nyugati populáris kultúra egy bizonyos, „hollywoodi mozi” címszó alatt található alműfajára érvényes. Ettől eltérően jelentős drámaírók Henrik Ibsentől kezdve John Millington Synge-en, August Strindbergen, Eugene O’Neillen és másokon keresztül egészen Arthur Millerig mind alkottak tragikus végkimenetelű színműveket. A rögtön eszünkbe jutó ilyen típusú darabok közt ott van a *Kísértetek*, a *Hedda Gabler*, a *Szírti*

¹¹ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. SARKADY János (Budapest: Magyar Helikon, 1974), 29. (Ugyan ez a szövegrészlet az újabb fordításban a „végzetes tévedése miatt” szó szerkezetként olvasható. Lásd: ARISZTOTELÉSZ, *Poétika és más költészettani írások*, ford. RITÓÓK Zsigmond, szerk. BOLONYAI Gábor [Budapest: PannonKlett, 1997], 55.) Az angol nyelvű idézet forrásához lásd: ARISTOTLE, *The Complete Works of Aristotle*, Vol. 2. (New Jersey: Princeton University Press, 1984), 2325.

¹² Giovanni MIRANDOLA, „Oration on the Dignity of Man” („Beszéd az ember méltóságáról”), in Ernst CASSIRER, Paul Oskar KRISTELLER, and John Herman RANDALL, eds. *The Renaissance Philosophy of Man (Az ember reneszánsz filozófiája)* (Chicago: University of Chicago Press, 1948), 225.

¹³ Adrian POOLE, *Tragedy, A Very Short Introduction (Tragédia, Egy nagyon rövid bevezetés)* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 29.

lovasok, Az apa, a Julie kisasszony, a Vágy a szilfák alatt, az Amerikai Elektra, az Édes fiaim, Az ügynök halála és A salemi boszorkányok. Ismételten hangsúlyozandó: Steiner, úgy tűnik, olyan buzgón igyekszik szemléltetni a modernitás tragédiairásra gyakorolt egységes és visszafordíthatatlan hatását, hogy figyelmen kívül hagyja a poszt-racine-i kor sok valóban szomorúan végződő drámai alkotásának létezését. Mindez arra mutat rá, hogy nem feltétlenül van ok-okozati viszony a modernitás megjelenése és a tragikus dráma állítólagos eltűnése között.

Másrésről egy boldog befejezés önmagában még nem zárja ki, hogy egy színművet tragédiának nevezünk – és nem is volna szabad így lennie. Ez pedig elvezet bennünket egy másik, kínai irodalomtudósok közt folyó vitasorozathoz, mely a tragédia és a 19–20. század fordulóján kialakuló modernitás közötti viszonyra vonatkozik. Nagyjából fél évszázaddal korábban Kína megszügyenítő vereséget szenvedett a britektől az (első) ópiumháború során (1839–1842). Az esemény hatására a kínai értelmiségiek hosszas, komoly elmélkedést folytattak azzal kapcsolatban, hogy mi romlott el a kultúrájukban, és milyen változtatásokat kell keresztülvinni annak érdekében, hogy az ország utol tudja érni a Nyugatot. Az önkritika az 1910-es és 1920-as évekbeli radikális Új Kultúra Mozgalomban csúcspontot ért el. A mozgalom, mely a nyugati kultúrát állította be mintaként egy új Kína megteremtéséhez, a fennálló társadalmi rendszer és annak konfuciuszi felépítményének teljes kivizsgálását követelte. A kínai kultúrából hiányzó elemek egyike a tragikus dráma volt, és erre akkoriban sokan úgy tekintettek, mint egy akadályra az ország modernizációja felé vezető úton.

Ugyanakkor az elgondolás, miszerint a kínai és számos egyéb nem-nyugati kultúrából hiányzik a tragikus művészet, nem helyi keletű: ezt a nézetet inkább a nyugati irodalomtudósok többsége vallja. Közéjük tartozik George Steiner, aki már említett művének legelején büszkén jelenti ki a következőt: „Az életben megnyilvánuló tragédiának mindannyian tudatában vagyunk. Maga a tragédia, mint drámai forma, azonban korántsem egyetemes. A keleti művészet ismeri az erőszakot, a gyászt, a természeti katasztrófa vagy a cselszövény pusztító csapásait; a japán színház teli van vadsággal és szertartásos halállal. De a személyes szenvedésnek és hősiességnek az a megjelenése, melyet tragikus drámának nevezünk, a nyugati hagyomány sajátja.”¹⁴ Ez a vélemény valójában annyira elterjedt, hogy még a *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (A költészet és költészettan Princeton enciklopédiája)* vonatkozó szócikkeibe, valamint az aktuális online *Encyclopedia Britannica*-ba is bekerült:

„[1] A »tragédia« szó jelen esetben a dráma azon formáját jelöli, mely annak alapján választható el a pusztító erőszakra vagy katasztrófára épülő színdaraboktól, hogy szoros kapcsolatot alakít ki a szereplő és annak sorsa között, valamint hogy drámai eszközeit elejétől a végéig megfelelően alkalmazza. A szentimentális, érzelmes alkotásoktól pedig eseményeinek

¹⁴ STEINER, *A tragédia halála*, 9., 3.

szigorú logikája és eszméinek magasztossága különbözteti meg. Rettegésnek és szájalomnak, hogy a bevett fogalmakat használjuk, ajánlatos egyensúlyban lennie – ahogyan rendszerint egyéb elemeknek is. A tragédia főhősének küzdelme nem tűnik értelmetlennek, miként a körülötte lévő világ sem túlságosan rendezettnek, hiszen bármely szélsőség megfosztaná a cselekedeteit teljes jelentőségüktől. Ez a – központi szerepet betöltő – harc az, ami, különösen a görög kor óta, azt sugallja, hogy az emberi akarat nem egészen előre meghatározott, de nem is teljesen szabad. Furcsa módon a tragédia szinte teljes egészében a nyugati világ jelensége.¹⁵

„[2] A buddhista tanításban az egyén célja az, hogy elfojtsa és irányítsa mindazokat a kétkedő, makacs, lázadó indíttatásokat, melyek elsőként sodorják a nyugati hőst tragikus irányba. A Nirvána célja eme impulzusok kiirtása, a szenvedélyek lecsendesítése: egy olyasfajta végső nyugalom, melyben a földi lét megszűnik. A nyugati tragédia dicsőíti az életet, a tragikus hős pedig ehhez ragaszkodik: számára sohasem »édes dicsőség halni a hazáért«¹⁶ vagy bármi másért. A nyugati közönség tagjai pedig elragadtatással – úgyszólván: *belülről* – követik a hőst, ahogyan az megfeszített erővel saját maga és értékei védelmére kel mindazzal szemben, ami ezeket megtagadná tőle. A keleti drámaművészetben az egyén nem kerül ennyire erősen a középpontba.¹⁷

A fent idézett első részletben a szócikk írója egyáltalán nem magyarázza meg, miért hiányzik a tragédia a keleti kultúrákból, és ezt azzal próbálja megúszni, hogy az utolsó mondatot a „furcsa módon” szó szerkezettel kezdi. A második részlet szerzője a buddhizmust teszi felelőssé a tragédia keleti drámaművészetből való hiánya miatt, hiszen egy ilyen vallás inkább lemond az emberi életről, ahelyett, hogy dicsőítené azt. Emellett az író azon a véleményen van, hogy egy igazi tragikus hősnek

¹⁵ Alex PREMINGER, Frank J. WARNKE and O. B. HARDISON, eds. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (A költészet és költészetan Princeton enciklopédiája)*, bővített kiadás (Princeton: Princeton University Press, 1974). Lásd a „tragédia” címszó alatt.

¹⁶ Quintus HORATIUS FLACCUS, „A haza minden előtt”, Ad amicos, ford. CSENGERY János, in HORATIUS, *Költeményei, Ódák és epodoszok* (Budapest: Seneca, 1997), 99. (Ugyanez a szövegrészlet Ilyés Gyula fordításában a következőképpen olvasható: „Szép és magasztos halni ezért: haza!” Lásd: HORATIUS, „A rómaiakhoz”, ford. ILLYÉS Gyula, in *Horatius összes versei*, szerk. BORZSÁK István és DEVECSERI Gábor [Budapest: Corvina Kiadó, 1961], 185. Egy későbbi fordításgyűjteményben az alkotás – minden egyéb részletét, így az idézett sort is, megőrizve – *A barátokhoz* címet viseli. Lásd: HORATIUS, „A barátokhoz”, ford. ILLYÉS Gyula, in HORATIUS, *Ódák* [Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985], 111. A művet Bede Anna is átültette magyarra. Az ő fordításában az idézett sor a következő: „Disz és dicsőség halni a nemzetért”. Lásd: HORATIUS, „A rómaiakhoz”, „A szép erényről”, ford. BEDE Anna, in HORATIUS, *Összes művei* [Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989], 85.)

¹⁷ *Encyclopedia Britannica*. Lásd a „tragédia” címszó alatt, hozzáférés: 2018.03.31, <http://proxy1.library.ln.edu.hk:2268/EBchecked/topic/601884/tragedy>.

nem kellene szépnek találnia azt, hogy meghaljon a hazájáért – Keleten pedig, úgy tűnik, nem ez a helyzet. Ki kell jelentenünk: ezek a magyarázatok, ahelyett, hogy kielégítő válaszokkal szolgálnának, csak még több kérdéshez és cáfolathoz vezetnek. A vágyak elfojtása például miért szükségszerűen ellentétes a tragédiával? Az pedig miért nem tragikus, ha valaki a saját közösségéért áldozza az életét? A fent idézett szócikkek hiányosságát még feltűnőbbé teszi az itt következő lista, mely az irodalomtudósok által tíz nagy klasszikus kínai tragédiának nevezett műveket sorolja fel:¹⁸

1. Dou E Yuan 《窦娥冤》 (A Dou E-vel tett igazságtalanság)
2. Hang Gong Qiu 《汉宫秋》 (Ősz a Han Palotában)
3. Zhaoshi Gu'er 《赵氏孤儿》 (Zhao árvája)
4. Pipa Ji 《琵琶记》 (A lant)
5. Jing Zhong Qi 《精忠旗》 (Egy hű lojalista)
6. Jiao Gong Ji 《娇红记》 (Úrnő és szolgáló)
7. Qing Zhong Pu 《清忠谱》 (A tisztességes alattvaló története)
8. Chang Sheng Dian 《长生殿》 (Az örök ifjúság palotája)
9. Taohua Shan 《桃花扇》 (A barackvirág legyező)
10. Leifeng Ta 《雷峰塔》 (Leifeng Pagoda)

Érdekes módon a listán szereplő drámai alkotások zöme, valamint számos másik, itt nem említett kínai színdarab boldog befejezéssel ér véget – ez pedig Steiner és a mai nyugati drámakritikusok többsége szerint ellenkezik a tragikus jelleggel. Kínai kollégáik a 20. század elején ugyanezen a véleményen voltak, ami ahhoz az általános következtetéshez vezetett, miszerint a modern kor előtti Kínában ismeretlen volt a tragikus művészet.

Ennek az iskolának volt igen nagy hatású képviselője Zhu Guangqian 朱光潜, a 《西方美学史》 (A nyugati esztétikai elméletek története) és a 《悲剧心理学》 (A tragédia pszichológiája) című könyvek szerzője. Azt illetően, hogy a kínai kultúrából hiányzik a tragédia, a következőt jegyezte meg:

„中国戏剧的关键往往在亚里斯多德所谓“突变” (peripetia) 的地方，很少在最后的结尾。随便翻开一个剧本，不管主要人物处于多么悲惨的境地，你尽可以放心，结尾一定是皆大欢喜，有趣的只是他们怎样转危为安。剧本给人的总印象很少是阴郁的。仅仅元代（即不到一百年时间）就有五百多部剧作，但其中没有一部可以真正算得悲剧。”¹⁹

¹⁸ A lista forrása: WANG Ji-si 王寄思, LI Hui-wu 李梅吾 és XIAO Shan-yin 萧善因 (szerk.), *A Collection of Ten Great Classical Chinese Tragedies (Tíz nagy klasszikus kínai tragédia gyűjteménye)* (Sanghai: Shanghai Arts Publisher, 1982).

¹⁹ ZHU Guangqian 朱光潜, *The Psychology of Tragedy (A tragédia pszichológiája)* (Peking: People's Literature Publisher, 1985), 218.

„[A kínai drámában a figyelem rendszerint arra irányul, amit Arisztotelész a »peripetia« (περιπέτεια; váratlan drámai fordulat) szóval jelöl, a tragikus végkifejlet azonban ritka. Találomra nyissuk fel bármely számunkra ismeretlen színdarabot: nem számít, hogy a főszereplők épp milyen siralmas helyzetben vannak, biztosak lehetünk afelől, hogy a végén minden rendben lesz – arra vagyunk kíváncsiak, hogy miként sikerül eljutniuk a boldog befejezésig. Az efféle művek összhathása ritkán lehangoló. Csak a Jüan-dinasztia idején (mely kevesebb mint egy évszázadot ölelt fel) több mint 500 színdarab született, közülük azonban egyetlenegy sem lehetne ténylegesen tragédiának nevezni.]”

Kora számos más kritikusához hasonlóan Zhu a szomorú befejezést a tragikus dráma elengedhetetlen részének tekintette. Mivel az addig írt kínai színdarabok mindegyike boldog lezárással bír (akárcsak Steiner, ő is figyelmen kívül hagy jó néhány olyan művet, mely nem), Zhu arra a következtetésre jut, hogy a szó szoros értelmében egyikük sem nevezhető tragédiának.

Zhu szerint a kínaiak megszállottsága a drámák boldog befejezése iránt a sajátos fatalista életszemléletük tükröződése. A létet túlvilágiként szemlélő ókori görögöktől eltérően a kínaiak igen gyakorlatiasak, és ez inkább optimistává, mintsem pesszimistává teszi őket az élettel kapcsolatban. Ha valakivel nemkívánatos dolog történik, a barátok és rokonok vigasztalásképp annyit mondanak neki: „ez a sorsod” – azaz szükségtelen olyan dolgok miatt szomorkodni, amilyenek felett nincs hatalmunk. Ez a cinikus hozzáállás fokozatosan elfeledtette a kínaiakkal azt az élettigazságot, miszerint gyakorta az erkölcsös emberek járnak a legrosszabbul, míg a bűnösöknek jól megy a soruk. A kínaiak továbbá hajlamosak minden cselekedetüknek tanító jelleget kölcsönözni, és ennek okán „az erkölcsi felfogásuk megbéklyózza az irodalmukat”.²⁰ Úgy tűnik azonban, hogy Zhu Guangqian két fenti magyarázata ellentmond egymásnak. Ha a kínaiak valóban ennyire érzéketlenek a társadalmi igazságtalanságokat illetően, akkor honnan szerzik azt a szilárd erkölcsi felfogást, mely korlátozza irodalmi képzelőerejüket? A társadalmi problémákkal szembeni feltételezett kínai fásultságnak vagy közönynek logikusan csakugyan ahhoz kellene vezetnie, hogy a drámák közönsége bármiféle befejezést válogatás nélkül elfogad.

Akadnak kritikusok, akik a kínaiak boldog befejezés iránti megszállottságát „nemzeti jellemük” egyik negatív aspektusának, az önámításra való hajlamnak tulajdonították – melyet Lu Xun 鲁迅 «阿Q正传» (*Ah Q története*) című alkotásának főhőse is példáz. Hu Shi 胡适 itt következő észrevétele meglehetősen jól jellemzi ezt a kritikai álláspontot:

²⁰ Uo., 217.

„中国文学最缺乏的是悲剧的观念。无论是小说，是戏剧，总是一个美满的团圆。……这种“团圆的迷信”乃是中国人思想薄弱的铁证。读书的人明知世上的事不是颠倒是非，便是生离死别，他却偏要使“天下有情人终成眷属”，偏要说善恶分明，报应昭彰。他闭着眼睛不肯看天下的悲惨惨剧，不肯老实地写天下的颠倒残酷，他只图说个纸上的大快人心。这便是说谎的文学。”²¹

„[Ami a leginkább hiányzik a kínai irodalomból, az a tragikus iránti érzék. Akár elbeszélésekről, akár drámákról van szó, a történetek szükségszerűen jól végződnek. [...] Az efféle »boldog befejezés iránti megszállottság« a kínai gondolkodásmód cáfolhatatlan gyengeségét mutatja. Az értelmiségiek tisztában vannak azzal, hogy ebben a világban a feketét gyakran nevezik fehérnek, valamint azzal is, hogy az elválás és a halál életünk részét képezi. Mégis ragaszkodnak ahhoz, hogy »a szerelmesek végül egymásra találjanak«, és ahhoz, hogy mindenki illő módon elnyerje jutalmát vagy büntetését. Úgy tesznek, mintha nem vennék észre a valódi világot: írásaikban az olvasók kedvéért hű ábrázolás helyett elkendőzik a tragikus eseményeket. Ez az irodalom a megtévesztésről szól.]”

Ez esetben ha az írók nem valósítják meg a boldog befejezést műveikben, az már nem a cselekmény felépítését érintő gyakorlati döntés, hanem politikai kötelesség annak érdekében, hogy elősegítsék Kína ön-modernizálását. A 20. század eleji Új Kultúra Mozgalom keretein belül érthető volt az irodalmi alkotás és kritika ilyen mértékű politizálódása: e történelmi korszak folyamán a legtöbb kínai értelmiségi azon a véleményen volt, hogy a klasszikus kínai irodalom pusztá szócsőként szolgál, mely dicsőítő énekeket zeng a dinasztikus uralkodókról. Emellett abban is egyetértettek, hogy a néptömegek felébresztésének és a Nyugat utolérésének érdekében a művészetnek és az irodalomnak jelentősebb szerepet kell játszania az élet árnyoldalainak megmutatásában. A kulturális felsőbbiségről folytatott, fél évszázadon át tartó heves vitákat követően azonban a kritikusok kezdtek megbarátkozni a boldog befejezés jelenségével, és már nem az ország elmaradottságának jelét, hanem „中国人民对一种美好、合理生活的追求和向往在艺术上的反映” (a kínai nép szebb és észszerűbb élet iránti vágyakozásának művészeti kifejeződését)²² látták benne. Bizonyára nem kell követnünk az inga jelenlegi, másik végletbe való kilengését, azt azonban ez a nézőpontváltás teljesen nyilvánvalóvá tette, hogy a drámák boldog befejezése semmiféle kapcsolatban nincs sem az úgynevezett nemzeti jellemmel, sem pedig egy adott civilizáció elmaradottságával. Az ókori görögök az i. e. 5. század

²¹ Hu Shi 胡适, „Evolution of Literature and Improvement of Drama” („Az irodalom és a dráma fejlődése”), in *Collected Papers of Hu Shi (Hu Shi összegyűjtött tanulmányai)*, 1. köt. (Anhui: Huangshan Publishing House, 1996), 112–13.

²² ZHANG Chen 张辰 és SHI Lan 石兰, *On Tragic Art (A tragikus művészetéről)* (Hohhot: Inner Mongolia Education Press, 1993), 144.

során valóban számos olyan drámai művet alkottak, amelyek befejezése szomorú vagy éppenséggel elborzasztó volt, ez azonban nem tudta megakadályozni, hogy a rómaiak elfoglalják Athén városát. A felvilágosodás utáni korszak németiségéről gyakorta mondták, hogy nem képesek valódi tragikus művészet létrehozására, ez a feltételezett meddőség azonban nem gátolta meg őket abban, hogy a világ egyik legerősebb nemzetévé váljanak.

Végül pedig le kell szögezni, hogy, a népszerű hiedelemmel ellentétben, számos görög és reneszánsz tragédia is jól végződik. Egy-egy példát a három görög mester mindegyikétől, valamint kiváló 16. és 17. századi európai utódaiktól is ki tudunk emelni. Az *Oreszteia*, az ókori Görögország egyetlen fennmaradt tragikus trilógiája például Aiszkühülosz műve. Első részében, az *Agamemnónban*, a címszereplőt a sikeres trójai hadjáratból hazatérve saját felesége gyilkolja meg; az *Áldozatvivők* című második darabban Agamemnón fia, Oresztész, apja halálát megbosszulandó, megöli anyját; az utolsó, *Eumeniszek* címet viselő színműben a Fúriák anyagyilkosság vádjával üldözőbe veszik Oresztészt, Pallasz Athéné és törvényszéke azonban végül megyógyíja őket, hogy hagyjanak fel a további bosszúra irányuló kísérletükkel. Úgy tűnik, Aiszkühülosz ezen a boldog befejezésen keresztül azt az üzenetet közvetíti, hogy a vitás ügyek elrendezésekor a primitív „fogat fogért” módszert egy toleránssabb és társadalmilag közvetített jogrendszernek kell felváltania.

Szophoklészt gyakran nevezik mind közül a legjobb görög drámaírónak, pedig még ő is írt egy olyan színdarabot, amely örömtelibe hangvétellel zárul – a *Philoktétészt*. A címszereplőt (a Trójába tartó görög hadsereg tagjai) magára hagyják egy szigeten, mert a lábán lévő, kígyóharapás okozta sebből rettenetes bűz árad. Philoktétésznek azonban birtokában van egy legyőzhetetlen íj, amely nélkül nem lehet elfoglalni Trója városát. Tízévnnyi hiábavaló küzdelem után Odüsszeusz visszatér, hogy rábíra Philoktétészt a görög sereghez való ismételt csatlakozásra, de mindhiába: utóbbi még mindig neheztel társaira. Ebben a kritikus helyzetben megjelenik Philoktétész halott barátjának, Héraklésznek szelleme, és megszabadítja őt kínjaitól. Miután Héraklész arra ösztönzi, hogy a közösségéért vigyen véghez egy nagy hőstettet, Philoktétész végül leküzdí haragját azokkal szemben, akik korábban cserbenhagyták, és Odüsszeusz oldalán elindul Trója felé. A történet erkölcsi üzenete meglehetősen világos: bármily igazságtalanul vagy kegyetlenül bántak is valakivel a múltban, a közösség érdeke a személyes érzelmek elé, illetve fölé helyezendő.

Habár a tragédia másik két görög mesterénél több feltűnést keltett, Euripidész műveinek „több mint harmadában”²³ boldog befejezést valósított meg. Ennek egyik remek példája az *Alkésztisz*, mely i. e. 438-ban elnyerte a Dionüszia Ünnepek második díját. Admétosz király vendégszeretően bánt az Olümposzról akkoriban elűzött Apollón napistennel, aki emiatt azóta is az ő érdekeit képviseli. Apollón ösztönzésére a Párkák (a sors istennői) hajlandók meghosszabbítani Admétosz életét kiszabott osztályrészén túl, de csak azzal a feltétellel, hogy a király talál valakit, akit

²³ EAGLETON, *Sweet Violence*, 82.

érkezésekor a Halál helyette ragadhat magával. Sajnos senki sem hajlandó meghalni Admétoszért – kivéve feleségét, Alkésztiszt. Amikor eljön a pár szétválásának ideje, fájdalmuk olyan erőssé válik, hogy Admétosz felajánlja: csatlakozik feleségéhez a halálban, Alkésztisz azonban gyermekeik érdekében maradásra bírja férjét. Nem sokkal a nő halála után Héraklész érkezik látogatóba, és a szomorú hír hallatán vállalkozik arra, hogy leszáll az Alvilágba, megküzd a Halállal, és visszahozza Alkésztiszt férjéhez. Egy effajta, önfeláldozásról szóló tragédia egy hasonló kínai színműre, a *Pipa Ji* «琵琶记» (*A lant*) című alkotásra emlékeztet. Ebben a darabban a hősnő, szörnyű kínok elszenvedését követően, elnyeri erkölcsössége és önzetlensége méltó jutalmát.²⁴

A boldog lezárás a 16. és 17. század Európájának tragédiáiban is gyakori jelenség. Jól ismert példája ennek Shakespeare *Rómeó és Júliája*, melynek végén a két viszálykodó család között helyreáll a régóta áhított béke. Egy másik shakespeare-i dráma, a *Macbeth* végén pedig hosszas zavaragást követően a törvényes örökös kerül trónra. A darab erkölcsileg is kielégítő, hiszen főszereplőjét, az államhatalom bitorlóját, valamint az előző király és királyné gyilkosát, végül szintén megölik. Giraldi Cinthio remekül fogalmaz, amikor kijelenti, hogy „az efféle színművekben – gyakorta a hallgatóság fokozott kielégítésének és hatékonyabb tanításának céljából – azok, akik az általános jószág drámai képviselőit sújtó, felkavaró eseményeket előidéztek, kénytelenek meghalni vagy súlyos károkat elszenvedni”.²⁵ Mi erre a „költői igazságszolgáltatás” szakkifejezést használjuk.

A boldog befejezés tragédiákban való bőséges használata alapján Pierre Corneille francia drámaíró Euripidész 17. századi változatának is nevezhető. *Cid* című mesetermívében a szerelmesek minden valószínűség ellenére végül egymásra találnak. Először Rodrigo, családja jó hírvének védelmében, megöli jövődóbeli apósát; ezt követően menyasszonya, Xiména ugyanebből az okból bosszút akar állni, mely válaszút elé állítja a párt; végül a király siet a segítségükre: lehetőséget ad Rodrigónak arra, hogy csatában védje meg a hazáját, és elnyerje Xiména megbocsátá-

²⁴ *A lant*, más fordításban *Pipa története*, Kína déli drámáinak egyik igen népszerű darabja, Gao Ming 高明 (1308?–1370?) alkotása. A mű elején Cai Bojiét apja arra kényszeríti, hogy nemrégiben elvett feleségét, Zhao Wuniangot hátrahagyva menjen a fővárosba, és vegyen részt a birodalmi vizsgákon annak érdekében, hogy őseinek becsületet szerezzen. A vele egy évben jelentkezők legjobbjaként teljesít, a miniszterelnök azonban a fővárosban tartja, hogy lányát, Niu kisasszonyt hozzáadhassa. Eközben súlyos éhínség sújta a fiatalember lakóhelyét, ahol Zhao Wuniang mindent megtesz, hogy gondoskodjon korosodó anyósáról és apósáról. Szeretetteljes törődése és rendkívüli erőfeszítései ellenére az idős pár a természeti katasztrófa és a helyzetet kihasználó környékbeli huligánok áldozatává válik. Miután pusztá kézzel eltemeti férje szüleit, Zhao Wuniang a fővárosba megy, hogy megkeresse Cai Bojiét. Útközben, hogy megélhetését biztosítsa, lanton játszik. A mű végén férj és feleség újra egymásra találnak.

²⁵ Giraldi CINTHIO, „On the Composition of Comedies and Tragedies” („A komédiák és tragédiák összeállításáról”), in *Literary Criticism, Plato to Dryden (Irodalomkritika, Platónról Drydenig)*, szerk. Allan GILBERT (Detroit: Wayne State University Press, 1964), 257.

sát. A *Horatius* szintén egy olyan Corneille-mű, mely pozitív hangulatban zárul. A címszereplő egy küzdelem során megöli az ellenséges sereg három tábornokát, ezzel megmenti Róma városát. Az egyik halott tiszt azonban Horatius nővérének, Camille-nak a vőlegénye volt. A nő átkozza Rómát, mire Horatius dühében megöli. Ezt követően a férfi testvérgyilkossága miatt maga is meg akar halni, hősiessége miatt azonban a király megbocsát neki.

A boldog befejezéssel záruló tragédiák utolsó példája az *Atália*, melyet Corneille kor- és honfitársa, Jean Racine írt. A címszereplő nemrégiben megözvegyült, és annak érdekében, hogy egyedül kormányozhassa az országot, kiirtotta a teljes királyi családot – kivéve Joasht, az előző uralkodó unokáját, akit egy Joad nevű szerzetes egy kolostorban bújtat el. Atália később megtalálja a gyermeket, és el akarja vinni, azonban Joad és követői, kikiáltva Joasht új királyuknak, útját állják, és kivégzik. Érdekes módon létezik egy hasonló kínai tragédia, mely a *Zhaoshi Gu'er* «赵氏孤儿» (*Zhao árvája*) címet viseli. Ebben a műben egy nagy család elárvult tagját szintén jóindulatú és becsületos emberek mentik meg, így a fiúnak végül sikerül megbosszulnia egész családja meggyilkolását.²⁶

A számos fent említett példa elegendő bizonyíték arra, hogy a tragédiák igen változatos módon végződhetnek: egyes darabok teljesen le tudják sújtani a közönséget, míg más művek némi megkönnyebbülést hozhatnak számukra. A modern kor kritikusai, valamint drámaírói hajlamosak egyetlen, a társadalom többi tagjától elszigetelt egyén sorsára összpontosítani. Számukra a főszereplő kétségbeesése és halála a tragikus alkotás lezárásának egyetlen módja, és bármit, ami ezután következik, feleslegesnek vagy egyenesen tisztességtelennek tartanak – ennél fogva ki is zárják a tragédia fogalomköréből. Ezzel szemben a korábbi történelmi idők írói és kritikusai toleránsabbak és liberálisabbak voltak a tragédiák befejezését illetően. Számukra egy adott személy élménye csupán része annak a társadalmi életnek, amelyben az egyén elhelyezkedik. Amikor pedig a személyes élet véget ér, az egészben vett társadalom folytatja létharcát, felszerelve a korábbi szenvedésből és halálból levont

²⁶ A *Zhao árvája* a kínai Jüan-dinasztia idejéből (1271–1368) származó zaju 杂剧 (varieté vagy költői dráma). A művet rendszerint egy Ji Junxiang 纪君祥 nevű írónak tulajdonítják, akinek a születési és elhalálozási dátuma az utókor számára ismeretlen. A történet Jin államban, a kínai történelem tavasz és őszi korszakában (i. e. 770–476) játszódik. Tu Anjia főparancsnok becsapja a császárt, elhitetve vele, hogy legfőbb udvari tisztviselője, Zhao Dun hűtlen uralkodójához. Ennek eredményeként Zhaót kivégzik, és, hogy elejét vegyék bárminemű jövőbeni bosszú eshetőségének, mintegy 300 családtagját és hozzátartozóját szintén meggyilkolják – egyetlen csecsemőt kivéve. Különböző emberek útközben nyújtott vakmerő segítségének hála (ketten a saját életüket áldozták érte, míg egyikük a főszereplővel nagyjából egykorú fiát, akit átadnak az üldözést folytató Tu Anjiának), Zhao árvája megmenekül a tömeggyilkosságtól. Felnöve értesül az apja elleni koholt vádakról és egész családja lemészárlásáról – amit végül sikerül megbosszulnia. A kora 18. század során a *Zhao árvája* lett az első kínai színmű, mely ismertté vált Európában: eleinte Joseph Henri Marie de Prémare jezsuita pap fordítása révén, később pedig Voltaire, majd Goethe feldolgozásának köszönhetően.

tanulságokkal. Ez azt jelenti, hogy a szenvedés és a halál nem pusztán személyes ügyek: különféle visszajelzéseket váltanak ki a társadalom többi tagjából – melyek közt ott van utóbbi mindennemű emberi gyötrellem felülmúlására irányuló törekvése. Az effajta hajlam esztétikailag gyakorta úgy valósul meg, mint a drámaíró pozitív emberi értékeket illető megerősítése tragikus műve végén. Az írók minden bizonnyal nem tudják megelőzni az emberi szenvedés megtörténtét a valódi világban, a saját irodalmi képzeletükben azonban megpróbálhatják elkerülni a halál nyomasztó árnyékát.

Egyszóval, ha a „szomorú befejezés” csupán egy modern elvárás a tragédiákkal szemben, akkor nem tanácsos más korok és kultúrák irodalmi műveinek esetében is bevett szabályként alkalmazni. A tragédia fogalma történelmi korszakokként és kultúránként valóban olyan mértékben különbözik, hogy rendkívül nehéz volna egyetlen drámai alkotórészt alapvető és állandó tulajdonságaként kijelölni. Ahogy azt *Sweet Violence* (*Nyájas erőszak*) című könyvében Terry Eagleton is elismeri: „a »nagyon szomorú« szószerkezetnél kidolgozottabb tragédia-definíciók egyike sem működött soha”.²⁷ Úgy tűnik, a klasszikus Kína értelmiségei meglehetősen bölcsen tették, hogy nem pazaroltak különösebben sok tintát annak megvitatására, hogy mi is a tragédia – attól eltekintve, hogy adtak neki egy rendkívül általános nevet: *ku xi* 苦戏 (a bánat drámája). Egy Ming-dinasztia idején (1368–1644) élt kínai irodalomkritikus, Chen Jiru 陈继儒 úr szemléletesebben jellemzi a tragédiát: úgy írja le, mint a dráma, mely „könnyezésre késztet” (令人酸鼻).²⁸ Ez pedig egy szerencsés egybeesés azzal a legkisebb közös nevezővel, melyet Eagleton tudott találni valamennyi tragikus színmű számára.

Kvéder Bence Gábor fordítása

²⁷ EAGLETON, *Sweet Violence*, 3.

²⁸ ZHENG Chuanyin 郑传寅, *On Chinese Drama (A kínai drámáról)* (Wuhan: Wuhan University Press, 1997), 173.