

## *Kelemen Gábor Heller Ágnes tragédia-filozófiai hattyúdala*

A *Tragédia és filozófia*, melynek *Párbuzamos történet* az alcíme, Heller Ágnes utolsó befejezett könyve.<sup>1</sup> Az itt következőkben először annak a – nagyrészt zsidó szerzők által létrehozott – hagyománynak a rekonstruálására teszek kísérletet, melyben Heller posztumusz műve elhelyezkedik. Ezt követően a mű bemutatása és elemzése tükrében igyekszem megmutatni azt, hogy a könyv miért lehet mérföldkő a tragédia filozófiája évszázados szellemi örökségének továbbvitelében, s Heller alkotói pályájának lezárásában egyaránt.

### I.

Az a kérdés, hogy az emberek miért nézik élvezettel a színre vitt tragédiákat, a huszadik század számos zsidó származású gondolkodóját késztette válaszkeresésre. Útmutatásért rendszerint a tragédiák világtörténelmi feltételeit feltáró filozófiai diagnosztikához fordultak.

Már a filozófiát önálló diszciplínává formáló Szókratész tanítványai is rácsodálkoztak arra, hogy a nézők gyönyörüket lelik a tragédiában mint színjátszói előadásban. A tragédia és a megrendítően szomorú események különbségére vonatkozó kérdésfeltevésük azonban költői – tehát választ valójában nem igénylő –, s nem filozófiai volt. A tragédia filozófiájának megalapozása elsősorban német gondolkodók: Schelling, Schopenhauer, kiváltképp pedig Hegel és Nietzsche teljesítménye. Amíg Hegel az emberi öntudat kibontakozásának történelmi folyamatát a szabadság és a civilizáció fejlődésének fényében vázolta fel, addig az egyetemes észszerűség (teleológia) jegyében felépített zárt hegel rendszer anti-teleologikus lerombolásában Nietzsche játszott döntő szerepet. Abban megegyeztek, hogy mindketten megismételték az „Isten halott” tételét, melyet először a német zsidó költő, Heine mondott ki. S mindketten megjövendölték a tragédia halálát is.

Noha a modern színház XIX. század végi előfutárai, mindenekelőtt Ibsen, Strindberg és Csehov

tragikus műveikkel cáfolni látszottak a tragédia kimúlásának jóslatát, a kultúra, s ezen belül az irodalom mind több szférájában világszínvonalon teljesítő zsidó eredetű művészei közt akkor még nem teremtett tragédiaírói kvalitással megáldott kiemelkedő alkotó.

Ugyanakkor a tragédia filozófiájának XX. századi kimagasló bölcselei többségükben zsidók voltak. A sort *Dosztojevszkij és Nietzsche, a tragédia filozófiája* című, 1903-ban megjelent művével a kijevi születésű Lev Sesztov nyitja. Sesztov tragikus szemmel nézett a világra. Úgy vélte, hogy kizárólag a tragikus személyes élménye nyithatja fel szemünket az élet és halál értelmének felismerésére. Véleménye szerint a görögség fénykorának ideje és saját kora osztozott a Shakespeare Hamletje által megfogalmazott „kizökken az idő” tapasztalatában. Az idő kizökkenését, a világ szétesettségének érzését mindkét esetben az okozta, hogy az individuációval összefonódó civilizációs fejlődés elvesztette élő egységét az erkölccsel. A cselekvésnek ettől fogva már nem az önkorlátozás a fő jellemzője. Az emberrel személyes kapcsolatba lépés lehetőségét nyújtó Isten halála után, amikor a létezés lényegét immár nem az Istenhez való viszony jelenti, a magány és kétségbeesés válik uralkodó életérzéssé. A tragédia filozófiája a szinte abszurdá lett világ emberének egzisztenciális magányában vette eredetét. Ebben a válságos szituációban a tragédia filozófiája az emberiség öntudatát kifejező hiteles filozófia.<sup>2</sup> Mintegy fél évszázaddal később Sesztov barátja, Martin Buber istenfogyatkozásként jellemezte a vallástalan kort, amikor az emberek legfeljebb Istenről, de nem az Istennel beszélnek. Buber szerint Istennek – aki bármikor felbukkanhat – szüksége van arra, hogy önállósuló teremtménye készen álljon a vele való párbeszédre. Heller Ágnes az üres szék metaforájával világítja meg a ma embereinek válaszlehetőségét. Vagy üresen hagynak egy széket a modernitás asztalánál a főhelyen a Messiás számára, vagy pedig minden széket elfoglalnak. Az előbbi eset veszélye az álmessiasok, illetve hamis próféták föltűnése, akik azt állítják, ők tudják mikor érkezik



London, 2019. 06. 15.  
a szerző felvétele

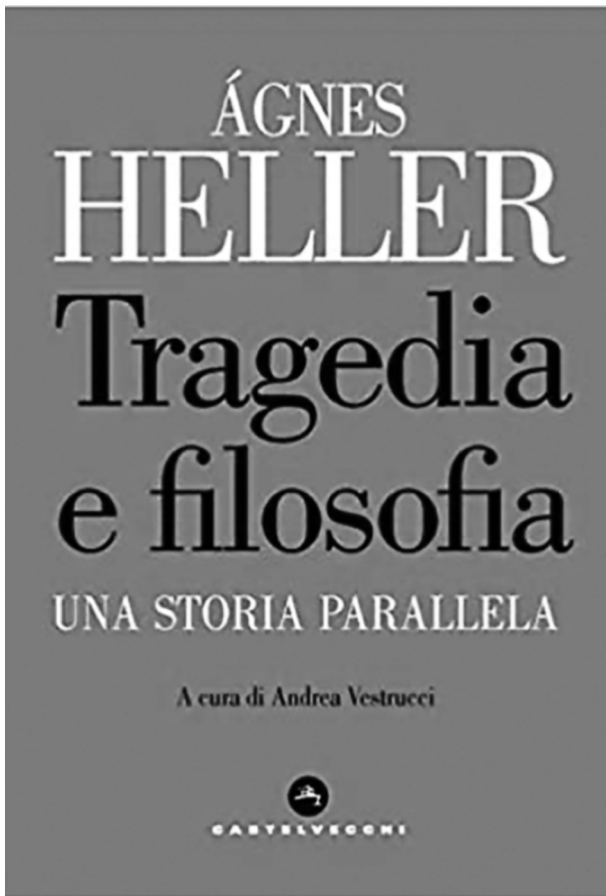
a Messiás. Az igaz próféta néma marad ebben a kérdésben. A minden székelt elfoglaló magatartás a reflektálásról lemondó posztmodern tudat hozzáállása. A Walter Benjamin nézetét osztó Heller úgy véli, egyedül az üres szék ad esélyt a reményen túli remény ébren tartására.<sup>3</sup>

A Sesztovról mit sem tudó Lukács György 1911-ben adta közre németül és magyarul *A tragédia metafizikája* című esszéjét. Amennyiben találkoznak, lett volna miről beszélniük. Zömében ugyanazok a szerzők voltak a kedvenceik, különösen Ibsen. „Aki Istent látta, meghal” – idézi Ibsent Lukács az őt a modernizmus világszínpadára dobó esszéjének elején.<sup>4</sup> A későbbiekben ehhez hozzáteszi, hogy Ibsen csak látszólag tanítványa a görögöknek [...]. Igazi értelme az ő analitikus darabjainak, hogy semmi változhatatlanság a múltban nincsen [...], alakuló a múlt is, minden új megismerésben újra formálódó.”<sup>5</sup> Ez a tétel Lukács szövegére is alkalmazható, amely minden újraolvasásban újraformálódó megismerést hozhat. Az esszé megírásának idején, a megjelenést megelőző évben Lukács szerelme, Seidler Irma, akit Lukács nem vállalt nyilvánosan, öngyilkos lett. A legjobb barátja, Popper Leó pedig szinte „időben” halt meg tüdővészben, mielőtt még a barátság bomlási jelei világossá váltak volna. Ők nem osztották Lukácsnak azt az elvét, hogy a művészileg tragikus élet az egyetlen hiteles forma. Új barátja, Balázs Béla viszont e tekintetben Lukács előtt járt. Balázs 1907-ben megjelent *Halálesztétikájában* azt állította, hogy „csak a művészetben van jelenérzés, az életben nincsen. Ezért szomjazik rá transzcendentális öntudatszomjúságunk. Csak a művészetben élék. Az életben csak emlékszem rá”.<sup>6</sup>

Lukács esszéjével egyidőben jelent meg egykori mesterének, Georg Simmelnek *A kultúra fogalma és tragédiája* című tanulmánya.<sup>7</sup> Simmel azt a trendet tekintette tragikusnak, amely során az egyéni kreativitás és fejlődés eredményeként létrejött kulturális produktumok maguk alá gyűrik feltalálóikat és megteremtőiket. A kultúra tragédiája és a tragédia filozófiája témaköreinek összekapcsolására azonban csak ötven évvel később kerül majd sor Peter Szondi munkásságában.

Heller 1996-ban tette közé töprengéseit Lukács esszéjéről. E filozófiai kísérletnek, „nincs közvetlen folytatása sem Lukácsnál, sem másnál, s így egyedül áll a modern filozófiában” – szögezi le.<sup>8</sup> Lukács radikalizmusa öngyilkos, ebben a filozófiában nem lehet filozófiailag „élni”, – teszi hozzá.<sup>9</sup> Arra a lukácsi kérdésfeltevésre, hogy „miképpen válik a lényeg elevenné?”<sup>10</sup> Heller viszontkérdéssel felel: Mennyire reprezentatív Lukács esszéje a XX. század filozófiájában?<sup>11</sup> S íme a válasz: „Ma a jelentős filozófia: követhetetlen. [...] Követhető-e, folytatható-e a *Sein und Zeit*? Heidegger maga úgy ítélte, hogy nem, és nem folytatta. És követhető volt-e vajon Wittgenstein *Tractatusa*? Wittgenstein úgy ítélte, hogy nem, és nem folytatta. Nem pusztán azt a bizonyos létrát hajítják el a könyv végén, de az egész filozófiát is. Wittgenstein, ugyanúgy, mint Heidegger, egy teljesen új filozófiába kezd; filozófiákat pusztán személyiségük kapcsolja össze. Mindig mindent előlről kell kezdeni. Lukácsnak *A történelem és osztálytudat* után nem volt már ereje ahhoz, hogy egy harmadik új filozófiát válasszon magának.”<sup>12</sup>

Az első világháború kataklizmája alatt, 1915-ben Max Scheler lépett fel a tragédia filozófiája megújításának igényével. A tragikus érzést nem korszakhoz kötöttnek vélte, bár közvetlenül és mélyen aránylag kevesek, a tragikus jellemek által megtapasztalhatónak gondolta. Scheler koncepciója a bűn nélküli bűn, a tragikus bűn fogalmára épül. A tragikus bűn ellentéte, az erkölcsi bűn, tartalmát illetően történelmi és társadalmi korhoz kötött.<sup>13</sup> A korszaktól függően más és más számít bűnnek – magyarázza. A tragikus élmény az egyén múltjában gyökerező esztétikailag intonált érzés. A jelen eseményeinek értékeléséhez a hős még nem rendelkezik megfelelő távlattal. A természeti katasztrófa csak akkor és annyiban tragikus amennyiben emberi jellemhiba, a tragédia hőséneke tökéletlen vonása játszott benne közre. Például Ikarusz katasztrófája tragikus volt, mert saját mértékvesztő elhatározásából közelített a Naphoz, ami az őt repítő szárnyakat rögzítő viasz elolvadásához, s a hős lezuhanásához vezetett.



A Nietzscheből kiinduló Walter Benjamin szerint a mítoszt a filozófia kedvéért feláldozó Szókratész halála egyben a klasszikus tragédia halála. A szokratizmus a tragédia vérző tetemén vetette meg lábát. A barokk „tragédia”, a német szomorújáték nem a mítoszon, hanem a történelmi valóságon alapul. Dionüszosz, a tragédia istene a filozofikus költő nem tragikus alakjában kelt új életre. A tragikum filozófiája Benjaminsnál a tragédia történetének filozófiájává változott át. Benjamin 1916-ban kezdett el dolgozni *A német szomorújáték eredete* című, 1925-ben habilitációra benyújtott dolgozatán, mely három évvel később talált kiadóra. Benjamin művének egyik inspirálója Lukács *A regény elmélete* című, 1916-ban megjelent könyve.<sup>14</sup> Lukács – akkori életében Hegel követőjeként – a műfajok, esztétikai kategóriák és irodalmi formák lényegében gyökerező általános dialektikát keresve, a maradandóságot igyekezett megragadni a változásban.<sup>15</sup> 1917-ben bocsátotta közre Sigmund Freud *Gyász és Melankólia* című könyvét. A pszichoanalízis megteremtőjének kötete ugyanazzal a kérdéssel, tudniillik a szomorúsággal foglalkozik, mint Benjamin.

Míg Freud a gyászt normális reakcióként, az elhúzó és tudattalan melankóliát viszont patológiaként kezeli, addig Benjamin nem tesz kategorikus különbséget a kettő közt. A melankólia Benjamin értelmezésében olyan, a világgal szembeni beállítódás és kedélyállapot, mely nem szorul orvosi kezelésre. A tragédia fogalmát Freud korábban az 1913-ban megjelent *Totem és tabu* című művében alkalmazta. Elmélete szerint az emberiség őshordájában a fivérek megölték rettegett apjukat és elfogyasztották a tetemét. A közös bűn és a felette érzett bűntudat problematikáját, azt a kérdést, hogy milyen feltételek mellett lenne ez az öntudatos individuum bűnével szembenező ember tragédiája, s milyen esetben a bűnösségük elől menekülő szomorú és szálnalmas melodramája, Benjamin ekkor még se Freuddal se más pszichoanalitikussal nem vitatta meg. Erre csak jóval később, Hitler 1933-as uralomra jutása után került sor, amikor Benjamin levelezni kezdett Heinz Kohuttal. Az 1970-es évekre a szelfpszichológia vezető alakjává váló Kohut minden bizonnyal Benjaminsról formázta meg a posztmodern *tragikus ember* mintáját, aki korai megjelenése lehetett ennek a típusnak.<sup>16</sup> A szelfpszichológia tragikus ember fogalmának feltűnése azonban nincs összefüggésben a tragédia irodalmi műfajával. Jelzi viszont a tragikum fogalmának napjainkra bekövetkezett kiszélesedését és a köznapi szóhasználat átalakulását.

Simone Weil, akit a XX. század egyik legjelentősebb misztikus gondolkodójának tartanak, csak halála után vált ismertté, amikor, elsősorban Albert Camus közbenjárásának köszönhetően, művei sorra kezdtek megjelenni. Weil 1943-ban meghalt. Camus 1955-ben, egy Athénban tartott előadásában tette fel azt a kérdést, hogy lehetséges-e modern tragédia a saját korában. Camus – Adorno 1949-ben megfogalmazott ama nézetével szemben, miszerint Auschwitz után barbárság volna verset írni – nem köti a hagyományos formájában versben írt tragédia eltűnését a holokauszt iszonyatához. Camus Simone Weilhez hasonlóan, már a vészkorszak előtt azon az állásponton volt, hogy az ókori és reneszánszkori katartikus hatású tragédia nem tud kibontakozni és alakot ölteni abban a világban, amelyben nem az isteni rend és az emberközpontú világ ellentéte jelenti az alapvető konfliktust.<sup>17</sup> Élete utolsó éveiben Weil nekifogott, hogy megírja a maga modern tragédiáját. *A Megmentett Velence* befejezetlenül maradt. Velence az emberi állapot szinte túlterhelt szimbóluma. Kifejezi a tér és idő kereszttjére vert ember örök „hajótöröttségét”, a teremtés és pusztítás közti határállapotot, továbbá a szépséget, mely világunk legfőbb misztériuma. Weil

úgy véli, a begyökerezettségre vágyó ember számára ön maga megüresítése teszi lehetővé az istenivel való újraegyesülést. A társadalmi szféra felette áll az énnel, ám Isten felette áll a társadalminak, vallotta Weil. A megüresedés a transzcendensnek való önatadás aktusa. Weil drámájának hőse, az Antigone módján a magasabb rendűnek engedelmességgel Jaffier története, két évvel Shakespeare halála után játszódik.<sup>18</sup> Weil a II. világháború idején kezdett hozzá a tragédia megírásához. Minthogy nem fejezte be, nem tudjuk, hogy végül is lehetségesnek tartotta-e a művészileg hiánytalan modern tragédiát.

## II.

A holokauszt után, 1949-ben született meg az első, zsidó szerző által írt, világsikerrel aratott tragikus dráma, *Az ügynök halála*. Arthur Miller nemcsak tragédiát kívánt írni, de egyúttal, még ugyanabban az évben *A tragédia és a hétköznapi ember* címen tragédiaelméletét is közreadta. A német nácizmus és az olasz fasizmus hőskultuszától és annak borzalmas következményeitől megcsömörlött és elfásult világ kétkedővé vált az emberfeletti „szuperhősök”-kel szemben. Miller szerint a szabadság ellenségeivel küzdő hétköznapi ember társadalmi státuszától és származásától függetlenül ugyanúgy potenciális tragédia-hős, mint régen a királyok és más előkelőségek voltak. Feltéve, hogy akad bátor tragédiaíró, aki nem riad vissza attól, hogy minden intézményt, szokást és konvenciót megkérdőjelezzen. A tragikus művek hiánya, véli Miller, részben az élet szociológiai vagy pszichológiai nézőpontra való leegyszerűsítésével magyarázható. Miller szerint a tragédia – habár a tragikus hős gyakorta életét veszti – egyáltalán nem gyászos hangulatú. A győzelem reménye a tragédia jellemző sajátossága.<sup>19</sup> Azzal a Lukács és Benjamin által megszövegezett tétellel, mely szerint a tragikus szemlélet idegen a demokráciától, Miller nem értett egyet.

Heller maga is szóba hozta a „lehet-e verset írni Auschwitzról?” adornói kérdését. Négyféle csönd veszi körül a holokausztot: „az értelmetlenség csöndje, az iszonyat némasága, a szégyen hallgatása és a büntudat csöndje” – állította. Ezt a csöndet állandóan meg kell törni, fűzte hozzá: „filozófiával, történelemmel – és költészettel is. Versekkel kell írni Auschwitzról”.<sup>20</sup> Ezenfelül mozival és filmmel is – egészíthetnénk ki. A holokauszt horrorja, az emberek feldolgozóipari eszközökkel történő módszeres legyilkolása és a halottak nagyüzemi módszerekkel való nyomtalan eltüntetése nem teszi lehetővé a temetést, amit éppen ezért a szimbolikus

temetés hivatott pótolni. Ezt valósította meg 2015-ben Nemes Jeles László *Saul fia* című filmje. Korábban pedig Elie Wiesel *Soba nem felejttem el...* kezdetű, Paul Celan *Halálfüge* és Primo Levi *Ember ez?* című verse, hogy csak a legismertebb költeményeket említsük.

Az 1960-as évek elején felpezsdült a tragédia filozófiája iránti érdeklődés. Olyan művek sora látott napvilágot, melyek a mai napig jelentős hatást gyakorolnak a témakörrel való gondolkodásra. E művek szerzői közül ketten, Peter Szondi és Georges Steiner Heller Ágnes évjáratába tartoztak. Mindhárman 1929 tavaszán születtek. Ám míg a két férfi már 1961-ben közreadta a tragédia filozófiájáról szóló könyvét, addig Heller esetében erre csak 59 évvel később, a posztumusz olasz kiadással került sor. A tragikum elmélete elsősorban német koncepció – szögezte le Szondi az *Esszé a tragikumról* című művében. Ezt a korabeli valóságot aztán néhány év leforgása alatt megváltoztatta a Steinerrel kezdődő, majd Lionel Abellel, Susan Sontaggal és Walter Kaufmann-nal folytatódó amerikai beáramlás.<sup>21</sup> Szondi 12 szerzőt jellemez, s a tragédia egy-egy nagy időszakát (ógörög, spanyol, angol és német barokk, francia klasszicizmus, valamint Goethe kora) reprezentáló 8 művet elemez a tragikum dialektikus szerkezetének illusztrálására. Érdekes módon Szondi könyve, akárcsak Helleré 21 fejezetet foglal magában, azzal a különbséggel, hogy Szondi nem adott sorszámot a Benjaminról szóló kiemelt fejezetnek, így a megszámlálás 20-szal ér véget. E kiemelt fejezet nem számozást, hanem nevet kapott. *Az Atmenet* fejezetcím vélhetően a véskorszak választóvonalára utal. A korabeli Nyugat-Németország akkor még nem nézett szembe nemzeti múltjának ezzel a mérhetetlenül brutális periódusával. Szondi bizonyosan utalni akart arra, amiről akkoriban nem lehetett beszélni. Heller ellenben a XXI. századnak szánta az alkotását, habár a könyve 22 fejezetre tagolódik. Az angolból fordított magyar kiadásban azt a problémát, hogy az utolsó szám 21 legyen, a szerkesztő úgy oldotta meg, hogy két fejezetnek ugyanazt a számot adta. Így a magyar kiadásnak két 15. fejezete van. Aligha lehet dicsérni a szerkesztő eredetiségét.

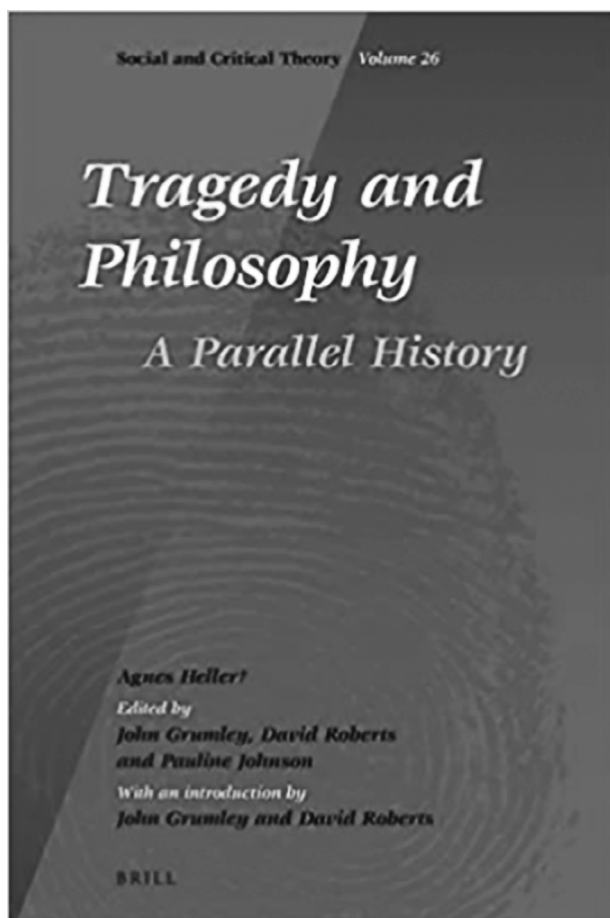
George Steiner *A tragédia halála* című kötetének elején leszögezi, hogy tragédia mint drámai műfaj és a tragikus életérzés az európai kultúrához köthető, s azon belül is néhány kitüntetett történelmi periódushoz. A tragédia a görög hagyományban gyökerezik, s nem része a zsidó tradíciónak – teszi hozzá. A szophoklészi és shakespeare-i hagyomány követése volt a dráma útja, másféle eszmény a XIX. század végéig nem uralkodott. A Shakespeare után

hanyatlásnak induló tragédia túlélését Steiner szerint segítette a verselés helyett a prózai poétikára való áttérés, ami egybeesett az új pénzügyi formákat és kapcsolatrendszert teremtő gazdasági átalakulással. A pénz költészete ugyanis a próza – magyarázza Steiner.<sup>22</sup> Ahogy Szondi, úgy Steiner is kiemeli a fiatalon elhunyt Georg Büchner jelentőségét a modern tragédia történetében. Míg Szondi a gyermekeit felfaló forradalom önpusztító orgiáját felidéző *Danton halálában* látja a tragikus, ugyanakkor anti-heroikus esztétikai megközelítés új perspektíváját, addig Steiner számára a hétköznapi embert fennköltéssel és együttérzéssel kezelő *Woyzeck* a Gorkij és Brecht felé mutató iránydráma. A XIX. század második felében – írja Steiner – az opera lépett fel a tragikus dráma birtokba vételének igényével. Gluck *Orfeusz és Euridikéje* és Mozart *Don Giovanni*ja készítettek elő a Verdivel, Wagnerrel és Muszorgszkijjal kiteljesedő folyamatot. Steiner többször hangot ad annak az álláspontjának, hogy a tragédia nem független a mítosztól. A tragédiaíró feladata nemcsak az elnyűtt mitológiákon való túllépés, hanem hozzájárulás a kor új, kreatív energiáit és képzeletet mozgósító mítoszainak megalkotásához. A megújulás a legváratlanabb helyekről jöhet. A könyv végén elbeszéli, hogy egy kínai mezőgazdasági közösség dokumentumfilmből megismert rituális, a halottaknak végtiszteességet adó, ennek érdekében a hatalomnak ellenszegülő sírgondozásának a látványa a görög tragédia Antigonéban megtestesülő ösképét hívta elő benne. Ez 1961-ben igen bizarr asszociációnak tűnt. A múlt évezred végére aztán a világ megismerkedett a modern tragédiaíróknak tekintett Kao Hszing-csien műveivel, melyekből azt is megtudhatta, hogy a tragikus mező, mód és jellem más műfajokban, így a regényben és a média más eszközeiben, például a filmben is hiteles kifejezést nyerhet.<sup>23</sup>

Lionel Abel nemcsak Steiner könyve ingerelte megnyilatkozásra, hanem az 1961-es Eichmann-per után kiobbant viták is. A kelet-európai zsidóság II. világháború alatti módszeres megsemmisítésében kiemelkedő szerepet játszó Eichmann vajon a hatalomhoz jutott radikális gonosz ördögi megtestesítője-e, vagy tettei az engedelmes parancsvégrehajtó, karrierista hétköznapi ember banális gonoszságának megnyilvánulásai voltak? Hannah Arendt *Eichmann Jeruzsálemben – Tudósítás a gonosz banalitásáról* című, 1963-ban kiadott<sup>24</sup> könyvének megjelenése után nem lett volna meglepő, ha valaki felveti a tragédia banalitásának ötletét. Annál is inkább, mert a román-francia zsidó Ionesco, az abszurd színház megteremtője, már 1948-ban felfedezte – *A kopasz énekesnőben* – a banalitás költészetét. Úgy tűnt, a

drámaírók lemondtak a tragédiaírás álmáról, s a tragédia fogalma immár nem művészi formát, hanem történelmi horrort takar. A határozatlanságnak ebben a légkörében állt elő Abel a metaszínház és a metadráma elméletével. Abel 1963-ban megjelent *Metaszínház, a drámai forma új nézete*<sup>25</sup> című válogatott esszékötetének mondanivalóját úgy lehetne összefoglalni, hogy amíg a régi tragédiák írói és hősei egyaránt hittek a spontán cselekedetek valóságosságában, addig a modern kor metatragédiáinak íróira s karaktereire a ráció és reflektivitás terhe nehezedik. Ők nem cselekszenek, hanem a cselekvés lehetőségén morfondíroznak. A metaszínházban öndramatizáció – vagy a korabeli szociálpszichológus, Erving Goffman első nagy sikerű könyvének kulcsfogalmát idézve – benyomáskeltés, illetve impressziómenedzselés folyik.<sup>26</sup>

A steineri megközelítéssel való elégedetlenség által nyugtalanított Susan Sontag üdvözölte Abel innovatív kezdeményezését. Sontag 1963-ban, két évvel Steiner után közreadta saját *A tragédia halála* című esszéjét.<sup>27</sup> Steiner, állítja Sontag, gyászolja a tragédia halálát, s ugyanakkor annak megmentőjeként tekint a modern naturalisztikus-szентimentális színházra. Sontag egyaránt elutasítja az elégikus és a védekező szemléletet. Mindamellert Sontag Abel tévedéseit is felismeri. Abel nem veszi észre a tragédia és komédia szoros egymáshoz tartozását. „A szimuláció, a megtévesztés, a szerepjátszás, a manipuláció, az öndramatizáció – Abel metaszínházának alapelemei – a komédia fő alkotórészei Arisztophanész óta” – írja Sontag.<sup>28</sup> Abellel szemben Sontag a tragikus szemléletet nem az értékek kibékítetlenségéből, hanem a világ kibékíthetlenségéből, értékeinek kríziséből, a szubjektív szándék és az objektív végzet összetűzéséből eredezteti. S végül Abel szemére veti, hogy nem lát messzebbre az „élet álm” gondolatánál, minden metaszíndarab közös kiindulópontjánál. Nem veszi észre a törést a reneszánsz színház gondokkal teli álmai és modern színház rémálmai között. Abel egyik legnagyobb baklövése – Sontag szerint – Bertolt Brecht törekvéseinek félteértése, s a Brecht-darabok titka iránti érzéketlensége. Abból, hogy Brecht nem akart tragédiákat írni, nem következik az, hogy műveiből hiányozna a tragikai atmoszféra. Erre céloz Sontag, és ezt sugallja öt évvel később Walter Kaufmann is a *Tragédia és filozófia* című, 1968-ban publikált terjedelmes könyvében.<sup>29</sup> Egyébként aligha vált volna a XX. század egyik legjelentősebb drámaköltőjévé. Ezt Heller első férje, a szocialista realizmus jármát 1956 után magára vevő Hermann István is felismerte. Hermann 1967-ben a következő komikus összegzést nyújtotta Brecht ember- és



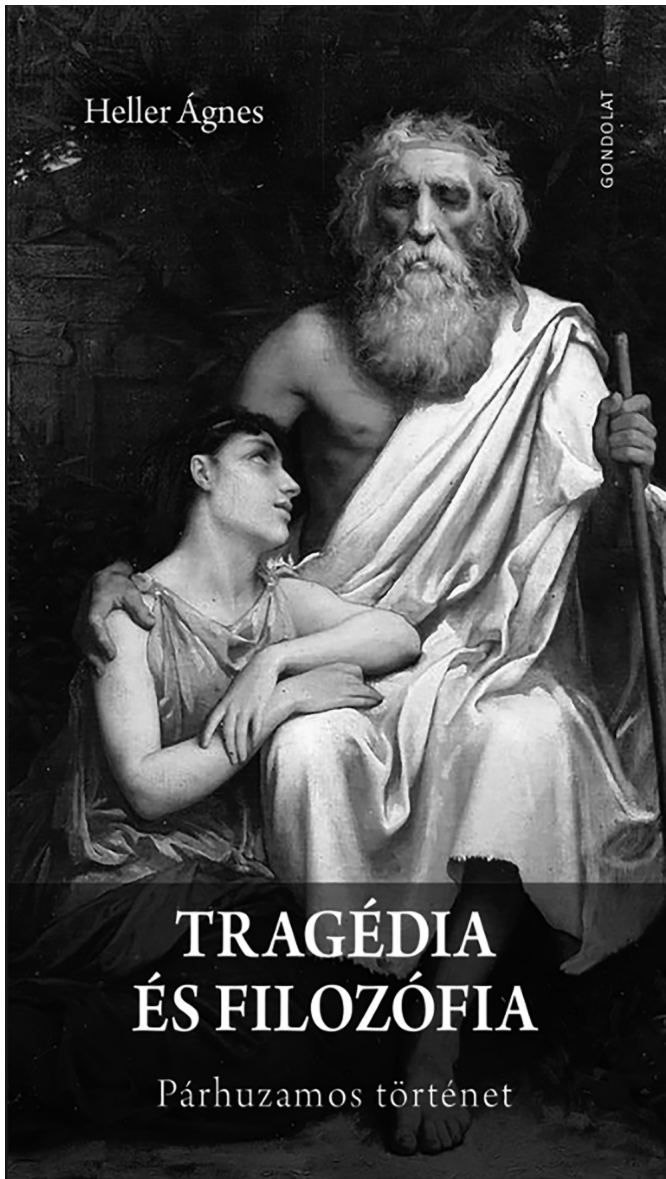
játékfeldolgozásának alakulásáról: „az első periódusban a ruha és az ember különválasztása, a második periódusban [...] az ember átváltoztatása ruhává, végül [...] a ruha emberré változtatása”.<sup>30</sup> Ám Brecht utolsó korszakának műveiben – folytatja Hermann – eljutott az ember saját ellentétévé változásának igényéhez. Utolsó darabjainak éppen az a lényege és mondanivalója, „hogyan desztilláltan jó, ellentmondásmentesen a haladás, a fejlődés oldalán álló emberek nem léteznek.”<sup>31</sup> Heller, aki az 1960-as évek közepén *A reneszánsz ember* címmel megjelent, első jelentős hazai visszhangra talált könyvében dolgozott, akkor nem kapcsolódott a tragédia filozófiája körüli eszmecserekhöz. Félretette azoknak a fontos kérdéseknek a polcára, melyhez később majd egyszer visszatér.

### III.

Az emberfogalom és az embereszmény átalakulása, illetve megújítása, mely *A reneszánsz ember* fő tárgya,

Heller egyik visszatérő élettémája maradt. Noha a könyvnek már az első kiadásában is „kevés köze volt a marxizmushoz”<sup>32</sup>, az 1960-as évek közepén rendezett korčulai találkozók baloldali gondolkodói nemcsak a „vissza Marxhoz, s előre a mai problémákhoz!” jelszavát megfogalmazó Lukács Györgyben, hanem tanítványaiban is a marxizmus önmegújító, önkritikus *reneszánsz*ának képviselőit látták. Az 1970-es évek kényszerű belső emigrációja után az előbb Ausztráliába, majd onnan az Egyesült Államokba kivándorló, a magyar világról leszakadó Heller megírta azt, amit Lukácsnak nem sikerült: az *etikát*, három kötetben, s ráadásul a *modernitás elméletét*. Másfél évtized elteltével aztán – újabb másfél évtizedes kétlaki életmóddal folytatva – fokozatosan elindult a repatriálás útján. Szemben azokkal világhírűvé vált amerikai magyar gondolkodókkal, akiknek listáján immár Heller neve is szerepel, ő visszajött filozófiai és írói energiáinak eredeti forrásvidékére. Lukács a tragédia metafizikájával lépett a világ filozófiai színpadára. Dolgozata először a *Lélek és formák* német kiadásában jelent meg. Heller tanulmánya, mely az élet világotól távozó reneszánsz asszony búcsúesszéje, újragondolja azt, amiben mestere a leginkább zseniálisan teljesített.

Lukács és Heller esszéjének megjelenése között 110 év a különbség. Közös bennük, hogy egyikük sem adta meg a hivatkozott szövegek forrását. Mindketten idegenkedtek attól az autoriter eljárástól, mely a saját gondolatok erejének igazolása érdekében tekintélyek sorára hivatkozik. Eme önmagában elismerést érdemlő hozzáállás kifejezésére azonban aligha a források bibliográfiai adatainak mellőzése a megfelelő út. Az eddig nemcsak három nyelven, de három változatban megjelent Heller-esszé közül az elsőként kiadott, olasz nyelvű változat a legjobb. Kár, hogy az angol és magyar kiadás szerkesztői nem tanultak belőle. Egyedül az olasz kiadás az, amely nemcsak pótolja – még hozzá 91 lábjegyzetben – a hiányzó hivatkozásokat, de alapos kritikai előszóval is segíti az olvasó orientálódását. Az angol előszó ehhez képest sovány, ráadásul Heller szövege angolul – melyet Heller eredetileg is ezen a nyelven írt – mintegy tíz százalékban csonkítva jelent meg. Az ausztrál szerkesztők irtási szenvedélyének olyan esszenciális szövegrészek estek áldozatul, melyek hiánya töredezetté teszi az angol szöveget. Elég csak egy példát hoznom a hozzá nem értésre. Lukács esszéjének egyik igen kritikus pontja annak a férfi-sovinizmust tükröző kérdésnek a felvetése, hogy lehet-e tragikus egy asszony élete önmagában, vagy csak egy férfi függelékeként; továbbá, hogy érték-e a szabadság az



asszony életében. Az ausztrál szerkesztők egyszerűen törölték Heller esszéjéből a nőkérdésre és nőemancipációra vonatkozó részeket. Bizonyára nem ismerték a kontextust. Ha mégis, annál rosszabb. A magyar kötetnek pedig egyáltalán nincs elő- vagy utószava. Heller szövege nem „gyomlálásra”, hanem kritikai kommentálása szorul. Ezt ismerte fel Andrea Vestrucci, az olasz kiadás fordítója, előszavának és jegyzeteinek írója, aki a következőket állapítja meg: a könyvnek nemcsak az elsődleges dokumentumokra való szakszerű hivatkozás, de a másodlagos források megvitatása is hiányossága. A *Tragédia és filozófia* nem pusztán filozófiai mű (ahol az az érv, hogy a citáció a filozófiai eredetiség halá-

la, inkább védhető), hanem irodalomkritikai és irodalomtörténeti munka is. Ezen a területen pedig a pontos idézés óvhatja meg a szerzőt attól a veszélytől, hogy az olvasó a leírt banalításokat a szerző gondolataival azonosítsa. Mindamellett a mű a tragédiáról való gondolkodásról, reflexióról is módszertani útmutatást nyújt: egyrészt filozófiai módszert a tragikum, illetve az esztétikum elemzéséhez, másrészt filozófiatörténeti szemléletet; azt az elvet, hogy a filozófia produktumait az adott korszak irodalmának keretében kell értelmezni. Az irodalomkritika hagyományos standardjainak és a róla folyó vitáknak egyaránt figyelmen kívül hagyása kockázatos vállalkozás. Heller olyan ember, aki nem fél a kánon felrúgásától, sőt örömet leli benne – állítja Vestrucci.<sup>33</sup>

Lukács csupán néhány filozófust nevez meg (Platónt, Susót, Schellinget és Nietzschét), ezzel szemben Heller tanulmányában filozófusok és drámaírók egyaránt nagy számban szerepelnek. Lukács a mára már majdnem elfelejtett drámaíró Paul Ernstet bálványozza, habár azzal az ernsti tétellel, hogy az Isten halála után ismét lehetségessé vált a tragédia, nem ért egyet. Heller a következőket írja erről: „A tragédiát mint metafizikai műfajt elemezve és igencsak mitologizálva Lukács az előbbivel ellentétes következtetésre jut. Először, a történelem alkalmazatlan a tragikus ábrázolására (mint Ernst többi tragédiája bizonyítja), s ami még fontosabb, a demokrácia kora nem tragikus, a realizmus ellentmond a tragédiának”.<sup>34</sup>

Heller állhatatosan szót emel annak az elméletnek az érdekében, mely szerint „van valami közös a tragédiában és a filozófiában. Az utóbbi akkor bukkan fel, amikor az első eltűnik.”<sup>35</sup> Véleménye szerint az európai, s kizárólag az európai történelemben kétszer fordult elő az a ritka epizód, amikor „a magától értetődő, jól bevált világot hirtelen egy vadonatúj világ rázkódtatta meg, amelyben az emberek immár nem értették, kik is ők, és mi a helyes s helytelen.”<sup>36</sup> Ilyen mozzanat volt az ókori Athén virágkora és a modern tragédia Shakespeare-től Racine-ig tartó időszaka. Ebből levonható az a következtetés, hogy „sem a tragédia, sem a filozófia nem gyökerezik az antropológiai (emberi) állapotban”.<sup>37</sup> Miért érdemes akkor foglalkoznunk e két témakörrel, e két műfaj kapcsolatával, s a hiányukból keletkezett tragédia filozófiájával? Heller számára, akinek a filozófia élete fő témája, s aki egyben a tragédia szerelmese, egy ilyen kérdésnek nincs jelentősége, ezért fel sem teszi. Ehelyett azt mutatja meg, ahogy a két műfaj – meg-

változott módon – immár alkalmazott művészetként új nagy művek hiányában tovább él, hat és inspirál, s azt is, ahogy fennmaradásához a tragédia filozófiája, mint kiérlelt kovász, képes hozzájárulni. A tragédiaköltészet elhalása nem járt együtt a tragédiákat játszó színház halálával, ahol – miként Diderot mondta – „jók és gonoszak egyformán együtt érezhetnek egy igazságtalanul szenvedő ember sorsával”.<sup>38</sup> Hegelnek a művészet haláláról szóló jóslata még a tragédia esetében sem vezetett eddig a műfaj elhantolásához. Ha időben később is, a tragédiához képest jókora fáziskéséssel, Heller szerint a XX. század végére a nagy filozófiai rendszeralkotó, elméleti építményeket emelő művek korszakának végéhez érkeztünk. 1995-től „nem építkezem többé” – mondta határozottan 2008-ban.<sup>39</sup> Az 1998-ban közreadott *A szép fogalma*, a 2000-ben megjelent Shakespeare-ről szóló könyv (*Kizökök az idő*), s a 2007-ben kiadott *A halhatatlan komédia* szerzőjük értékelésétől függetlenül, mégiscsak valamiféle szerves építkezés termékeinek tekinthetők. A *Tragédia és filozófia* a sor záródarabja. A sorozat ugyan nem filozófiai, de talán a tragikus filozófia felé mutató.

Esszéjében Heller többször szóba hozza a következő lukácsi szentenciát: „A tragédia halálba menő hősei – körülbelül így írta egy fiatal tragikus – rég nem élnek már, mielőtt meghalnak”.<sup>40</sup> Az első esetben Puccini *Tosca* című zenedrámája kapcsán ír arról, hogy a főalakok nem történelmi hősök, hanem hétköznapi emberek, akik tisztességük okán, minden heroizmus nélkül váltak hőökké. A Tosca alakjai nem élőhalottak. Toscának jellemhibája a féltékenység, „emiatt követi el azt a végzetesnek bizonyuló hibát, amellyel megpecsételi a saját és a szeretett festő sorsát”.<sup>41</sup> A karakter, mely a tragédia mozgatója, tehát rendelkezésre áll, ám hiányzik a tragédia általános világállapota, s a filozófiai-lételméleti reflexió. Egy más helyen Wagner *Trisztán és Izolda* című operáját taglalva Heller megállapítja, hogy Wagnernek ez az operája áll legközelebb a görögökhöz, amennyiben megfelel az arisztotelészi szabályoknak (az idő, a hely és a cselekmény egysége), sőt még ahhoz a lukácsi tételhez is idomul „misperint a tragikus hősök már akkor halottak, amikor először megjelennek a színen”. Majd a következőt kérdezi: „Miért nem tragédia mégsem a csodálatos zenedráma? Miként lehet a szerelmi halál, a szerelemben történő személyes megváltás, mint a legnagyobb gyönyör egyáltalán tragikus?”<sup>42</sup> Heller válaszát az olvasásban idáig ért olvasó jól ismeri: a tragédia műfaja Wagner idején már halott. Nincs arról szó, hogy a zenedráma gyönyöre kevesebb volna a tragikusénál, csak más – teszi hozzá

Heller. A harmadik esetben viszont Heller akkor ismétli Lukács tételét („minden tragikus hőst jellemez, akik már akkor halottak, amikor megjelennek a színen”), amikor arról beszél, hogy Nietzsche erőfeszítése arra, hogy önmagunk legyünk „Kierkegaard 'egzisztenciális választását' visszhangozza”.<sup>43</sup> A *torinói ló*-incidens után (amikor az ütlegelt lóval együttérző Nietzsche megbolondult és szinte élőhalott lett) hiába vált oly erőssé a „tragédia akarása”, hiányzott hozzá az a nagy történelmi ugrás, amit valaha az ember két lábra állása, vagy a tradicionálisból a modern társadalomba lépése jelentett. Pedig a radikális filozófusok nagyon erős hatást gyakoroltak a drámaszerzőkre, átütő volt a tragédia akarása, mégsem születtek tragédiák. Nem jött egy új, gyökeres felrázó és átalakító társadalmi földrengés. Enélkül pedig nem teljesülhet be a tényeken és a valóságon túlmutató, kifejlett és érett tragikus *aktualitás*: a lényeg és jelenség egysége, az utóbbi, a jelenség hangsúlyával. „Mégis, ahogy a földrengéseket is több erőteljes utórengés követheti, a tragédia és filozófia végére is erős utórengések voltak és maradtak jellemzők. Az abszurd dráma egyike az utórengéseknek. Látszólag ezek az utórengések csak jelentkezésük idejét tekintve, s nem szellemükben vagy üzenetükben párhuzamosak” – írja Heller,<sup>44</sup> majd igyekszik megmutatni, hogy talán mégsem teljesen. A *transzcendentális interszubsztantivitás* (amikor mások is érző és gondolkodó lényként vannak jelen énlényeinkben) és a *hetero-értelmezések* iránti tudásszomj a művészet, a tudomány, a vallás és az intézmények közti vérátömlesztéseket generálhat – mutat rá Heller a reménységárra.

A több mint két és félezer éven át karöltve virágzó tragédia és a filozófia „most együtt végzik be életüket, a modern világban, a megváltás távoli reményét hordozva”<sup>45</sup> – írja elégikusan. Noha az eszében Hegel szerepel gyakrabban, mégis úgy tűnik, Lukács a rejtett protagonista. A mester 1911-ben még kételkedett abban, hogy a nők is képesek autentikus teljesítményre a tragikum színterén. Heller 110 évvel később nemcsak behozta a lemaradást, hanem korunk legmagasabb színvonalán szól hozzá a tragédia filozófiájának kérdéséhez. Mindez nem jelenti azt, hogy ne lenne vitatható az álláspontja – az általa is hangsúlyozott hetero-értelmezés révén – akár a simmeli *kultúra tragédiája*, akár a *tragikus metafizikát*, illetve *tragikus filozófiát* megújító ezredvégi törekvések talaján.<sup>46</sup>

A filozófiától függetlenül filozofikus lények vagyunk, amennyiben szeretünk gondolkodni, tudni és keressük a bölcsességet. Szabadságunk nem az együttérzésből ered, hanem abból, hogy képesek vagyunk döntést hozni arról, hogy a *hatalom akará-*



ja vagy az együttérzés akarása vagy ezek valamilyen elegye alapján cselekszünk-e. A tragédia az együttérzés újfajta, katartikus érzékenységét intézményesítette az európai kultúrában. A XX. század katasztrófái nem katartikusak, hanem rövidtávon sokkolók, hosszútávon traumatikusak voltak. Hiánycikké váltak a nagy, katartikus hatású drámák. A filozófia viszont még képes volt másodvirágzásra a XX. században is, s ennek keretében virult a tragédia filozófiája. Heller nem pontot, hanem pontosvesszőt tesz a ciklus végére. Még nem tudjuk, hogy az új ciklus a tragikus filozófiával, illetve az együttérző tragikus ember személyes filozófiájának kidolgozásával veszi-e kezdetét. A „még nem tudjuk” alagútjában Heller egy nélkülözhetetlen fényforrást lát: a szabadság eszméjét, melyben elgondolhatjuk s megvalósíthatjuk magunkat, és rendezhetjük közös dolgainkat. A legnehezebb feladatok még előttünk állnak – állítja. *És nem is kevés.*

## JEGYZETEK

- <sup>1</sup> A könyv először olaszul jelent meg 2020. június 4-én (*Tragedia e filosofia: Una storia parallela*. Rome, Castelveccchi, 2020). Ezt követte az angol kiadás 2021. március 8-án (*Tragedy and Philosophy: A Parallel History*. Leiden, Brill, 2021), végül pedig a magyar 2021. április 29-én (*Tragedia és filozófia: Párbuzamos történet*. Budapest, Gondolat, 2021).
- <sup>2</sup> OPPO, Andrea: *Lev Shestov – The Philosophy and Works of a Tragic Thinker*. Boston, Academic Studies Press, 2020.
- <sup>3</sup> HELLER, Agnes: *A Theory of Modernity*. Oxford, Blackwell, 1999. 11–12.
- <sup>4</sup> LUKÁCS György: *A tragédia metafizikája*, Ifjúkori művek. Budapest, Magvető, 1977. 492–518. 492. Uo. 498.
- <sup>6</sup> BALÁZS Béla: *Halálesztétika*, Budapest, Papyrus Book, é.n., 46.
- <sup>7</sup> SIMMEL, Georg: *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*. Philosophische Kultur, Leipzig, Klinkhardt Verlag, 1911.
- <sup>8</sup> HELLER Ágnes: A tragédia mint a mezítelen egzisztencia létformája. In: *Magyar Filozófiai Szemle*, 1996. 40(4–6), 325–337. 325. Uo. 327.
- <sup>10</sup> Uo. 333.
- <sup>11</sup> Uo. 331
- <sup>12</sup> Uo. 336.
- <sup>13</sup> SCHELER, Max: *Zum Phänomen des Tragischen*. Leipzig, Weissen Bücher, 1915.
- <sup>14</sup> SCHOLEM, Gershom: *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*. New York, New York Review Books, 1981, 99.
- <sup>15</sup> ROSE, Gillian: *The Melancholy Science*. London, Macmillan, 1978, 38.
- <sup>16</sup> CHESSICK, Richard: Creativity and the Sense of Self: A Review Essay. In: *The American Journal of Psychoanalysis*, 1996, 56(3)
- <sup>17</sup> CAMUS, Albert: Lecture in Athens on the Future of Tragedy. In: P. THODY (Ed.), *Lyrical and Critical Essays, 1987*, New York: Vintage. 295–310.
- <sup>18</sup> WEIL, Simone: *Venice Saved*. London, Bloomsbury Publishing, 2019.
- <sup>19</sup> MILLER, Arthur: Tragedy and the Common Man. In: *New York Times*, 1949. február 27.
- <sup>20</sup> HELLER Ágnes: Lehet-e verset írni a holokauszt után? In: *Az idegen*. Budapest, Múlt és Jövő, 1997. 80–91.
- <sup>21</sup> SZONDI, Peter: *An Essay on the Tragic*. Stanford, Stanford University, 2020.
- <sup>22</sup> STEINER, George: *The Death of the Tragedy*. New York, Oxford University Press, 1980.
- <sup>23</sup> FUSINI, Letizia: *Dionysus on the other Shore. Gao Xingjian's Theatre of the Tragic*. Leiden, Brill, 2020.
- <sup>24</sup> ARENDT, Hannah: *Eichmann Jeruzsálemben. Tudósítás a gonosz banalitásáról*. Budapest, Osiris, 2000.
- <sup>25</sup> ABEL, Lionel: *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York, Hill and Wang, 1963.
- <sup>26</sup> GOFFMAN, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, Doubleday, 1959.
- <sup>27</sup> Sontag, Susan: *A tragédia halála*. Gondolat-Jel, 1993, 23–29.
- <sup>28</sup> Uo. 26.
- <sup>29</sup> KAUFMANN, Walter: *Tragedy and Philosophy*. Princeton, Princeton University Press, 1968.
- <sup>30</sup> HERMANN István: *A polgári dekadencia problémái*. Budapest, Kossuth, 1967.
- <sup>31</sup> Uo. 465.
- <sup>32</sup> HELLER Ágnes – Kőbányai János: *Bicikliző majom*. Budapest, Múlt és Jövő, 2004. 249.
- <sup>33</sup> VESTRUCCI, Andrea: *Tragedia e filosofia: Una storia parallela*. Rome, Castelveccchi, 2020. 14.
- <sup>34</sup> HELLER Ágnes: *Tragedia és filozófia. Párbuzamos történet*. Budapest, Gondolat, 2021. 177. Uo. 6.
- <sup>36</sup> Uo. 41–42.
- <sup>37</sup> Uo. 24.
- <sup>38</sup> Uo. 102.
- <sup>39</sup> HELLER Ágnes: *Filozófiám Története*, Budapest, Múlt és Jövő, 2009.
- <sup>40</sup> LUKÁCS György: *A Tragédia Metafizikája*, Ifjúkori Művek. Budapest, Magvető, 1977. 492–518. 498.
- <sup>41</sup> Heller 2021, i. m. 158.
- <sup>42</sup> Uo. 166.
- <sup>43</sup> Uo. 178.
- <sup>44</sup> Uo. 258.
- <sup>45</sup> Uo. 295.
- <sup>46</sup> NABAIS, Nuno: *Nietzsche and the Metaphysics of the Tragic*. London, Bloomsbury, 2007.