

Ködbe vesző párhuzamosok

ANGYALOSI GERGELY

HELLER Ágnes. *Tragédia és filozófia: Párhuzamos történet.* Fordította BERÉNYI Gábor. Budapest: Gondolat Kiadó, 2021. 304 p.

Heller Ágnes utolsó, posztumusz könyvéről lesz szó, s ezt nehéz leírni megrendültség nélkül. Angolul írta eredetileg, ami nyilvánvalóan azt jelzi, hogy tisztában volt a választott téma egyetemes jelentőségével. Nem a kis magyar glóbusznak szánta, hanem egy több ezer éves kulturális vonulat körüli párbeszédbe kívánt bekapcsolódni. A munkát Berényi Gábor fordította le az angol kéziratból, amely azóta könyv formában is napvilágot látott (ezt követően olaszul is). A szövegen érezhető, hogy nem esett át bizonyos szerkesztői beavatkozásokon, amelyekre a szerző életében már nem volt mód; ez sajnos a magyar szövegből is kitűnik. Még fontosabb kérdés, hogy vajon kap-e majd annyi figyelmet, hogy bekapcsolódhasson abba a bizonyos „nagy párbeszéd-folyamba”, amelyben részt venni a filozófusnő ambíciója volt?

Ahogy az alcím is jelzi, a mű *egyszerre* akarja végigkövetni a tragédia és a filozófia történetét. A párhuzamos történetmondás „műfajának” őse nyilvánvalóan Plutarkhosz; ennek a törekvésnek az alapja már a platonista írónál is a *hasonlóság* két történet, az ő esetében két életrajz között. Ugyanakkor mindig tekintettel van a *különbözőségekre* is, s e két szempont a „szünkréziszben”, vagyis az összehasonlító következtetésekben kapcsolódik össze (amire nem mindig kerül sor). Heller a saját párhuzamos történetmondását azzal az állítással alapozza meg, hogy a tragédiák és a hagyományos metafizikai filozófiák is zárt világot alkotnak. „A filozófus már azt megelőzően tudja, hová fut ki az érvelése

vagy bizonyítása, mielőtt elkezdené.” „A világ, amelyről a filozófus szól, koherens, önellentmondásokról mentes, véges. Igaz, egy másik filozófus szemében sohasem ilyen.” Alapvető meggyőződése, hogy a filozófia és a tragédia egyaránt irodalmi műfajok – ez az álláspont talán vitát is kiválthat a későbbiekben.¹ Rögtön hozzáteszi azonban, hogy „antropológiai gyökereik” különböznek. A tragédia ugyanis alapvetően *techné*, vagyis utánzás, ami nélkül a világba vetett egyén nem maradhatna fenn. A filozófiában a beszédaktusok maguk a cselekedetek, önállóan megállnak, a drámában viszont cselekvéseket *képviseznek*. Az antropológiai gyökerek tekintetében a tragédia és a komédia is különbözik egymástól. Mit ért Heller az „antropológiai állandó” fogalmán? „Mindig marad valamiféle szakadék az egyedi személyek és a világ között, amelybe bele vannak vetve. Teljesen sohasem illeszkednek. Ez a szakadék a civilizációval szembeni elégedetlenség oka, méghozzá általában, nem csak az egyik vagy a másik civilizációban.”² Így lesz a nevetés és sírás is antropológiai állandó. De különbség van a komikum és a tragikum között. Az utóbbi nem „gyökerezik” úgy a sírás antropológiai állandójában, mint a komikum a nevetésben. Az érvelés itt Arisztotelészt követi, aki „rájött arra, ami nyilvánvaló”, nevezetesen, hogy a tragédiában nem a vétekekkel érzünk együtt (mint ahogyan a műfajt elítélő Platón feltételezte), hanem azzal a személlyel, aki akaratlanul elkövette azt.

¹ HELLER Ágnes, *Tragédia és filozófia: Párhuzamos történet*, ford. BERÉNYI Gábor (Budapest: Gondolat Kiadó, 2021), 8.

² Uo., 16.

Az alapvető példa itt nyilvánvalóan Oidipusz, akinek az esetére Heller szerint Arisztotelész „visszatér” a *Nikomakhoszi etiká-*ban.³ Arisztotelész valóban tárgyalja a tudatlanságból elkövetett cselekedetek kérdését; ám éppen Oidipuszra nem tér vissza a műben, s ez aligha véletlen. „Egyetlen cselekvő sem felelős tette előre nem látható következményeiért. Oidipusz nem vétkes apagyilkosságban és vérfertőzésben.” Hellernek ez az állítása több mint vitatható. A görög filozófus másról beszél.

„A tudatlanságból elkövetett cselekmény sohasem az ember önszántából ered ugyan, viszont akaratumk ellenére valónak is csak akkor mondható, ha legalábbis utólag fájdalmat okoz, és az illető megbánja; mert ha valaki tudatlanságból követ el valamit, de tette miatt utólag semmi rossz érzése nincs, arról először is nem mondhatjuk, hogy önszántából cselekedett így, mert hiszen azt sem tudta, mit tesz; de másfelől azt sem mondhatjuk róla, hogy akarata ellenére tette, ha ez neki fájdalmat nem okozott. Tehát aki tudatlanságból tesz valamit, de megbánja tette, azt csakugyan olyannak tekinthetjük, mint aki akarata ellenére cselekedett; aki ellenben nem bánja meg, azt – mivel mégiscsak más, mint az előbbi – legfeljebb »nem önszántából cselekvő«-nek mondhatjuk; mivel ugyanis az előbbitől különbözik, célszerű, ha egészen külön elnevezéssel jelöljük meg.”⁴

Ezt nem sokkal később még pontosabban megfogalmazza.

„A tudatlanság tehát mindazokra a körülményekre vonatkozhatik, amelyek

³ Uo., 18.

⁴ ARISZTOTELÉSZ, *Nikomakhoszi ethika*, ford. SIMON Róbert, SIMON Endre (Budapest: Magyar Helikon, 1971), 55.

között a cselekvés történik, aki ezek valamelyikét nem ismeri, arról elmondhatjuk, hogy akarata ellenére cselekszik; főképp áll ez a legfontosabb kérdésekre, amelyek a következők: mily körülmények között és mily célból történik a cselekvés. Tehát csupán az effajta tudatlanság alapján mondhatjuk el valakiről, hogy akarata ellenére cselekszik; emellett azonban még azt is megkívánjuk, hogy a cselekvés fájdalmat okozzon neki, és ezt megbánja.”⁵

Oidipusz tragédiája nyilvánvalóan nem lehetne tragédia, ha a hőst egyszerűen mentesíthetnénk az apagyilkosság és a vérfertőzés vétké alól. A megbánás mozzanatát Heller Ágnes valamiért teljesen mellőzi saját okfejtésében. Pedig nyilvánvalóan pontosan tudta, hogy Hegel még tovább árnyalja ezt a kérdést *Esztétikájában*.

„Itt az éber tudat jogáról van szó, annak jogosultságáról, amit az ember öntudatos akarással visz véghez, szemben azzal, amit tudatlanul és akaratlanul valósággal tett az istenek határozatára. Oidipusz megölte atyját, feleségül vette anyját, vérfertőző hitvesi ágyban gyermekeket nemzett, s mégis tudta és akarata nélkül sodródott e szörnyű bűnökbe. Mai mélyebb tudatunk joga abban állna, hogy ezeket a bűnöket ne ismerjük el mint saját valójának tetteit, mert hiszen nem gyökereztek sem a saját tudásában, sem a saját akarásában; a plasztikus görög ember azonban helytáll azért, amit mint egyén cselekedett, s nem választja szét magát az öntudat formális szubjektivitására és arra, ami objektív dolog.” „Mindezeknél a tragikus összeütközéseknél azonban különösen kerülnünk kell a *bűnről* vagy az *ártatlanságról* való hamis fel fogást. A tragikus hősök bűnösök is, ár-

⁵ Uo., 56.

tatlanok is. Ha helyes az a felfogás, hogy az ember csak abban az esetben bűnös, hogy módjában volt választani, s önkényesen arra határozta el magát, amit végrehajt, akkor a régi plasztikus alakok ártatlanok; ebből a jellemből, ebből a pátoszból cselekszenek, mert épp ez a jellem, ez a pátosz a valójuk; itt nincs határozatlanság és nincs választás. Az éppen a nagy jellem ereje, hogy nem választ, hanem természeténél fogva teljességgel az, amit akar és végrehajt. Az, ami, s örökké az, s ez a nagysága.” „Ugyanakkor azonban összeütközésekben gazdag pátoszuk sértő, bűnös tettekre viszi őket. Ezekben korántsem akarnak ártatlanok lenni. Ellenkezőleg: hogy azt, amit tettek, valóban megtették, az a dicsőségük. Az ilyen hősről nem lehetne rosszabbat mondani, mint azt, hogy ártatlanul cselekedett. A nagy jellemek becsülete az, hogy bűnösök.”

Nem együttérzést, meghatottságot akarnak kelteni, hanem csodálatot.⁶

Különös, hogy a *Párhuzamos történet* szerzője, aki Arisztotelész és Hegel filozófiájának egyaránt kiváló ismerője volt, figyelmen kívül hagyja a német gondolkodó figyelmeztetését. Sőt, még hozzáteszi: „Hegel nem tesz különbséget a sorsnak a görög tragédiákban visszhangzó ókori görög felfogása s annak újkori, Machiavelli vagy akár Shakespeare által megfogalmazott értelmezése között. Az első esetben a végzetet valakinek a tette váltja ki, a másodikban ő maga teremti.”⁷ Valójában, mint láttuk, az idézett helyen Hegel csakis és kizárólag a görög „plasztikus alakokról” beszél. Heller tagadja azt a közkeletű vélekedést is, amely az ókori és a modern tragédiák összevetésekor az előbbieket eseté-

ben a moirára és a tükhére, vagyis a sorsra és a végzetre helyezik a hangsúlyt, míg az utóbbiakban a karakter fontosságát emelik ki. Szerinte nem így van, a karakter az ókoriban is döntő; példaként arra hivatkozik, hogy az *Antigonéban* Kreón legalább háromszor meggondolhatta volna magát. „Nem a sors dönt, hanem a sorsba vetett hit.”⁸ Oidipusz esetéről viszont azt mondja, hogy a „végzet, a sors és nem a szabad akarat döntött”. Ezt a látszólagos ellentmondást a szerző úgy próbálja feloldani, hogy az *Oidipusz Kolonoszban* alapján felidézett történetet sajátosan interpretálja. Szerinte Laiosz és Jokaszté követették el az első vétet, amikor a jóslat miatt magára hagyták a csecsemő Oidipuszt. Ők döntöttek erről, nem az istenek, mondja; de nem veti fel azt a kérdést, hogy vajon miként dönthettek volna másként? Úgy látja, hogy Oidipusz a saját bűnösségének kérdésében „arisztotelészi szellemben” nyilatkozik, vagyis nem tartja magát vétkesnek. Láttuk, Arisztotelész (anélkül, hogy Oidipusz esetét említene, ebben Heller téved) kiemeli a büntudat fontosságát. Heller szerint azonban a hős nem büntudatból, hanem „dühében” vakítja meg magát. Bűnössége tehát a karakterében rejlik, vagyis abban, hogy dühkitörésekre és igazságtalan vádaskodásokra hajlamos. „Így tehát sem nem apagyilkos, sem nem ártatlan áldozat” – teszi hozzá. Oidipusz *hübrisze*, vagyis karakterének zabolátlansága („mértéktelensége”) azonban aligha jogosítja fel az értelmezőt arra, hogy ne adjon hitelt annak az állításának, hogy apját önvédelemből ölte meg. Heller Ágnes viszont éppen ezt vonja kétségbe, hogy összekapcsolhassa a jellemet a bűnösséggel. Noha látszólag ugyanazt állítja, mint Hegel (a tragikus hős egyszerre bűnös és ártatlan), voltaképpen éppen az ellenkezőjét sugallja. Oidipusz szerinte nem azonos a saját történetével, mert az „nem volt azonos a saját céljával, vágyával, kívánságával, elkötelezettségével”. Bűnössége egyedül abban áll, hogy foglya ma-

⁶ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esztétika*, ford. SZEMERE Samu (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980), 417–418.

⁷ HELLER, *Tragédia...*, 35.

⁸ Uo., 48.

radt a saját jelleméből fakadó hibáinak. Nem tagadom, nem értek egyet ezzel a koncepcióval, amelynek értelmében azt kellene hinnünk, hogy amennyiben Oidipusz nem ilyen ingerlékeny, talán nem öli meg a saját apját. Hegelnek adok igazat, hogy az ilyen hősokról „nem lehetne rosszabbat mondani, mint azt, hogy ártatlanul cselekedett”.

Heller nyilván azért bocsátkozik ebbe az értelmezői kalandba, hogy leszögezhesse: az erkölcsfilozófia (például Arisztotelészé) az athéni tragédiából, nem pedig a mítoszból táplálkozik. Hangsúlyozza, hogy önmagában véve a halál nem tragikus, hiszen ha az volna, valamennyien tragikus hősök volnánk. Ezért nem tragikus hős Szókratész vagy Cicero. A mítoszok, mesék és eposzok sem lehetnek tragikusak. „Miért nem tragikusak a bibliai alakok? Miért nincs tragédia a középkorban? Miért alkalmatlan az egyistenhit arra, hogy a tragédia számára anyagot szolgáltatson?”⁹ A válasz a történelmi körülmények eltérő mivoltában rejlik, amelynek következtében más a cselekmény, mint a tragédiában: a megváltástörténet láncolataiból áll össze, vagyis *ab ovo* nem lehet tragikus. Heller (Hegel nyomán) a tragédia prototípusát három összetevő alapján határozza meg. Ezek: az általános világállapot, a helyzet, illetve a cselekmény. Döntőnek véli tehát a „kizökkent idő” mozzanatát, amelyet szükséges, de nem elégséges feltételnek tart, valamint a régi és az új közvetlen összecsapását. A tragédia igazi korszakai tehát azok lennének, amikor a régi és az új világ csap össze: mindkét oldalon van jó és rossz, a konfliktus nemcsak külső, hanem belső is a hősök szempontjából. Ezt az érvelést inkább Shakespeare, mint az ókori görög szerzők inspirálták; ezt Heller ki is mondja. Célja természetesen az, hogy alátámassza a két történet párhuzamosságának jogosultságát. Hegelt követően a filozófiában egyetlen jelentősebb rendszeralkotóról sem tudunk, állítja. „Ahogy a tragédiát felváltotta a szomorújáték, a tragikomédia és végül az

abszurd dráma, úgy léptek a holisztikus és átlátható filozófiai rendszerek helyébe a filozófiai töredékek.”¹⁰ Szintén Hegel volt az utolsó, aki filozófiai perspektívába állította a tragédiát. Nála a tragédia az objektív és szubjektív szellem, az ész és a tényvalóság kibékülésével kell, hogy végződjék. A művészet (a tragédia) filozófiája Heller szerint a *heteroértelmezés* egyik példája: ekkor a filozófia egy másik irodalmi műfajt, nem pedig egy másik filozófiát ért meg. Némi szkepszissel említi Gadamer horizont-összeolvadási koncepcióját, mivel úgy véli, hogy a 21. század gyermekei számára ez nem valós lehetőség. Állandóan újra kell olvasnunk a tragédiákat, s minden esetben más és más tragédia fog kibontakozni előttünk. (Megjegyzem, ebben Gadamer valószínűleg egyetértett volna velem.)

A filozófiatörténet oldaláról a „párhuzamosságot” azzal az érveléssel támasztja alá, hogy „eredeti filozófiák az uralkodó világmagyarázat jelentős társadalmi átalakulásának idején tűntek fel.” Igazat ad Hegelnek abban, hogy a metafizikai filozófia a „teljességigénnyel” együtt véget ért. De hogy metafizikával együtt teljesen véget ért-e az európai filozófia – ezt a kérdést egyelőre nyitva hagyja. Mindenesetre úgy látja, hogy Shakespeare sok mindenben megelőzte korának filozófiáját. Példája erre a filozófus Bacon felfogása a régi és az új viszonyáról. „Bacon számára az új teljesen problémamentes, mindenben jobb a réginél, míg a tragédiaköltő Shakespeare sem a régit, sem az újat nem látja problémamentesnek.” A drámaíró érdeklődésének középpontjában a kizökkent idő tapasztalata áll. Fontos különbség a görögökhöz képest, hogy az angol író istene néző, nem pedig cselekvő. „Történelmi világ ez, nem mitológiai.”¹¹ Ez a történelmi szemlélet azt sugallja, hogy a világ emberi cselekedetek vagy mulasztások által változik jobbra vagy rosszabbra. Shakespeare abban is meg-

⁹ Uo., 21.

¹⁰ Uo., 27.

¹¹ Uo., 75.

előzte a filozófusokat, hogy az emberek *belső* tere érdekelte (míg a filozófiai antropológia csak a 17-18. században fejlődött ki). Nála nincs általában vett ember (mint később Hobbesnál vagy Rousseau-nál) hanem csak karakterek vannak. Heller szépen fogalmazza meg a Shakespeare drámák szereplőinek ezt a (drámatörténetileg korábban nem létező) sajátosságát. „Olyan benyomásunk lehet, mintha Shakespeare egyszerűen helyzetbe hozott [volna] néhány, igen eltérő karaktert, hogy kiderítse, miként fognak cselekedni. Miként az istene, ő is kíváncsian várt az eredményre.”¹² A delphoi jósva híres feliratát („ismerd meg önmagad”) kiegészíti egy másik felszólítással: „ismerd a másikat”. Shakespeare alapkérdése az, hogy „mi a természetes és mi a természetellenes?”. A jó és a gonosz szereplők egyaránt erre a dilemmára hivatkoznak, és hol az egyik, hol a másik ítélet mellett kötelezik el magukat. Az író azonban egyik álláspontot sem nyilvánítja felsőbbrendűnek. Az identitásválság és a „természetes” kétféle értelmezése már a szofistáknál felbukkant, de nem volt hatása a tragédiaköltészetre. Ez a konfliktus a modern tragédiához kötődik, állítja Heller. Még egy fontos megfigyelést tesz, nevezetesen azt, hogy Shakespeare-nél két hierarchia-sor figyelhető meg a jellemek tekintetében: a nagyság, illetve az erkölcs szempontjából értett hierarchia, s ezek általában nem esnek egybe. Mint láttuk, alapvetően elfogadja a hegeli „kibékülés” koncepcióját a drámák végén, de hozzáteszi, hogy ennek során valami mindig veszendőbe megy, s ez nem az erkölcs, hanem a nagyság. A kivételnek lát-szó III. Richárdot úgy értelmezi, hogy nem Richárd, a gazember a tragikus hős, hanem a két, egymással harcoló, egymást és önmagát is tönkretévő királyi család. Olyan konfliktus ez, amelyet már nem lehetett az arisztotelészi szabályok szerint színpadra állítani.

Meglepett, hogy a Shakespeare-t „egyedülálló lángésznek” tartó Heller Ágnes meny-

nyire elismerően nyilatkozik a francia klasszicizmus nagy drámaíróiról (még hozzá nem csupán Racine-ról, hanem Corneille-ről is). Nem gondolja, hogy „választanunk kellene” az angol zseni és a francia óriások között, mint azt a romantikus korban sugallták. Már csak azért sem, mert a francia 17. századról szólóan folytathatja saját „párhuzamos történetét”. Descartes és Pascal filozófiája ugyanis megjelenik Corneille-nél és Racine-nál egyaránt. Az előbbinél elsősorban a karteziánus érvelés formájában: a *Cid*, a *Cinna* és a *Horatius* „a racionális érvelés három remekműve”.¹³ A görög tragédiákban is találkozunk persze érvekkel, de az érvelés gyakran nem teljesen racionális, „s egészen biztosan nem ennyire hosszú”. Corneille-nél érvek és ellenérvek vonulnak fel, az érzelmek csak láncszemet jelentenek az érvek sorában. Mindezzel együtt Heller úgy látja, hogy Corneille egyik drámája sem tragédia, „inkább romantikus színdarabok, néha melodramák”, nem illenek a tragédia hagyományába. Kivételként egyedül a *Polyeucte*-öt említi, érdekes magyarázattal. A két mártír halála (éppen az üdvtörténeti összefüggés miatt) nem lehet tragikus az ókori görög értelemben. Tragikus ellenben a római lovag, Sévère, akire hatással van a keresztény önfeláldozás, de mégsem válik kereszténnyé, hanem vallási türelmet hirdet, lemond a keresztények üldözéséről. (Hozzáteszem, hogy ezzel a döntéssel saját sorsát is kockára teszi, anélkül, hogy eljutna a hitig és beteljesülhetne a kereszténnyé lett Pauline iránti szerelme.)

Racine radikális újítása Heller szerint abban áll, hogy nála a szenvedélyek lehetnek jók vagy gonoszak. Erre a legfrappánsabb példa a *Phaedra* (ez az „egyedülálló remekmű”), mégpedig azért, mert „ebben a darabban a gonosz gondolata éppen olyan gonosz, mint a gonosz tett”.¹⁴ Ez a felfogás a görög gondolkodástól ugyanolyan távol volt, mint Shakespeare-től. Racine nem egészen azt

¹² Uo., 76.

¹³ Uo., 83.

¹⁴ Uo., 87.

mondja az előszóban, mint amire Heller utal (hogy sosem írt ennél jobb tragédiát). Euripidésznek mond köszönetet Phaedra alakjáért, mert általa vihette színre „a legértelmesebb dolgot” színműírói pályáján. Megjegyzendő, hogy a „raisonnable” szó Somlyó György általi fordítása némileg félrevezető: nem az „értelmességről”, hanem a figura megformálásának legmagasabb szintjéről van szó, az arisztotelészi értelemben. Phaedra valóban megfelel a tragikus hős valamennyi kritériumának; sem nem egészen bűnös, sem nem egészen ártatlan; szenvedélye nem annyira saját akaratának megnyilatkozása, mint az istenek büntetése. Euripidészsel szemben Racine-nál Oinone, a dajka vádolja meg Hippolytost apja előtt. Phaedra nem idézi elő közvetlenül a fiú halálát, de pusztító szenvedélye által része van benne, s ennek felelősségét teljes mértékben vállalja. Heller kiemeli a bűnös személyének, illetve a bűnösségnek az *eldönthetlenségét*. „Ki a felelős? Az istenek, a sors? Egyszerűen csak a véletlen műve az egész, vagy ilyen az emberi természet?” Phaedra „bűnös vagy nem bűnös? Ki a bűnös?”¹⁵ Racine, mondja a szerző, az érzelmek és a szenvedélyek státusának megváltoztatásával a modern regény előfutára lett. A szereplőket problematikus, ellenőrizhetetlen érzelmek járják át, a „mi vagyok?” kérdésre ebben a világban nem lehet válaszolni. Fontos összefüggés az is, hogy Racine-nál sokszor nem lehet eldönteni, hogy ki a tragikus személy, vagyis kinek a sorsa áll a tragédia középpontjában. Például az *Andromachéban* Hermioné vagy Andromaché a tragikus hős? Heller Ágnes Spinoza etikájával von párhuzamot, amikor arra hivatkozik, hogy a filozófus írta „néhány évtizeddel később, hogy az ész nem lehet úrrá a szenvedély felett, erre csak egy másik, erősebb szenvedély képes”.¹⁶ Spinoza azonban az *Etika* ötödik részében („Az értelem hatalmáról, vagyis az emberi szabadságról”) nem

ezt írta. „Az olyan indulat, amely szenvedély, megszűnik mint szenvedély, mihelyt világos és határozott képzetet alkotunk róla.”¹⁷ Vagyis a „világos és elkülönített” képzetalkotást ugyanúgy hatékonynak tartotta a szenvedélyek fölötti uralom szempontjából, mint Descartes. Egyébiránt Racine elvileg ismerhette Spinoza művét, hiszen az *Etika* 1665-ben jelent meg, a *Phaedrát* pedig tizenkét évvel később mutatták be.

A 18. században, a felvilágosodás korában kezdődik a modernitás, s ezzel Heller szerint „vége van a tragédiának”.¹⁸ Egészen a 20. századig szomorújátékok, tragikomédiák, egyszóval nem-tragikus drámák népesítik be az európai színpadokat. A tragédiának pedig érvelése szerint azért van vége, mert már nem két különböző (a régi és az új) világállapot konfliktusáról van szó, hanem a modern világon belül kialakuló összeütközésekről. (Példaként a polgári családon belüli, a nők és a férfiak közötti konfliktusokat említi.) Ha nem is a tragédiával, de a drámával azonban továbbra is párhuzamos a filozófia története, sőt a nem-tragikus dráma születésében a filozófia baba-szerepet játszik. Diderot és Lessing nevét említi, akik teoretikusként és drámaszerzőként egyaránt alkottak. A polgári dráma megjelenésével egyidejűleg a „társadalmi regény” is virágkorát éli, amelynek központi témája a szerelem. A francia forradalom után a historizmus, a történelmi dráma terjed el (gondoljunk Schillerre); majdnem fölösleges hozzátenni, mondja Heller, hogy ezeknek a daraboknak egyike sem tragédia. A polgári dráma és a történelmi dráma egyaránt modern, de ezekben a történetekben „nem egy világ tragikus összeomlásáról van szó”, mivelhogy a modernitás születése után egyáltalán semmiféle világ nem omlott össze többé. Az egyént ért igazságtalanságok, a szereplők „legyőzetése”, így halála sem lehet többé tragikus, mert nem a

¹⁵ Uo., 97.

¹⁶ Uo., 96.

¹⁷ Baruch SPINOZA, *Etika*, ford. SZEMERE Samu (Budapest: Gondolat, 1969), 283.

¹⁸ HELLER, *Tragédia...*, 98.

sors gyúrta maga alá őket, hanem hatalom-éhes zsarnokok, a „korszellem” fanatikus ügynökei vagy egyszerűen a véletlen áldozatai lettek.¹⁹

Személyes emlékeim szerint Heller Ágnes nem túlságosan kedvelte Lyotard-t; utolsó művében azonban teljesen magáévá teszi a „nagy elbeszélés” kategóriáját, vagyis a haladás eszméjének univerzalista megjelenés-módját, amelyből kinőtt a „világtörténelem” gondolata. Az előrehaladó történelem látványából azonban a dráma nem sokat meríthetett, mondja; de kétségtelenül születtek drámák a történelmi fejlődés egyes epizódjairól, a modernitáson belüli konfliktusokról. Noha a görög példákhoz való visszanyúlást újra és újra megkísérelték a klasszicizmus és a romantika korában, mindannyiszor az derült ki, hogy a szerzők tudatában voltak az őket a görögöktől elválasztó távolságnak. Ezen a ponton Heller újra kifejezi szkepszisét a „horizontok összeolvadásának” gadameri feltételezésével szemben. „De én úgy látom, nincs ilyen összeolvadás. A történelmünk, illetve inkább a történelmi tudatunk [...] börtönébe vagyunk zárva.”²⁰ Lényegében megismétli azt, amit a tanulmány elején a görög tragédiák modern befogadásával kapcsolatban írt, vagyis hogy sohasem leszünk képesek megérteni ezeket a műveket. Ezt végső soron nem is tartja fontosnak; ha az ókori görögök érzéseit és képzettársításait nem is leszünk képesek kitalálni, gondolataikat, érveiket követhetjük és újragondolhatjuk. Példája itt Hölderlin *Empedoklésze*. A magát az Etnába vető filozófus aligha ragadta volna meg egy görög tragédiaköltő fantáziáját, egy modern íróét azonban igen. Hölderlint a republikanizmus, továbbá „a lángész imádata” vonzotta ehhez a különc és nem tragikus figurához. Hölderlin szomorújátékában tehát Empedoklész panteizmusa „keresztül-kasul modern”. Gadamer összeolvadás-elméletét mások is bírálták (a legismertebb közülük

Jauss); mindazonáltal úgy érzem, hogy a *Párhuzamos történet* szerzője ezúttal sem azzal száll vitába, amit Gadamer valójában mondani akart. Az *Igazság és módszerben* ugyanis arról van szó, hogy minden megértés-ese-mény feltételez valamiféle horizont-összeolvadást, még akkor is, ha kiindulópontként a horizontokat elválasztó távolságot jelöli meg a befogadó. Ha valóban képesek vagyunk arra, hogy az ókoriak gondolatait és érveit kövessük és újragondoljuk, az már önmagában is egyfajta „összeolvadás”, ami nem azt jelenti, hogy képesek lennénk teljesen „belehelyezkedni” az ókori költő gondolkodás-módjába.

Heller lenyűgözően tájékozott a drámatörténetben, s rengeteg olyan megfigyelése vagy megállapítása van az egyes művekről, amelyek revelatívák, meglepők, vagy adott esetben vitára ingerelnek. Említhetném a *Bölcs Náthánról* írottakat: ez az egyetlen nemtragikus dráma, amelyben a tragédia nem az isteni beavatkozás, hanem az emberi ész révén marad el. Vagy idézhetném, amit az *Emilia Galottiról*, illetve az *Ármány és szerelemről*, mint a női sors modern színpadi megjelenítéseinek előfutáiról mond. Feltétlenül kiemelném Büchner *Danton* című darabjának értelmezését, amely teljesen beleillik a saját tragédia-meghatározásának logikájába: konfliktus a forradalmi „triáson” (Danton, Saint-Just, Robespierre) belül zajlik, vagyis itt sem két világ csap össze. Ugyanezen ok miatt nem lehet tragédiát írni a szovjet kirakatperek áldozatairól, teszi hozzá (mert a halálos konfliktus ugyanazon az oldalon belül van). A könyv koncepciója szempontjából az alapkérdés azonban így hangzik: „van-e szoros kapcsolat a kora modern német nemtragikus dráma és a klasszikus német filozófia fejlődése között.”²¹ Korábban már utalt a közös ihletforrásra: a történelmi gondolkodásra, a történelmi haladás nagy elbeszélésére, amely klasszikus német filozófia zsinórmértéke volt legalább 1830-ig. Ezt a dia-

¹⁹ Uo., 106–107.

²⁰ Uo., 109.

²¹ Uo., 126.

lektika szerepének vizsgálatával egészíti ki egy terjedelmes fejezetben. A filozófiai gondolkodás kezdeteit az a gesztus alapozta meg, hogy az empirikus valóságot valamilyen transzcendentális eszme nevében tagadják. A kezdetben tragikus költőnek készülő Plátón filozófiáját nem-tragikus párbeszédekben fogalmazta meg. Azért nem-tragikusak ezek a párbeszédok, mert a résztvevők ugyanabban a korban éltek, ugyanazokat a problémákat élték meg, csak más és más szemszögből. Az empirikus és a transzcendentális világ szembeállítását dialógusokban fogalmazódik meg, tehát nagyon is „teátrális” módon. A későbbiekben a filozófiai konfliktusok ritkán öltenek ilyen drámai formát.

Heller szerint a filozófiai rendszereket négy fajta módon fogadhatjuk be. Az elsőt „teljes befogadásnak” nevezi, amikor tehát az adott gondolati építményt egészében elfogadjuk vagy mindenestül elutasítjuk. A második a részleges befogadás, amelynek három alfaja van. Kant nyomában járva a következő három kérdéssel jellemzi ezeket: „Mit tudhatok?”, „Mit tegyek”, s végül „Hogyan élhetek / kellene élnem?” A filozófusnőt voltaképpen csak az utolsó kérdés foglalkoztatja itt, amelyről megállapítja, hogy a rá adható válaszok sohasem lehetnek tragikusak. Kant három kritikájából a szabadság és a boldogság szembeállítását emeli ki, amelyről nem kevesebbet állít, minthogy a német filozófus kezd perspektivikus álláspontra helyezkedni. (Ez azt jelenti, hogy az egyik állítás lehet igaz empirikus, míg a másik, amely neki ellentmond, transzcendentális szempontból.) „A boldogság, mondja Kant, szubjektív, nincs tévedhetetlen objektív ismerve, inkább az érzésekkel vagy akár a véletlennel van kapcsolatban. Ezzel szemben (Kant szerint) a szabadságnak van ilyen ismerve.”²² Ez modern filozófiai állítás. Például arra a kérdésre, hogy mikor volt Oidipusz boldog – mikor királyként imádták, vagy Kolonoszban? – Heller szerint Kant más választ

adott volna, mint az ókori gondolkodók: azt, hogy mint király boldogabb volt, Kolonoszban viszont méltóbb volt a boldogságra, mert megszerezte a tudást.

Ezen a vonalon folytathatónak bizonyul a „párhuzamosság”, mert a kora modern drámában (Lessingtől Schillerig és Goetheig) rendre szembe kerül egymással az erkölcsi és személyes szabadság, valamint a boldogság. Ezzel a konfliktussal sem Shakespeare, sem Corneille vagy Racine alakjainak nem kellett szembenézniük. A drámaszerzők viszont nem követhették a filozófusok példáját, az etika és az erkölcs új kihívásaival nem egy zárt eszmerendszer kereti között, hanem „alakok és cselekmények kiagyalásával” kellett szembenézniük. Kant erkölcsfilozófiájának „drámai kivitelezését” Heller a *Homburg hercege* című Kleist-darabban mutatja fel, amelynek problémafelvetése és megoldása egyaránt a filozófus felfogását követi. A „korszellem”, amelyben filozófusok és drámaszerzők egyaránt osztoztak, a hegeli dialektikában fejeződött ki. Többször felbukkan a *Párhuzamos történet*ben az a hegeli állítás, hogy a filozófia a mi világunk fogalmakban megragadva. Egy olyan világ, amely már nem ragadható meg fogalmakban, elveszíti az öntudatát. Márpedig ez az öntudat évszázadokon keresztül metafizikai rendszerek formájában lépett színre. De miért azonos a filozófia ezekkel a rendszerekkel, és miért jelenti a „növényt, a tragédiát néhány századdal túlélő” filozófia vége egyszersmind a történelem, a vallás és a művészet végét is? A szerző hosszasan elemzi Hegel koncepcióját, amely abban a felismerésben csúcsosodik ki, hogy a történelemben

„nincs következő lépés, amelyet elő lehetne segíteni, nincs helye nagy haladó történelmi hősöknek, csupán merő utánzatoknak, karikatúráknak. Ami egykor tragédia volt, csak komédiaként ismétlődhet meg. Senki sem mutat utat egy

²² Uo., 131.

másik, új, bár nem minden tekintetben jobb jövőbe. A modern világ komikus.”²³

Mindez annyiban tükröződött a kor drámáiban, hogy a tragédiát a tragédia iránti nosztalgia váltotta fel; vágy a tragédia újjászületésére, vagy kudarcra ítélt kísérletek új tragédiák írására.

A könyv 10. fejezetében (tulajdonképpen kár, hogy a szerző nem adott címeket az egyes fejezeteknek) a Hegel utáni világ, a regény és az opera százada lesz a téma, s velük *párhuzamosan* az úgynevezett „radikális filozófia”. Ez utóbbi Heller szerint minden korábinál erőteljesebb hatást gyakorolt a kortárs drámára. A radikális filozófusok tagadják a hegeli rendszert, a metafizikát és általában véve a saját korukat. Heller mindenekelőtt Marx, Nietzsche, Kierkegaard és Freud nevét említi. (Az ő gondolkodásukat Feuerbach, Schopenhauer és a kései Schelling filozófiája készíti elő.) Még mindig filozófusok, mert különbséget tesznek az elemzés empirikus és transzcendentális szintje között, vagyis a filozófia egyik hagyományos „nyelvjátékát” gyakorolják. Annyiban viszont új jelenséget képviselnek a filozófia történetében, hogy hatásuk jóval kiterjedtebb a filozófiai irodalmat fogyasztók körénél; nézeteik ideológiákká, nevük izmusokká változott. Ez nem azt jelenti, hogy a forradalmak utáni 19. század vezető műfajának, az operának a szerzői szintén radikálisok lettek volna. Némelyeket befolyásolta a radikális filozófia, másokra egyáltalán nem hatott; de ez utóbbiak is a kor szellemiségének jegyében alkottak, mert a két uralkodó eszmét, a szabadságot és a szerelmet vitték színpadra. A fejezet élvezetesen elemzi az itáliai és a német opera (mindenekelőtt Verdi és Wagner műveinek) széttartó fejlődését. Wagner, akire valóban hatott Feuerbach és Schopenhauer (valamint szakításukig valamennyire Nietzsche is), a *Ringben* jutott a legközelebb a tragédia szelleméhez. Heller értelmezésének újdonsága az, hogy egyedül Brünnhildét tartja tragikus alaknak. „Ha a Ring-ciklus, *Az istenek alkonya* tragédia, akkor nem Siegfried a hőse, hanem Brünnhilde a hősnője.”²⁴ Ugyanis ő az egyetlen szereplő, aki szabadon választja meg a halálát.

Nietzsche Wagnerrel kapcsolatos írásai-
ban látja a szerző „a tragédia akarásának”
mint egyfajta „hatalom akarásának” a leg-
egyértelműbb megnyilvánulását. A filozófus
csalódása azonban szinte kódolva volt kez-
deti dicshimnuszai-
ban. „A lehetetlent kíván-
ta: görög tragédiákként a jelen méhében rej-
lő jövőről szóló tragédiákat írni.”²⁵ Hebbel,
Strindberg, Richard Strauss és Ibsen művei-
nek rövid elemzése után Heller levonja a
konklúziót: „a tragédia akarása” kudarcot
vallott. Ezt még az általa igen nagyra tartott
Ibsennél is kimutatja. A *Brand* című darab-
ban, amely Kierkegaard közvetlen hatása
alatt született, amely nem lehet tragédia,
mert nincs hely benne a tragikus tévedésnek.
A próza korában, ahogy már Hegel is meg-
mondta, lehetetlen a tragédia. Ami marad
belőle az a (hamis) nagyság iránti vágy, a he-
roizmus kultusza, amely még az első világ-
háború idején is befolyásolta az akkori gene-
rációk lelkesedését a háború és a diktátorok
iránt. Ezért többé-kevésbé szükségszerű volt,
hogy felbukkanjon az „anti-tragédia akará-
sa”, amely jelenség egykorú a metafizika-
ellenességgel. Heller tulajdonképpen a „na-
turalizmus” megnevezést kerüli meg ezzel a
kifejezéssel, mivel meggyőződése, hogy a
transzcendentális dimenzió kiküszöbölése,
vagyis a tökéletes naturalizmus lehetetlen.

„Az anti-tragédiát elméletben és gya-
korlatban egyaránt olyan drámaként
fogták fel, amelynek nincs transzcen-
dentális szférája, oldala vagy eszméje.
Olyan irodalom, amelyben a beszéd
nem stilizált, a dráma a legközelebb ke-
rül a valósághoz, a »történetíráshoz«.

²³ Uo., 144.

²⁴ Uo., 170.

²⁵ Uo., 172.

A színpadon az emberek úgy mutatkoznak meg, amilyenek a valóságban, ahogy valóban beszélnek és cselekszenek.”²⁶

Ha nem is teljes mértékben, de ez a törekvés megfelel bizonyos módosulásoknak a „filozófián” belül. Mindenekelőtt a filozófia különböző oldalai elkülönülnek a filozófiától magától; így például a társadalomfilozófiából szociológia lesz, s mivel ennek a diszciplínának nem kell transzcendentális szintre lépnie, megmaradhat az empirikus síkon. Ugyanezen a síkon mozognak az anti-tragikus drámák is. A lélektan szintén leválik a lélek vagy a szellem filozófiájáról: Freudot és a pszichoanalízist empirikusan vagy „kvázi-empirikusan” értelmezték. A marxizmus radikális filozófiáját tudományként vagy ideológiaként, vagyis megint csak empirikusan alkalmazták a szakszervezetek vagy a szociáldemokrata mozgalmak. A harmadik párhuzam a 20. század talán legbefolyásosabb filozófiai iskolájával, a fenomenológiával kapcsolatban adódik (ennek kifejtését a szerző későbbre ígéri, de voltaképpen már nem tér vissza rá).

Heller két reprezentatív példán mutatja be ezt a drámatípust, Hauptmann *Takácsok* és Gorkij *Éjjeli menedékhely* című művén keresztül. Ugyanakkor ismételten figyelmeztet arra, hogy nem tragédia- vagy drámatörténetet ír, nem is filozófiatörténetet: témája „a kettejük viszonya, mint a korszellem megnyilvánulása”. A harmadik szerző, akire hivatkozik, az előző kettőtől nagyon is különböző Strindberg, aki tragédiáknak nevezi a darabjait, noha nem azok. Ugyanis éppen úgy „fejeződnek be”, mint ahogyan elvárható az anti-tragikus drámáktól. „A dolgok csak folynak, ismétlik önmagukat. Sehol nincs katarzis – a történet bárhol »véget érhet«.”²⁷ Az anti-tragikus dráma a Diderot és Lessing nemzedéke által a polgári drámáért

indított küzdelem egyik állomása. Heller úgy látja, hogy a polgári dráma nem azért lesz sikertelen, mert hősei polgárok, vagy mert hiányoznak belőlük a drámai szenvedélyek, hanem azért, mert a tét, amelyért a szereplők harcolnak, magánjellegű. Egy polgár hatalomvágyából sohasem lesz tragikus sors. Ibsen „egzisztenciális drámái” azzal tűnnek ki, hogy az önmegaság problémáját vizsgálják. „Összes drámájának központi kérdése marad, hogy miként váljunk azzá, amik vagyunk, hogyan maradjunk hűek önmagunkhoz, s a fordítottja, hogy miként veszíthetjük el önmagunkat s válhatunk eleven holtakká.”²⁸ Mivé fejlődhet az emberi létezés a kicsinyesség világában? Ibsennél Isten nem néző, mint Shakespeare vagy Racine műveiben, hanem halott: a kereszténység többé nem hit, hanem életforma, vagy előítéletek rendszere. Nála nincs önmagában vett nagyság vagy erény, minden a kontextustól függően értékelendő: az erények vagy vétkek annak függvényében helyezhetők el valamilyen hierarchiában, hogy ki, mikor, milyen szituációban követi el vagy hangoztatja a nekik megfelelő cselekedeteket. Ibsen darabjainak egyes hőseinél válik nyilvánvalóvá a nagyság, sőt a tragikum iránti vágy, amelyet az író többnyire szimbolikusan ábrázol (a felkapaszkodás, felmászás motívumával). Heller megjegyzi, hogy egyes drámáiban a női szereplők közelebb járnak ahhoz, hogy tragikus alakokká váljanak, mint a férfiak (ami persze nem jelenti azt, hogy minden férfi alakja gyenge karakter). Ibsen annyiban a klasszikus athéni tragédia modelljének követője, mondja, hogy darabjaiban mindig a múlt mond ítéletet a jelen fölött, s ez a múlt (kórus híján) mindig személyes párbeszédekben idéződik meg.

Csehovról szólva sem tér ki a fiatalkori darabokra, mint mondja, egyedül a drámák szelleme és filozófiája foglalkoztatja; ezért a *Sirály*, a *Három nővér* és a *Cseresznyés kert* értelmezésére összpontosít. A 19. század vé-

²⁶ Uo., 182.

²⁷ Uo., 193.

²⁸ Uo., 195.

gén a filozófia „benne volt a levegőben”, az az akkor is hatott a szerzőkre, ha ezeknek a hatásoknak az eredetével nem voltak tisztában. Idézi Hegel megjegyzését (amelyet valószínűleg Engels módosított, majd Marx tett híressé a *Louis Bonaparte Brumaire tizennyolcadikájában*), hogy a történelemben kétszer történik meg minden: egyszer tragédia, egyszer komédia (*farce*) formájában. Már Kierkegaard is komikusnak minősítette a saját jelenét, Csehov pedig egyenesen bohózatnak nevezte némelyik darabját, jelezve, hogy kétféleképpen is eljátszhatók. Heller szerint némileg félrevezető lenne a „tragikomédia” szó használata, hiszen Csehov kerüli a katarzist; mégis alkalmazható azokra a drámáira, amelyeknek a szereplői korábban tragédiák hősei lehettek volna, „főszereplők soha meg nem írt tragédiákban”. Így azonban az általuk benépesített komikus világ abszurdá, a tragikomédia abszurd drámává válik. Szerkezetileg tekintve Csehov darabjai (a cselekmény jelentéktelenné válása miatt) nem csak antitragédiák, hanem antidramák is. Néhány oldallal később azt olvassuk, hogy a Csehov-darabok mégis tragikomédiák, mégpedig utópikus szelleműek. Noha a totális jelent tárják elénk, még sincs bennük jelen, mert áll az idő. A múlt mint a nosztalgia tárgya jelenik meg. Az utópia vagy a múltba vagy a nagyon távoli jövőbe helyeződik; mély szakadék választja el a jelen világát az álomvilágtól. Meglepő állítás, hogy a *Cseresznyeskertben* a fő áldozat maga a természet, a természeti szépség – ami egyedülálló mind az író életművében, mind pedig a kor drámairodalmában. „Csehov gyászolja a szépséget.”

G. B. Shaw műveit ebben a fejlődési vonalban helyezi el a tanulmány, hiszen a darabjai egy kivétellel vígjátékok, vagy a vígjáték valamelyik alfaját képviselik. A *Szent Johanna* talán nem komédia, de nagyon is szatirikus dráma. Shaw tudatosan dekonstruálta a tragikus modellt (ez néha jól látszik a szereplők személyiségének komikus „átfordulásán”). A filozófia nagyon erősen jelen van a darabjaiban: főleg a „radikális filozófusok” és

követőik hatása érzékelhető. A *Tanner John házasságának* álom-betétje ironikusan filozófiai jellegű, amelyből megtudjuk, hogy minden a látószögön múlik, így az is, hogy a Pokolba vagy a Mennybe kívánunk kerülni. Egyetlen darabja, amit Shaw maga is tragédiának nevez: *Az orvos dilemmája*. Heller sajnos nem nyilvánít véleményt arról, hogy elfogadja-e ezt az önjellemzést, s ha igen, akkor melyik szereplő hordozná a tragikumot. Ennek a „művészdramának” a középpontjában ugyanis a zseniális festő áll (aki ugyanakkor tisztességtelen ember), s ezt a kombinációt minősíti a másik fő figura, a morálisan szintén elbukó doktor „a legtragikusabb” dolognak a világon. A festő azonban sorsával megbékélve hal meg, miután kifejtette „művészetvallását”. A hitelét vesztett orvos pedig szintén nem lehet tragikus figura, miután lelepleződnek az erkölcsi szólások mögött meghúzódó kicsinyes motívumai. Ahogy Shaw-nál olvassuk, az élet akkor is nevetséges, ha az emberek meghalnak, és akkor is komoly, ha nevetnek. Tragikomédiával van dolgunk tehát. „Az előítéletek leleplezése, s az őszinte érzések és vágyak szintén előítéleteként való bemutatása – mindez megnevettet bennünket.” „Nincs is szomorúbb dolog egy jó viccnél” – teszi hozzá Heller.

Shaw-nál is könnyen kimutatható Schopenhauer, Freud, Nietzsche és Darwin hatása. Ebből a szerző azt a következtetést vonja le, hogy „a radikális filozófiák sokkal nagyobb befolyást gyakoroltak a drámára és kivétel nélkül az összes drámaszerzőre, mint bármely másik modern filozófia Descartes óta”.²⁹ Wagnernél, Ibsennél és Csehovnál az egyes alakok hangoztatták is a radikális filozófusok által hirdetett eszméket. Ez a hatás jelen volt az amerikai drámaíróknál is: O’Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller nevét említi. Döntő különbségnek látja azonban, hogy az amerikaiak számára még ironikus értelemben sem létezik „történetfilozófia”. Senki sem várja sem Godot-t, sem pedig a boldo-

²⁹ Uo., 216.

gabb jövőt. Az alapkérdés azonban az, hogy mi magyarázza a radikális filozófiák ilyen erős befolyását a dráma fejlődésére? Ezt a kérdést Heller többször is felteszi (a tudatos ismétlés a könyv retorikai eszközeinek egyike), vagyis nagyon fontosnak tartaná tisztázni a problémát. Válasza azonban kissé elmosódó, vagy másként kifejezve inkább közvetett és utalásos, mint meggyőző. Emlekedtet arra, hogy például a marxizmusra vagy a freudizmusra filozófiaként hivatkozunk, holott az alapító atyák ambíciója az volt, hogy tudományt műveljenek. Ezeknek a nagy gondolkodóknak a filozófiáját különböző korokban egyéneként eltérő álláspontokról értelmezték újra. Az „izmusok” követői a történelmi helyzetnek, a személyes meghatározottságnak és látásmódnak megfelelően értelmezték ugyanazokat az eszméket. Ezek az izmusok keveredtek is, valamint hatottak a Hegel utáni három fontos filozófiai iskolára, a fenomenológiára, a nyelvfilozófiára és a hermeneutikára. Ebből a rendkívül bonyolult gondolati galaxisból természetesen előléptek jelentős gondolkodók, de belőlük már nem lett „izmus”: „személyes gondolkodók” lettek, mint Heidegger, Sartre vagy Foucault. „Nem csoda tehát, hogy a radikális filozófusok befolyása nemcsak időleges volt, hanem a 20. század végéig, az európai dráma utolsó korszakáig, úgyszólván a »művészet végének« koráig tartott.”³⁰ Feltételezem, hogy itt a „személyes gondolkodó” kifejezés a döntő, továbbá az eszmék rendkívüli variabilitása, az őket hangoztató személyekhez (mintegy a *dramatis personae*-hoz) kötött, erősen perspektivikus és kontextuális értelmezhetőségük. Az összefüggést azonban nem fejt ki egyértelműen. Sartre és Brecht néhány darabját azért elemzi, mert ezek a szerzők filozófusok és művészetelméletiek is voltak egyben, „egzisztencialista” illetve „marxista” ideológiájukat, politikai meggyőződéseiket több műfajban is kifejezték. (A

Kurácsi mamát mégis az egyetlen jó, ideológiamentesen pacifista drámának nevezi.)

Mint tudjuk, Hegel szerint a saját filozófiája volt az utolsó: vele a filozófia végéhez értünk, mert a történelem is a végéhez érkezett. (A filozófia végét ezután még négyszer hirdették meg: Kierkegaard, Marx, Nietzsche és Heidegger.) Hegel mindazonáltal azt is hangsúlyozta, hogy ő maga nem alkotott új filozófiát, hanem képes volt megérteni valamennyi korábbit és ezért elmondani a történetüket. Nem önmagát tekintette tehát az abszolút szellem letéteményesének, ahogy ezt néha a szemére vetik, hanem arra a korra reflektált (fogalmilag), amelyben élt, s ezt a kort a történelem végének tekintette. A radikális filozófusok természetesen reagáltak erre a felfogásra – mindegyikük másként. Heller szerint egyedül Marx értette meg, hogy mit jelent Hegelnél „a történelem vége”: azt, hogy a jelenlegi modern világállapot egyben az utolsó világállapot is. Ez annyit jelent, hogy a hagyományos filozófia (az, amely csak magyarázta a történelmet) Hegellel a végéhez érkezett. Hegel és Marx nagy elbeszélése hasonló. A különbség a múltnak a jelen felől történő megítélésében rejlik. Mindketten előrehaladó fejlődésként írják le a történelmi folyamatokat. Marx ennek motorját a tudás felhalmozódásában, Hegel a szabadság általánossá válásában jelöli meg. Vagyis mennyiségi alapon különböztetik meg a korszakokat a fejlődésen belül, melynek csúcát a modernitás jelenti. Különbség kettejük felfogása között az, hogy Marxnál van kapitalista és kommunista modernitás (és az utóbbi lesz a történelmi fejlődés csúcsa), míg Hegelnél a jelen a csúcs, mert nincs más modernitás, mint az, amelyik Európában a felvilágosodás óta fejlődött ki.³¹ Nyilvánvaló, hogy vagy Marxnak volt igaz, vagy Hegelnek. Vagy a jövőben kezdődik a minden eddigetől különböző „valóságos történelem”, vagy Marx elképzelése csupán egy transzcendentális utópia volt. Ez esetben el kell fo-

³⁰ Uo., 222.

³¹ Uo., 241.

gadnunk a hegeli gondolatot: „a modernitás jelenlegi szerkezete maga a modernitás, amely után vagy helyett nincs semmi”.³² Heller az utóbbi mellett voksol. A modernitással a haladás európai története ért véget, s ez Európa összehúzódásával is járt. Már nem Európa a világ közepe, mint akár száz évvel ezelőtt. Annak a „világtörténelemnek” van vége, amelyet fél évezrede Európában találtak ki és váltottak valóra.

Ami a vallás és a művészet végét illeti, a szerző figyelmeztet: Hegel nem arra gondolt, hogy a jövőben nem születnek műalkotások. A vallás végével kapcsolatban se arra gondolt, hogy senki se fog hinni Istenben. „Hanem arra, hogy a művészet és a vallás európai története a modernitással véget ért, az utóbbi a protestantizmussal vagy (ahogy mások hozzátették) Isten halálával.”³³ A tragédia és a filozófiai is európai műfaj, Európában született és ott is hal meg. De azért mindkét területen vannak „utóregések”: kérdés, hogy ezek is mutatnak-e párhuzamosságokat, vagy csak időben esnek egybe többé-kevésbé? Heller megállapítja például, hogy a modern regény komikus regényként született (Cervantestól Swiftig), és ez a komikus jelleg (utóregésként) visszatér a 20. század húszas éveiben, ami azután az abszurd felé hajlik el. A drámában is, természetesen: meggyőződése, hogy a drámának a két világháború utáni felvirágzásában, amelynek vezető műfajaként az „egzisztenciális drámát” jelöli meg, „egy abszurdnak átélt korszak” tapasztalata tükröződik. Ezen a ponton már kénytelen vagyok utalni arra, hogy véleményem szerint (amelyet a filozófusnő aligha osztott volna) a *Párhuzamos történet* szerzőjének módszertani vezérelve alapvetően *szellemtörténeti*. Hiszen miután elfogadta Hegel állítását, hogy a filozófia nem más, mint a történelem fogalmakban megragadva, voltaképpen nem is tehet egyebet, mint hogy a „korszellemre” hivatkozik. A jelek szerint, ha

a „szellemtörténész” jelzõt nem is vállalná, a módszertani elvben nem talál semmi kivétlenit.

Beckett például azért is kiemelkedően fontos számára, mert (főleg a *Végjáték*, vagy a francia eredeti nyomán *A játszma vége*) kapcsán felvetheti azt a kérdést, hogy itt a személyes élet, a történelmi élet, vagy a drámaírás játszmájának végéről van szó? Heller úgy látja, hogy mindháromról. Beckett drámái annak a párhuzamos történetnek a végjátékai, amelyet eddig is próbált követni. „Nem csupán a legutóbbi, hanem a legutolsó nagy drámái annak a műfajnak, amelynek eredete az athéni tragédiákban gyökerezik.”³⁴ Ezért jelképesek az alakok: egzisztenciális drámák, halállal végződnek, ugyanakkor az élet és a világ teljes lepusztulásával, ami szomorú vagy ijesztő, de nem tragikus. Viszont egyetlen alak sem áll a néző vagy az olvasó felett; megértjük és sajnáljuk őket, miközben nevetünk rajtuk. A *comédie larmoyante* és a *tragédie larmoyante* ötvözetéről van szó tehát. Még Ionescót említi, akit szintén az „abszurd” vagy „egzisztenciális” dráma képviselői közé sorol, s kiemeli „konstitutív iróniáját”. Ezzel pedig, állapítja meg, saját „tragédiatörténetének” a végére ért. Rátérhet a „párhuzamos” műfaj, a filozófia alakulásának történetére.

A radikális filozófusok abban különböztek nagy elődeiktől, hogy nem csak a művekben vagy iskolákban, hanem „izmusokban” és a nekik megfelelő intézményekben jelenik meg a gondolkodásuk. Kierkegaard és Marx, Nietzsche és Freud: egymással ellentétes irányzatok épülnek rájuk, politikailag kihasználják őket és visszaélnék velük. Ami az abszurd dráma kortársait, a 20. század filozófusait illeti, kijelenthető, hogy általában a filozófia végét hirdették, vagy legalábbis mély válságról beszéltek. A 20. század a radikális filozófusok követőin túl is szinte tobzódott az izmusokban. De azért vannak közös problémák, még akkor is, ha az analitikus filozó-

³² Uo., 242.

³³ Uo., 258.

³⁴ Uo., 261.

fusok és a kontinentális filozófia gyakorlatilag nem folytatnak párbeszédet egymással. (Ami szintén a vég jele, teszi hozzá Heller.) Ezek a következők: az ismeretelmélettől való megszabadulás, vagy annak reformja; a metafizikai filozófiai rendszerek meghaladása, a „tisztá forráshoz, a kezdetekhez” való visszatérés vágya. Végül pedig egy módszer vagy egy nyelv megtalálása, amellyel meghaladhatjuk az előbbieket, mégis filozófusok maradunk. A mai filozófiának feladata-e még, hogy világot teremtsen, vagy csak az, hogy reflektáljon a világra? Husserl nagy gondolata az volt, hogy míg a transzcendentális fenomenológia elfogadja Descartes-ból a radikális kételyt, addig az ént nem azonosítja a lélekkel, „vagy bármi belsővel vagy külsővel, mégsem esik vissza a szolipszizmusba”. Az ész és a létezés számára nem választható külön. Nem az a kérdés, hogy létezik-e a világ, hanem az, hogy számunkra miként létezik. Az én tapasztalatában (a magyar fordítás „élményt” említ) egyszerűen benne van a transzcendentális interszubsztivitás.³⁵ A másik „alapító atya” Wittgenstein, akinél az én nem tartozik a világhoz, hanem a világ határa. (Hiszen a szem sem képes magát látni.) Minden nyelv életforma, az életforma a világ, a nyelv pedig az egyedi világ otthona. Ezen a ponton párhuzamot von Heidegger olyannyira különböző, de a Wittgensteinével mégis összevethető világ-fogalmával, amelynek kulcsa a belevetettség. (Megjegyzendő, hogy ezekben a passzusokban a magyar szöveg a „lét feledékenységről” beszél, ami néhány további melléfogással együtt több mint sajnálatos.) Utal arra, hogy akárcsak az előző két gondolkodó, Heidegger szintén szakítani akar az ismeretelmélettel és a metafizikával is. Röviden kitér még a hermeneutika szerzőjére, a Habermas-Apel-féle „diszkurzusfilozófiára”, amely számára a nyelvfilozófiára lefordított kantianizmus mint a liberális demokrácia filozófiai megalapozása. De a Derrida-féle dekonstrukcióról mondja

azt, hogy ez az utolsó filozófia, istenhozzád ehhez az európai műfajhoz, a két és félezer éves történethez. A dekonstrukció maga is filozófia, amely magában hordoz egy súlyos belátást, nevezetesen azt, hogy „már nem tudunk újat mondani.”³⁶

Ebben a végjátékban tragédia és filozófia ismét egymásra talál: „a tragédia vége és a filozófia vége egyszersmind annak a világnak a vége, amelyben születtek” „Most együtt végzik be életüket, a modern világban, a megváltás távoli reményét hordozva. De hogy ki a megváltó, nem tudható.”³⁷ Egy valamiről azonban meg van győződve, mégpedig arról, hogy a modernitás a szabadságra épül; ám a szabadság olyan alap, amely nem alapoz meg semmit. Viszont ez magyarázza, hogy a 20. századtól kezdve a szabadság elméleti és gyakorlati értelmezése körül zajlanak a legfontosabb konfliktusok. Heller szerint azért nem minden megy veszendőbe a filozófia örökségéből; a filozófia gerince a kritika, ez megmaradhat. Milyen kritikáról van szó? „Az empirikus valóság transzcendentális eszmék álláspontjáról történő bírálata, ahogy Szókratész gyakorolta.”³⁸ Ennek célja nem az „abszolút igazsághoz” való eljutás, hanem kortársaink szembesítése az önreflexió, valamint a mások megértésének szükségességével. A filozófia és a tragédia európai műfajok, mint ahogy a demokráciát és a liberalizmust is itt találták fel (ahogy Európa teremtette a totalitárius diktatúrákat is). Azzal, hogy ezek az eszmék az egész világon elterjedtek (ami nem jelenti azt, hogy „meg is valósultak”), földrészünk befejezte történelmi küldetését. De ez távolról sem apokaliptikus vég. Heller teljes joggal figyelmeztet arra, hogy valaminek a végéről csak akkor jogos beszélni, ha már ismerjük a következő kezdetét. (Persze rögtön felmerül a kérdés, hogy akkor hányadán állunk a *Párhuzamos történet* végről szóló diskurzus-réte-

³⁵ Uo., 273.

³⁶ Uo., 291

³⁷ Uo., 295.

³⁸ Uo., 300.

geivel? A szerző ugyanis visszatérően nyomtatékosítja, hogy a modernitásból nem látunk tovább, vagyis fogalmunk sincs, mi a „következő”.) Az európaiak a modernitás kezdetén találták ki, és a modernitás beteljesedésekor zárták le történetüket. „Az európai múlt a tragédia emlékében él, és a filozófia történetében gondolja el magát.” Mi viszont a jelenben élünk, abban a jelenben, amely a szabadság intézményeiben és eszméiben tudja csak elgondolni magát, mert ez alapozza meg Európát. „A legnehezebb feladatok még előttünk állnak.”³⁹ A zárómondat legalább kétféleképpen értelmezhető. A „legnehezebb feladatok” egyike lehet az elvileg univerzalizálódott, a gyakorlatban azonban nagyon kevésbé és főleg kevés helyen megvalósult európai szabadságeszme körüli problémák érdemi tisztázása. (Az általunk ismert modernitás koordinátái között, amelynek a posztmodern csupán legérettebb, globalizálódott változata.) De érthetjük úgy is, hogy a legnagyobb kihívás az, hogy mégiscsak túllépünk a modernitás irányán, egy totálisan ismeretlen jövőbe, amelyről mit sem tudunk. (Még azt sem tudjuk megmondani, hogy a jelenleg bevégződni látszó folyamatok mihez képest végződnek be.) Úgy gondolom, Heller Ágneshez nem ez a „heideggeriánus” megoldás állt közel, hanem az előző. Annyi biztos, hogy magának rengeteg feladatot talált volna, hiszen, amennyire tudom, tele volt tervekkel.

Bibliográfia

- ARISZTOTELÉSZ. *Nikomakhoszi etika*. Fordította SIMON Róbert, SIMON Endre. Budapest: Magyar Helikon, 1971.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esztétika*. Fordította SZEMERE Samu. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.
- HELLER Ágnes. *Tragédia és filozófia: Párhuzamos történet*. Fordította BERÉNYI Gábor. Budapest: Gondolat Kiadó, 2021.
- SPINOZA, Baruch. *Etika*. Fordította SZEMERE Samu. Budapest: Gondolat, 1969.

³⁹ Uo., 304.