

A tragédia metafizikája avagy a metafizika tragédiája

Születhet-e tragédia a ma színpadán? És ha igen, minek a szelleméből? Ez a kérdés vonul végig a tragédia esztétikájának legfontosabb század eleji műveiben, köztük Walter Benjamin és Lukács György esszéiben. E kérdés *A tragédia születésének* gondolatmenetét radikalizálva tulajdonképpen először állította történetfilozófiai összefüggésbe az antik tragédia alapelemeinek átörökíthetőségét, a tragikus történet, a tragikus hős és a tragikus halál bemutatásának, illetve megtörténésének feltételeit. Benjamin a német szomorújáték eredetéről szóló értekezésében¹ köztudottan Wilamowitz-Möllendorffnak abból a belátásából indult ki, hogy amikor Platón elégette tetralógiáját, és a tragédia végéről kezdett beszélni, nem arról mondott le, hogy költő legyen, hanem felismerte, hogy a tragikus immár nem lehet a felnőttek tanítója, mint ahogyan a szükségszerűen arisztokratikus szemléletű, saját kivételességét mélységesen átélő tragikus hős sem lehet minta a demokratikus közösség tagjának számára. Ezért Platón új dramatikus formát teremtett, amely nem a mitológia nagy alakjai közül választott magának hőst, hanem a gondolkodás világából. A dialógusok Szókratészének halála nem agonális esemény, és valójában nem is mártírium, hiszen Szókratész a halhatatlanságban reménykedve idegenként néz szembe a halállal, míg a tragikus hős önnön lényegével rokon erőként retten vissza a halál hatalmától. Azaz a tragikus hős élete halálából bontakozik ki, amely nem élete végét, hanem formáját jelenti. Miért válhatott a tragikus hős alakja és maga a tragédia Platón számára múlttá? E kérdést ebben az esetben valójában úgy kellene feltennünk, miért vált Benjamin számára a tragédia

¹ Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972. 117–120.

múlttá? A válasz magában az értekezésben keresendő: Benjamin szerint az athéni jog lényegéből fakadóan a per – az önkényes bírói döntés vagy a puszta keresés helyett – csak akkor öltheti a bűnvádi eljárás formáját, ha az állam életének egészében sikerül visszaszorítani az önkényuralmi törekvéseket és hajlamokat.² E megfontolás közvetlenül érinti az antik görög dráma klasszikusainak műveit, hiszen Szophoklész és Euripidész általunk ismert legjelentősebb drámái sem mások, mint egy-egy bűnvádi eljárás. Mégis amikor hőseik személyiségének egysége megtörik, tehát amikor a halál szükségszerűségében megpillantják életük tulajdonképpeniségét, szavuk kiáltássá változik, felszabadul lényük dionüszoszi jellege, amely megtöri a logosz rendjét. Tehát a görögség tragikus eszménye, amely a tragikus hősből testesül meg, idegen a demokrácia beszédformáitól, onnan nézve dionüszoszi áttörésnek bizonyul, amely minden megrendülés ellenére nem az életet, hanem a halált teszi a közösség számára bizalmasan ismertté. Az a belátás, hogy a tragikus szemlélet idegen a demokráciától, és egyszersmind megjeleníti azt a fenyegetést is, amely a logoszra a halál képében leselkedik, nem csupán Benjamin, hanem Lukács György korai írásaiban is megfogalmazódik.

„Hiába akart a mi demokratikus időnk valami egyenjogúságot a tragikumra, és hiábavaló volt minden kísérlet, hogy a lelki szegényeknek a mennyország megnyitassék. És azok a demokraták, akik az egyenjogúság követelését világosan végiggondolták, mindig is vitatták a tragédia létjogosultságát.” – olvassuk *A tragédia metafizikájában*.³ Lukács esszéje ennek ellenére igennel válaszol az eredeti kérdésre, sőt – mintegy a páli kegyelemtan szerkezeti mintáját követve – azt állítja, éppen akkor és általt adatik meg a tragédia lehetősége, amikor Istennek el kell hagynia a színpadot, és csupán nézőként marad jelen: „És mert a természet és a sors sohasem volt olyan némán és félelmesen lélek nélkül való, mint ma, mert az emberi lélek sohasem járta elhagyott útjait ilyen magányosan, azért remélhetünk ismét tragédiát; majd ha a természetből eltűnt utolsó ingó árnya a barátságos rendnek, melyet gyáva álmaink a saját hazug biztonságunk végett belévetettek. »Erst wenn wir ganz gottlos geworden sind«, mondja Ernst, »werden wir eine Tragödie haben.«.”⁴ A tragédia megszületésének eredetileg történetfilozófiailag megalapozott leírása ezen a ponton változik a modernség életfilozófiai-egzisztenciális értelmezésévé. Lukács végső célja azonban nem ez. Arra tesz kísérletet, hogy a történelemfilozófiát és

² Walter Benjamin: i. m. 121.

³ Lukács György: *A tragédia metafizikája*. In: *Ifjúkori művek*. Magvető, Budapest, 1977. 516.

4 Lukács György: i. m. 494.

az életfilozófiát a művészet metafizikájában oldja fel, amelyen belül a művészetek hierarchiájának legmagasabb pozícióját – közvetetten a francia romantika, közvetlenül a hegeli művészetfilozófia örökségként – a tragédia tölti be. Mindez feltételezi, hogy a zárt mű a világszellem fejlődésében elért állapot szimbóluma legyen.

E komplex kísérlet elemzéséhez művészetelméleti, irodalomtörténeti és filozófiai szempontok együttes érvényesítésére van szükség. E szempontok közül talán az irodalomtörténeti aspektus érvényessége szorul leginkább bizonyításra. Lukács esszéjének egyik legavatottabb elemzője, Heller Ágnes szerint Paul Ernst *Brunbild*-je csak ürügyül szolgált Lukácsnak műve megírására.⁵ A sorokból kitűnik, hogy Heller éppen ezért nem is vette kezébe e „ma már valószínűleg olvashatatlan” tragédiát. Holott Lukács számára Ernstnek nem csupán ez a műve, hanem *Weg zur Form* című gyűjteményes esszékötete is meghatározó szerepet játszott kísérletének megfogalmazásában. A kötetet Lukács sok más könyvvel együtt 1910. január 13-án kelt levelében rendelte meg Popper Leótól Berlinből, majd másnap újabb levéllel nyomatékosította kérését.⁶ Lukács és Ernst tragikumszemlélete nem csupán a szükségszerűséget biologikus–szociális kényszerként felfogó naturalista hagyomány elutasításában és vele szemben a neoklasszicizmus zárt formaeszményének megfogalmazásában mutat párhuzamokat, hanem abban is, hogy a tragikus konfliktusba kerülő szükségszerűségek eredetét, feltételeit és ontológiai értelmezhetőségét mindketten egy olyan tragikus metafizika alapviszonyaiban keresik, amelynek középpontjában a tragikus hős áll. Amilyen hangsúlyosak azonban a párhuzamok, éppoly hangsúlyosak az eltérések is. Paul Ernst e tragikus metafizikának a katarzisz fogalmában megalapozott etikai aspektusait vizsgálja közelebről. Esszéit az a remény hatja át, hogy a szükségszerűségek tisztán megfogalmazott konfliktusa annak ellenére is megteremtheti a befogadók közösségét, hogy a platóni ideák felé nyitott szükségszerűségek konfliktusának metafizikai feltételei minden számba vehető esetben megalapozhatatlanok, fakadjon bár e konfliktus az emberi és az isteni szféra különbségéből, két erkölcsi elv vitájából, az általános és az egyes ellentétéből, vagy a determinációk harcából. Ernst felfogása szerint a sorsát betöltő hős, a fenségesség e megnyilvánulása, aki lényének minden ízében különbözik a hétköznapitól, tragikumának beteljesedésével olyan erkölcsi hatást kelthet, amely pusztá evokatív erejével túlhaladhat a normaszertű ideálok hiányán, és úgy is közelebb ve-

⁵ Heller Ágnes: A tragédia mint a mezítelen egzisztencia létformája, Magyar Filozófiai Szemle, 1996. 4–5–6. 325.

⁶ Popper Leó és Lukács György levelezése. In: Dialógus a művészetéről, szerk. Hévízi Ottó és Tímár Árpád. MTA Lukács Archívum, 1993. 317–319.

zetheti az embert autentikus létének megvalósításához, hogy ennek az autenticitásnak vagy tulajdonképpeniségnek sem az alapja, sem a foglalta nincs meg. Ernst pontosan látta, hogy a hatás arisztotelészi fogalmának két alapvető érzelme, a tragikus hős sorsa fölötti megrendültség és az általa kiváltott együttérzés csak egy olyan közösségben ébredhet fel és válhat valóságos erővé, amelyben az erkölcsiség alapjai nem vitatottak. A tragikum metafizikai alaptalanságát ő olyan érzelmek kiváltásával igyekezett ellensúlyozni, amelyek valójában nem közösségképzőek, csupán arra képesek, hogy kitöltsék az erkölcsileg értelmezhető eszmények hiányát, és e hiányt a fenséges esztétikai magasába emeljék. Nyilvánvalóan ez tette lehetővé, hogy Hitler Németországában esszéiből és drámáiból a Führer-elv esztétikai megalapozását olvassák ki. Karl-Heinz Koch 1936-ban benyújtott doktori disszertációja így értelmezi Ernst tragikus metafizikájának feloldási kísérletét: „E metafizikus hasadtságot szubjektívnek nevezhetjük, mindenekelőtt azért, mert csupán egy tragikus személyben jut kifejeződésre. Ha azonban a művész a saját és az emberek tragikus életérzését a tragédia formájában objektiválja, a tragédiában a király, népének politikai vezetője testesíti meg azt az alaktalan küzdelmet, amelynek célja egy méltó életstílus történelemként való kialakítása. A király megmutatja népének a belső világosságához vezető utat, és államférfiúi vezetése választ ad azokra a törekvésekre, amelyek homályosan kifejeződésre törnek. A történelmet eszerint – tisztán dramatikusan megítélve – az államférfi alakítja, a történelem a szubjektív akarati energiák benne tudatosuló objektív formája.”⁷

Ernst színházértelmezése tulajdonképpen a lessingi hagyományokból indul ki, amennyiben a színpadon megjelenő tragikus sors közösen átélte hatását az erkölcs meg-, illetve újraalapozásának eseményével hozza összefüggésbe. Vele ellentétben Lukács ebben az esszéjében egyszerűen nem beszél a színházról. Így azonban még megkerülhetetlenebb a kérdés, miért vált Lukács számára szükségessé, hogy a platóni metafizika megfordíthatóságának problémáját (csak az egyesben jelenhet meg az általános) a tragédia poétikájának nyelvén beszélje el? És e kérdéshez szorosan hozzátartozik egy másik. Milyen egzisztenciát ajándékoz Lukács a tragikus hősnek, aki immár a metafizika színpadán lép föl, és a probléma kochi átértelmezésével szemben nem lesz belőle vezér, nem mutat utat és nem szólít fel követésre, hanem megmarad a kierkegaard-i értelemben vett szabad személyiségnek?

⁷ Karl-Heint Koch: Zum Kaisergedanken bei Paul Ernst, (Dissertation zum Erlangen der Doktorwürde an den hohen Philosophischen Fakultät der Ernst-Moritz-Arndt-Universität zu Greifswald), 1936.

A fiatal Lukács egyszerre több irányban vitatkozva Kierkegaard felől olvasta újra Platon metafizikáját, és ebben megerősítette az eckharti misztikával való foglalkozás. Amikor az esszé kijelenti, hogy a tragédia színpadának eleven hőse átélheti az élet eszményének és valóságának egységét, abból az Eckhart által oly sokszor ismételt meggyőződésből indul ki, hogy minél tökéletesebb valami, annál létezőbb. Az újraolvasás alaptétele ezért véleményem szerint is úgy hangzik, ahogyan Heller Ágnes meghatározta: csakis a létét tragikus intenzitással átélő egyesben ölthet konkrét formát az általános ideája, és amennyiben az egyes autentikusan ragaszkodik saját szingularitásához, ő maga lehet az idea képe. Ha ebben a vonatkozásban beszélhetünk bűnről, az nem lehet más, mint az önmegaság elárulása. De ne feledjük, az egyes szabadságát a legfelső fokon megvalósító lény a metafizika üres színpadára lép, nem feszül fölé az ideák mennyboltja, és így nem csupán azért válik tragikus hőssé, mert a szingularitás szabadságához az izoláció, a magány is hozzátartozik, hanem főként azért, mert amikor eljött az ő pillanata, a színpad már régen üres volt, és a tragédia eljátszása az egyetlen lehetőség, hogy az egyes ember szabadsága és vele az egzisztencia hagyományos etikai elbeszélhetősége megmenthető legyen. Másrészt viszont Lukács szerint az ember csak egy, a cselekvő istentől elhagyott, üres színpadon lehet szabad, ahol a sors nem válik gondviseléssé, a személy nem válik bábbá. A történetfilozófiai megfontolások a tragikus egzisztencia kérdéseinek analízisével folytatódnak, hiszen Lukács tragikus emberének szituációja a léttörténet határhelyzete. A természet számára végre a maga ahumanitásában jelenik meg, ami egyszerismind az emberi szabadság sötét hátterére is utal. A természet uralhatatlan ahumanitása magában az emberi naturában nyílik meg. Ez az utolsó pillanat, amikor a „kívül” és a „belül” lélek nélkül valósága olyan hiányként mutatkozik meg, amelyet egy távozó isten hagyott maga után. A következő pillanatban mindez, a távozó isten képe, a lélek és az ahumánus természet fogalma egy értelmetlen, ósdi mese zagyvasága lesz csupán. A tragikus hős ideje e két pillanat közt eltelő szünet, amely mégis fordulatot idézhet elő. Platón tűzbe vetette a maga tetralógiáját, és az általa elkezdett történet egyik lehetséges végpontján mintha ezt hallanánk: már csak egy tragédiában menthetjük meg magunkat.

Lukács György esszéjének első bekezdésében Ibsent idézi: „Aki Istent meglátja, meghal.” De a szöveg már nem szólhat isten látásáról, hiszen nincs mit látni. A tragédia egy másik szem, egy másik nézés drámája, legyen az istené, a létezésé, vagy a természeté, annyi bizonyos, hogy e tekintet az embertől idegen, ahumánus. És amint bizonyítani szeretném, isten, a létezés vagy a természet csupán olyan nevek, amelyek elrejtik, hogy a tekintet, amely a tragikus hőson nyugszik, a saját tekintete, a sajátja mint

valami másik, mint valami idegen, mely már színpadra lépésekor, ama rövid időszünetben halálra ítéli őt.

Eckhart mester az idea és a valóság egységét annak mintájára beszéli el, ahogyan az Atya megteremti a Fiút, aki más, mint ő, mégis egy vele: „Figyeljete! Lássátok, az Atyaisten tökéletesen látja önmagát, és alapos teljességgel ismeri önmagát önmaga által, nem egy kép közvetítésével. Így szüli meg az Atyaisten Fiát az isteni természet valóságos egységében. Lássátok, így és nem másképpen szüli meg az Atyaisten Fiát a lélek legmélyén és a lélek képében, és így egyesül vele.”⁸ Az egység tehát a látás aktusából bontakozik ki, abból, ahogyan a legtökéletesebb lény önmagát látja. Lukács György esszéje e viszony többszörös áthúzásával kezdődik. Isten nem szereplője többé a tragédiának, a színpad szélén áll, vagy maga is a nézők széksoraiban foglal helyet: „Néző csupán, és sohasem vegyül szava vagy mozdulata a szereplők szava vagy mozdulata közé.” Másrészt az Ibsentől idézett mondat a viszony megfordítását is lehetetlenné teszi: isten látása nem életet, hanem halált hoz. Ha így van, mi teszi lehetővé, hogy a két pillanat közti szünetben megszülessék a színpadon a tragédia? Szembetűnő, hogy esszéjének e döntő kérdésével kapcsolatban mennyire bizonytalan Lukács. Előbb „titokzatos erőkre” gyanakszik, később őt részkérdésre bontja az alapproblémát anélkül, hogy közvetlenül megválaszolná. Válasz helyett újra kimondja az alaptételt, hogy a létezés ideája az autentikus, valódi életben jelenik meg, és a lét csak erre az életre vonatkozik, ezen kívül nincs semmiféle igazsága. Majd az esszé hirtelen nyelvet vált. A létről a vallás nyelvén kezd el beszélni, mégpedig szigorú értelemben. Ha a következő mondatban a „lét” szót kicserélnénk az „isten” szóra, a misztikus istenismeret szabatos meghatározását kapnánk: „Ez a lét nem ismer teret és időt; meg vannak váltva minden eseményei minden indokolástól és embereinek lelke minden pszichológiától.” Mi történt hát? Lukács a lét mezében visszacsempészte istent a színpadra, és kezébe adta a tragédia sorsát? Bár mindez pontosításra szorul, valamiképpen mégis ez történt, holott a kísérlet nem erre irányult. Sokkal inkább arra, hogy megfordítva megőrizze és radikalizálja a keresztény neoplatonizmus és a misztikus tradíció tartalmai által átítatott platóni metafizikát úgy, hogy számúzve belőle isten eszméjét, ezáltal a külső igazságra való vonatkoztatottságot, fokozhatatlanul intenzívvé tegye a létezésnek megfelelő személyes élet pillanatnyiságát. Nietzscheével sok tekintetben rokonítható kísérlet ez, amely végül mégsem az élet, hanem a halál metafizikáját alkotja meg, bár pátosza éppen akkor a legforróbb, amikor az élet lényeggé, azaz sorssá válásának

8 ⁸ Meister Eckhart: Deutsche Predigten und Traktate. Diogenes, Zürich, 1979. 418.

villámcsapásszerű pillanatában még egyszer rámutat a halálba menő hősré, aki talán soha nem is élt. Heller Ágnes azt állítja, Lukács a platóni metafizikával az abszurd metafizikáját állítja szembe, az abszurd tragédia metafizikáját, mint a metafizika egyetlen modern lehetőségét.⁹ Én nem így látom. Vitatható, mennyiben tekinthetjük az esszében tett ajánlatot modernnek, ám ennél is kétségesebbnek vélem, hogy a feltűnő nyelvváltások figyelembevételével sikerül-e az esszének kilépnie a kérdések megszokozásának köreiből, avagy hasonlóan jár el, mint Suso teremtője, aki bizonyítás nélkül bizonyít. Az esszé nyelve olyan helyeken, ahol argumentációnak, bizonyításnak kellene állnia, feltűnően sokszor adja át a helyét a misztikus prédikációnak, és a pátosztól elragadtatva kevés gondot fordít arra, hogy megfeleljen a diskurzivitás modern feltételeinek.

Mindez Lukács metafizikájának megalapozhatatlanságából fakad. Induljunk el a szükségszerűség fogalma felől. Az esszé erről ezt mondja: „Szükségszerűség itt annyit jelent, mint a lényeggel való benső összefüggőség, más megokolásra az nem szorul.” Más megokolás lehetne például a pszichológiai motiváció. Ezt azonban Lukács elutasítja. Ezért az élet pólusa felől szemlélve a szükségszerűség nem eredhet másból, mint az összefüggés eredendő igenléséből, azaz a hitből, amiről azt olvassuk: „örökké bizonyíthatatlan lehetőségét az egész lét a priori alapjává formálja át”. A hit Kierkegaard által feltárt abszurditása ez. Ezt változtatja Lukács a kép nélküli való teremtésnek és teremtdésnek az imago-Dei teológiájából ismert misztikus drámájává, hogy a tragédia idő nélküli időbeliségét elbeszélve az esszében végképp áttörjön a hitnek az evangéliumok nyelvén megszólaló beszéde: „Kezdet és vég ez a nagy pillanat és semmi sem következhetik belőle és utána, [...]. Egyetlen pillanat ez csak; nem jelenti az életet, ő az élet, egy másik élet, ama mindennapit kizáró és ellenkező vele.”

A tragédia metafizikája itt változik át véglegesen a metafizika tragédiájává, amelynek egyedüli hőse az Atya által kép nélkül megteremtett Fiú, aki egy óvele, és aki rég nem él, mielőtt meghal, hogy a halált, ami itt a legmagasabb rendű akarat és a legmagasabb rendű tehetetlenség, egy másik életbe fordíthassa át. „Kicsoda a megmondhatója, hol itt a halál trónusa, vagy hol az életé?” kérdezi Lukács immár Pál apostol nyelvén, hogy nem sokkal később a halálból kibontakozó tragédiáról újra az apostol metaforájával azt mondhatta, „a lélek felébredése” az.

Bár az esszé első mondata megvonja istentől a cselekvés lehetőségét, amit Heller Ágnes – ha nem is a mondás nietzschei értelmében – egyenesen isten halálának indirekt megfogalmazásaként olvas¹⁰, a színpadon,

⁹ Heller Ágnes: i. m. 336.

¹⁰ Heller Ágnes: i. m. 329.

amelyet a beszéd ácsol, isten nem marad csupán néző, a tragikus egzisztencia nézője, a nyelv visszahozza őt a színpadra. Vagy talán el sem távolította őt onnan: az egzisztenciát az ő kép nélküli, kép-telen nézése meztelemíti le, általa válik tragikussá. Lukács minderre az esszé további részeiben nem reflektál. Gondolatmenetének egésze vallásos fogantatású, és így az első mondat visszatekintve a vakság retorikai alakzatának bizonyul. Amit Lukács a második részben a szó Janus arcáról mond, magára az esszére is igaz: aki a szót kimondja, „mindig csak az egyik oldalát látja”.

És itt – végezetül – térjünk vissza Paul Ernst drámájára, amelynek a legkevésbé sem sikerült termékeny választ adnia a tragédia poétikájának századvégi kérdéseire, és az ilyen válaszokkal dialógusba is nehezen vonható. Úgy vélem, ennek egyik oka szorososan összefügg Lukács esszéjének megoldatlanságával. Lukács a műalkotást – egyfajta klasszicista ideált érvényesítve – kezdettől az élet eleve transzcendált objektivációjának és így önmagában zárt totalitásnak fogta fel, ami jövőbeli állapotok utópiáját vetíti előre. Mivel e műszemély kizár mindent, ami töredékes, kizárja azt is, amit Lukács az élet empiriájának és homálynak nevez. És ha így van, nincs miért felvillannia „a banális ösvényen” a villámnak, a műnek nincs mit átváltoztatnia. Az esztétikai ideológia ezt már megtette, mielőtt a színpadon elhangzott az első szó. Ha tehát az esszé első bekezdésében azt olvassuk, hogy isten szava és mozdulata sosem vegyül a szereplők szavai és mozdulatai közé, az csak azért lehet, mert isten eszméje esztétikai ideológiaként jó előre meghatározta, mi történhet a színpadon.

