

TOMPA ANDREA

A TRAGÉDIA LEHETETLENŐSÉGE

A tragédia lehetetlenségének gondolata, talán tapasztalata is átjárta ifjúkori tanulmányaimat, sőt „alakuló világképemet”, ha mondhatok ilyet. Beckettet, Camus-t vagy Csehovot sokkal közelebb éreztem – nem időben, hanem szemléletben és lehetőségeiben – ahhoz a korhoz, amelyben éltem. Különösen első találkozásom a *Godot-ra várva* című darabbal és *A közönnnyel* lehetett döntő (bár franciául is tudó magyartanárom felhívta a figyelmem a fordításbeli eltérésre, tudtam tehát, hogy nem közönyről, hanem idegenségről van szó a cím-ben), ám maga a *közöny* fogalma finoman bekúszott kamaszkori olvasmányaim közé, világképemben és a történelmi helyzet(ünk) értelmezésében is előkelő helyet foglalt el, és akárha attitűdömet is formálta.

A *Godot* állandósult, nem változó ideje, amely nem hozhat újat, nem hozhat fordulatot, változást, találkozott azzal az (addig még csekély, de markáns elemekből álló) élettapasztalattal, amelyet az 1980-as évek második fele kínált nekem ott, ahol éltem: Kolozsváron, a diktatúra korában. Semmi sem változik, minden ugyanaz, örök várakozás van, és hozzá közöny, idegenség vagy elidegenedés, mindehhez társul a lázadás hiánya és lehetetlensége. Hiszen csak a lázadás, szembenállás hozhat változást, tudhattam volna meg a tragédiából.

A tragédiát ekkoriban nem lett volna senki-nek érdeke „tanítani” (iskolában) – mert a tragédia mindenekelőtt változás, fordulat, ahogy



Olyan nagy, univerzális történetek keresésében voltam, amelyek a hő-sömnek lehetőséget nyújtanak – annak ellenére, illetve pontosan azáltal, hogy egy nagy tragikus alakkal kapcsolódhat össze – megmártózni valaki másban; egy olyan Másikban, aki nem ő, de aki erőforrás lehet számára.

Arisztotelész is írja a *Poétikában*. Ám semmiféle nyomát, magvát, lehetőségét nem érzékeltem sem magamban, sem magam körül a változásnak, vagy a változás csíráját jelentő felháborodásnak (amit Tamás Gáspár Miklós mindig olyan sokra tartott), sem a radikális elutasításnak, szembenállásnak. Nem önmagában a tragédia lett volna lehetetlen – mint olvasmány, mint színpadi élmény vagy mint társadalmi tapasztalat –, hanem a változás. A világ a maga közönyös, pusztításban vagy lepusztultságban állandó állapota, amelyet a diktatúra létrehozott és tudatosan fenntartott (vagyis a változás és az új lehetetlenségét), pontosan az ellenkezője volt annak, amit tragédiának lehet nevezni, lett légyen az görög tragédia vagy shakespeare-i, mindenkori.

„E kor nekünk szülők és megölők” – Örkény István *Pisti a vérzivatarban* című drámájának mottója nem pusztán azt sugallta kamasz énemnek ekkor, hogy ez a kor megöl, hanem hogy ennek a kornak sosem lesz vége, ebben élünk-halunk, soha semmi sem lesz más, sosem lesz vége. A sors fintora – és e fintorra is, a sorsra is még visszatérek –, hogy miközben a Dusa Ödön által vezetett kolozsvári független Zsebszínházban egyedüli kiskorúként' játszhattam, többször próbáltuk, és próbáltunk nekifutni, ha nem is a *Pisti* bemutatójának, de egy Örkény-egypercesekből álló előadásnak, a cenzúra koszos körmein sosem jutott át ez a terv, nem tudtuk bemutatni, csak próbáltuk, mondtuk egyre, mintha a színházcsinálás értelme csakis a próba volna. (*A Sokszor nem halunk meg* című regényben is főleg próbálnak, a végső produktumok, előadások nem fontosak.) További fintorgás, hogy ezt a mottót „Ödi” pontosan rám, a kiskorúra osztotta, nekem kellett volna mondanom (mondtam is próbákon), miután hosszú csendet tartottunk a színpadon, szinte kínosan és elbizonytalanító módon hosszút; ebből a csendből kellett megszületnie e pár sornak.

Beckett *Godot*-ja pedig az egyetlen olyan színpadi mű volt, amelyről román nyelven tartottam előadást végzős gimnazistaként egy román nyelvű világirodalom-órán (iskolámban volt világirodalom-oktatás, viszont nem volt magyar nyelvű osztály). A román nyelvtől és az erőszakos iskolabezárástól függetlenül Beckett minden nyelven „működött” és igaznak bizonyult; felette állt a nacionalista politikának, amely iskolákat törölt el. Istenhiányos, de istenvágy vezérelte világképe (akkori értelmezésem szerint a Godot a Godra, az angol isten szóra utalt) jóízűen találkozott kamaszmentalitással.

Egyetemista koromban aztán a tragédia halálának George Steiner-i gondolata formába öntötte és keretezte korai tapasztalataimat. Ahogy később az egész 20. századi drámát és színházat meghatározó epikus színházról szerzett ismereteim is, és az ezt előkészítő drámai folyamatokról való tudásom is tovább alakították gondolkodásom a témáról, hiszen az epikus színház és dráma nem ismer tragikus hősöket; az ember döntések között áll, dönthet és cselekvőképes, állítja Brecht (reménytelen gondolat, és a sors fogalmának kiiktatása, hiszen aki dönteni képes, ahelyett nem a sorsa dönt). Az ember mehet jobbra is és balra is, az epikus dráma azokat a lehetőségeket mutatja fel, amelyekben ilyen döntések születhetnek; azonban a tragédia hőse, a tragikus hős csak egyetlen irányba mehet: a morálisan helyes irányba. A 20. századi epikus fordulat a szabad akarat-hoz írt himnusz lett.

A hősök, héroszok nagy formátumát, hőstetteit, nagyszerűségét, testi és erkölcsi kiválóságát persze a (harmadik) birodalmi hősök meg komcsi társaik keverték gyanúba; a totalitárius rendszerek hőskultusza és mártírjai kétségbe vonták aztán az efféle áldozatok, emberi nagyszerűségek hitelességét.

A tragédiának tehát nemcsak a változás lehetetlenségével, de az emberi nagyszerűség, a tragikus hős ellehetetlenült, időszerűtlen fogalmával is szembe kellett néznie. A színház olykor ezt persze képes volt sikeresen megtenni; a jó színház kereste és kínálta a változást, a fordulatot és az erkölcsi integritást egy olyan világban, amelyben sem fordulat, sem integritás nem volt már.

Bár a diktatúra szerencsésen összeomlott, a tragédia világképe nem került közelebb e korhoz. És bár az elnyomó politikai rendszerek továbbra is állandónak és változtathatatatlannak tüntetik fel magukat (miközben folyamatosan vészhelyzetről prédikálnak, amelyet csak „ők” képesek megoldani), a tragédia még egy színházi előadás címében is kétséges vonzerő a mai néző számára. Példa rá a Budapesten jelenleg játszott *Embtrag*, amely címforma kettős jelentést hordoz: egyrészt jelzi, hogy az alkotók saját nézőpontjukat, verziójukat készítik el *Az ember tragédiája* című műből, másrészt azonban a *trag* megszeli, ha tetszik, játékosan domesztikálja a tragédiát. Kimondva, végigmondva és -írva a szót, vállalni kellene a tragédia műfaját, súlyos ígéretét – alighanem a nézőt mi sem taszítja ma jobban, mint egy ilyen ígéret.

A tragédia csillapíthatatlan fájdalommal kell hogy hordozzon; nem lehet könnyedén gyógyítani, kisimogatni, lekerekíteni éles széléit; a veszteség örök és múlhatatlan. A tragédia olyan vágóeszköz, amely vág is, elvágott valamit drámaian, kioltott – egy életet, egy értéket, egy egész család vérért vette. És ez a seb mindig ott lesz. Márpedig ha jól érzékelem kortárs világunkat, a pszichológiai paradigmaváltás korában minden fájdalom csillapítható. Ma mindent a gyógyulás paradigmájában és -ból látunk. Az ember elbukásának ma csak akkor van értelme és a nyilvánosságban jól láthatóan közölnie önmagát, ha már orvosolták a vele járó sebeket, ha van belőle valamiféle kiút, (fel)gyógyulás, szabadulás. Csillapító társadalom a mienk, a mi világunk (Byung-Chul Han könyvének címét idézve²) a tartós és gyógyíthatatlan (lelki) fájdalommal nem tud együttélni. Ahogy azzal sem, hogy a fájdalom itt lesz, itt van, itt marad – nem lehet megnyugtítani, átadni, enyhíteni, leküzdeni, meghaladni; örökre itt lesz velünk. Az az elképzelés, hogy az ember mindent tud uralni, irányítani, gyógyítani, végső soron leküzdeni, összebékíthetetlen a tragédia gondolatával.

Ez a harmadik tanulság: a tragédia változás, a tragikus hős nagy, a tragédia okozta fájdalom pedig velünk marad.

A tragédiában (és most elsősorban az antik tragédiára gondolok) a sors gyakran meglehetősen abszurd és értelmetlen, az embert akárha játékszerének gondolja. (Ezért aztán egy keresztény istenképnek és világnézetnek erősen meggyűlik a baja a görög tragédiával; nincs keresztény tragédia, summázhatnánk, hiszen ha van feltámadás és megváltás, és bűnbocsánat is, a tragédia lehetetlenné válik.) Nem tudni, miért kapja Oidipusz azt a sorsot: miért pont ő az, akinek világba érkezése, még születése előtti lényé már olyan fenyegetést rejt a szülei számára, ami miatt el akarják pusztítani a gyermeket. Ez a sors nem uralható, hiába bújócskázik aztán vele valaki, próbál kitérni előle, mint Oidipusz; ez a gondolat, hogy valamit *nem uralunk*, nem irányítunk, valami nem engedelmeskedik nekünk, nem a mi fennhatóságunk alá tartozik, ma szintén meglehetősen népszerűtlen. *Engedetlenség³, A kezelhetetlen⁴* – két remek könyv (előbbi Frédéric Gros, utóbbi Hartmut Rosa magyarul is megjelent művei); ennek az uralhatatlannak a nyomába erednek. Ez a negyedik tanulság: a tragédia és a kezelhetetlen együttjárnak; a tragédia kicsúszik az (emberi) irányítás alól. Gros könyve az engedetlenek ősmintájaként Antigóné alakját elemzi; a radikális lázadóét.

Amit a (főleg görög) tragédia vilásképe hordoz, mélyen eltér tehát a jelen világtól, jelenünk igényeitől, vágyképeitől, ha tetszik.

A *Sokszor nem halunk meg* főszereplője, Tilda színésznő lesz, egyetemi tanulmányokat folytat. Hogy milyen darabokban fog játszani, annak hármasságát feltételezte a regény szerint. Elsősorban olyanokban, amelyek egyszerre tartoznak a regény és a hős saját belső igazságkereséséhez. És csak másodsorban olyanokban, amelyek a regény történeti igazságaival nem állnak szemben; így például az utóbbi szempont szerint kizárt volt, hogy a regényhősök egy bibliai történetben álljanak színpadra, hiszen erre semmi esély nem lett volna az 1960-as, 70-es évek államszocialista rendszerében, diktatúrájában. Például egy ótestamentumi történet, amelynek van örökbefogadással kapcsolatos szála vagy mondanivalója, aligha lett volna megfelelő anyag; ugyanakkor a hasonló tematikájú, fikciós kortárs darabok sem jöttek szóba (mert a kortárs műveket élesebben cenzúrázták, mint a klasszikusokat), és ugyanúgy a ma termékeny színházi módszertan is, mint a dokumentarizmus, mélyen ellenáll a történeti igazságnak. Ahogy természetesen az önéletrajzi színház is tökéletesen idegen ettől a korszaktól, vagy a radikális performanszok (amelyek ugyan éppen ebben az időszakban éltek virágkorukat a nyugati világban, de Romániában csak mikroszkopikus terei voltak, arról nem beszélve, hogy eldöntött módon egy „átlagos” színésznőtörténettel dolgoztam, és nem egy radikális művésszel). Harmadsorban pedig olyan színpadi szövegekben kellett szerepelnie a hősnőnek, amelyek az olvasóval való találkozás révén egy (újra)felismerést alapoznak meg; ehhez bizonyosan klasszikus szövegekhez volt értelme nyúlni, akárha kötelező irodalomhoz, olvasmányokhoz. Ez az új fénytörés, újraolvasási lehetőség játéka hoz régi műveket, miközben brechtiesen el is idegeníti, mert más nézőpontot kínál.

Olyan nagy, univerzális történetek keresésében voltam, amelyek a hősnőnek lehetőséget nyújtanak – annak ellenére, illetve pontosan azért, hogy egy nagy tragikus alakkal kapcsolódhat össze – megmártózni valaki másban; egy olyan Másikban, aki nem ő, de aki erőforrás lehet számára. A tragikus hőst fel lehetett tehát élesíteni, de „anyag” maradt, színpadi, értelmezendő anyag, eljátszandó hős, és nem vált egy kortárs könyv hiteltelen szereplőjévé. A két ember találkozása volt a döntő – mit tud egyik a másiknak felkínálni. Úgy vélem, az emberi létezésben a nagy történetekkel való találkozások – nevezhetem mítosznak is, de nagy hősöknek is akár – felkínálják azt a lehetőséget, hogy az ember valamihez odamérje magát, valami mellé odaálljon, ami eligazítja abban a (válaszokat nem kínáló) káoszban, amelyet létezésnek hívunk. Ebben az odaállásban azt tudja mondani: ő így csinálta, így kell vagy lehet csinálni tehát; és ha így csinálta, ennek ez az ára vagy következménye.

Az „Antigoné-probléma” nagyon összetett, és sok (túl sok?) irányt kínál a regény számára is, ám döntő módon egy vonatkozása vált fontossá, vagy egyet lehetett valamelyest kibontani: a test megsiratásának (temetésének, az elvégzendő rítusnak) a kérdését. Van egy temetetlen holttest az *Antigoné*-ban; a regény(em) hiánytörténetében pedig éppen a holttestek hiányoznak. A holokauszt a holttestek hiánya, a halál legyártása által (parafrazálva Giorgio Agamben *Anni Auschwitzból maradt* című paradigmikus könyvét). Ehhez a felismeréshez nem a hősöm jut el. Az *Antigoné*-ban meglévő és a regényben hiányzó testek találkozása – ha fogalmazhatok így – az olvasóban kell létrejöjjön; az olvasó juthat felismerésekre, kevésbé a hős.

A regényem hőse nem jut el ehhez a felismeréshez, legalábbis nem tudatosan gondolkodik róla, explicit módon. Ő nem olvasta Agambent, és nem gondol-

kodik a holokausztról, nem sokat tud róla. Nem tudom pontosan, mit tud róla, nem jártam a tudatalattijában, hogy a „nem tudva tudni” mélyrétegeivel találkozzak, de tudok a tudatalattija létéről – elsősorban Virág Teréztől tudok, aki az első- és másodgenerációs holokauszt-túlélő gyermekekkel foglalkozott analitikus szempontból, meghatározó könyveket⁶ is írt erről. Én a hőseim tudatalattijában ritkán járok, nem az analitikusuk vagyok, hanem a szemlélőjük, aki a felszínt látja, a fecsegő felszint, ha tetszik.

A (regény)hősök, ahogy az emberek is, meg kell hogy tartsák írójuk előtt titkaikat, legbelső világuk finom, összetett szövetét, amelyet szerzőjük nem láthat át és nem láttathat át – vagyis a hősök nem egészen transzparenssek, sem az alkotójuk, sem az olvasójuk előtt. A hősök áttetszőek, de nem átlátszóak, homályuk valamelyest elfedi és elrejtja őket a szemünk előtt. Talán ettől válnak valódi *személyekké*, és nem lesznek tárgyak; korábban inkább úgy gondoltam, hogy a rejtettség a *komplex* személyiségek megírásának alapfeltétele, mára inkább arra jutottam, hogy az emberi, vagyis *személy* jelleg minimum kívánalma. Mert csak a személyek képesek hordozni ezt a rejtettséget, a tárgyak nem. A komplexitás nem emberi kvalitás, valamely kiemelkedő személyiség jellemzője, hanem ábrázolási mód; innen nézve minden ember bonyolult lehet, ha akként ábrázolja őt egy mű. Ma (vagy jelenleg) nem a bonyolultság foglalkoztat, hanem a személy jelleg, amely megkülönbözteti az embert a tárgytól és a tárggyá válástól. Ez az ábrázolásmód ellenáll annak, hogy a személy pusztán egyetlen jellemvonására redukálódjon: az ember nemcsak nő, hanem ezer más dolog is; nemcsak kisebbségi, hanem minden egyéb; nemcsak zsidó, hanem... stb. stb. (Hogy mindez ez hogyan kapcsolódik jelen témához, a tragédia hőseihez? Talán azért, hogy ezek a hősök is meg kell tartsák személy jellegüket.)

A hősök ilyenfajta személyjellegű megalkotottsága a szövegben – feltárulkozás és rejtettség, homály együttese – a legfontosabb kérdés, amikor emberekről gondolkodom. A szereplők rejtettsége, a bennük rejlő fény és sötétség végső fel nem tárása, a belső mozgás, érzetek, félelmek, vágyak teljesen át nem eresztett vagy meg nem mutatott valósága, az, hogy nem látunk át rajtuk, mint az ujjainkon, voltaképpen a szeretetviszony alapja. A szeretetét, vagyis a megértését, az ítéletmentes szemléletét. Hogyan lehet a hősöket nem ítélkezve láttatni, hiszen elképzelésem szerint az ítélkezés nem szerzőjük, hanem olvasójuk hatásköre. Nem lehet nem személyeket szeretni (egyszerűbben: személyeket lehet szeretni); ha tárgynak látom az embert, akkor megfosztottam magam a szeretetkapcsolat lehetőségétől. A tárgy-ember látásmód a szeretethiány látásmódja.⁷ (Hogy szabad-e a megírandó hősöket szeretni, ahhoz nem kérek senkitől engedélyt, ez látásmód kérdése.) A hősök elmélyült, ítéletmentes figyelése, követése, a velük való együttlét, együtt töltött idő, a rájuk fordított figyelem, együttérzés és együttlégzés maga a szeretet. (Szívesen mondanám azt is, hogy minden hősben érdemes meglátni az istenképmást, még ott is, ahol szinte lehetetlen, bár efféle hősöket alig írtam; de ez talán túl messzire vezetne, és kifejtteni is képtelen volnék.)

A tragédia valami gyógyíthatatlant, akárha egy paradoxont hagy örökül ránk; bár a tragédia maga – legalábbis a görög – lezárul, hiszen ahogy Arisztotelész írja a *Poétikában*, a tragédiának van eleje-közepe-vége, a szükségszerűen bekövetkezett fordulat után a változás örökre „itt marad”. A szükségszerűség pedig nem a véletlen műve, hanem az elkerülhetetlen, a sorsszerűség eredménye.

Regényem egy másik tragédiával zárul, de megelőzi egy olyan szöveg, amely nem tragédia, hanem lágernaplóból készült színpadi mű (Rózsa Ágnes nürnberg-

gi naplójából), amelyet a hősnő játszik el, ő maga választja és akarja színre vinni. Ez a naplószöveg egy életben maradt ember története, akit nem volt, aki megöljön (a haláltáborban), ahogy mondja magáról a szerző, ezért maradt tehát életben. A 20. század(i dráma) nagy tapasztalata már nem a halál, hanem az életbe és életre kényszerítés; a halál nem adatik meg a hősöknek, bármennyire vágynának rá. Nincs-halál állapot a 20. századi drámáé. Maga az élet a büntetés, a ki-bírás, ha tetszik; ehhez képest a halál megváltás volna, de nem jön el. E ponton (a regényben) a halálhiány fénylik fel, ha egyáltalán.

Az *Oidipusz*-tragédia, mint regénybeli záróakkord, sok (talán megint csak túl sok?) mindent hordoz, kifejtethetetlenül sokat, az olvasónak kell ezeket az elejtett szálatokat összeszedgetni, én most nem fogom. Mindenesetre mégiscsak egy férfikarakterről van szó, akit egy nő játszik majd el, még ha azt is mondja magáról, hogy ő már nem nő. A tragikus hős nem hal meg ebben a tragédiában, de megváltja önmagát. A kérdés, hogy miért kap ilyen szörnyű sorsot egy ember (akármilyen erkölcsi nagyság hordozója is), azt a sorsot, hogy saját anyjának gyermeket nemz, apját is megöli – ez a kérdés nem megválaszolható. Ez a sors. Ez történt vele. Mivel ilyen szörnyű sors elébe néz, és ezt nemzőszülei tudják, meg akarják öletni. De nem ölik meg saját kezükkel, másra bízzák a feladatot. Jobb lett volna, ha megölik? Akkor nyilván nincs (elbeszélhető) tragédia. A kitett gyermek óriási története kezdődik itt. Mózeset is kirakták, de (és) próféta lett belőle. Oidipusból meg király, okos király, aki megfejtette a szfinx rejtélyét, és az esze tette őt királlyá. Akármilyen okos, a sors nem kerülhető el okossággal, leleménnyel.

Ártatlan, és mégis – tragikus sorsa jut. Az ártatlanok elbukása, halála, büntetése eléggé fojtogató. Minek, miért kell bekövetkeznie?

Peter van Ingwagen *The Problem of Evil*⁶ (*A gonosz problémája*) című könyve a gonosz létének megfontolásakor az értelmetlen gyermekhalál, az ártatlanok halálának eseményét problematizálja (a szóhasználat is abszurd: nincs „értelmes” gyermekhalál, de legalább van megmagyarázható). A gonosz jelenlétére a világban nincs kimerítő válasz (a gonosz ebben a kötetben keresztény fogalom, a görögök nem vagy nem úgy ismerik, inkább valaminek a hiányaként, a jó, az erény, tudás, mértékletesség hiányaként értelmezik); az ártatlanok halálába Isten mégsem avatkozik bele, nem akadályozza meg. A gonosz jelenléte a világban a szerző szerint a szabad akarat meglétével (ajándékával) indokolható, amely szabad akarat ugyanúgy rejtett, nem kimerítően, teljesen megérthető működésében, szándékaiban. Az ártatlanok halála nehezen összeegyeztethető az omnibus benevolentia (minden jót akaró) és omnipotencia (mindenható) istenképpel. A gonosz jelenléte, véli Ingwagen, a világot fejlődésre, az együttérzés, szimpátia előmozdítására hívja.

Hogy Oidipusz története tartogat-e ilyen fejlődési lehetőséget, nem tudom. A regény nyugvópontra jutása – szándékaim szerint – éppen ez: némely kérdések éles fényben jelennek meg, ám annál homályosabbak a válaszok. A rejtettség meghagyása nem írói lustaság, hanem mélyebb, egzisztenciális tapasztalatból és, ha tetszik, filozófiai megfontolásból, világnézetből fakadó poétikai következmény: ahogy az emberek, úgy a létünk kérdéseire adható válaszok is homályosak.

■ JEGYZETEK

1. Nem rendkívüli kvalitásaim tettek a színház egyedüli gyermekszereplőjévé; Ödön édesapám munkatársa, beosztottja volt, én pedig színpadi szereplésre, színházasdíra vágytam, ennek köszönhető, hogy odakerültem.
2. Typotex, Bp., 2021.

3. Typotex, Bp., 2024.
4. Typotex, Bp., 2023.
5. Kijárat, Bp., 2019.
6. *Emlékezés egy szederfára*. Animula Egyesület-KÚT Pszichoterápiás rendelő, Bp., 1996; *Mély kútba tekinték*, Animula Egyesület-KÚT Pszichoterápiás rendelő, Bp., 2017.
7. Ehhez lásd: „Ha szeretek valakit, akkor szeretni fogom azt is, ami őt személyllyé teszi: titkait, rejtettségét, egyéniségének magányát, amelyet egyedül Isten járhat át és érthet meg.” Thomas Merton: *A csend szava*. Szent István Társulat, Bp., 1983.
8. Oxford University Press, Oxford, 2008.

