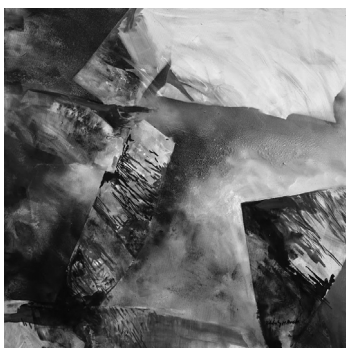


KARÁCSONYI ZSOLT

ANTIGONÉ: A CSAPDA



A tragédiában a létező a semmivel kerül szembe. A semmi és a létező egymást kiegészítő elemei a valóságnak. Antigoné csak úgy létezhet, ha eltemeti testvérét, ha az isteneknek ad igazat, ha mellékük szegődik, ám ez együtt jár a fizikai megsemmisüléssel.

Ott vagyunk-e, ahol léteünk, ott léteünk-e, ahol vagyunk?

■ Friedrich Kittler *Optikai médiumok* című munkájában leltem rá először Nietzsche mondatára, mely szerint „az ember befejezetlen állat”. Befejezetlen, tehát: mediális, a közönségben elhelyezkedő lény, olyan lény, aki egy mástól akár teljesen eltérő dimenziókban, szinteken, de a tökéletességre, a tökéletesség elérésére, a mindenkori történet sikeres lezárására törekszik. Akárcsak Faust, meg akarja állítani az időt, avagy fel akarja függeszteni azt, ha kell, olyan áron is, hogy a történelmet annak végpontjához próbálja közelíteni, saját egyéni érdeke, kedve okán.

Teszi mindezt nem csupán azért, mert játszó lény, mert eszközhasználó lény, de annak okán, hogy újrajátszó lény is egyben. Ezért szükség-szerű, hogy mindennapjaiban valamiféle teatralitás határozza meg, a teatralitásnak pedig olyan jellemzői vannak annak emeltebb szintjén, mint az intenzitás és természetesen a katarzis, a megtisztulás lehetősége.

A katarzis azonban nem képzelhető el távolságtartás nélkül, távolságtartás nélkül nincs igazi átlényegülés – csak a hétköznapi valóságtól elrugaszkodva élhetjük át a valóságot. A színházban Szophoklész *Antigonéja* óta egyértelmű ez.

Antigoné az iszonyat megpillantója, létrehozója és elszenvedője is egyben, éppen a hétköznapi valóságtól való elrugaszkodása által. Antigoné eltávolodik a valóságtól, annak emberi

változatától, és egy másik valóság felsőbbrendűségére hivatkozik, azt mondja, hogy ott az igazság, az istenek oldalán, akik nem engedik, hogy a holtak temetetlenek maradjanak. Kreón az emberi valósághoz való feltétlen ragaszkodása, Antigoné az égiekhez való hűsége miatt pusztul el. Az őket körülvevő valóságtól eltávolodva érnek el a katarziszig, a megsemmisülésig, az élet intenzív megéléséig: a mitikus, a színházi és az emberi értelemben is.

A média mára már annyira általánosan jelenlevő tényezője hétköznapjainknak, hogy sokan, például Roger Silverstone, úgy vélik, hogy teljes élet nem képzelhető el a sugárzott és világhálós médiumok nélkül, hiszen ezek az élet szerkesztői immár, mindannyian a médiapolisz lakóivá váltunk.¹

Önmagunkhoz való viszonyunk kétségtelenül külső és közvetített, hiszen a szocializációnk és hétköznapi ténykedéseink egy jó része a közvetített médiumok által valósul meg. Nem érhetjük el céljainkat nélkülük, mint ahogy nem mászhatunk fel egy olyan létrán, melynek egyik szára hiányzik.

Kik vagyunk tehát? A médiapolisz lakói, akik a közvetítettség és a közvetettség által is meghatározottak. De jelent-e lényegi változást ez az állapot, az emberi lényeknek ily módon történő meghatározása? Lényegi változásról nem beszélhetünk, ha megfontoljuk Ong szavait², melyekkel jelzi, hogy maga az emberi beszéd is egy közvetítő, ám egyben közvetetté tevő eszköz, abban a pillanatban, amikor beszédünk tárgya az éppen zajló esemény. Arról beszélünk, arra reflektálunk, ami éppen történik, miközben éppen velünk történik. Az emberi beszéd, az emberi kommunikáció és létforma már a kezdet kezdetén magán viseli azokat az alapvonásokat, melyek kommunikációs és életformáinkat egyaránt meghatározzák.

Kommunikációnk a kezdetektől teátrális, fejlődési íve szükségszerű, az önmagunktól való távolságtartás első formája rögtön közvetett és közvetített, csak kezdetben az egyén csupán önmagának közvetíti önmagát és az eseményeket.

Pont olyan természetes kezdet ez, mint az a tény, hogy a klasszikus görög színház formálódásakor csak egyetlen szereplő áll szemben a közönséggel, hogy aztán az ősi, első és egyetlen színész helyett akár szereplők tucatjaival nézhesünk szembe.

A távolságtartás, avagy az önmagunktól való távolra kerülés elengedhetetlen önnön létünk kellőképpen intenzív, mély és a létre irányuló megtapasztalásához.

A huszadik és huszonegyedik század változásai nemhogy ellepleznék, éppen ellenkezőleg: csak még jobban rávilágítanak arra, milyen mértékben is részesülhetünk a létezésből. Milyen mértékben lehetünk a létezőben, mert fel kell tenni a kérdést: „a létező van?”³

Homályban járunk, természetesen, mégis meg kell kísérelnünk választ adni arra: ott vagyunk-e, ahol létezőnk, ott létezőnk-e, ahol vagyunk, létezőnk-e ott, ahol vagyunk? Mit jelent számunkra a létezés? Mennyire autentikus, intenzív az a létforma, amelyben jelenleg élünk?

Az intenzitást a színházban az „erős színpadi jelenlét” kifejezéssel szokás jelezni. Intenzív, színházi értelemben jelenvaló lét – teátrális jelenlét. A teátrális jelenlét fogalma segédeszköz, hogy a mai, a medialitásban, a közönségben, az átmenetiségben jelen levő embernek a létezéshez való viszonyát, a létezés felé vezető lehetséges útját kellőképpen megvilágítsuk.

A teátrális jelenlét mediális, tehát folyamatjellege okán nem lehet eltekinteni létezése időbeliségétől sem, az intenzívén átélt időt pedig nyugodtan nevezhetjük tartamnak, autentikus módon megélt időnek.

A szereplőt, a nemlétezőt a színész megjeleníti – saját létezése és a néző létezése ezáltal gyarapszik. A nem létezőt (az adott térben korábban nem létezőt) a színész jelenvalóvá teszi, megjeleníti, megformálja. Egyik térből a másikba helyezi át.

A létezéshez való viszonyunkat nagymértékben meghatározhatja, hogy mit értünk tér alatt. Csak a fizikai teret vagy a különböző virtuális tereket is?

Az, hogy látunk valamit, ami nincs ott – gyarapítja-e létezésünket? Milyen körülmények szükségesek ahhoz, hogy az *ott-nem-levő* a létezést gazdagabbá tegye?

A színház folyamatosan rákérdez az én és a más viszonyára, a jelenlevő és a nem jelenlevő viszonyára, a valóság különböző szintjeinek kapcsolatára, mint történik ez már a kezdetekben, a *Perzsákban*, Dareiosz árnyának megjelenésekor, vagy jóval később, homályosabban, avagy sokkal poliszémikusabb jelentésmezőn – a *Hamletben*.

A színház tehát a távolságra és az átélésre, a létezésre és a megjelenítésre egyaránt figyel a klasszikus görög színházban, ahol a színész, amikor Dionüszosz álarcát ölti magára, valóban Dionüszoszként van jelen, és ez a közönség számára is egyértelmű – egyszerre hit és színházi konvenció, hogy a színész Dionüszoszvá válhat.

A tragédiában a létező a semmivel kerül szembe. A semmi és a létező egymást kiegészítő elemei a valóságnak. Antigoné csak úgy létezhet, ha eltemeti testvérét, ha az isteneknek ad igazat, ha melléjük szegődik, ám ez együtt jár a fizikai megsemmisüléssel.

A transzcendenssel való találkozás a lét gyarapodását eredményezi – a tragédiában, a színházban, a nézőben.

De szükségünk van-e még a létezésre, akarunk-e létezni? Aki, ha homályosan is, de sejteni véli e fogalom jelentését, általában igyekszik közelebb kerülni a létezéshez, a létezőhöz. A klasszikus görög színház nézője tisztában van azzal, hogy milyen időkeretek között mozoghat az előadás, mennyi ideje van a nézőnek magához venni azt, amit a színész a létezésből, éppen az önmagától való távolságtartás által, a felszínre hoz. Ha a színész önmagát formálná meg, nem pedig Dionüszoszt, az alakítás veszítene hiteléből, hacsak nem maga Dionüszosz lépne színpadra – színészként.

A klasszikus görög színház hagyományaihoz visszanyúlva Antonin Artaud is a létezéshez történő visszatérést tekinti a színház lényegének. A kockázat vállalását, a tét elismerését. A lét, akárcsak a színház, a miért által jut közelebb az intenzitáshoz, a jelenléthez, a létezőhöz. A miértre adott válasznak nem csupán ontológiai, de teatrológiai jelentősége is van. A színház maga, játékterével és nézőterével együtt olyan közösségi médiumnak számít a tragikus triász működésének időszakában, hogy bízvást hasonlíthatjuk poliszon belüli jelentőségét a mai médiumokéhoz.

A színház és a létezés kapcsolatának vizsgálatakor arra is fény derül, hogy mindkettő esetében szükséges valamiféle felismerés, annak a ténynek a felismerése, hogy mit kell cselekedni, miért kell cselekedni. A Színházat és a létezést egyaránt a felismerés és az abból következő fordulat határozza meg: „A felismerés, mint neve is jelzi, a tudatlanságból a tudásba való átváltozás, amely a boldogságra vagy szerencsétlenségre rendelt emberek örömeire vagy fájdmárára következik be. Legszebb a felismerés, ha ugyanakkor fordulat is történik, mint az *Oidipuszban*. Vannak más felismerésfajták is, mert – mint említettük – élettelen és tetszés szerinti tárgyakra is, meg arra is vonatkozhatnak, hogy valaki megtette-e valamit, vagy nem tett meg. De leginkább illik a történethez – vagyis a cselek-

ményhez – az, amelyről fentebb beszéltünk; mert az ilyen felismerés és fordulat vagy félelmet, vagy szánalmat vált ki, s éppen ilyen cselekedetek utánzása a tragédia, amint leszögeztük; a szerencse és szerencsétlenség is ilyen felismerésekkel következik be.”⁴

Ahogy Arisztotelész is elmondja tehát a *Poétikában*: felismerés és fordulat, a tisztánlátás villáma nélkül nincs dráma, tisztánlátás nélkül nincs létezés sem. A *valóságnak érzékelt környezet* és a létezés szintjének valósága között a távolság: jelentős, emberi fogalmak által nehezen megragadható. A távolság annak okán keletkezik, hogy „másra vonatkozik a vélemény, s másra a tudás”.⁵

A létezés, a tudás, az el-nem-rejtettség világához való eljutás elé újabb akadályok gördülnek a 20. század végén, a 21. század első évtizedeiben. A technológiai fejlődés miatt ugyanis a kezdetben csupán egyetlen párhuzamos világot létrehozni képes emberi lény (lett légyen szó belső monológról vagy színházi előadásról, ha párhuzamos világról beszélünk) egyre több párhuzamos világ létrehozására hajlamos. Olyan közvetett és közvetített világok ezek, amelyeket Silverstone, azokat egységes egészként kezelve médiapolisznak nevez.

Ha korábban a létezéshez és a világ szemléletéhez volt szükség arra, hogy egy külső pontra jussunk, napjainkban a külső pontot már a hétköznapokban használjuk, a vélemények világában, hogy a külső pontok, a föld körüli pályára állított műholdak⁶ a véleményt, a sokszorozódó véleményeket sugározzák felénk. Pedig eredetileg az égbolton túlra csak azoknak vitt útja, akik a valóságot, a létezést, az igazságot kívánták megismerni: „azt az igazi tudást, amely a valódi létre vonatkozik”.⁷

Az igazi tudást sokáig kötötték össze olyan médiumokkal, mint a könyv, a könyvtár, sőt a huszadik század végéig az írott és a sugárzott sajtót is az igazság letéteményeseiként tartották számon. A médiumok objektivitásának 19. század végi mítosza azonban a 21. század első évtizedeiben már megdőlni látszik. Ám továbbra is kérdés marad, hogy mikor történt legutóbb olyan változás az emberi kommunikációban, ami az emberi mívolt egészére is hatást gyakorolt, amely az emberi élet- és létforma újbóli meghatározását teheti szükségessé. A szóbeliség megjelenése után az írás megjelenése volt az, ami újabb, radikális változást eredményezett, azonban a későbbi változások, beleértve a könyvnyomtatás, majd a másodlagos szóbeliség megjelenését – mindezek csak következményei az írott szó, a külső tárolás megjelenésének.

A másodlagos szóbeliség már a hibrid valóság megnyilvánulása, ahol a fizikai térben és a virtualításban megnyilvánuló médiumok, a fizikai valóságban zajló eseményekkel együtt hozzák létre a médiapoliszt.

A 21. századi médiumok által, a faktumok világa által körülvelt ember egzisztenciája is egyre nehezebben behatárolható, éppen hangsúlyozottan közötti állapota, mediális meghatározottságai által.

A saját őrzésének ára

■ A jelenvalólét elérésének jó példája Antigoné, aki a saját egzisztencia megőrzése érdekében megsemmisíti önmagát. Ezáltal Szophoklész tragédiájának címszereplője a jelenvalólét kiemelt példájává válik, mert a „jelenvalólét olyan létező, amely nem egyszerűen csak előfordul a többi létező között. Ontikusan kitüntetett, minthogy létében önnön létére megy ki a játék.”⁸

A klasszikus görög drámák szereplői, mitikus alakjai között olyan szereplőkre is rálelünk, kiknek egzisztenciája kapcsán elmondható (lásd Oidipusz alak-

ját): „önmagának abból a lehetőségéből érti meg magát, hogy önmaga vagy ne önmaga legyen”⁹. Oidipusz alakja a medialitásba vetett emberhez válik visszamenőleg hasonlóvá, hiszen ez utóbbi számára is megadatott, hogy „önmaga vagy ne önmaga legyen”, azzal a korántsem elhanyagolható különbséggel, hogy a választás nem a létező, de a faktumok világának szakralitás nélküli szintjén történhet meg. Mert élet, halál, szerelem, az emberi történet legfőbb mozzanatai mind szorosan kötődnek az istenekhez az Antigonében, sőt a vallásos hithez is: „De házárd haza-vesztő mind / ki a bűnre merész: / soha házi tüzemnél az / vendég ne legyen / soha társam a hitben, az elvetemült!”¹⁰

Már e tragédiában is választania kell a hősnek, ám Antigoné számára könnyű a választás: „nem kívántam, földieknek hajtva főt / magamra vonni isteneknek bosszúját”.¹¹ Történhet mindez azért, mert Antigoné már a történet előttjében is a létezőhöz kötődik, egyértelmű távolság van közte és a faktumok, a vélemények, a földi ítéletek világa között.¹²

Antigoné azért is fontos kutatásaink szempontjából, mert úgy van jelen, hogy mindeközben nincsen ott, valami máshoz, egy másik szférához tartozik már, akárcsak Rilkenél Eurüdiké, akiről oly pontosan fogalmaz az *Orpheusz*, *Eurüdiké*, *Hermész* verssora: „ő már gyökér volt”.

Nem ő az első, nem is az utolsó, aki *önmagán kívül helyezkedik el*, akit a másik térre hangja irányít, a klasszikus görög dráma ránk maradt szövegeinek középpontjában gyakorta áll e „másik hang”, vagy „a másik hang”, a daimón.

Antigoné a létezés szintjén valósítja meg azt, amit a hétköznapi ember a mindennapok világában, úgy van ott, hogy tulajdonképpen nincs jelen (Iphigeneiához és Helénához hasonlóan), avagy: úgy van jelen, hogy tulajdonképpen nincsen ott, sőt: nem akkor van ott, amikor jelen van.

Egyazon térben és időben, és egyszerre két különböző síkon van jelen, fizikai síkon történt cselekvéseinek következménye a létezés síkján a sikeres menekvés, a társadalom szintjén (melynek törvényeit Kreón testesíti meg): a pusztulás. Ugyanaz a cselekvés két szinten különböző eredményhez vezet.

Iphigeneia esete inkább csodás, Artemisz megmenti papnőjét és az áldozati oltárról egy másik templomba, a Tauroszok földjére helyezi át. Az áthelyeződés szép Heléna esetében még különösebb, hiszen léteznek olyan mítoszváltozatok, melyek szerint Helénának csak a képmása (eidolon) jutott Meneláosz, majd a trójai Párisz kezére, miközben ő maga békésen ült az atyai házban. Heléna képmása azonban már így is elég, mondhatjuk: emberek ezrei vagy akár tízezrei pusztulnak el egyetlen képmás miatt, pontosabban: egy nagyon erős és hatásos illúzió miatt, melynek okán mindenki elhiszi: *aki nincs ott, mégiscsak jelen van*.

A jelenlét és annak lehetséges értelmezései, társadalmak, sőt világrészek (az Íliász Földközi-tengerének térségei) sorsát képesek befolyásolni. A képmás – a Heléna által betöltött társadalmi szerep és a valóság élesen elválík egymástól, Heléna pedig híressé lesz, hiszen két kontinens harcosai viaskodnak miatta.¹³

Miért aktuális itt Antigonéről, Helénáról beszélni? Mert a bennünket körülvevő médiapolisz ilyen és hasonló helyzeteket teremt: magát a felismerést teszi egyre inkább lehetetlenné, tekintve, hogy a médiumok nem a valóságot tükrözik, hanem egy szerkesztett valóságot, amelyben a véleményvilág, az objektivitás hiánya egyre inkább megszokottá válik, a fogalmak pedig egyre sűrűbb kódokba merülnek.

A személy és a képmás megkülönböztetése pedig fokozatosan megszokottabbá válik, a képmás, a személy által a külvilág felé közvetített virtuális kép társadalmilag egyre inkább meghatározó.

Ami a mítosz szintjén lezajlik Antigoné, Heléna vagy akár Iphigeneia esetében, az már társadalmi szinten is megnyilvánul a reneszánszban, az igazság és a hírnév igazsága két egymástól eltérő fogalom lesz. A hírnév az a képmás, amellyel az egyén önmagát sajátos megvilágításban láttatni akarja. A hírnévnek nem célja az igazság, sokkal inkább az elrejtés, a teljes igazság meg-nem-mutatása: „A reprezentáció többé nem felelel a megfelelést az igazság valamely praktikus standardjának, hanem teátrálissá válik.”¹⁴

Antigoné még a létezésen belül van, a létezés tudata hatja át döntését¹⁵, döntése az istenekhez és a létezőhöz viszonyul, mindaz, ami a testen túli, számára: jelenvaló. Antigoné tehát semmiképp sem „szerencsétlen” – hiszen a szerencsétlen: „valójában az, aki eszményét, életének tartalmát, tudatának teljességét, tulajdonképpeni lényegét valamilyen módon önmagán kívül bírja. A szerencsétlen mindig távol van önmagától, soha sincs önmaga számára jelen”¹⁶ Antigoné létezése nem a változó szerencsén vagy a hírnéven alapszik, nem valami társadalmi megállapodáson vagy törvényen. Igazsága nem a halandók, avagy a mulandók igazsága, ő az, aki a felső törvényt önnön céljaként erővé alakítja át. Antigoné ereje és igazsága a létezés igazsága. Mert egyetlen célja a megvalósítandó és pillanatnyi feladat (az eltemetés), cselekedete a pillanatnyiban és az örökben *egyszerre* van jelen.

Úgy van mozgásban célja felé, hogy szándékaiban és létezésében mozdulatlan marad. Ilyen értelemben is kötődik Helénához és Iphigeneiához. Heléna az, aki mozdulatlan, és csak a látszata mozdul el (jut el Trójába), Iphigeneia az, akinek csak a látszata pusztul el az oltáron, és lényege, létezése: áthelyeződik. Antigoné azonban nem mozdul el: „Tevékenységének célja és értelme itt önmaga, ám nem önkényesen meghatározva, mert önmagát feladatként birtokolja, mely számára van kitűzve, bár úgy feladata, hogy választotta. Habár célját önmaga jelenti, ugyanakkor célja más is, mert a célt jelentő én nem elvont én, mely mindenhová megfelelő, s ezért sehova nem jó, hanem konkrét én, mely eleven kölcsönhatásban van ezekkel a konkrét környezetekkel, ezekkel az életviszonyokkal, a dolgok ezen rendjével. A célt jelentő én nem csupán személyes én, hanem társadalmi, polgári én egyszerre mind. Önmagát tehát feladatként birtokolja egy olyan tevékenység számára, melynek révén ő e meghatározott személyiségként bekapcsolódik az életviszonyokba.”¹⁷

Antigoné feladata az eltemetés, a cselekedetek világában a feladat megvalósítása szükségszerűen szimbolikus, jelzett és jelzésértékű. Cselekszik ugyan, de csakis a jel, a jelzés szintjén. Cselekedetét nem kívánja elrejtetté tenni. Cselekedetében nem a vállalás motívuma a meghatározó, nem a feladat megvalósítása, sokkal inkább a feladat létező feladatként történő felmutatása.

Antigoné olyan létező, aki a nem létezőn belül helyezkedik el, helyzete, láttatása, mozgása is azért sűrűsödik egyetlen ponttá, mert „nyilvánvalóan igaz, hogy a »létezés« vagy a »nem-létezés« kifejezés valami meghatározottat jelent, se ezért nem lehet minden egyszerre így is meg úgy is”¹⁸ Antigoné önnön létezésében mozdulatlan, a létezéshez való viszonya nem módosul, csak a körülötte zajló események.

Antigoné mozgása negatív mozgás. Az ember „csak saját léthez való *viszonyát* képes módosítani”¹⁹, Antigoné attól válik tragikus hőssé, hogy ezen a viszonyon nem is akar módosítani a hétköznapi, a kreóni törvény kedvéért. A létezés kedvéért egyértelműen a semmit választja, hagyja az eseményeket az amúgy is elkerülhetetlen romlás felé indulni el. Másrészt Antigoné éppen azért válik tragikus hőssé, hogy minden a hétköznapiiban levő szereplőt bevon önnön körébe.

Antigoné maga a tökéletes tragikus csapda²⁰, melynek köréből csak a leghétköznapibb szereplő, a híreket szállító lény, a Hírnök tud szerencsésen kimenekülni, ő is csak azért, mert „józan” és „paraszti” ésszel kellőképpen bebiztosítja magát.²¹

A többi szereplőt, különböző okokból, Antigoné tisztasága ejti rabul, és viszi közel a létezéshez és a megsemmisüléshez. Antigoné a létezésben van, a szabad döntés terében, a többieket azonban a létezést körülvevő semmi ragadja magával. Antigoné ilyen értelemben a „tragikus vihar szeme”. Mert a vihar közepontjában van: mozdulatlan. A vihar azonban mindent elpusztít körülötte, miközben a szereplők a vihar szemét látják ugyan, de nem érik el, nem értik meg, vagy, ha mégis: túlságosan későn.

Antigoné tehát a létezés menyasszonya, nem Kreón fiáé, Antigoné öröme nem a földi nász, de a halálban való lét öröme.²² A (mozgásban levő) halott, a halálba menő, az élőhalott látványa pedig szükségszerűen közösségi élményként válik, válhat katarktikussá, színházi értelemben is valós jelenlétté²³. Antigonének sikerül a kezdetektől fenntartani a kapcsolatot a létezéssel, egy olyan „adás”-t tud folyamatosan megtekinteni, ami kívül esik a fizikai létezés hétköznapiságán, és ezért részesül is a méltó „jutalomban”²⁴.

Antigoné tragikus csapdaként való értelmezése azzal is alátámasztható, hogy cselekedete gyors és váratlan, harci géphez hasonlatos fordulatszámokra képes. Kreón hétköznapi értelemben, de hadászati és politikai szempontból is megérzi, Antigoné közvetlen fenyegetést jelent a hatalomra. Cselekedetével homokot szór a hatalmi gépezet alkatrészei közé, és Kreónnak a létezéshez való viszonyát is módosításra kényszeríti.

Antigoné egyszerre több dimenzióban van jelen, mert: „a tárgyelerési készség szempontjából minden katonai fegyver a »valóság« két különböző síkján érzékelhető: az aktuális megjelenítés síkján – ott van, optikailag és akusztikailag azonosítják – és a virtuális megjelenítés síkján – a repülőgép nincs ott, de máris felbukkan a radaron”.²⁵ Dramaturgiai értelemben is tökéletes harci eszköz, igazi, ontológiai értelemben is értelmezhető információs bomba, éppen bemérhetetlensége által, hiszen a „bemérhetetlen tárgyak feltalálójának célja, hogy mindenképpen elkerüljék a virtuális megjelenítést, azaz, hogy a tárgy kizárólag művelet közben, vagyis a romboló tevékenység valós idejében jelenhessen meg. Eltűntetik a korai felismerés idejét, közben megszüntetik a radarhullámok által bevilágított felületet, hogy az azonosítatlan repülő tárgy úgy jelenjen meg váratlanul, akár a halál”.²⁶

Antigoné olyan kivételes hős, aki „sietsége”, rendkívüli sebessége okán, mindenkit bukásra ítélt önnön hatótávolságán belül. Jan Kott *Miért lett öngyilkos Antigoné* című tanulmányában rávilágít, hogy a tragédiában „a főhősnek el kell buknia, és meg kell halnia, így gondolta mindenki a görögöktől kezdve Shakespeare-ig és Racine-ig. Ezt nevezik tragikus szükségszerűségnek. Az *Antigoné*, legalábbis tudtommal, az egyetlen kivétel ez alól.”²⁷

Hogy miért kivétel Antigoné? Kott erre nem ad választ. Ám pontosan a fenti idézet előtt feltesz egy kérdést: „Miért siet Antigoné?”

Több válasz is lehetséges, az egyik, amire Kott is céloz, hogy Kreónnak ne legyen ideje helyesen cselekedni. Akárcsak Virilio azonosítatlan repülő tárgya, Antigoné is eltűnteti „a korai felismerés idejét”. Mire a szereplőkben megtörténik a drámai felismerés, mire rádöbbennek, hogy Antigoné tulajdonképpen kicsoda, hogy e harcias szűz mit is jelent és jelöl valójában (tehát a létezést magát), már túl is vannak a bukáson és tulajdonképpeni pusztulásán – csak Kreón az a pusztulásra ítélték közül, aki ezt még tudatosan is felfoghatja.

Antigoné „bűne”, és gyorsaságának, sietős voltának oka, hogy létezése egy *metafizikai háború* következménye (Oidipusz saját anyjával nemzi őt), szimbolikus cselekedetének oka pedig egy *fizikai háború*. Sebessége csakis hadászati (vagy ontológiai) fogalmakkal mérhető, az isteni csapás gyorsaságához fogható. Antigoné a háború gyermekeként nő fel, folyamatos bukások és váratlan fordulatok közepette, olyan metafizikai és fizikai terhelés alatt (peremre szorult, megtört királynéként Kreón udvarában), amelyek tökéletes nézővé teszik, olyan nézővé, aki már nem nézi, de szemléli a világot, szert téve „a lét megértésének és lehetséges értelmezésének horizontjára”²⁸. Egyetlen gesztusa, teatrális és szimbolikus²⁹ cselekedete van, ám e gesztus következményei azonnaliak és végzetesek, váratlanok és változtathatatlanok minden következményükkel együtt.

Antigoné megjelenése a dramatikus térben pontszerű, története rövid,³⁰ és tulajdonképpen a véggel kezdődik³¹, az első (tulajdonképpen) azonnali, már-már rögtönzészzerű³² gesztussal.

A katarzis, a megtisztulás a nézőben mégsem marad el, tulajdonképpen az olvasóban sem³³, miközben a tragédia hőse nem bukik el, nem változik meg. A létezésben van, és ezért nem változhat meg.

A katarzis szükségszerűen a többiek pusztulásának tudata okán lép fel. A lét és a semmi egyszerre bontakozik ki az Antigoné által előidézett (por)viharban. Miért történhet meg mindez? Elsősorban azért, mert Antigoné nem csupán Oidipusz, de az „oidipuszi tisztás” gyermeke is. Elkíséri apját a szent liget határáig, ahova Oidipusz egyedül lép be (lásd *Oidipusz Kolonoszban*). Az Antigonében megmutatózó történés „az igazság történni-engedésében olyan mozgás, amely a világló tisztás és az elrejtettség, pontosabban ezek egyesülésében működik, azaz az elrejtőzés, mint olyan világló tisztása, melyből aztán újra minden megvilágítódás származik”³⁴.

Antigoné már elrejtettségében is látszik. Elrejtettségében kellemetlen, megtört, láthatóságában világló és elviselhetetlen. Nincs az időben, mert nincs ideje rá, egyetlen pontban áll, mégis gyorsabb Akhilleusznál is.³⁵ A pont, ahol elhelyezkedik az eredet, a kezdet pontja, még magán viseli a gyermeki (isteni és titáni vonásokat is rejtő) azonnaliságát. Az azonnali pedig az Erinnüszök végzetes sebességéhez áll leközelebb.³⁶

Az idő az *Antigoné*ban sajátos szerepet tölt be, Antigonének a létezéshez való viszonyára is rávilágít, megalapozza azt. Az egyik legrövidebb idő, valóban egy nap alatt lejátszódó tragédiával állunk szemben, éppen az idő az, ami Antigoné sajátos létmódját is értelmezi, megmutatja: „Az *Antigoné*nek tehát, paradox módon, olyan főhőse van, aki kezdettől fogva magáévá tette az örökkévalóság nézőpontját, azaz kezdettől fogva igenelni tudta az istenek akarta pusztítás művét (e tekintetben az egyetlen hozzá hasonló csak a kolónoszi Oidipusz lehetne), mégpedig annyira, hogy ő maga is tevőleges részesévé vált. A temetés tette, pietásként is, Kreóonnal szembeni dacként is, ezt jelképezi.”³⁷

Antigoné úgy van az istenek idejében, hogy mindeközben érzékeli az emberi időt is, az örökkévalóságot és a mulandóságot egyszerre. A drámát színházban megtekintő nézőnek pedig folyamatos élményben volt része, hiszen az előadások a klasszikus görög színházban „reggeltől estig tartottak”³⁸, a középkor végén, a reneszánsz hajnalán a misztériumjátékokat akár heteken át adták elő, a mai médiumok pedig ugyancsak a reggeltől estig tartó folyamatos élmény biztosítására törekszenek, arra, hogy a nézőt, a befogadót az adott műsorfolyamon, az adott közvetítésen *belül* tartsák.

Az *Antigoné* az örökre, az istenekkel való viszonyra reflektál folyamatosan, az istenekkel *együtt-való* időre, ami egyúttal az Önmagunkkal való időt is jelenti.

Antigoné folyamatosan önmagában és önmagával van, éppen az isteni törvényekre való folyamatos figyelés, az isteni törvények határain belül történő énpozicionálás okán. Antigoné kapcsán, aki a jelent a lehető legintenzívebb sietésben éli meg, nem mondható el, hogy a „jelen horizontja valójában szüntelenül alakul”³⁹, tettei az azonnaliság által meghatározottak, azonnaliságuk pedig az eredettel, az isteni törvényekkel való közvetlen kapcsolat által magyarázható.

Nincs „próbára téve” – a többi szereplő (és a közönség) az, akiről elmondható, hogy a „próbára tevés nem utolsósorban a múlttal való találkozás és annak a hagyománynak a megértése, amelyből eredünk”.⁴⁰ Az azonnaliság ráadásul nem is az olümposzi istenekhez köthető, de egy azt megelőző, titáni világot idéz, amikor a cselekvés azonnali, vagy akár a jövőben megvalósuló, de a kimondás által már megtörténtnek tekinthető.⁴¹ Az „időegység nem a cselekmény kifejtésének rendkívüli gyorsasága révén jön létre. Az *Antigoné* időkorében sokkal inkább a görög időfelfogásnak egy tőlünk idegen vonását fedezhetjük föl, ti. hogy az idő itt nem elsősorban változást vagy átalakulást jelent, hanem a kozmosz állandó rendjét képviseli.”⁴² A változás és az állandóság Antigoné „titáni” alakja esetében az azonnaliságban ölt testet – a drámai, tragikus szembesülést a többi szereplőben az okozza, hogy Oidipusz nagyobbik lánya számára az állandó belül helyezkedik el, a változó pedig kívül⁴³. Antigoné megragadja a „kéznél lévő változás” lehetőségét, időbeni meghatározottsága, amely „valami állandó kéznéllevőt feltételez”, nem más, mint a forrásokkal való közvetlen kapcsolat.⁴⁴ A forrásokkal való közvetlen kapcsolat az, ami a kollíziót, az agónt eredményezi. A kollízió alapja a címszereplő források általi meghatározottsága, mely „lényegi differenciaként tűnik elő, és mint egy másikkal ellentétben álló mozzanat, megalapozza a kollíziót”.⁴⁵ A cselekmény jövője nem egy másik drámában következik be, éppen Antigoné azonnalisága okán. Egyetlen cselekedet – az eltemetés, a múlt lezárása – azonnal hatást gyakorol a jövőre. A jövő pedig a pusztulásról szól, ilyen értelemben is hangsúlyosan színházi, mint jeleztem, hermészi és – dionüszoszi. Antigoné cselekedete azonnal megmutatja, dionüszoszi tükörként, a többiekre⁴⁶ váró jövendőt.⁴⁷ A változatlanul eljövőt, a halált tükrözi vissza. Ő maga ezért változatlan, annak ellenére, hogy „az embernek nincs természete: semmi sem változatlan benne”.⁴⁸ Tükörként, kívül áll az eseményeken, szerepe ilyen értelemben is csak csapda, a „forráskód” csapdája, a parancs antigonéi, majd később – hamleti csapdája⁴⁹. Antigoné, a források közelsége okán a kettőségekkel, így az idő kettőségevel (múlt–jelen, jelen–jövő, múlt–jövő) is szembe-sít, azzal a lehetőséggel, hogy egyszerre több időben legyünk jelen, tudatosan készüljünk arra, hogy egyszer élők, máskor holtak, múltként felidézhető élők, eljövendő holtak vagyunk.

Életre hívás és pusztulás, mulandóság és öröklét egymástól radikálisan különböző dimenziók. Szophoklész drámájában a konfliktus, a cselekmény alapja nem csupán a létezés szintjén valósul meg, mely szerint a túlira, a transzcendensre figyelő áll szemben a hétköznapisággal, de az eltérő időfelfogás szintjén is. Ráadásul oly módon, hogy Antigoné kívül helyezkedik az időn, mégis siet, Kreón pedig az időn belül helyezkedik el – és késik. Egymásnak feszülő, ellentétes dimenziók, fogalmak sokasága látható e tragédiában, amelyben számos eset valami más helyett történik: a halottat ott hagyják, ahelyett, hogy eltemetnék, szimbolikusan temetik el, ahelyett, hogy eltemetnék, a halálra ítéltet élve

hagyják, ahelyett, hogy kivégeznék – és ezzel egyidőben: az élőt temetik el, ahelyett, hogy férjhez menne, Antigoné a halálé lesz. A cselekmény látványosan a helyzetek megcserélésére és áthelyezésére alapoz – élőket felvonultatva folyamatosan a halál misztériumával szembesít. A láthatatlant, a meg- és felfoghatatlant teszi láthatóvá, és a láthatót láthatatlanná. A dráma olvasója, az előadás nézője tulajdonképpen egy olyan teret lát, amelyen kívül csak a halállal találkozhatna: a Théba ellen támadók és a védők tetemeivel, sírjaival. Nem csupán Antigoné a „legnyugodtabb” szereplő, de az a tér is, amelyben látjuk: a „béke szigete” – olyan értelemben, hogy a halál és a háború nem nyilvánul meg közvetlenül e térben. Ahogy a „létező legszélesebb köre a szív benső terében válik jelenvalóvá”⁵⁰, a háború és a halál is itt nyilvánul meg leginkább. Théba, mint polisiz ad teret a két erkölcsi dimenzió összezapásának, a néző nem csupán Antigonét, Kreónt és a többiekét látja, de magát a poliszt is, felismerheti a „poliszban saját lelkének szerkezetét, összmozgását, melyre ez utóbbi lehetőséget ad, a saját lélek közös egészre való irányultságából a közösség átalakulásának kell következnie”⁵¹. Antigoné pusztulása és Kreón összeomlása után a nézők, a befogadók számára az egyik (ha ugyan nem a) lehetséges út „az új polisiz megteremtése, először szellemi tekintetük homlokterében, majd a valóságban is”⁵².

Az időben felismert változtatás elmaradásának a következményeiről is szól az *Antigoné*, ez a remekmű⁵³, mely remekműként, tragédiaként, sajátos szerkezete és tartalma okán – rávilágít az utánczás és a katarzis jelenségére is a színházban, amely az antik görög világ egyik leghatékonyabb tömegműkiadásaként is értelmezhető.

Antigoné, aki bensőjét és a többi szereplőre gyakorolt hatását tekintve „mozdulatlan mozgató”, olyan cselekedetet hajt végre, ami az istenek szférájába utalja őt, magát a tettet mindenképpen („az, mi történt, isteneknek műve tán”)⁵⁴.

Antigoné cselekedete kimozdítja helyéből az addigi világot, visszaállítja a korábbi rendet, harmóniát teremt⁵⁵, amely az emlékezeten alapul, az istenek íratlan⁵⁶ törvényein, amelyek a *világ összes dimenziójára* érvényesek⁵⁷, az istenek szférájára, az emberek világára és az alvilágra is.

■ JEGYZETEK

1. „A poliszhoz hasonlóan ez is a láthatóságtól és a megjelenéstől, az előadásmódtól és a retorikától függ. A világ és résztvevői megjelennek a médiában, és legtöbbször számára ez az egyetlen tér, ahol megjelennek. A megjelenés lesz (a szó minden értelmében) maga a világ” – Lásd: Roger Silverstone: *Médiaerkölcs. A médiapolisz felemelkedése.* (Ford. Kerényi Szabina) Napvilág, Bp., 2010. 53.
2. Lásd: Walter J. Ong: *Szóbeliség és írásbeliség. A szó technológiája.* AKTI – Gondolat, Bp., 2010.
3. Platón: *Állam.* In: Platón: *Összes Művei.* II. Európa, Bp., 1984. 375.
4. Arisztotelész: *Poétika.* In: Arisztotelész: *Poétika. Kategóriák. Hermeneutika* (Ford. Sarkady Sándor). Kossuth, Bp., 1997. 23.
5. Uo.
6. „Egy úrbeli objektum földi beállítását követően maga a Földbolygó válik műholddá, a valóság földi princípiuma válik excentrikussá, hiperreálisra és jelentéktelenné.” Jean Baudrillard: *A szimulákrum elsőbbsége.* (Ford. Gángó Gábor). In: Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor s. k. – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv. I. Ictus-JATE, Irodalomelmélet csoport, Szeged, 1996. 187.*
7. Platón: *Phaidrosz.* In: Platón *Összes Művei.* II. Európa, Bp., 1984. 747.
8. Martin Heidegger: *Lét és idő.* Osiris, Bp., 2019. 27.
9. Uo.
10. Szophoklész: *Antigoné* (Ford. Mészöly Dezső). In: *Szophoklész drámái.* Európa, Bp., 1979. 73.
11. Uo. 76.
12. „Az én lelkem már rég halott: a holtak országának tartozom vele.” Uo. 80.

13. „Gyakran teszük fel a kérdést: vajon miért tervelte ki Zeusz és Themisz a trójai háborút? Helénét akarták híressé tenni azzal, hogy egymás ellen uszította Európát és Ázsiát?” – Lásd: Robert Graves: *A görög mítoszok* (Ford. Szijgyártó László). Európa, Bp., 1981. II. 392.
14. Lásd: Bene Sándor: *Theatrum politicum. Nyilvánosság, közvélemény és irodalom a kora újkorban*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1999. 203.
15. „A helyzetek maguk tragikus helyzetek s így jelentőségük nem pusztán filológiai, nem is csak esztétikai, hanem az, ami ma számunkra a tragikum kérdésének a jelentősége: egzisztenciális. Ennek az egzisztenciális — létezésünk lényegét érintő — kérdésnek egyetlen olyan megoldását sem lehetne elfogadnunk, amely a sophoklesi helyzetek valamelyikének nem felel meg: hiszen ezekről a filológus most már megmutatta (ez Reinhardt nagy érdeme), hogy egyikük sem pusztán színpadi, hanem valamennyi egzisztenciális helyzet.” Kerényi Károly: *Örök Antigoné*. In: *Uó: Halhatatlanság és Apollón-vallás*. Magvető, Bp., 1984. 162.
16. Soren Kierkegaard: *Vagy-vagy*. Osiris, Bp., 2001. 214.
17. Uo. 674.
18. Aristoteles: *Metafizika*. Reprint ex Hungaria, Bp., 1992. 103.
19. Jean Paul Sartre: *A lét és a semmi*. L'Harmattan – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék – Magyar Filozófiai Társaság, Bp., 2006. 60.
20. Antigoné e tökéletes csapdájának utószele érhető tetten a *Hamlet* egérfogó-jelenetében is.
21. Lásd: Szophoklész, mit kér a hírnök Kreóntól:
22. „În spatele paradoxului pleasure in pain se ascunde gândul că până și moartea poate fi un prilej de bucurie dacă ea rămâne singura modalitate de atestare a valorii vieții și prețul plătit pentru ca viața să poată fi trăită și să aibă un sens.” Lásd: Gabriel Liiceanu: *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*. Univers, Buc., 1975. 109.
23. „Vannak dolgok, amelyeket önmagunkban nem szívesen nézünk, de a lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai. Ennek az az oka, hogy a felismerés nemcsak a bölcsek számára gyönyörűség, hanem a többiek számára is – csak éppen kisebb mértékben. Azért örvendenek a képek nézői, mert szemlélet közben megtörténik a felismerés és megállapítják, hogy mi micsoda, hogy ez a valami éppen ez és nem más” – tehát, hogy Antigoné létező e vagy sem. Halott vagy sem – természetesen hozzá. Lásd: Arisztotelész: *Poétika*. i. m. 11.
24. E jutalom egészen más keretek között a televízióban is felbukkan. A televíziós sorozat hűségese nézője önnön nézőmivoltának folyamatos fenntartásáért jutalomban részesül. Az éppen aktuális részben megjelenő utalás okán emlékezhet egy jóval korábbi részben megtörtént eseményre. A folyamatos követésért az emlékezés lehetőségével jutalmaznak.
25. Paul Virilio: *Háború és televízió*. Magus Design, Bp., 2003. 23.
26. Uo.
27. Jan Kott: *Miért lett öngyilkos Antigoné?* (Ford. Pásztor Péter) Magyar Lettre Internationale 1993/8. 37.
28. Heidegger: *Lét és idő*. i. m. 54.
29. Cselekedetének szimbolikus voltát Jan Kott is jelzi idézett tanulmányában.
30. A tragédia: „ami a terjedelmet és a jelleget illeti: rövid történetekből és nevenséges helyzetekből fejlődött magasztossá” – Lásd. Arisztotelész: *Poétika*. i. m. 13.
31. „Kezdet az, ami nem következik szükségképpen valami más után, utána viszont valami más van, vagy történik. A vég – ellenkezőleg – az, ami más után van vagy történik (vagy szükségszerűen, vagy a gyakoriság alapján), utána viszont nincs semmi más.” Arisztotelész: *Poétika*. i. m. 18.
32. Uo. 12.
33. „a tragédia hatása ugyanis előadás és színészek nélkül is létrejön” – Lásd: Arisztotelész: *Poétika*. i. m. 17.
34. Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. In: *Uó: Rejtektutak*. Osiris, Bp., 2006.
35. Akit Kleistnál egy másik amazon, Pentheszilea öl meg, Akhilleusz döbbenetére.
36. Antigoné és az Errinuszok közötti kapcsolatra utal az *Oidipusz Kolonoszban* ligete.
37. Kocziszky Éva: *A tragikus idő Hölderlinnél és Szophoklésznél*. Magyar Filozófiai Szemle 1985/5–6. 648–647.
38. B. Bernát István – Pais Károlyné – Rétfalvi Györgyi – Szilágyi Erzsébet – Turi László: *Média, kultúra, kommunikáció*. Libri, Bp., 2010. 97.
39. Hans Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Osiris, Bp., 2003. 342.
40. Uo.
41. Kerényi Károly többször említi egyik könyvében Hermész titáni aspektusú halálos gyorsaságát, a dolgok eljövendő lényegére rávilágító, átható tekintetét. (E titáni irányultságot Antigonénál sem nehéz felfedezni.) Lásd: Kerényi Károly: *Hermész, a lélekvezető*. Európa, Bp., 1984.
42. Kocziszky: i. m. 647.

43. Lásd Heidegger: *Lét és idő*. i. m. 227.
44. Uo. 226.
45. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztétikai előadások*. I. Akadémiai, Bp., 1980. 207.
46. Miként azt Francois Bréda is jelzi, Antigoné „maszkját” mások is felöltik Szophoklész drámájában. Lásd: Francois Bréda: *Ființă și teatru*. Dacia, Cluj-Napoca, 2003. 145.
47. Dionüszosz, hároméves gyermekként egy tükörben nézi magát, amikor a titánok rátámadnak. Dénes Tibor értelmezése szerint saját „jövőjét látja meg benne az, kire közeli halála leselkedik”. Lásd: Dénes Tibor: *Dionüszosz – a menekült isten. Kerényi Károly és a humanizmus*. Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, Bern, 1978. 31.
48. José Ortega Y Gasset: *Hajótörtek könyve*. Nagyvilág, Bp., 2000. 213.
49. „Aki parancsnak engedelmeskedik, nem lehet kívülálló, és mindenki parancsnak engedelmeskedik, Silenus is. Csak csapda a kívülállás mítosza” – Lásd: Bretter György: *Valamikor Silenus őrizte a forrásokat*. In: Bretter György: *Itt és mást*. Kriterion, Buk., 1978. 276.
50. Martin Heidegger: *Költők – mi végre?* In: Uő: *Rejtektutak*. Osiris, Bp., 2006. 266.
51. Jan Patočka: *A polisz mint a lélek kivételése*. In: Uő: *Európa és az Európa utáni kor*. Kalligram, Pozsony, 2001. 98.
52. Uo.
53. Lásd: Devecseri Gábor: *Mítosz és mű. Sofocles Antigonéje*. Antiquitas Hungarica 1948/2. 46.
54. Lásd: Szophoklész: i. m.: 70.
55. Antigoné „tökéletessége helyén van, a „hybris”, a helytelen túlság árnyéka nélkül. Valóban egyike ő azoknak a csodálatos leányalakoknak, amelyeket az attikai klasszikus művészet a síri kultusz jeleneteiben megörökített. A halottaknak áldozó athéni nő ezeken a vázáképeken a harmonikus életmegvalósulás teljessége, olyan teljessége, amely harmóniában van a halállal is.” Lásd: Kerényi Károly: *Örök Antigoné*. In: Uő: *Halhatatlanság és Apollón-vallás*. Magvető, Bp., 1984. 166.
56. „Olyan hatalmas soha nem lehet szavad, hogy bármi földi rendelettel elsöpörd az istenek iratlan, szent törvényeit” – Lásd: Szophoklész: i. m. 76.
57. „A rendeletet nem Zeusz hirdette meg; s az alvilágiak közt trónoló Diké ilyen törvényt az emberekre nem szabott.” Lásd: Szophoklész: i. m. 76.

