

# SUSAN SONTAG

## *A tragédia halála*

A tragédia lehetőségét kutató modern tanulmányok nem tartoznak az irodalmi elemzések területére; annál inkább a kulturális diagnosztika gyakorlatához, ha jobbra ki nem mondottan is. Az irodalom jóelőre kimerítette azokat az energiákat, amelyek azelőtt a filozófiát éltették, egészen az empiristák és a logikusok megjelenéséig. Az érzelmek, a cselekvés és a hit modern dilemmái áttevődtek az irodalmi remekművek tárgykörébe. A művészet úgy jelenik meg, mint az emberi képességek tükré az adott történelmi korszakban, mint az az elsődleges forma, amelyen keresztül egy kultúra meghatározza, megnevezi, dramatizálja önmagát. Különösen az irodalmi műfajok halálára vonatkozó kérdések — lehetséges-e még az eposz? vagy halott már? a regény? a versdráma? a tragédia? mutatják ezeket a jelentős pillanatok. Egy irodalmi műfaj eltemetése morális aktus, a tisztesség modern moralitásának óriási vívmánya. Hiszen mint önmeghatározás egyben önelhantolás is.

Ezeket a temetéseket rendszerint a gyász valamennyi megnyilvánulása kíséri; mert önmagunkat gyászoljuk, amikor megnevezzük az érzékenységnek és a szemléletmódnak azt az elvesztett képességét, amit a halott forma képviselt. Nietzsche *A tragédia születésében*, amely valójában a tragédia haláláról szól, a tudás és a tudatos intelligencia radikálisan új presztízst — amely Szókratész alakjával került előtérbe az ókori Görögországban — tette felelőssé az ösztönök és a realitásérzék elgyöngüléséért, s így a tragédia haláláért. A téma valamennyi jelenkori elemzése egyformán elégikus vagy legalábbis védekező: vagy a tragédia halálát gyászolja, vagy "modern" tragédiát próbál kovácsolni Ibsen és Csehov, O'Neil, Miller és Williams naturalisztikus-szентimentális színházából. Lionel Abel könyvének az az egyik kimagasló érdeme, hogy mellőzi a szokásos gyászos felhangot. Hát senki sem ír már tragédiát? Nos, jól van. Abel felszólítja az olvasót, hogy hagyja el a ravatalozót, és kísérje el őt egy ünnepségre, a drámai forma ünnepségére, egy drámai formáéra, amely a miénk, már háromszáz éve a miénk: a metaszíndarab.

Valójában nincs is okunk a gyászra, hiszen a halott csupán távoli rokon volt. A tragédia, mondja Abel, soha nem számított a



nyugati színház meghatározó formái közé; a legtöbb nyugati drámaíró, aki megkísérelt tragédiát írni, kudarcot vallott. Vajon miért? A válasz egyetlen szó: tudatosság. Először is a drámaíró tudatossága, aztán a dráma hőséne tudatossága. "A nyugati drámaíró képtelen hinni egy olyan szereplő valóságosságában, aki híján van a tudatosságnak. A tudatosság hiánya éppoly jellemző Antigónéra, Oidipuszra és Oresztészre, ahogyan a tudatosság meghatározó vonása Hamletnek, a nyugati metaszínház kimagasló alakjának." Így tehát a metaszínház — amely cselekményében a tudatos szereplő öndramatizációját mutatja be, az a színház, amelynek legfőbb metaforái kimondják, hogy az élet álom, és a világ színpad — éppoly mértékben átítatta a nyugati drámáról valott elképzeléseit, ahogy a görögökét a tragédia. Két fontos történelmi megfigyelés következik ebből a feltevésekből. Az egyik, hogy a tragédia tulajdonképpen sokkal ritkább, mintsem gondoltuk volna — a görög darabok, Shakespeare egyetlen egy színdarabja (a *Machbet*) és Racine néhány darabja tartozik ide. A tragédia nem meghatározó formája sem az Erzsébet-kori, sem a spanyol színháznak. A legtöbb Erzsébet-kori komoly dráma félresikerült tragédia (*Lear király*, *Doctor Faustus*) vagy sikerült metadarab (*Hamlet*, *A vihar*). A másik megfigyelés a jelenkori drámára vonatkozik. Abel szerint Shakespeare és Calderón a két legfontosabb forrása annak a tradíciónak, amelyet Shaw, Pirandello, Beckett, Ionesco, Genet és Brecht "modern" színháza élesztett újjá.

Mint a kulturális diagnosztika része, Abel könyve a szubjektivitás és a tudatosság okozta válság fölötti meditációnak ahhoz a nagy kontinentális tradíciójához tartozik, mely a romantikus költőkkel és Hegel filozófiájával vette kezdetét, és amelyet Nietzsche, Spengler, az ifjú Lukács és Sartre folytatott. Az általuk felvetett problémák, az ő terminológiájuk sejlik fel Abel visszafogott,

**XIII. Még egyszer: a *camp* az ártatlanságon alapszik. Ezt azt jelenti, hogy a *camp* leleplezi az ártatlanságot, de azt is, hogy ha teheti, megrontja. A tárgyak, tárgyak lévén nem változnak, ha *camp*-szemmel nézik őket. A személyekre azonban visszahat a közönségük. (...Valakit úgy is be lehet ugratni, hogy *camp*-et játsszék, ha maga nem is tud róla. Jusson eszünkbe, hogyan bírta rá Fellini Anita Ekberget *Az édes élet*-ben, hogy önmagát parodizálja.)**

nehézkessé esszéi mögött. Abel a súlyos gondolatok fölött könnyedén, lábjegyzetek nélkül siklik át; amiről az európaiak vaskos köteteket írnak, arról ő élettelen esszéket ír; és ahol azok elkeserednek, ott ő sugárzóan bizakodó.

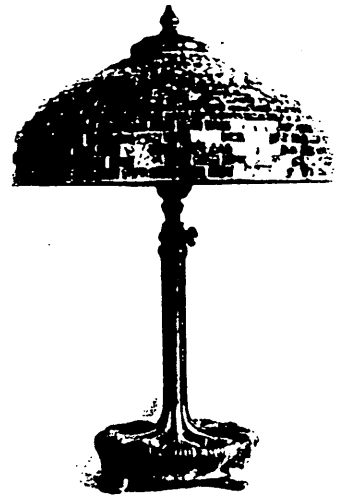
Egyszóval, Abel fölvetett egy kontinentális álláspontot amerikai módra: megírta az első amerikai egzisztencialista értekezést. Abel gondolatmenete világos, vitatkozó, nem mentes a szlogenektől, a problémákat leegyszerűsíti és többnyire tökéletesen igaza van. Nem merészkedik azokba a szédítő mélységekbe, ahová Lucien Goldmann Pascalról, Racine-ról és a tragédiáról írott műve, *A rejtőzködő Isten*, amelyből Abel,

véleményem szerint, merített, de azért felfedezhető benne mélység. Az érdemei azonban, melyek közül az egyenesség és a kifejezés pontossága nem is csekély érdem, tagadhatatlanok. Az angolnyelvű olvasóközönség számára, amely nem ismeri Lukács, Goldmann, Brecht, Dürrenmatt írásait, már maga a problémafelvetés is revelációnak számít. Abel könyve összehasonlíthatatlanul izgalmasabb olvasmány mint George Steiner *A tragédia halála* című írása vagy Martin Esslin *Az abszurd dráma* elmélete című könyve. Valójában egyetlen angol vagy amerikai író tollából sem született mostanában hasonlóan érdekes és érzékeny írás a színházról.

Utaltam rá, hogy az Abel *Metatheater* (Metaszínház) című könyvében felállított diagnózis — mely szerint a modern ember a szubjektivitás növekvő terhével él feláldozva a világ valóságosságának érzését — távolról sem újkeletű. S mégcsak nem is a színpadi művek közül kerülnek ki azok a fontosabb szövegek, amelyek bemutatják ezt a magatartásmódot és ennek eszmei hátterét: a rációt mint önmanipuláció és szerepjátszás. Ennek az attitűdnek a két leghíresebb dokumentuma Montaigne *Esszék* és Machiavelli *A fejedelem* című műve — mindkettő stratégiai kézikönyv, amely kimondja, hogy a "külső ént" (szerep) és a "belső ént" (igazi én) szakadék választja el egymástól. Abel könyvének érdeme ennek a diagnózisnak a drámára való alkalmazásában rejlik. Tökéletesen igaza van, amikor azt mondja, hogy Shakespeare legtöbb darabja, melyeket szerzőjük és a közönség tragédiának nevez, a szó szoros értelmében véve, nem tragédiák. Valójában ennél tovább is mehetünk. Nem csupán a feltételezett tragédiák jórészére igaz az, hogy "metaszíndarabok", hanem a legtöbb történelmi drámára és komédiára is. Shakespeare legkiemelkedőbb darbjai a tudatosságról szólnak, szereplőkről, akik sokkal inkább szerepekben dramatizálják önmagukat, mintsem cselekszenek. Henrik herceg a tökéletes öntudat és önuralom megtestesítője, győzedelmeskedik a meggondolatlanságot, az öntudatlanságot megszemélyesítő Hóvér és a szentimentális, gyáva, öntudatos, érzéki örömknek élő Falstaff fölött. Akhilleusz és Oidipusz hős és király, bár egyikük sem tekinti magát annak. Hamlet és V. Henrik ellenben szerepet játszanak: a bosszúálló királyfi és a hős, öntudatos király szerepét, aki csatába viszi seregét. Shakespeare szívesen alkalmazta a színdarab a színdarabban formát és előszeretettel bújtatta álöltözetbe a szereplőket, ami szintén darbjai metaszínházi jellegét mutatja. A metaszínház szereplői Prosperótól Genet *Az erkélyének* rendőrfőnökéig mind a cselekvés lehetőségét kutatják.

Mint mondtam, Abel központi tézisével egyetértek. Három tekintetben azonban ez is téves vagy kiegészítésre szorul.

Először is a tézis teljesebb lenne és némileg másképp is hangzana, ha Abel figyelembe vette volna a komédiát. Ahelyett a megállapítás helyett, hogy a komédia és a tragédia kettéosztja a



dráma univerzumát, inkább azt mondom, hogy a kettő leginkább egymáshoz való viszonyában határozható meg. A komédia figyelmenkívül hagyása annál inkább megdöbbenő, mivel a szimuláció, a megtévesztés, a szerepjátszás, a manipuláció, az öndramatizáció — Abel metaszínházának alapelemei — a komédia fő alkotórészei Arisztophanész óta. A komédia cselekménye vagy tudatos önmanipulációból és szerepjátszásból építkezik (*Lüszisztraté, Az aranyzamár, Tartuffe*) vagy valószínűtlenül öntudatlan, mondhatnánk, nemén-tudatos szereplők (*Candide, Buster Keaton, Gulliver, Don Quijote*) szokatlan szerepeiből, amit azok vidám együgyűséggel vesznek magukra, ezzel biztosítva sebezhetetlenségüket. Vitatható lenne, hogy az a forma, amit Abel metaszíndarabnak nevez, legfőképpen modern változatában, nem más, mint a tragédia poszthumusz szellemének egyesítése a komédia legősibb elveivel. A modern metadarabok egy része, mint például Ionesco színdarabjai, egyértelműen komédia. És tagadhatatlan, hogy Beckett *Godot-ra várva, Az utolsó tekercs, Ó, azok a szép napok* című darabjai esetében valamiféle *comédie noire*-ről van szó.

**XIV. Ha nem vesszük nagyon szigorúan, a camp lehet teljesen naiv és teljesen tudatos is (például ha megjátssza valaki a camp-et). Egy példa az utóbbira: Wilde epigrammái.**

Másodszor, Abel túlzott mértékben leegyszerűsíti és, úgy vélem, tévesen mutatja be azt a világszemléletet, amely lehetővé teszi a tragédia születését. Azt mondja: "Nem lehet tragédiát írni anélkül, hogy el ne fogadnánk kibékíthetetlen értékek létezését. Márpedig a nyugati ember gondolkodásmódja teljes egészében liberális és szkeptikus; valamennyi kibékíthetetlen értéket hamisnak nevez." Ez a kijelentés számomra hamisnak tűnik, és ha nem hamis, akkor felületes. (Abel ezen a ponton talán túlságosan Hegelnek a tragédiáról vallott felfogása vagy a Hegelt népszerűsítő hatás alá került.) Melyek a kibékíthetetlen értékek Homérosznál? Tisztelet, társadalmi rang, személyes bátorság — egy arisztokrata, militarista osztály értékei? De az *Iliász* nem erről szól. Helyesebb lenne azt mondani, amit Simone Weil, hogy az *Iliász* — a tragikus látásmód legtisztább példája — a világ ürességéről és önkényességéről szól, valamennyi erkölcsi érték végső értelmetlenségéről, a halál és az embertelen erők fenyegető uralmáról. Hogy Oidipusz sorsát tragédiaként ábrázolták és élték meg, az nem azért van, mert ő vagy a közönség hitt a "kibékíthetetlen értékekben", hanem pontosan azért, mert azok az értékek válságba kerültek. A tragédia nem az értékek kibékíthetetlenségét demonstrálja, hanem a világ kibékíthetetlenségét. Oidipusz története annyiban tragikus, amennyiben a világ kegyetlen átlátszalanságát mutatja be, a szubjektív szándék összeütközését az objektív végzettel. Végeredményben Oidipusz ártatlan; az istenek rontották meg, ahogyan ő is mondja az *Oidipusz Kolonoszban* című darabban. A

tragédia a nihilizmus víziója, a nihilizmus heroikus vagy felemelő víziója.

Az sem igaz, hogy a nyugati kultúra teljes egészében liberális és szkeptikus lenne. A kereszténység utáni nyugati kultúra valóban az. Montaigne, Machiavelli, a felvilágosodás, a XX. századi személyes autonómiának és egészségnek a pszichiátrikus kultúrája valóban az. De mi a helyzet a nyugati kultúra meghatározó vallási tradícióival? Szent Pál, Ágoston, Dante, Pascal és Kierkegaard valóban liberális szkeptikusok lettek volna? Aligha. Fel kell tehát

tennünk a kérdést, miért nem **XV. A naív vagy tiszta camp lényegi eleme a komolyság, a csődöt mondott komolyság.** volt keresztény tragédia? — azt

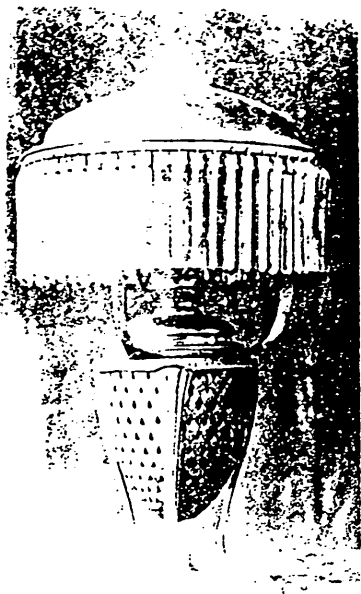
a kérdést, amelyet Abel

elmulaszt feltenni könyvében, jóllehet a keresztény tragédiával feltétlenül számolnunk kell, ha elfogadjuk azt a megállapítást, hogy a kibékíthetetlen értékekbe vetett hit a tragédia nélkülözhetetlen eleme.

Mindannyian tudjuk, hogy keresztény tragédia, a szó szoros értelmében véve, nem volt, mivel a keresztény értékek tartalma — mert legyenek bármennyire kibékíthetetlenek is, az értékek milyensége a lényeges; nem felel meg bármilyen érték — összeegyeztethetetlen a tragédia pesszimiztikus víziójával. Ilyenképpen Dante vallásos költeménye "komédia", ahogyan Miltoné is. Vagyis mint keresztények, Dante és Milton értelmet tulajdonítanak a világnak. A zsidóság és a kereszténység által elképzelt világban nincs hely öntörvényű, önkényes történesek számára. Minden történés része egy igazságos, jóságos, gondviselő Isten tervének; minden keresztihalált megváltás követ. Minden baj, minden csapás úgy tekintendő, mint ami vagy egy nagyobb jóhoz vezet, vagy mint igazságos és tökéletesen kiérdemelt büntetés. A világnak ez a morális megfelelése, amit a kereszténység állít, pontosan az, amit a tragédia tagad. A tragédia azt állítja, hogy vannak sorscsapások, amelyeket nem érdemeltünk ki, hogy létezik a végső igazságtalanság a világban. Így tehát azt mondhatjuk, hogy a nyugati vallási tradíciók mindent átható optimizmusa, az az igyekezete, hogy értelmet lásson a világban, megakadályozta a tragédia újjászületését a kereszténység fennhatósága idején — ahogyan Nietzsche szerint a ráció, Szókratész alapvetően optimista szelleme megölte a tragédiát az ókori Görögországban. A metaszínház liberális, szkeptikus kora csupán az értelemadás szándékát örökölte a zsidóságtól és a kereszténységtől. A vallásos érzület kimerülése ellenére az értelemadás szándéka tovább él, még ha csupán önmagunkról való eszméink kivetítésének ak-tusaként is.

A harmadik megjegyzésem arra vonatkozik, ahogyan Abel a modern metadarabokat kezeli, mindazokat a színdarabokat, amelyeket oly gyakran az "abszurd színház" címszó alatt, összevonva tárgyálnak. Abelnek igaza van akkor, amikor





kimutatja, hogy ezek a darabok formálisan egy régi tradícióhoz tartoznak. Mindazonáltal Abelnek a formára vonatkozó megfigyelései nem szabad, hogy elhomályosítsák azokat a műfajbéli és tónusbéli különbségeket, amelyek fölött ő átsiklik. Shakespeare és Calderón egy olyan világ kebelén teremti meg a metaszínházi *jeux d'esprit*-t, amelyet az elfogadott érzelmek és a nyitottság érzése jellemeznek. Genet és Beckett metaszínháza egy olyan korszak érzéseit tükrözi, melynek a legnagyobb művészi gyönyört az önmarcangolás okozza, egy olyan korét, amelyet az örök visszatérés érzése fojtogat, egy olyan korét, amely minden újat fenyegetésként él meg. Hogy az élet álom, ez valamennyi metaszíndarab közös kiindulópontja. Különbséget szoktunk azonban tenni nyugodt álom, gondokkal teli álom és rémálom között. A modern álom — amit a modern metaszíndarab kivétít — rémálom, az ismétlés, a késleltetett cselekvés, a kiüresedett érzelmek rémálma. A modern rémálom és a reneszánsz álom között diszkontinuitás áll fenn, erről azonban Abel (ahogy Jan Kott is) megfélekedzik, ezért értelmezi félre a szövegeket.

Főképpen Brechtet illetően, akit Abel a modern metadráma szerzők közé sorol, meglehetősen ez a kategória. Időnként Abel a "naturalisztikus színdarab" kategóriát alkalmazza a tragédia helyett a metaszínház javára. Brecht színdarabjai anti-naturalisztikusak, didaktikusak. De hacsak nem nevezi Abel Dániel játékát is metadarabnak — azért, mert zenészeket szerepeltet a színpadon és egy narrátort, aki mindent elmagyaráz a közönségnek, és felszólítja, hogy úgy nézze végig a színdarabot mint színdarabot, mint előadást — nem látom be, hogy Brecht beleillene ebbe a kategóriába. És Abel Brechtre vonatkozó nézeteinek értékét többnyire szerencsétlenül lerontják a gyermekded hidegháborús közhelyek. Abel azt mondja, hogy Brecht darabjai azért metaszíndarabok, mert ahhoz, hogy valaki tragédiát írasson, hinnie kell az "individuum valóságosságában", és "hinnie kell a morális szenvedés fontosságában". (Vajon a szenvedés morális fontosságát érti Abel ez alatt?) Miután Brecht kommunista volt, és miután a kommunisták "nem hisznek az individuumban vagy a morális tapasztalatban" (mit jelent az, hogy "hinni" a morális tapasztalatban? vajon erkölcsi elvekre gondol Abel?), Brecht nem írhatott tragédiát, minthogy dogmatikus volt, csupán metaszíndarabokat írhatott — minden "emberi cselekvést, reakciót, érzelmi megnyilvánulást teátrálissá" tett. Ez nem igaz. A kommunizmuson kívül ma nincs más moralizáló doktrína külföldön, nem létezik más hirdetője a "kibékíthetetlen" értékeknek. Mi mást jelezne az, hogy a nyugati liberálisok vulgárisan "szekularizált vallásnak" hívják a kommunizmust? És ami azt a gyakori vádat illeti, hogy a kommunizmus nem hisz az individuumban, az éppúgy tévedés. Nem annyira a marxista teóriának köszönhető, mint az érzékenységnek és a történelmi

hagyományoknak, hogy ezek az országok soha nem rendelkeztek az individuumnak azzal a nyugati eszméjével, amely elválasztja egymástól a "belső" és a "külső" ént, úgy tekintve a belső ént, mint az igazi ént, amely csak vonakodva adja át magát a közéleti tevékenységnek. A görögök, a tragédia megalkotói, sem ismerték az individuum fogalmát a szó modern, nyugati értelmében. Abel óriási baklövést követ el — a történelemre vonatkozó általánosításai legtöbbször felületesek —, amikor megkísérli az individuum hiányát a metaszínház kritériumává tenni.

Brecht kétségtelenül körmönfont, ambivalens óre volt a kommunista "erkölcsnek". Darabjainak titka azonban a színházról, mint a moralitás eszközéről vallott felfogásában keresendő. Így tehát a

színpadi technika alkalmazásában, amelyet a kínai és a japán non-naturalista színházból vett át, és a híres rendezési és színjátszási teóriájában — az elidegenítési effektusban — amely személytelen, intellektuális látásmódot követel meg a közönségtől. (Abból ítélve, amit a Berliner Ensemble-nél láttam, az elidegenítési effektus főként a színdarabírás és rendezés módszerének tűnik; hatása a non-naturalisztikus színjátszásban nyilvánul meg, a célja inkább a naturalisztikus játék visszafogása, letompítása, — nem alapvetően kiküszöbölése.) Azzal, hogy Brechtet a metadráma

**XVI. Ha valami egyszerűen csak rossz (inkább, mint camp), az gyakran annak köszönhető, hogy törekvései földhözragadtak. A művész nem próbált igazán különöset alkotni.**

szerzőkkel azonosítja, akikhez azért valószínűleg van némi köze, Abel letompítja a különbséget Brecht didakticizmusa és a tanulmányozott semlegesség között — az értékek közös kiiktatása között —, ami a valódi metadráma szerzőket jellemzi. Ez a különbség nem nagyobb, mint az Ágoston és Montaigne közötti különbség. Igaz, hogy a *Vallomások* is és az *Esszék* is didaktikus önéletrajz; de míg a *Vallomások* szerzője úgy tekinti az életét mint drámát, amely a tudatosság lineáris mozgását ábrázolja az egocentricitásból a teocentricitásba, addig az *Esszék* szerzője mint az énként való lét megszámlálhatatlan módozatainak szenvedély nélküli, változatos feltárását. Brechtet éppoly kevés közös vonás fűzi Beckett-hez, Genet-hez és Pirandellohoz, mint Ágoston önelemzését Montaigne önvizsgálatához.

1963

fordította Ivacs Ágnes

Susan Sontag jelen írása az *Against Interpretation* című tanulmánykötet egyik darabja Anchor Books Doubleday 1990.

Magyarul: *A pusztulás képei* 1971, *A fényképezésről* 1981, *A betegség mint metafora* 1983, *Halálkészlet* 1989, *Az AIDS és metaforái* 1990