

A tragikus tudásról

FEKETE NORBERT

HOJDÁK Gergely. *A tragédia színeváltozása: Tragikum és medialitás a késő romantikus magyar irodalomban.* Budapest: Gondolat Kiadó, 2021. 356 p.

Hojdák Gergely kötetében a késő romantikus vagy kora modern magyar irodalom tragikumhoz köthető kritikai és elméleti szövegei, valamint a korabeli tragédiák vagy tragikusként is olvasható művek elemzésére vállalkozik. Munkáját hangsúlyozottan nem monográfiaként, hanem tanulmányok laza szálakkal összefonódó láncolataként határozza meg, melynek egyes fejezetei önállóan is olvashatók. A szerző arra keresi a választ, hogy a 19. századi hazai tragédiáról szóló diskurzus milyen műfaji-műnemi áttételekkel „kebelezi be” az időszak poétikai, színházi, gazdaságtörténeti, létfilozófiai, etikai és vallási fejleményeit. Ennek a kérdéskörnek a megválaszolásához elemzéseit a kontextuális olvasás módszertana, vagyis az irodalmi művek körültekintő vizsgálata határozta meg, aminek segítségével az egyes nyelvi-szimbolikus teljesítményeket a korabeli társadalmi, politikai vagy gazdasági-technikai viszonyok figyelembevételével értelmezte újra. Kiemelendő, hogy a vállalt feladatok elvégzése érdekében a kötetben markáns hangsúlyt kapott a multidiszciplinaritás és a multimédialitás alkalmazása, melyek hatékonyan segítették a tragikus művek és diskurzusok kontextualizálását.

A kötet tanulmányai két nagyobb részre oszlanak. Az első részben, az *Elméleti szövegekben* a tragédia és a medialitás kapcsolatát elemző cikkeket találunk, míg a kötet második, *Műértelmek* címet viselő része a korabeli elméletek megvalósulását mutatja be. Az elméleti szövegeket felvezető tanul-

mányban, a *Halott-e a tragédia, és miért nem? Egy kortárs értelmezési horizont felvázolásában* a szerző gazdag szakirodalom-értelmezésével vázol fel egy alapos interpretációs eszköztárat a „(poszt)modern irodalmi gondolkodás számára” (19). Megállapítja, hogy a tragikus tudás „annak belátása, hogy a dolgok elromolhatnak” (19). Ennek az axiómának a megértéséhez a tapasztalás vezet el, mely „nagyobb óvatossághoz, körültekintéshez vezethet” (19). Kiemeli, hogy utóbbi másfél évszázadban tendenciózusan a műfaj halálát emlegetik, melynek gyökerei alapvetően a romantikában gyökereznek, ugyanis ekkor történik meg a tragédia színeváltozása, vagyis az a folyamat, amikor a tragédia esztétikai és poétikai kategóriáiból kilépve ismeretelméleti és kultúrfilozófiai jelentőségre tett szert (Kierkegaard, Nietzsche). A tragédia értelmezésének megváltozása természetesen hatott a drámaírói praxisra is, így magyar kontextusban jelentős poétikai invenciókat eredményezett a reformkorban, valamint a 19. század második felében, hogy végül az ezekre adott válaszok a századvégi tragikum-vitában csúcson sodjanak ki. A szerző három főbb elméleti problémát vizsgált meg. Egyrészt a tragikum és a személyiség viszonyával foglalkozott, ahol az általa áttekintett elméletek szerint a tragikum a személyiségen belüli megosztottsággként is érthető (Kierkegaard, Lukács, Goldmann). Másrészt a tragikum és az antik hagyomány összefüggéseinek problémáját tekintette át. Ennek egyik szélső értékét Lionel Abel képviseli, aki a tragikus hagyományt zárójelbe tette, és helyette a metaszínházat, a „par excellence modern nyugati drámaformát” (26), vagyis Shakespeare és Calderón azon műveit helyezte előtérbe, ahol a szereplők tudatá-

ban vannak saját teatralitásuknak. A tragikus hagyományon való túllépés lehetősége a drámaírásra is hatott, mint ahogyan azt az abszurd dráma is jelzi, melynek szintén nem sikerült hősei kényszerselekvéseivel túllépni az antik hagyományon. Más filozófusok sokkal inkább az antik tragédiához való viszony keretében értelmezték a tragédiát. Heidegger szerint a tragikus hős sorsa a lét rendkívüliségeként értelmezhető, ahogyan József Tischner szerint a dráma az emberi élet tágan értett metaforája, míg a tragédia „megfelelő viszonyulások felcseréléséből vagy súlyos összezavarásából fakad” (35). Karl Heinz Bohrer pedig a „félelem körkörösén haladó kifejezését” (37) tartja a tragédia fő vonásának. Harmadrészt a szerző egy médiatörténeti kitekintéssel zárja bevezetőjét: a színház multimediális módon gyakorol hatást a befogadóra, miközben metagesztusaival eltávolít, szemben az eredetét szolgáló rítussal, mely részvételt követel meg. Hojdák szerint a mediális értelemben vett tragikum beépült a modern regénybe és a filmművészetbe is.

A kortárs tragikumelméleteket követően a 19. századi magyar irodalmi diskurzusok közül emel ki párat a szerző. A *Dráma, regény, tragikum: Médiatörténeti reflexiók Kemény Zsigmondnál* című fejezetben Kemény 1850-es években írt esszéiben (*Színművészetünk ügyében, Élet és irodalom, Eszmék a regény és a dráma körül*) található drámapoétikai és médiatörténeti összefüggéseket rekonstruálja. Kemény poétikai, társadalmi és gazdasági alapokon nyugvó kordiagnózisában az irodalom és a színház fokozódó szórakoztató funkcióját emelte ki. A szórakoztatás igényének erősödése érhető tetten a francia drámák hazai megjelenésén és a körülöttük a reformkorban kibontakozó színházi viták (Bajza–Henszlmann vita) kapcsán is. Kemény a színházi kultúra fokozódó elsekélyesedését hangsúlyozta, illetve azt a trendet, hogy a kialakuló polgári olvasóközönség a dráma helyett inkább a regényben találta meg önkifejezési formáját, mivel az a színpadi művek-

kel szemben sokkal adekvátabb módon tudta kifejezni a modern szubjektum léttapasztalatát. A regény felé való mediális eltolódást nagy mértékben ösztönözte az egyre inkább kapitalizálódó könyvpiac is. A regény poétikája a történetileg korábbi drámapoétika hátterére íródott rá, mely Hojdák szerint azt példázza, hogy a technológiai fejlődés során a régi médiumok gyakran az újakba ágyazódva tűnnek fel.

A *Dráma, könyv, színház: A Tragédia (multi)medialitásáról* című tanulmány tézise, hogy *Az ember tragédiája* kanonikus pozíciójának köszönhetően nyomtatott és színpadi változatában is töretlen népszerűségnek örvend. Ez azonban nem volt mindig magától értetődő, köszönhetően annak, hogy gyakran érték a művet oly vádak, hogy az csak valamilyen könyvdráma lenne. Hojdák a mű medialitását és az ehhez kapcsolódó emberképet vizsgálja, melyhez megkerülhetetlen a *Tragédia* műfaji kérdéseinek tisztázása is. A hagyományosan drámai költeménynek tekintett műfaj jellemzői a sok felvonásra tagolódás, a dialógusok hiánya vagy deformációja, a hosszú terjedelem, a látványosságra törekvés és a főszereplők erősen szimbolikus jellege. A műfaji tulajdonságok közel azonosak, de a megjelölések az egyes irodalmakban eltérnek: az angolszászoknál a *dramatic monologue*, a *dramatic poem* vagy a *closet drama* fogalma fedti le a műfajt, mely közel azonos a német *Lese-* vagy *Buchdrama* fogalmával. Hojdák szerint a német megjelölés azt a mediális karaktert hangsúlyozza, hogy ezek a szövegek sokkal inkább olvasásra és nem színpadra szánt alkotások, és a könyvdrámában lehetővé válik, hogy a szerző elszakadjon a színházi konvencióktól (az előadás hossza, a hármas egység, a szereplők száma). A magyar irodalom- és drámaelmélet a századforduló környékén élénken foglalkozott a nem színházi drámák problémájával, összefüggésben a kettő viszonyainak újragondolásával. A korabeli magyar esztétikai gondolkodók közül Lukács úgy tekint a könyvdrámára, mint amely átmenetet képez az an-

tik és a modern dráma között, amelyben nem válik szét a színház és az irodalom, de „szélsőségesen feszült (inter)mediális viszonyba kerülnek egymással” (92). Lukács megállapításaira a korabeli kritika azonban alig reflektált. Hojdák ezt követően részletesen taglalja a *Tragédia* színpadra állításának mediális problémáit. Szerinte nem tudjuk egyértelműen eldönteni, hogy Madách valóban színpadra szánta-e a művét vagy olvasásra, viszont a húsz évvel a szerző halálát követően a Paulay Ede-féle színpadra állítással gyakorlatilag a hazai színházi kánon állandó részévé vált. Paulay rendezését meghatározta a meiningenizmus realitásra és látványra törekvő színházi koncepciója, melynek megvalósulását segítették a 19. század második felének színpadtechnikai vívmányai pl. a villanyvilágítás is. Paulay rendezőként motivált volt a könyvdrámák (*Faust*, *Csongor és Tünde*) színpadra vitele iránt, és a *Tragédia* esetén is sikeresen tudta a vizualitás segítségével megjeleníteni a mű poétikai alapszituációját, a történelmi időutazást. A Paulayt követő, a historizálással szakító rendezések közül Hojdák Hevesi Sándorét emelte ki, aki az „emberi lélek színpadára vetítve” (106) jelenítette meg a *Tragédia* alapkérdéseit. Sajnos, a rendezői hagyomány következő lépéscsőfokaként értett, a szöveg hagyományos primátusát felszámoló a jelen és a klasszikus szöveg viszonyának posztmodern tematizálásra épülő rendezéseket a szerző röviden sem foglalja össze, így a megkezdett ív lezáratlan marad, csupán jelzi, hogy a Kádárkortól kezdve a rendezők koncepciói világnézeti és politikai demonstrációnak tekinthetők.

Az utóbbi időben, főként Tarjányi Eszter kutatásainak köszönhetően, Arany János műveinek parodisztikus vonásaira jelentős hangsúly helyeződött. Ezeknek a kutatásoknak a belátásai Hojdák szerint alkalmazhatók a tragikus művek újraértelmezéséhez is. Az ezekkel kapcsolatos, korabeli elméleti megfontolásokat *A tragikus/regényes eposz költői problémája Arany Jánosnál* című tanulmányá-

ban összegzi, melynek alapvetése, hogy Arany egyes szövegei (pl. *A nagyidai cigányok*, *Buda halála*) egyaránt dekódolhatók a tragikum és a humor oldaláról is, vagyis ironikus szövegekként olvashatók. Aranynál nagy jelentősége volt a tragikum és az epika viszonyának szempontjából az ún. eposzi hitelnek, amely a nép nyelvében élő hagyományt jelenti, és csak az ebből a tradícióból levezethető epikus művek tekinthetők hitelesnek. Arany tehát elutasította a romantikusok elképzeléseit a hiányzó tradíció megteremtésére. Koncepciójában az epika tölti be a poétikai alap szerepét, mely összefügg Arisztotelész elképzelésével, vagyis hogy az epikából alakult ki a tragédia. Szerinte az epikus hős az, aki magára veszi a nép sorsát, és megfelelő ösvényre tereli, de fáradozásába (hasonlóan Schelling értelmezésében a tragikus hőshöz) szükségszerűen belehal. Hojdák szerint Arany kései eposzaiban innovatívan kísérletezik a hagyományos poétikai szerepekkel, és szerinte a tragikum célja – Schopenhauerhez hasonlóan – az akarat önfelszámolásában keresendő. Kritikáiban a tragikummal való foglalkozása során nem az antik, hanem a romantikus tragédiáról, és azon belül az „önmagával meghasonlott »modern« individuum tragikumáról” (130) értekezik, és az erről való gondolkodás szépirodalmi munkáira is rányomta bélyegét.

A szerző utolsó elméleti tanulmányában, *Az el-különböződés nehézségeiről, avagy „egzisztencialista” volt-e a fiatal Rákosi Jenő?* a századvégi tragikum vitához szól hozzá. A személyes meghatározottságotól sem mentes tragikum vita a köznemesi származású, a kulturális intézményrendszer meghatározó reprezentánsa, Beöthy Zsolt és a sváb, a tudományos életbe csak nehézkesen befogadott Rákosi Jenő között zajlott. Rákosi *A tragikum* című, feltételezhetően a schopenhaueri-nietzschei hermeneutikai megfontolások ismeretében készült esszéjében reagált Beöthy azonos címet viselő, a hegeli eszmetörténethez közelítő monográfiájára. Beöthy fő kulcsszava az egyetemesség, mellyel szem-

ben a tragikus hősnek el kell buknia, hiszen a közösséggel szemben az egyéni nézőpont csak korlátozott lehet. Ezzel szemben Rákosi az individuum jelentőségét emeli ki, és szerinte a tragédiákban a nagy egyéniségek bukása ábrázolódik az érvényre jutásukat gátló társadalmi renddel szemben. Hojdák kiemeli, hogy Rákosi tragikumértelmezése hatást gyakorolt a fiatal Lukácsra, mellyel a hétköznapi ember és a kompromisszumképtelen tragikus hős ellentéte a magyar esztétikai gondolkodás teréből a nemzetközi filozófia színterére lépett hatást gyakorolva több baloldali gondolkodóra (Peter Szondi, Susan Sontag, Lucien Goldmann).

A kötet második részében, a *Műértelmezésekben* Hojdák egyrészt tragédiák (Teleki László: *Kegyenc*, Petőfi Sándor: *Tigris és hiéna*, Czákó Zsigmond: *Leona*), másrészt tragikusként értelmezhető epikai alkotások (Kemény: *Gyulai Pál, Férj és nő*, Arany: *Toldi szerelme*) újraértelmezésére vállalkozik az első fejezetben körüljárt elméleti megfontolásoknak megfelelően. Méltányolandó, hogy a vizsgált klasszikus magyar tragédiák értelmezésekor szem előtt tartja a „leporolás”, vagyis a mai színház számára való felhasználás lehetőségét. Ezzel gyakorlatilag a klasszikus drámai örökség kánonjának szélén billegő műveknek a hazai színházi repertoárba való beemelésére, újrafelfedezésére tesz javaslatot. Figyelemreméltó, hogy Petőfi *Tigris és hiénája* kapcsán értelmezésébe beemeli a Kazimir Károly rendezése (1967, 1972) körül kialakult sajtópolémiát, ezzel rámutatva, hogy irodalom és színház között milyen feszültségek jelentkeztek a nemzeti klasszikusok színpadra állítása kapcsán a Kádár-korszakban. Hojdák nem jelzi, de a tágabb horizont felvázolása érdekében fontos megemlíteni, hogy Kazimir rendezéséhez hasonlóan éles vitákat váltott ki a korszakban más klasszikusok (pl.: *Mózes, Czillei és Hunyadiak*) színpadra állítása is, mely rámutat arra, hogy az aktualizálás, az újraértelmezés ütközőpontot jelentett a szocializmus időszakában is.

Az elemzett tragédiák kapcsán elmondható, hogy egyaránt a reformkori színházi vitákban esztétikai minőségét illetően vegyesen megítélt, de népszerű francia romantikus dráma műfajait (bosszúdráma, melodráma, rémdráma, sorsdráma) képviselik. A vizsgált tragédiákra jellemző, hogy egyaránt bemutatták őket, viszont a premiereket követő negatív kritikai visszhangok miatt szinte rögtön kikerültek a repertoárból. Hojdák *A politika színpada – a színpad politikája* című tanulmányában Teleki *Kegyencéről* szólva megállapítja, hogy a darab mindvégig kitüntetett figyelmet kapott a reformkori tragédiák között. Szerinte ennek oka leginkább a szerző személye és a darab politikai tartalmának aktualizálhatósága volt. A Nyugatrómai Birodalom végnapjait ábrázoló tragédia a „politikai manipulációk [...] nagyszabású allegóriája” (195). A dráma főszereplője, Petron Maxim szenátor alakja ellentétes a tragikus hőssel szemben támasztott arisztotelészi kritériummal, mint ahogyan arra már Vörösmarty is felhívta a figyelmet, hiszen a néző nem tud vele azonosulni. A drámai szituáció és a főhős gyakorlatilag Katona *Bánk bánjának* inverzeként is olvasható: Maxim a hatalom megszerzése érdekében a feleségét is hajlandó felkínálni a kéjvágyó császárnak; az erőszak azonban itt elmarad, viszont a hatalomvágyó szenátor bosszút esküszik, melyet csak rendkívül összetett hatalmi játszmák keretében tud megvalósítani. Az intrikus hős sértettsége nyomán, ellentétben Bánkkal, gyakorlatilag felszámolja, és nem megmenti a hazát.

A *sors bábjai* című elemzésében a szerző Petőfi *Tigris és hiénájának* korabeli irodalom- és színházpolitikai kontextusának felvázolását és a melodramák és sorstragédiák sablonjainak modellálását vizsgálja. A darab Petőfi egyetlen teljes drámája, melynek a Nemzeti Színházba tervezett bemutatóját a szerző maga mondta vissza, mivel az nem hozott volna kellő hasznót számára. Lépése sajtóvítává dagadt, amely szorosán kötődött a körülötte kulminálódó polémiákhoz. A dráma

bemutatására végül 1883-ban Kolozsvárott került sor, amely a helyi Petőfi-kultusz egyik megnyilvánulási formájaként jött létre, de mivel Beöthy, a neves kritikus méltatlannak tartotta Petőfihez, ezért a darab hamarosan lekerült a színház műsoráról. A befogadást és a színpadra állítást kísérő nehézségek oka az volt, hogy a dráma gyakorlatilag nehezen egyeztethető összesen a Petőfiről mint költőről a nemzeti emlékezetben meggyökeresedő képpel. Ráadásul Petőfi a Hojdák által az első magyar abszurd drámaként értett darabjában elsősorban ironizálja és parodizálja a francia romantikus drámákat.

Czakó Zsigmond *Leonája* a francia romantikus színpad rémdrámáit idéző összetett darab, amely Hojdák olvasatában korai egzisztencialista drámaként, ironikus végzetdrámaként vagy akár az első magyar pszichodramaként is értelmezhető. Kiemeli, hogy Czakó mindenfajta célképzetességet tagad, mellyel gyakorlatilag a későromantikus líra retorikai megoldásaihoz közelít. A műben megjelenő romantikus ironia pedig aláássa a tragédia hagyományos, heroikus felfogását.

Hojdák a *Műértelmezések* második szakaszában egyrészt Kemény regényeinek elemzésére vállalkozik. Először *A fejedelem arcképe: A közvetítés tragikuma Kemény Zsigmond Gyulai Pál című regényében* a romantikus regényepózison túl a történelem elbeszélhetőségének ismeretelméleti és médiatörténeti problémáit feszegeti. Kemény nem egyetlen uralkodó perspektívából mutatja be a történelmet, hanem számos nézőpontot és értelmezési lehetőséget villant fel. A mű főszereplője, a romantikus, ironikus személyiség példajaként érthető Báthory Zsigmond. A fejedelem személyiségének értelmezése a mű egyik fontos motívuma: ez jelenik meg a híres arckép jelentben is, amikor az agg Báthory István egy portrét kap lehetséges utódjáról. A képet szemlélve, fiziognómiai alapon ítélve az öreg király nem jósol sok szerencsét Erdélynek, míg vele szemben a festményt hozó Gyulai igyekszik relativizálni az uralkodó véleményét, egyúttal rámutatni a

kép által ábrázolt személyiség értelmezésének ismeretelméleti nehézségeire. A megjelenő képek és a róluk alkotott olvasatok (szövegek) az arcképjelenten túl is meghatározó poétikai-retorikai alakzatként húzódnak végig a regényen. Zsigmond személyiségének regénybeli ábrázolása azonban nem tud eltávolodni a történetírók erdélyi Néró-képétől, ami tovább erősíti a mű ironiáját és tragikumát. Gyulai sorsa mint a hétköznapi ember példája szintén a tragikus filozófiát jeleníti meg, hiszen a történelmi-társadalmi meghatározottságok fogságából képtelen kitörni. Összességében elmondható, hogy Kemény regényében a tragikum összetett kor- és ismeretelméleti problémákon keresztül artikulálódik.

A kapitalizmus szelleme: A gazdasági átalakulás tragikuma Kemény Zsigmond Férj és nő című regényében Hojdák az új gazdasági kritika elemzési szempontjait felhasználva értelmezi újra a szerző művét, aki érzékenyen reagált esszéiben a kapitalizmus kiépülésének problémáira. A szerző lényeges megállapítása, hogy a regényben a gazdaságkritikai szempontok, vagyis a vagyonosodási stratégiák ironikus szembeállításával a tragikus poétikai elvárások mentén szerveződik, és a gazdasági érdekek érvényesítése a személyiség eltárgyiasulásához vezet. Mindebben fontos szerepet játszik a házassági tematika, amelyre a regény címe is utal. Hojdák innovatív módon, Max Weber *A protestáns etika szelleme* című művében megjelenő kapitalistapolgár-típusokat azonosítja Kemény regényében, mely új szemponttal gazdagítja az értelmezést.

Az utolsó tanulmányban, *A modern személyiség születése a Toldi szerelmében* Hojdák arra mutat rá, hogy az epikus világot jellemző rendképzet a trilógia középső részében megbomlik, míg a mű eltolódik a személyiség meghasonlásának bemutatásával a tragédia, illetve a véletlenek, félreértések és az álcázás szerepének megnövekedésével pedig a regényesség irányába. A kulturális kódrendszerből kitaszított Toldi személyisége

egyre összetettebbé válik, és a műben bejárt útja a modern személyiség allegorikus útjaként is érthető.

Összegésképpen elmondható, hogy a tanulmánykötet jól felépített, de talán egy összegző, az eredményeket és a további távlatokat felvillantó összefoglalás javíthatta volna a szerkezetet, árnyalhatta és összegezhette volna az esettanulmányokban kifejtett megállapításokat, vagy további szempontokat vethetett volna fel a kutatás számára. Hasonlóan hiányzik az olvasást megkönnyítő névmutató is.

Ennek ellenére a tanulmányfűzér jelen formájában is teljesíti a vállalt feladatokat, és új értelmezési lehetőségekkel gazdagítja a 19. századi irodalommal, valamint a színház- és drámatörténettel foglalkozó diskurzusokat. A kötet hosszú évek alapos kutatómunkáján, a szerző sikerrel megvédett doktori disszertációján alapul, és impozáns elméleti keretek között mutatja be a 19. század második felének magyar irodalmában megjelenő tragikus vagy tragikusan is értelmezhető műveket.