

A nem-tragikus dráma mint az amerikai demokrácia jelenének mítosza

Az amerikai demokrácia önmagáról kialakított képében kétféle mitológiai alakzat játssza a főszerepet: egy epikus és egy drámai. Az epikus a mitologikusan elgondolt múlt történetét történelemként mondja el, míg a drámai a mindenkori jelen olyan eseményeit idézi fel, amelyek az újdonság meglepetésével hatnak, s ugyanakkor egy ősi mitológiai szituációt idéznek fel. Az epikus a törvénytől való távolodás, a drámai a törvény mítosza. Központi témájuk közös: az igazság és a bátor férfiak és nők ünneplése.

Az epikus történetben, a Vadnyugat mítoszában, az igazságot a bátrak harcolják ki; a hős, az igazság magányos, kitalált, hallgatólag, csiszolatlan hőse, saját kezébe veszi a törvényt. Ő és társai jelentik a Jó erejét, akik felveszik a harcot a Gonosz sötét hatalmával. S mint a tündérmesékben: a jó mindig győz. Itt még fellelhetők az ősi mítoszok hősei. A férfi, aki a semmiből érkezik, és aki a Biblia szellemében megvédi az árvákat, a szüzeket, az özvegyeket és a szegényeket, még szabadon cselekszik, választ, harcol és szabadon is hal meg. Mesteri lovas, félelmetes harcos, aki ért a puskához, ugyanakkor gyengéd szerető és érzelmes férfi. Az amerikai demokrácia számára a Vadnyugat az *Iliász* és a bírósági dráma az *Oreszteia*. A vadnyugati történetek azonban jobban hasonlítanak az *Iliászra* mint a bírósági drámák az *Oreszteia*-ra, mivel a vadnyugati történetek hagyományosan epikusak. A bírósági dráma ellenben nem tragédia. A bírósági dráma a nem-tragikus dráma példája, annak legjellemzőbb fajtája.

Az amerikai eposzt soha nem mesélték tűz mellett, s talán nem is népmeseként született, hanem a hollywoodi álomvilág gyáraiban találták ki. Az amerikai drámát Amerika nagy színházaiban szintén

nem játszották. Az amerikai eposzhoz hasonlóan az amerikai dráma is a film által vált közösségi mítosszá. A mozi és a TV szembesítette és szembesíti az amerikaiakat az amerikai demokrácia mitológiai igazolásával.

Az amerikai demokráciát az igazság legitimálja. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy az amerikai demokráciát a westernek vagy a bírósági drámák olyan politikai és társadalmi rendként ábrázolják, amelyben az igazság csak véletlenül sérülhet meg, és a megtorló igazságosság azonnal visszaállítja azt. Épp ellenkezőleg, Amerikát úgy ábrázolják, ahol a társadalom testének szerves része az igazságtalanság, ahol az erőszak mindennapos, ahol a pénz, a zsarolás és a kegyetlenség hatalma természetes, de ahol az igazság elérhető, feltéve ha az emberek megpróbálják elérni, ha egy magányos férfi elég bátor ahhoz, hogy szembeszegüljön a hatalommal, és térdre kényszerítse az igazság előtt. A vadnyugatot és a bírósági drámákat feldolgozó filmek már jóval azelőtt közvetítették az igazságosság procedurális felfogását, hogy Rawls kidolgozta volna az erre vonatkozó elméletét.

A két műfaj alapgondolatai egyszerre is megjelenhetnek, ahogyan például a remek filmekben *The man who shot Liberty Valance*, vagy *A keleti ember*. (Csak mellékesen említem, hogy az igazságról szóló nagy filmekben a „férfi” szó gyakran jelenik meg a címben.) Ezekben a filmekben a keletről érkező, a törvény igazságáért küzdő férfi legalább egyenrangú a Vadnyugat hagyományos alakjával, de akár felsőbbrendű is lehet az öklét és puskáját gyakran használó férfihoz képest.

A következőkben a nem-tragikus dráma reprezentatív példáját, az amerikai bírósági drámát kívánom elemezni.

Lukács György, egy 1911-ben íródott kis remekművében amelyhez hamarosan visszatérek a nem-tragikus drámáról való elmélkedéseit a tragédia és a filozófia közti ősi ellentéttel kezdi. Lukács szerint a filozófusok Platón óta a nem-tragikus drámáról álmodoztak, vagyis egy olyan drámai műfajról, amelyben a tragikus hősök és hősnők elkerülhetetlen halála helyett az alapvető ellentét kibékülése a központi motívum. A jó halál helyett a jó élet, vagy hogy modern és kissé gyakorlatias terminológiával fejezzem ki magam a happy end kompromisszum nélkül. A nem-tragikus dráma Lukács szerint egy-

fajta misztériumjáték, ahol a sors átváltozik gondviseléssé. Lukács szerint a nem-tragikus dráma legjelentősebb példája Euripidész legtöbb darabja, Shakespeare késői románcainak némelyike, köztük a *Téli rege* és a *Vihar*, egypár Restauráció-korabeli komédia, és néhány Calderon dráma. A nem-tragikus dráma központi alakja a bölcs vagy a szent. Ha a néző a drámát a szent vagy a bölcs nézőpontjából tekinti, akkor a szereplők szenvedélyei metafizikai dimenzióktól mentesnek, vaknak és értelmetlennek tűnnek. Lukács utal Maeterlinck véleményére, hogy a bölcs tekintete előtt az *Oreszteia* tragikus hősei és hősnői nem cselekedhettek volna úgy, ahogy a drámában tették.

Hölderlin és az ifjú Nietzsche mellett Lukács volt azon kevés modernek egyike, aki még hitt a tragikus műfajnak a modernitásban való feltámadásában. Talán nem érdektelen, hogy a *Tragédia születésében* a tragédia újjászületésének első hírnemőjeként ünnepelt Richard Wagner zenei drámáit nem zenei tragédiáknak, hanem zenei *drámáknak* nevezte. S habár a nem-tragikus drámáról írott tanulmányában Lukács nem említi Wagnert, mégis nyilvánvaló, hogy legtöbb műve alapján éppen Wagnert lehet az egyik olyan művésznek tekinteni, aki Lukácshoz hasonlóan különbözteti meg a drámát és a tragédiát. A *Bolygó hollandiban*, a *Tannhuserben*, a *Lohengrinben*, és a *Parsifalban* is megjelenik a transzcendens hatalom, hogy a sorsot gondviseléssé változtassa. És minden szenvedély elveszíti metafizikai dimenzióját; örültek, vaknak és értelmetlennek tűnik a *Nürnbergi mesterdalmok* bölcse, Hans Sachs szempontjából. (A szerző szócsöve, Hans Sachs, mondja, pontosabban éneкли ezt.)

Wagner nemcsak lukácsi értelemben vett nem-tragikus drámákat komponált, hanem *Opera és dráma* című könyvében a nem-tragikus drámák egy roppant érdekes elméletével is szolgál. Hadd idézzem fel gondolatmenetének néhány pontját. Az ókori drámát Wagner szerint több okból kifolyólag sem lehet feltámasztani. A modernitásban a belső cselekvés fontosabb mint a külső cselekvés. A drámának szüksége van a mítoszra, hogy a sűrített *idő* a külsőből áthelyezze a belsőbe. Wagner szerint a történeti anyag ahol a külső kalandok és cselszövések fontosak nem tud megfelelni ennek a követelménynek. Amennyiben viszont nem számítanak a részletek, a mítosz vagy a nézők által már korábról ismert történetek felhasználásával meg lehet felelni ugyanennek a követelmény-

nek. A kórushoz nem lehet visszatérni Schiller kísérletei értelmetlenek. És még ahol jogosult is a kórus szerepeltetése, azaz az operában, a kórust az ókori tragédiákban betöltött szerepétől eltérő módon kell felhasználni. Az ókori kórust a zenekar váltja fel. Az operákat kritizálva (beleértve Gluckot, aki látszólag visszatért az ókori tragédiák formájához és témáihoz), Wagner kijelenti, hogy a modern operákban a dráma a zene mint cél *eszközévé* válik. Ezt a viszonyt azonban meg kell fordítani. A dráma a cél, és a zene ha nem is eszköze, de a dráma kihangsúlyozója legyen. Az új dráma, amely abban hasonlít az ókori görög tragédiára, hogy az egész Néphez szól, az összes műfajt magába foglaló műfaj, egy közösségi *összművészet (Gestamtkunst)*.

Az ókori tragédiában a szöveg és a zene nem vált el teljesen. A szöveget kántálva vagy recitálva adták elő. És még a reneszánsztól kezdődő modernitásban is, ahol a prózai dráma (most lényegtelen, hogy tragédia vagy nem-tragikus dráma) és az opera dráma (ahol a zene vált a főszereplővé) különváltak, a tragikus és a nem-tragikus dráma költészet maradt. Néhány reprezentatív filozófus, például Walter Benjamin, tagadja a modern tragédia lehetőségét. Benjamin szerint például a *Hamlet* nem tragédia, hanem *szomorújáték (Trauerspiel)*, egyfajta nem-tragikus dráma. De a szomorújáték is költészet, és ha színre viszik, költeményként adják elő. Fél évszázada még a szavalás volt a drámai és tragikus beszéd uralkodó stílusa (csak a komédiákban vagy a tragédiák komikus jeleneteiben volt megengedett a próza vagy a köznapi beszédmód). A III. Richárdot alakító színésznek éppoly kevéssé lehet köznapi stílusban beszélnie mint az Oidipusz királyt alakító színésznek. A stílus, az intonáció, a szavalás azt sugallta, hogy elszakadunk a mindennapi élet prózaiságától, hogy transzcendáljuk magunkat egy másik, felsőbb világba. Manapság már csak a *Comédie Française* őrzi ezt a hagyományt, s a színházi világra a prózai fecsegés a jellemző. Három éve például a Broadway-en Euripidész *Médeiá-ját* új fordításban vitték színre. A darab olcsó, gyakorlatias és teljesen lapos feminista propaganda szöveggé vált. És ez csak egy példa. A színház ma már filmszínház, a tragédiák költeményei filmforgatókönyvek.

Talán nem meglepő, hogy az amerikai filmekben a bírósági dráma megfelel a wagneri kritériumoknak. Adórno, aki észrevette

ezt a hasonlóságot, maró gúnnyal jegyzi meg Wagnerről szóló könyvében, hogy a összművészeti alkotás (*Gesamtkunstwerk*) wagneri ideáját a hollywoodi kultúripar valósította meg. Mint kultúrkritika, e megjegyzés irreleváns dolgozatom szempontjából. Nem a bírósági dráma művészi színvonala érdekel, hanem az a szerep, amelyet ez a nem-tragikus dráma mint mítosz és az amerikai demokrácia legitimáló eszköze játszik.

Először is az amerikai bírósági drámában, legyen az film vagy detektívtörténet (például Earl Stanley Gardner eredeti Perry Mason történetei), a dráma a cél, és minden más a történet, a szereplők, vagy film esetén a képek és a zene eszköz. A bírósági drámák rendkívül jó filmek lehetnek, de soha nem akarnak „művészfilmmé” válni. Népszerű filmek „a Népek” (*for the People*), amelyek nézettségüket és népszerűségüket „a Nép által” (*by the People*) nyerik el. Ez nem hibájuk, hanem műfajuk. Például a híres bírósági filmnek, a *Vád tanújának*, semmi köze a bírósági drámához, hisz nem kívánja igazolni a demokráciát, s nem az általában vett igazságról szól (sőt, nem is amerikai, hanem angol film). És ahogyan említettem (hogy utaljak Wagner modern nem-tragikus dráma meghatározására) lényegileg mitologikus. De, s ez igazán nagy de, egy bölcsék és szentek nélküli mítosz: demokratikus mítosz.

Hadd térjek vissza Lukács 1911-es munkájához, a nem-tragikus drámáról szóló kis remekműhöz. Miután megvizsgálja a nem-tragikus dráma két lehetséges formáját a bölcs vagy a szent mint központi alak Lukács továbblép. „A nem-tragikus dráma demokratikus forma. ... Legtisztább megoldását tehát csak olyan alakban nyerhetné el, melyben hősök, sőt bölcsék nélkül a közös emberi lényeg jelentené az élet kiteljesedéséhez, a tiszta formához vezető utat. Ez a feladat azonban mondhatnók: misztérium teológia nélkül mindeddig probléma és feladat maradt.”¹ Ha elvonatkoztatunk a romantikus nyelvezettől, és Lukács nagy elvárásaitól, akkor azt is mondhatjuk, hogy éppen azt írta le, amit az amerikai bírósági dráma a későbbiekben megtett (vagy elért). A bírósági dráma teológia nélküli misztériumjáték. Nincs teológia, mivel nincs transzcendencia, eleve elrendelés, gondviselés vagy sors. De mégis misztériumjáték, mivel a

¹ Lukács György, 'A nem-tragikus dráma problémája'. In: *Ifjúkori művek*. Bp. Magvető 1977. 523. o.

történet a bölcs szeme előtt bontakozik ki. Nincsenek hősök, mivel a *bölcs a demokrácia maga*, az *esküdtszék*, habár nem szükségszerűen az egyes esküdtek. Mindenki legalább ezerszer hallotta a kérdést: „meghozta az esküdtszék a döntést?” (*has the Jury reached the verdict?*) Az erre a kérdésre válaszként adott „igen” a misztérium alapja, hiszen ez az „igen” az egyhangú döntés misztériuma. A döntés nem a tudományos tudásra alapozott bizonyosságból származik, hanem az „ésszerű kételyt kizáró” (*beyond reasonable doubt*) hitből. Az ember ritkán tudja bizonyosan, hogy a vádlott bűnös-e vagy sem; az igen vagy nem kimondása előtt mindegyik esküdtnak egyénileg kell elhatározásra jutnia, és döntenie. Képzelnék el, hogy egymástól elszigetelten, egy-egy fülkében ülve teszik ezt, és így adják le döntésüket soha vagy csak igen ritkán születne egyhangú döntés. De együtt vannak, együtt maradnak, kommunikálnak egymással, megvitatják a felmerült problémákat. Így és ekkor születik meg az, amit Lukács a „közös lényegnek” nevez. A demokrácia misztériuma, a bírósági dráma misztériuma, a szinte kivétel nélkül közösen birtokolt hit *a többség ítéletébe vetett hit*, azaz, hogy a többségnek mint istennek mindig igaza van.

Az egyik legjellegzetesebb és legfontosabb bírósági dráma, a *Tizenkét dühös ember* látszólag cáfolja ezt az állítást. Ám a látszólagos cáfolat valójában csak még erősebben alátámasztja véleményemet. Először az esküdtszék bűnösnek találja a vádlottat, de nem egyhangúan: az egyik esküdtnak kételyei vannak. Miután kételyeit a polgári bátorság erényének gyakorlásával kifejezi, a többi esküdt játékrontónak tartja. De az esküdtszék tagjaival való konfrontáció, mini-drámák egész sora után kiderül, hogy az elítélő döntést a legtöbb esküdt csak azért hozta, mert ezáltal öntötték ki fájdalmaikat, engedtek szabad folyást személyes szenvedélyeiknek, racionalizálták sértődéseiket, faji és generációs előítéleteiket; ítélőképességüket oda nem illő szenvedélyek homályosították el. Szócsaták és lelki konfliktusok után mégis egyhangú felmentő döntés születik. Az nem is fontos, hogy a vádlott valóban bűnös-e. Hiszen a film nem egy bűntényről való tudásról, hanem a demokráciába vetett hitről szól. Az egyéni előítéleteket, szenvedélyeket és gyűlölködést legyőzte a rendszer bölcsessége.

Az amerikai demokrácia mítosza alapozza meg a bírósági drámát, és részben integrálja annak szellemiségét. A Lukács által tárgyalt közös emberi lényeg, amely az élet beteljesülése felé vivő utat

mutatja, meglehetősen prózai. Nem szaval költeményeket. A döntéshez vezető vitában és magában az ítéletben rejlik. A legegyszerűbb szavakban nyilvánul meg: állítás és tagadás, igen vagy nem, bűnös vagy nem bűnös, bűnös ebben, nem bűnös abban. A demokrácia lényege az ítéletben mutatkozik meg. Az élet beteljesülése nem az isteni ítélet, hanem a Nép (*the People*) ítélete. Ez a beteljesülés továbbá nem az egyes ítéletben van, hanem az ítélet *megisméltődésében*, hogy már ezerszer megtették, és még ezerszer megtehetik. Minden egyes esetben, amikor elhangzik, hogy „meghozta az esküdtszék a döntését?”, az ősi mítosz, az igazság mint igazságos eljárás mítosza ismétlődik meg. A múlt, csakúgy mint a dráma, mindig a jelenben van, mindig éppen most történik. Minden egyes ítéletben. Amíg csak létezik az amerikai demokrácia.

Tragédiák és komédiák gyakran tartalmaznak bírósági jeleneteket. Ezek a jelenetek néha fontosak a bonyodalom szempontjából, és nem egyszer itt dől el a főhős sorsa is. Shakespeare *Velencei kalmára* és Calderon *Zalameai bírója* többek között ezt példázza. De függetlenül attól, hogy a bíróság ítéletét igazságosnak vagy igazságtalannak ábrázolják, a bíróság intézménye csekély fontosságú; sokkal fontosabbak a résztvevők szenvedélyei és érdekei, és a bíró helyes vagy helytelen ítélőképessége.

A drámai művészet történetében Aiszkhülosz *Eumenidésze* az első bírósági dráma, s ez a szó szoros értelmében vett bírósági dráma. A dráma egy intézmény, egy bíróság, az athéni *aeropagosz* magasztalása. A perzsa háborúk után egy athéni tragédiaíró tollából születő dráma az athéni demokrácia ünneplése (bár az *aeropagosz* egy arisztokratikus intézmény). Az újonnan megteremtett demokrácia méltósága a bíróság által kihirdetett ítélet igazságosságában nyilvánul meg.

A művészi színvonal kérdését mellőzve, s kizárólag a struktúrára koncentrálva, a következőkben hasonlítsuk össze az *Eumenidészt* a modern amerikai bírósági drámával. Sokan úgy vélhetik, hogy a modern amerikai bírósági dráma úgy viszonyul az *Eumenidészhez*, ahogy a modern amerikai demokrácia az ókori athéni demokráciához. Bizonyos szempontból ez az ironikus megjegyzés nem alaptalan. Hiszen az athéni demokrácia, azaz a kevesek demokráciája rászolgál az *Eumenidészre*, és a technika korának tö-

megdemokráciája csakugyan rászolgál a megfilmésített bírósági drámára. De szeretném megismételni, hogy a struktúrabeli eltérés e dolgozat szempontjából fontosabb mint az egyébként is összemérhetetlen művészi színvonal.

Először is, az *Eumenidész*, úgynevezett happy end-je ellenére, tragédia. Másodszor nem valaminek a megismétlését, hanem éppen kezdetét ábrázolja. Az ókori tragédia esetében továbbá a mítosz nemcsak szöveget, amelyből a történetet kiszabják, épp ellenkezőleg: a történet teremti a mítoszt. Végül pedig a demokráciát nem az egyhangú ítélet igazolja, hanem Pallasz Athéné szava, aki a bűnös és nem bűnös szavazatok egyenlő aránya mellett menti fel Oresztészt.

Az *Eumenidész* a bűnösségről szól. Oresztész tudja és bevallja, hogy megölte anyját. Az eldöntendő kérdés nem az, hogy mi történt, hanem az, hogy a gyilkosság jogos vagy sem. Oresztész Athéné segítségét keresi, hogy szabadítsa meg üldözöttil, de nem pusztán erről az esetről, hanem *magáról a törvényről* kell döntést hozni. Melyik törvény, Apolló vagy Erinnüszek törvénye az igazságos törvény? A bíró nem alkalmazza, és nem értelmezi, hanem meghozza a törvényt. Miután összehívja a bírákat (az esküdtszék), Athéné így szól: „... városom ma mindörökre tudja meg, mint kell az emberek pörében döntenet” (572–3; Devecseri Gábor fordítása). Előzetes vita nélkül a bírák döntése fele-fele arányú. Athéné istennő szavazata dönti el, hogy az ötven-ötven százalékos szavazati arány elégséges Oresztész illetve a vádlottak felmentéséhez anélkül, hogy ezzel megszégyenülnének a vádlók, akik végül is a szavazatok felét megszerezték.

Az *Eumenidész*ben a kórus és (a bírák) esküdtszéke különböző. Az esetet Erinnüszek (akik egyszerre a vádlók és a vád tanúi) és Apolló (aki egyszerre a védőügyvéd és a védelem tanúja) vitatják meg. A bírák (az esküdtszék) ítéletük felmutatásával cselekszenek, egyébként pedig hallgatnak, ami azt jelenti, hogy *külön-külön* hozták meg döntésüket. Elvileg biztosított az egyéni döntés, de a többségi ítélet igazságába vetett hit hiányzik. A kérdés nem az, hogy az athéni demokrácia bírósága így működött-e. Elég elolvasni a filozófiatörténet talán legnagyobb bírósági drámáját, *Szókratész védőbeszédét*, hogy kiderüljön: egyáltalán nem így működött. E dolgozat azonban a színpadra vitt bírósági dráma jellemző struktúráját elemzi, és csak mellékesen jegyzem meg, hogy Szókratész tárgyalása nem tragédia. Lukácsnak igaza van, hogy a bölcs nem lehet tragi-

kus hős. Túl ironikus hozzá. Az *Oreszteiá*ban legalább olyan kevés irónia vagy humor van mint a modern amerikai bírósági drámában. A demokratikus intézmények védőbeszéde mindig komoly, talán túlságosan is az. A híres amerikai krimik, amelyekben szkeptikus vagy ironikus főhősök szerepelnek (mint Marlow vagy Archer), nem bírósági drámák. Az ő szemükben az igazságszolgáltatás nem fontos; ők inkább gyakorló kultúrkritikusok mint a procedurális igazságosság jogi szolgálói.

Felügyelet és büntetés c. munkájában Foucault nagy jelentőséget tulajdonított annak a ténynek, hogy a modern igazságszolgáltatási rendszerek kifejlődése előtt a tárgyalások titokban zajlottak, de a kivégzések nyilvánosak voltak. A modernítésben azonban a tárgyalások nyilvánosak és a kivégzések zártkörűek. A nyilvános kivégzés esetében, így folytatja Foucault a történetét, a halálra ítélték a főszereplők. Színpadon vannak, saját játékaikat játszhatják, megmutathatják magukat a közönségnek, védhetik ügyüket, megneveztethetik a publikumot és esetleg elnyerhetik szimpátiáját. E látványosság maradványai mai napig fellelhetők a vadnyugati filmek epikájában, de a bírósági drámában nincs mód hasonló látványosságra. Az efféle látványosság mindig kilógna a szövegekönvből, pedig a bírósági drámában minden a szövegekönv szerint zajlik. Még mindig pusztán a struktúráról van szó. Hiszen ami a tárgyalás tartalmát illeti, a bírósági eseten, mint próbaeseten keresztül, egészen új témák jelenhetnek meg és nyerhetnek bebocsátást az amerikai demokrácia nyilvános diskurzusába. Hamarosan visszatérek ehhez a problémához.

A bírósági dráma forgatókönyvéből hiányzik a kivégzőhely látványossága. Az vádlott csak ott ül. Az esküdtszék felette ítélkezik, de a vádlott ebben a döntésben egészen kis szerepet játszik. Egy másik ember, az ügyvédje, jól felkészíti a tárgyalásra, megtanítja, hogy mikor mit mondjon, mikor maradjon csöndben. Szabad akaratából keveset tesz. Az ügyvédjébe és nem magába veti bizalmát. Az ügyvédet teljes képviselettel bízta meg. Az ügyvéd, egy szakember, a szócsöve. A modern vádlott nem lehet tragikus hős, már csak azért sem, mert egy másik személyt bízott meg védelmével. Nem találhat ki érveket, nem engedheti meg, hogy szenvedélyei elragadják, nem veheti fel a vádló szerepét egyáltalán nem változtathat szerepén. A tárgyalás róla szól, a védőügyvéd és az ügyész mellette és

ellene harcol, esete az Eset, az ő sorsa számít. Ám ebben a küzdelemben csekély önálló szereppel rendelkezik kivéve azokat az eseteket, ahol a vádlott saját ügyvédjeként lép fel (ilyenkor azonban a filmek és a regények általában rögtön megjegyzik, hogy rossz védője saját ügyének). A tárgyaláson mutatott viselkedésén már nem látszik, hogy előtte a balszerencse véten áldozata vagy éppen szabad cselekvő volt. Az „vádlott” nem cselekedhet hősiezen vagy gyáván, egészen egyszerűen nem aktív szereplő abban a drámában, ahol végleg eldőli élete további menete. Ez a magyarázata annak a gyakori jelenetnek, amikor felmentése után a boldog vádlott hálásan megöleli ügyvédjét. A tárgyalás tulajdonképpeni tartalmától, a vádlott bűnösségétől vagy ártatlanságától függetlenül, nem lehet tragédia egy olyan dráma, amelyben nem cselekedhet szabadon az a szereplő, akinek sorsáról dönteni kell.

A tárgyalás, ahol a vádlottat (mint ügyfelet) az ügyvéd képviseli, a képviseleti demokrácia tükörképe. A szakértő képviseli a laikust. A tárgyalás kimenete csak akkor lehet igazságos (azaz a procedurális igazságosság által előírt követelmény csak akkor teljesül), ha a laikust egy rátermett, elkötelezett, éles eszű és jól informált szakértő képviseli.

Az esetet azonban mégsem a szakértők döntenek el. Sem az ügyvéd, sem az ügyész, sem pedig a bíró. Az ítéletet az esküdtszék hozza, amely nem a Nép képviselője (a Nép X ellen, az ügyész a Népet képviselő szakember), hanem maga a Nép. Az esküdtszék, a Nép, a vádlottal egyenrangú társakból áll, minthogy az esküdtszék tagjait a polgárok közül, az ókori athéni gyakorlathoz hasonlóan sorshúzással választják. Az esküdtszék a közvetlen vagy népszavazáson alapuló (nem képviseleti) demokráciát jelenti. Az esküdtszék ítélete egy miniatűr népszavazás eredménye. A valódi, közvetlen demokrácia nem ugyanaz mint a népszavazáson alapuló demokrácia, de egyik sem a képviselet elvére épül. Az esküdtszék a két fajta (nem képviseleti) demokrácia kombinációja. Emberek kis csoportjaként az egyenrangú társak közvetlen demokratikus szituációjában hozzák döntésüket. Az esküdtszék úgy is felfogható mint egy kisváros polgárainak bölcs tanácsa. Mivel azonban az esküdtek talán még soha nem látták egymást ezelőtt, ezért nincsenek olyan közös egyéb ügyek, amelyekről dönthetnének, és mivel egyetlen alkalommal döntenek egy ügy kapcsán, a döntésük valóban olyan mint egy népszavazás.

Hadd foglaljam össze a bírósági tárgyalás struktúrájának elemeit. Először is a tárgyalás középpontja a vádlott: körülötte forog minden, de szerepét nem játszhatja szabadon, nem lehet a látványosság főhőse. A másik elem az esküdszék, a közvetlen és népszavazáson alapuló demokrácia letéteményese. Továbbá a két szakértő, az ügyész és a védőügyvéd. A különbség köztük az, hogy egyikük a Népet, másikuk a vádlottat képviseli. Az ügyész a Sokat, az ügyvéd az Egyet képviseli. Az Egy képviselője nem Ennek az Egynek a képviselője, hiszen az ügyvéd azáltal ügyvéd, hogy képviselni tudja Bármely Egyet, azaz Minden egyes Egyet. Azaz az Egy elve és a Sok elve nem szimmetrikus. Az ügyész mindig A Népet képviseli, és nincs más Nép mint A Nép, míg az ügyvéd mindig Valamely Egyet képvisel.

Még nem vettük vizsgálat alá a bírósági dráma egyik főhősét, a bírót. A döntést mindig az esküdszék hozza, de a büntetésről az Egyesült Államok néhány államában nem az esküdszék határoz. Az egyszerűség kedvéért tételezzük fel, hogy az esküdszék, s nem a bíró határoz a büntetésről. De akkor mi a funkciója a bírónak ebben a látványosságban? Ha a bírósági drámákat tekintjük, akkor nagyon kevés. Kitűzi a tárgyalás időpontját. Elnapolja a tárgyalást. Amikor az ügyvéd vagy az ügyész bekiált „Tiltakozom, Bíró Úr!”, azt mondja, hogy „Helyt adok” vagy „Elutasítom”. Eldurvult jelenségek esetén magához kérheti az ügyvédet és az ügyészt, és tanácsot adhat nekik vagy figyelmeztetheti őket, hogy az ő bíróságán mi megengedett és mi nem, megbüntetheti például a tanúkat tiszteletlenségükért, tanácsaival segítheti és általában segíti is az esküdszék, különösen mielőtt az döntéshozatalra visszavonul.

A tulajdonképpeni harc általában az ügyvéd és az ügyész között zajlik. Érvelnek, bizonyítanak, tanúkat szólítanak (akiknek a szerepét nem elemzem külön, hiszen szerepük nem különbözik lényegesen másfajta tárgyalások vagy magánperек tanúinak szerepétől), igaz dolgokat mondanak, hibáznak, saját egyéniségüket mutatják (ez a szerepük!), ékesszólóak, érzelműek, durvák és hozzánk szólnak. Gyakran mondják, hogy a vádlottnak jár a bírósági tárgyalás, de a látványosságot az ügyvéd és az ügyész szolgáltatja. Említettem már, hogy a dráma középpontjában a vádlott áll, és hogy a dráma nagy kérdése végső soron az ő bűnössége vagy ártatlansága. Ehhez most még hozzátenném, hogy ez a középpont valójában a láthatatlanságba süllyedhet. Végül pedig: a bírósági dráma a mo-

dem amerikai demokrácia drámája, amely azt bizonyítja, hogy az egyes személy számít, hisz az ügyvéd kizárólag az Egyet képviseli, és a Nép, a Sok, ugyanannyi képviselővel rendelkezik mint az Egy (eggyel). Valójában azonban a vádlott nem nagyon számít. Ami számít, az az igazságszolgáltató bíróság, a folyamat és az eredmény legitimálása. Újra Pallasz Athénéé szavaival élve: „városom ma mindörökkre tudja meg, mint kell az emberek pörében döntenet”.

De hadd térjek vissza röviden a bíró szerepére. Vajon a hely, melyet betölt tükörszimmetrikus-e a vádlott helyével?

Az esküdtszék a modern nem-tragikus bírósági dráma kórusa, de szokatlan kórus, amennyiben döntése a törvény. A bírósági dráma kórusa csak feltételesen foglalja el az antik kórus helyét, hiszen a kórus/anti-kórus mozgások után végül is egyhangú döntésre jut (ami törvény lesz). De mi a magányos bíró szerepe?

A Bíró eszméje az *egyes (singular)*. Egy Bíró van, és nemcsak a kádi igazságszolgáltatásban (amelyet Weber oly nagyszerűen elemzett), hanem általában is. A Mennyszó Bírája Isten. A demokratikus dráma nem fogadhatja el a kádi-igazságszolgáltatást, ahogy nem fogadhatja el az egyedülálló bíró ókori és hagyományos formáit (pl. a bölcs Salamon) sem. Igaz ugyan, hogy Isten szelleme mindaddig áthatja az igazságszolgáltatás intézményeit, amíg a tárgyalás során elhangzó vallomások előtt kötelező megesküdni a Bibliára (hogy „az igazat, csakis az igazat mondom, Isten engem úgy segítse”). Ez már nem mindig van így. Fontosabb, hogy az igazság teste a Nép, ami jelen van a döntésben.

Adam Smith egy helyütt a lelkiismeretet nevezte pártatlan bírónak. Kant a morális törvényről, a lelkiismeretről mint tényről és észről beszél. Minden maximánknak meg kell jelennie a morális törvény bírósága előtt, hogy kiderülhessen, valóban morális maximák. Lehet modern bírósági dráma lelkiismeret nélkül, de nem létezhet modern bírósági dráma a *lelkiismeret képviselete* nélkül. Úgy vélem, hogy a bíró szerepe a modern amerikai bírósági drámában a lelkiismeret képviselete. A bennünk lévő törvény univerzalitását képviseleli, nem *de facto*, hanem hogy az e környezetben kissé furcsa módon fejezzem ki magam *de jure*. A bíró azért van ott, hogy megértesse: az igazságosság és az igazság egyek, a tárgyalás nem győzelemről vagy vereségről szól, bár arról is szó van, de elsősorban mégis arról van szó, hogy igazságot kell tenni, a *lelkiismeretünknek megfelelően kell cselekedni*. A bíró szerepe a morális cselekvő sze-

repe, és a bírón kívül senkinek nem kell, mint személynek, igazságosnak lennie ahhoz, hogy az igazságosság győzedelmeskedjen.

Minden bírósági dráma ismétlés, és az ismétlésen keresztül mint mítosz legitimálja az amerikai demokráciát. Az ismétlés azonban formális. Az amerikai bírósági drámának minden új téma, „eset”, azaz tartalom kapcsán meg kell mutatnia az igazságot és az igazságtalanságot. Ellentétben az ókori tragédiával minden esetnek bizonyos fokig újnak kell lennie. A bírósági mítosz adja az eset keretét, és az eset legitimálja a bírósági mítoszt. Előfordul bár, de ritkán, hogy egyazon témát két film is feldolgozza más rendezővel, szereplőkkel és bonyodalommal. Az új témák és esetek nagyon fontosak, és nem csak azért, hogy a nézők érdeklődését felkeltsék és tetszését elnyerjék, de azért is, mert a mindig új témák bemutatása az amerikai bírósági dráma műfajának egyik lényegi jellemzője. Még az sem számít igazán, hogy az eset mint olyan valódi-e, azaz hogy történeti tényeken alapul vagy teljesen fikcionális. Példaként lehetne említeni azt az állandóan visszatérő fontos történetet, amely az ügyvédéről (vagy bíróról) szól, aki faji vagy vallási előítélettel száll harcba. Ilyen filmet csináltak Lincolnról pl. a nagyszerű *Fiatal Lincoln*, de kitalált személyről is. Hiszen egyetlen fikció sem teljesen fikció.

Az amerikai bírósági dráma nem hasonlít a sci-fi-hez. Éppen a sci-fi másik szélső pólusát adja. Mégha az adott történetek teljesen kitaláltak is, az esetek maguk ritkán azok. Éppen ellenkezőleg: a legtipikusabb bírósági drámákban a konkrét eseteket olyan témák közül választják, amelyek a film elkészítése idején jelentősnek, fontosnak, meghatározónak és néha vitatottnak számítanak. A filmek gyakran teljesen új vagy újonnan felfedezett témát (mostanában például eutanázia, gyermekek megrontása, váratlanul felbukkant háborús bűnök) állítanak a középpontba, néha eseteket, ahol még maguk az elvek sincsenek teljesen megfogalmazva, és a törvény is csak formálódik. Ha nem is valódi szereplők, de sokszor valódi témák jelennek meg a filmekben. A bírósági dráma egyfajta társadalmi és politikai beavatkozás is. Az elmúlt években például némely televíziós bírósági dráma sorozatok egy ideig erősen támogatták a „politikai korrektséget” (pl. *Law and Order*), mások pedig (pl. *NYPD Blue*) meglehetősen kritikusan viszonyultak hozzá. Ha valaki bírósági drámákat néz, akkor megtudhatja, hogy mely vitatéma divatos, és melyik nem.

Többször hangsúlyoztam, hogy a bírósági dráma vége mint a nem-tragikus drámáé általában happy end. Ez nem feltétlenül igaz a vádlott szempontjából, de mindig igaz az amerikai demokrácia szempontjából. Ez még azokra a nem ritka és leggyakrabban fikcionális, de tényeken alapuló esetekre is vonatkozik, ahol az igazság nem győzedelmeskedik (*miscarriage of justice*). Ha ez egy sorozat egy epizódja, akkor a következő részben az igazságosság bizonyosan győz. És még akkor is, ha a történet az igazság bukásával végződik, maga a tény, hogy egy film készült az igazság bukásáról mint *bukásról*, kifejezi az igazságba és az amerikai demokrácia lehetőségeibe (ha nem is realitásába) vetett hitet. A felháborodás kifejezi azt az amerikai demokráciába vetett bizalmat, hogy egy adott időn belül minden igazságtalanság korrigálható (és korrigálva lesz), hogy minden jogtalan szenvedéssért kárpótolhatják (és kárpótolni fogják) az egyént, hogy minden csalás és piszkos trükk lelepleződhet, és le is fog lelepleződni, és az igazságot előbb vagy utóbb számon fogják kérni, s hogy a jó akarat végül mindig győzedelmeskedik és a rossz hatalmak vereséget szenvednek. E *naiv* bizalmat és *szükségyszerű* mítoszt a modern nem-tragikus dráma tartja fenn és erősíti meg újra és újra.

Ha a mítosz eltűnik, a bizalom meg fog rendülni. És újabban a bírósági dráma mítosza súlyos csapásokat szenvedett, fennmaradása ezért kétséges.

Az igazság vereségének mindig voltak híres esetei néhány politikailag motivált volt, mint a Sacco/Vanzetti tárgyalás, mások faji kérdésekkel hozhatóak kapcsolatba. Jó ideig úgy tűnt, hogy a bírósági dráma mítosza olyan normaként képes funkcionálni, amelynek segítségével a procedurális igazságosság megfelelő működését gátló szubsztantív akadályok legyőzhetőek. Ilyen szubsztantív akadályok voltak az esküdtek előítéletei. A hatvanas évek polgárjogi mozgalmai alatt a bírósági dráma mítosza jól szolgálta a valódi alkotmányos faji egyenlőség megteremtését. Mivel azonban a procedurális igazságosság fő akadályja az egyének előítéletei a közvetlen demokrácia megtestesítőjében, az esküdtszékben koncentrálódtak, fel kellett vetni az intézmény átalakításának kérdését. Mára a legtöbb államban az esküdtszék ítéletének nem kell egyhangúnak lennie, noha még mindig egyhangú ítélet szükséges például New York államban a halálos ítélet esetén. Az esküdtszékét továbbá már nem sorshúzással választják, hanem egy bonyolult kiválasztási eljárás során. Nem minden polgár, csak a polgárok bizonyos csoportja

vagy bizonyos faji csoporthoz tartozó polgárok tekinthetők a vádlott „egyenrangú társának” (*peer*).

A bírósági dráma mint az igazság demokratikus eszméjének ez a modern, kissé gyakorlatias és mégis élő mítosza a faj mítoszának kihívásával szembesül. A pártatlan bírósági ítéletbe vetett hit kivészen van. Hadd fogalmazzam meg pontosabban: a probléma nem az, hogy az adott esküdszék pártatlansága megkérdőjelezhető, hiszen helyes, hogy ez megtehető; a probléma az, hogy sokan elutasítják a *pártatlanság ideáját*, a személyes kapcsolódásoktól, szenvedélyektől és érzelmeiktől független igazságos ítélet lehetőségét. A nem-tragikus bírósági dráma mítoszáat a *kulturális relativizmus* ássa alá. Az identitás-politizálás felosztja a világot *mi* és *ők*, Erinnüsözök és Apolló közt, és miközben a feleknek *saját* törvényeket tulajdonít, elfeledkezik Pallasz Athénéről és bíróságáról. *Minket* csak a *mi*, *őket* csak az *ő* bíróságaik ítélnének el. Az igazságosság mítoszával a (történelmi) bosszú mítosza fordul szembe.

Érdekes lenne ebből a szemszögből megvizsgálni a Simpson-ügyet. Ha valami, akkor a Simpson-ügy kemény csapás volt az amerikai demokrácia nem-tragikus drámájának. Nem azért, mert a dolog úgy történt, ahogy történt, hanem azért, mert meg lehetett jósolni, hogy így fog történni. A TV előtt ülő emberek nem azt a kérdést tették fel, hogy bűnös-e vagy ártatlan, vagy hogy miben bűnös. Nem tárgyalásként, hanem futballmeccsként kezelték az ügyet, ahol mindenkinek saját csapata volt, és ahol minden a meccs megnyeréséről vagy elvesztéséről s nem az igazságról szólt. Meglehetősen senkit sem érdekelt az igazság. Az esküdszék nem a Népet képviselte, hanem „minket”; az „egyenrangú társakat”, s ahogyan őket is, a bírót is *nyilvánosan* a bőre színe alapján határozták meg.

Az ókori athéniak tragikus trilógiáihoz általában egy negyedik szatírdarab is tartozott. A Simpson-ügyet az amerikai bírósági dráma szatírdarabjának vagy inkább paródiájának is tekinthetjük.

Felvetődik a kérdés: Vajon elég erős és tradicionális a bírósági dráma ahhoz, hogy túlélje ezt a csapást? Talán igen, talán nem. De most ez a tét.

New York
Szeged

Heller Ágnes
* Fordította: Csontos Szabolcs

* Az itt közölt szöveg a „*The non tragic drama as the mythos of the present of the American democracy*” című angol nyelvű kézirat fordítása.