

Gabriel Liiceanu

## A TRAGIKUM PSZICHOLÓGIÁJA: A «PLEASURE IN PAIN» JELENSÉGE

A tragikum pszichológiája a megismerés tárgyává vált tragikum, tehát az esztétikaivá átlényegült tragikum nézőjében keletkező érzelmek elméletét jelenti. S minthogy esztétikai jelenségről van szó, maga a tragikum pedig a tragikum fenségessé válásával összefüggésben kapott értelmezést és meghatározást, a tragikum pszichológiájának a problémáját így fogalmazhatjuk meg: *hogyan lehet a szenvedés látványából élvezetet kivonni?*

Eme probléma tudata egyidejű a tragikum és a tragédia elméletének egész történetével, olyannyira, hogy összefonódik azzal már az arisztotelészi katarzisz mozzanatától, a tragikum-élmény legmodernebb értelmezéseit is beleértve, amelyek a kortárs kulturális köztudatban a pszichoanalízis hermeneutikai *éclat*-jához kapcsolódnak (vö. HENN, 1965, 5. fejelet. *The Shadow of Pleasure*, 46. és köv.: szado-mazochizmus elméletek, *Algolagnia, Schadenfreude, Todestrieb*).

Első pillanattól hangsúlyoznunk kell, hogy a tragikum előadása által kiváltott kielégültség nem magyarázható meg kizárólag pszichológiai módon, mint ahogyan nem lehet *pusztán* a tragikum jelenségét vizsgáló esztétikai vagy etikai módszereknek sem alárendelni. Noha az egyszerű megfogalmazás a problémát a pszichológia területére utalja, a tragikum fenomenjének bemutatását kísérő érzelmek (sajnálát, félelem és felszabadító katarzisz) nem rendelkeznek azzal a közvetlenséggel, amely a pszichológia laboratóriumát uraló prózai és leegyszerűsítő hangulatra jellemző, mint ahogyan a tragédiában színre vitt fájdalom és szenvedés sem tisztán pszicho-fizikai természetű esemény, amely arra hivatott, hogy gyomorgörcsöket és emetikus jellegű reakciókat váltson ki az érzékeny né-

A fordítás Gabriel Liiceanu *Tragicul. O fenomenologie a limitei și a depășirii (A tragikum. A határ és a meghaladás fenomenológiája)* Humanitas, Bukarest, 1993., 2. javított kiadás *Psychologia tragicului: fenomenul «pleasure in pain»* című fejezete alapján készült. A kötetet először 1975-ben az Editura Univers jelentette meg 1800 példányban, melyet a szerző az új kiadáshoz fűzött jegyzetben így jellemez: „az absztrakt és a spekulatív iránti elfogultság, a technicista dagályosság, a szigorú és gyakran fölényes hangnem, a stílusok változtatása, az idegen nyelvekből vett fordulatokkal és idézetekkel való visszaélés, egy bizonyos 'kulturális' parádé és végül az önálló filozófia ('peratológia') megalkotásának ambíciója egy monográfia megírásának ártatlan ürügyén”, amit ő a fiatalos türelmetlenségnek és becsvágyának tulajdonít. Mindamellet helyesnek vélte a könyv újrakiadását, saját - egyébként igen figyelemreméltó teljesítményeket nyújtó - kiadójánál, mivel úgy tartja, hogy akkori kutatásai még ma is betölthetik az újabb munkák hiánya képezte űrt.

A kötet három fő részből és egy előszónak tekinthető *Precizări metodologice (Módszertani pontosi-*

zöböl. A tragikum előadása által keltett élvezet magyarázata csak egy nem pszichológiai természetű közvetítő fogalom bevezetésével lehetséges. Az interpretációk többsége bírálta a tragikumhoz kapcsolódó kielégültség pszichológisztikus vizsgálatát (vö. COHN, 1901, 196), és ezen kielégültség megmagyarázása végzett folyamatosan etikai és esztétikai jellegű eszközökhöz, illetve a fenséges totalizáló kategóriájához folyamodott (SCHILLER, 1962. 133 és köv.; VISCHER, 1922. I. 320 skk.; LIPPS, 1903. 571; HARTMANN, 1966. 383. és RAPHAEL, 1961). Amennyiben nem akarjuk megkerülni a totalitás nézőpontját, – márpedig a filozófiai tudást ezért a motívumért idézzük itt –, úgy nem szabad elfelejtenünk, hogy tárgyalásunk folyamán a pszichológia, az etika és az esztétika csupán részleges és didaktikus perspektívák, amelyek végül beleolvadnak az objektum mint olyan és ama magasból való tekintet egységes értelmezésébe, amely a tragikum közvetítése révén az élet teljes értelmét igyekszik megragadni.

A tragikum előadása által keltett kielégültség egyoldalú értelmezései mindazonáltal tanulságosak, és ezen túlzások történetét mint termékenyítő erejű tévedések történetét kell tanulmányozni.

A pszichologizmus azt a hibát követi el, hogy a tragikum nézőjéből empirikus ént, a tragikum tárgyából pedig az eseményre mint olyanra, illetve a tulajdonképpeni színpadi történetre korlátozott meghatározottságot csinál. Elhanyagolja tehát az axiológiai és esztétikai közvetítést, továbbá figyelmen kívül hagyja azokat a változásokat, amelyek az empirikus szubjektumban és a tragikus jelenségekben egyaránt jelentkeznek, midőn játékba lép a néző axiológiai szerepe, illetve a tárgy esztétikai átlényegülése.

Mi sem természetesebb tehát, mint hogy a pszichologizáló értelmezések, a maguk túlzó formájában, arra a következtetésre jutnak, hogy a tragédia nem más, mint magának a szenvedésnek a színpadra vitele, a néző természete pedig oly perverz, hogy képes kárörömet érezni más bukása láttán (*Schadenfreude*, apud COHN, 1901. 194; HENN, 1956. 54-55.).

COHN találóan állapította meg, hogy ebben az esetben a tragédia a „bikaviadal vagy a gladiátorjáték kifinomultabb formájává” (1901. 194.) változik, miközben a nézőt megfosztják az esztétikai kontempláció sajátosságától: a részvevő átélés (*Miterleben*) lehetőségétől. A szado-maochizmus elméletei (vö. HENN, 1956. skk.) ezt az átélést egyfajta perverz azonosulással helyettesítik: a

*tások*) című részből áll össze. Az első nagyobb fejezet *Teoria tragicului ca peratologie* (A tragédia elmélete mint peratológia – ennek utolsó egysége a fordított rész) a szerző eredeti teljesítményére épül: a 'péras' – határ fogalomra építve a tudat és a határ viszonyát elemzi, így a tragikum jelenségének analitikáját nyújtja, mint peratológiát.

A Nietzsche: *Tragedia ca structură gnoseologică și soteorologie estetică a Die Geburt der Griechischen Tragedie* elemzése révén a tragédia ontológiai és esztétikai vonatkozásait mutatja be. Ennek a résznek a 4. fejezete, *Principiul tragediei în filozofia presocratică* (A tragédia élve a preszokratikus filozófiában) alapján készült az itt közölt második fordítás.

A könyv harmadik része egy alapos és hasznos kritikai bibliográfia, a tragédiográfia eredményeinek felsorakoztatása, különös tekintettel a 19. századi francia és német szakirodalomra.

A szerző – Gabriel Liiceanu – a bukaresti Egyetem Filozófia Fakultásának professzora, a Humanitas Kiadó igazgatója, a legendás Constantin Noica tanítványi körének tagja, elméleti írásai mellett ismertek Platón-, Heidegger- és Schelling-fordításai. (A fordító jegyzete)

szadizmus esetében a részvevő átélés elszakad a tragikum szenvedő alanyától, és a tragikum cselekvő alanyával (valójában az összes hóhér-agens szférájával) való azonosulással alakul; a kielégültség, szól a magyarázat, közvetítés nélkül, a szenvedő alannak a cselekvő alany (tehát a néző) által provokált fájdalomából ered; a mazochizmus esetében az azonosulás a szenvedő alany irányában történik, s ez igaz is, azonban nem a tragikum módján, hiszen a szenvedő alany most átváltozik a fájdalom és a szenvedés tiszta elviselése nyomán; a szenvedés pedig élvezetté változik át, bármilyen más, morális vagy esztétikai közvetítés nélkül, egyszerűen az ingerek és a válaszok (mint érzelmi reakciók) ökonómiájában keletkezett rendellenesség következtében.

A tragédiára vonatkozó szado-mazochizmus-elméletek csak oly mértékben burjánozhatnak, amilyen mértékben a tragédia lényegét vulgarizálják, és a vak szenvedés színpadára állítják, illetve a dráma szerzőjéből egy olyan morbid hajlamú figurát csinálnak, aki kedve szerint és szándékosan a szenvedés látványát választja ki az életből; másrészt azok az elméletek, amelyek a tragédiát mint a szado-mazochizmus projekcióját mutatják be, a tragédia történetének legközönségesebb korszakai és az őket igazoló olyan poétikák felé orientálódnak, amelyek egy történelmi ízlésből vagy a kegyetlenség és az erőszak megjelenítésének – egy adott korszakra jellemző – előszeretettel az emberi pszichológia törvényét konstruálják. Tagadhatatlan, hogy a kora Erzsébet-kori és általában a korai reneszánsz tragédiák bővelkednek a fizikai szenvedés és a horror ábrázolásában, a nyelvkitépéstől, szemkiszúrástól és megfeszítéstől a holttestek meggyalázásáig (v.ö. HENN, 1956. 48.). A tragédiának a DELAUDUN D'AIGALIERS által kidolgozott barokk poétikája a tragédia posztulátumaként mondja ki a horror ábrázolását: „Egy tragédia annál sikerültebb, minél kegyetlenebb” (1577. LLV. IV. fej.); az itáliai reneszánsz által továbbfejlesztett tragédia-poétikára ebben az értelemben jellemző SCALIGER írása (1561): „A tragédia témái tiszteletet parancsolnak és félelmet keltenek: a királyok önkényeskedései, mézárások, öngyilkosságok, száműzések, szerencsétlenségek, szülőgyilkosságok, tüzvészek, háborúk, szemkiszúrások, siralmak, panaszok...”, és ehhez a felsoroláshoz számít Delaudun D'Aigaliers szerint a *viollements de filles et de femmes*.<sup>1</sup> Mindez azonban csupán a szenvedés ábrázolásának *specie simplissima*-ja, a szerencsétlenség felfogásának tisztán fizikai módja, aminek még semmi köze a tragikum szelleméhez és annak autentikus drámai ábrázolásához.<sup>2</sup> Nyilvánvaló, hogy a csonkítás megjelenítése Szophoklészről Shakespeareig helyet kap a nagy tragédiákban, de ezen esetekben a kegyetlenség alárendeltje egy morális és filozófiai jelentésekkel terhelt dramaturgiának, így a fizikai gesztus elveszíti brutális jellegét és korlátozó tendenciáit. Shakespeare tragédiáit nem lehet a befogadászociológia történetének egy fejezeteként vagy a dramaturg ízlésének és az Erzsébet-kori nézőközönség ízlésének megbékéléseként értelmezni. Azután ennek az ízlésnek magának is történelmi magyarázata van, ahhoz kapcsolódik, amit HUIZINGA „az élet feszültségének” (1965. 7. és köv.) nevezett, ami a középkor végének és a kora-reneszánsznak sajátossága. A horror iránti 'érzék' nem annyira a szubjektivitás patológikus projekciója a művészi eszközökkel átírt valóságra, mint inkább egy bizonyos mimetikus realizmus egészségességének baná-

lis formája: Webster, Ford, Tourner tragédiái, vagy akár Marlowe és Shakespeare ciklusai (*Titus Andronicus*) szemernyi beteges fantáziát nem hoznak játékba; egyik sem más, mint művészi metasztázisa olyan kegyetlenségeknek, amelyek a százéves háborún és a Rózsák háborúján átesett korabeli Angliában mindenki számára kézenfekvő volt. A tragédia történetének ezen fejezetei inkább az irodalom-szociológiai, semmint a pszichoanalitikus magyarázatoknak kedveznek. A szado-mazochizmus elméletei, amelyek a tragédia történetében keresik érveiket, csak úgy tarthatják fenn magukat, ha elhallgatják azt a tényt hogy a világ tragédiográfiái és a tragédia mindenkori közönsége az egyetemes pszichopatológia történetének kitüntetett fejezetét jelentik.

A tragédia által játékba hozott *pleasure in pain* mechanizmusának kevésbé nagyratörő magyarázataival is kísérletezett a pszichologizmus, végzetes módon megragadt azonban az empirikus én szűklátókörű eszméjénél, illetve a laboratóriumi tárgy és a tragikum jelenségének a mindennapi események faján belüli vizsgálatánál. Következésképpen, akár Dubos abbé naiv magyarázatairól, akár a 19. század végi német pszichológia által kidolgozott elméletekről van szó, a tévedés lényegében ugyanaz: a legkifinomultabb esztétikai – éppen ezért etikai. axiológiai és metafizikai jellegű elemeket implikáló – jelenség által kiváltott összetett érzelmeket kísérelnek meg egy egyetemes pszichológia elemi szabályai révén megmagyarázni: az unalom mindenáron való elhárítása Dubos abbénál (1719), a fájdalom és az élvezet meghatározása az inger természetének egyszerű mennyiségi megváltozása révén Fontenelle (1691) és Hume (1757) esetében, a pszichikai látás törvénye Lippsnél (1903), a kompenzáció és túlkompenzáció törvénye Müller-Freienfelsnél (1923).

Dubos abbé (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719. section 44.) a tragikum-élvezet magyarázatakor a pszichikai mobilitás törvényének egy fájához folyamodik: „semmi sem unalmasabb, mint az unalom”, következésképpen a kielégültség a kellemetlen szenvedély negatív útján kimutatható abban a mértékben, ahogyan *bármely szenvedély* képes a szellemet ingerelni, az elviselhetetlen bágyadtságából kiszabadítani. „Legyen az akár a tragédia”, mint ha ezt mondaná Dubos. A tragikus jelenség itt azon inger-sor egyik egyenrangú elemének szintjére süllyedt, amely az üzleti ügyek, játékok, kivégzések, vádaskirándulások stb. mellett képes a figyelmet ébren tartani és irányítani, egyfajta szórakozás sok egyéb mellett, illetve a mentális higiénia karbantartásának egyik garantált módja.

A *pleasure in pain* jelenségének magyarázatára Bernard de FONTENELLE (*Réflexions sur la poétique*, 1691-1699. XXXVI.) egy olyan közös inger megjelenésén keresztül tesz kísérletet, amely időbeli és intenzitásbeli változásával elmentés hatásokat hoz létre: ha mérsékelt, a fájdalom az élvezethez közelít, ha viszont elnyújtott, akkor az élvezet kínná válik. A tragédia esetében ezt a tompító szerepet a színpadon megjelenített tragikus (=fájdalmas) esemény irrealitása játssza; a kicsinyítő tényező, ami a valós szerencsétlenség által provokált kellemetlenséget a megjelenítés nézőjében keletkező kielégültség-érzetté alakítja át - maga a drámai tér. Ez az elmélet, noha megvan az az érdeme, hogy a tragikum-élvezet megmagyarázása végett esztétikai természetű közvetítést vezet be, a drámai mozzanatot a néző kiiktatásának ürügyére és az empirikus én megőrzésének

módjára korlátozza, így emez a kielégültségre a 'könnycseppek, amelyek megigéznék' kényelmes formája révén tesz szert. A néző „tisztasága” nincs a reflexió ama szintjére emelve, ahol a színpad segítségével tárul fel az általános emberi állapot, hanem egy olyasvalaki nyomorúságos biztonságérzetére szállított le, aki egy teremben ül, s tudja, hogy a színpad csupán ártalmatlan fikciók pusztá tere. A tragédia, amely Fontenelle számára megmarad a szenvedés egyszerű, jelentést nélkülöző megjelenítésének, a néző színvonalán találja meg a választ a kellemes bánkódás olcsó kielégültségére.

David Hume (*Of Tragedy*, 1757.) felelevenítette az esztétikai mozzanatnak a tragikum-élvezet ökonómiájában betöltött szerepére vonatkozó kérdést, kimutatván, hogy a szerencsétlenség látványa által keltett negatív érzelmeknek új irányt szab az esztétikai megjelenítés jellegzetessége, a szép érzése. Ám Hume végül a tragédiát a megjelenített szerencsétlenség mennyiségi kérdésére szűkíti, azzal a követelménnyel, hogy a borzalmat oly módon kell a színpadra adagolni, hogy azt a kifejezés szintjén meghíúsítani, és mint olyant az esztétikai élvezet révén kompenzálni lehessen. Tehát Hume is a mennyiség kérdésén fut zátonyra, és 'mérsékelt fájdalmakat' igényel a tragédiában, mivel a kor általában nem jutott el sem a szenvedés jelentésének, sem az esztétika lényegének átgondolásáig. Félrevezető fogalmakkal határozzuk meg magát a tragédia lényegét, ha az elmélet pusztán az üres fájdalom és a kellemes kifejezés közötti arányra tesz javaslatot, Mint Dubos vagy Fontenelle, Hume is távol áll attól, hogy megértse, a tragikumban a szenvedés nem önálló, illetve, hogy a 'többé' és a 'kevésbé' másodlagos kérdések a fájdalom közegében megnyilvánuló személyiséghez viszonyítva. Mindezen elméletek viszont a tragédia vulgarizált modelljének környezetében születnek, amely modell a kor poétikáinak és jelentős mennyiségű irodalmi alkotásnak a terméke, s amely megmaradt a tragédia mint a gyász és vér, jobb esetben ezek moralizáló megjelenítésének sablonjánál. A fenséges érzését még nem hozták összefüggésbe a tragédiával, illetve az arisztotelészi *katarzisz* csupán az esztétikai természettől idegen interpretációkat tett lehetővé: a 'megigéző'<sup>1</sup> egyszerű értelmében fogva fel azt.

Mikor – százötven évvel később – LIPPS (1903.) kidolgozza a pszichikus gátlás törvényét (*Gesetz der psychischen Stauung*), hogy negatív úton magyarázza meg az élvezet megjelenésének mechanizmusát, különösen a tragikum-élvezet vonatkozásában, a tragikum és a tragédia elmélete teljesen más stádiumban volt: végérvényesen elhagyta a vulgarizált arisztotelianus poétikák modelljét, amelyet, miután megjárta Seneca és Boëthius sztoikus iskoláját (MAS, 1957. IV. 1282.), a középkor és a reneszánsz által oly nagyon kedvelt *Fortuna labilis* toposzához igazítottak, és amely természetsszerűleg egy egyházi árnyalattal bíró keresztény moralizmusban teljesedett ki. Időközben Schiller révén a tragikum elmélete magába olvasztotta a fenséges kanti analitikáját, így a tragédiát az etika és az esztétika metszéspontjává tette meg; ezt az eredményt a 19. századi német esztétika későbbi fejlődése (HEGEL, VISCHER, HARTMANN) olvasztotta magába, melynek fő törekvése volt, hogy kiemelje a tragikum színrevitelének etikai és metafizikai jelentéseit. Íme az ok, amiért Lipps esetében a tragikum pszichológiájának problémája módosul azon változások perspektívájában, amelyeket maguk a tragédia lényegét érintő elméletek regisztráltak. Mivel a tra-

gédia lényege idővel a személyiség bukása révén megvalósult humánium affirmációjává, vagy másképp fogalmazva, a hanyatlás általi értéknyeres forrásává vált, a tragikum pszichológiájának fundamentális problémája immár a 'magasabb értékelés' (*eine höhere Wertschätzung*, Lipps, 1903. 562.) alapjául szolgáló tagadás-igenlés mechanizmusának feltárása, és a saját én megértése a másik – az objektivált önérték érzetének megsértése formájában történő – percepciója révén. Lássuk tehát, miben is áll a pszichikus gátlás törvénye. „Ha egy pszichikus esemény, egy megjelenítő viszonylat hirtelen megszakad, mondja Lipps (1903. 560-561.), akkor a pszichikus mozgás meggátolt, azaz ugyanazon a helyen marad és azt a szintet, amelyet elért, az a hely határozza meg, ahol a megszakítás történt... A 'tekintet', állítom én, megáll ezen a ponton, ami ténylegesen ezt fejezi ki: a figyelem erre a pontra szegeződik, *összpontosul*. Röviden, a figyelem 'meggátolt' (*'staut' sich*), ahhoz hasonlóan, ahogyan egy gát tartóztatja fel a völgyben folyó vizet. Megszoktam, hogy a szobám falának egy adott helyén mindig egy adott képet látok. A kép – elmém számára – ahhoz a falhoz, ahhoz a helyhez 'tartozik'. Egyszer csak a kép eltűnik helyéről. Ekkor már nem úgy tekintek a falra, ahogy egyébként kellene tekintenem. E tény következtében az tites hely kísért engem: olyan pszichikus jelentőségre vagy dimenzióra tesz szert, amilyennel általában nem bír; nagyobb pszichikus jelentősége van, mint lenne egyébként az illető üres helynek önmagában, vagy mint amellyel akkor bírt, amikor a kép még ugyanazon a helyen állt.”

A pszichikus gátlás törvénye abban az egyszerű tényben összegezhető, hogy egy tárgy értékét jobban megértjük, ha már nem rendelkezünk vele. Ez az elmélet a tragikumra alkalmazva azt mondja ki, hogy egy érték épp annak a személyiségnek a bukásán keresztül nyilvánul meg, aki azt megtestesítette, és hogy a halál ebben az esetben éppen azért lényegi, mert ez igazolja a pszichikus jelentőségét egy olyan személyiségnek, akit egyébként az élet a megszokott, a hétköznapi árnyékában tart. „A tárgy vagy a barát nem nyer új értéket a szememben, de ekkor az értéke számomra a legmagasabb fokon nyilatkozik meg.” (LIPPS, 1903. 563.)

Az effajta elméletek érvényesek lehetnek egy szűk, pszichikus területen belül vagy az empirikus én érzelmi projekcióit illetően; ezzel szemben nem igazolódhatnak be abban az esetben, ha a vonatkoztatási rendszert a humánium lényegének szintjéig bővítjük. A tragédia egy általános, és nem egy partikuláris ént hoz játékba; éppen ezért a tragikum-érzelmek nem értelmezhetők egyszerűsítő analógiák révén, amelyek viselkedési modellekhez és köznapi érzelmi mechanizmusokhoz folyamodnak. A tragikum világa egy sui generis pszichológiát hoz létre, amit nem lehet visszavezetni az empirikus pszichológia sajátos szabályaira. Amit az ember az életben nap mint nap érez és tesz, elveszíti minden értékét, mihelyt a humánium paradigmatis terébe kerül. A pszichologizmus figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy a tragédia az én saját területén belüli ünnepe, és hogy az individuumra jellemző érzelmi ritmusok egyszerű általánosítása nem eredményezi közvetlenül a lényeg pszichológiáját. A pszichologizmus éppen ezért nem képes megmagyarázni sem az értékek tudatának geneziséjét, sem azt a módot, amely szerint az, ami idegen, közeli lesz, és megszeretjük. Kétségtelen, hogy a tragikum pszichológiája az értékekkel áll kapcsolatban, de nem olya-

nokkal, amelyeket valaki a köznapi életben állandó, pozitív jelenléte révén megszerezhet, és amelyeket majd a hiányuk által előidézett, váratlanul üres térben a maga számára igazolhat. A tragikus érzélem nem egy szeretett ember létehez fűződik, akit elveszítünk, hanem egy idegenéhez, akit most szeretünk. A tragikus jelenség nézőjének nincs személyes viszonya a színpadi történet hőseihez; az esztétika itt egy idegen és személytelen tér tételezésének magasabb szintű, utólagos visszanyerése premisszájává válik. Az érték ebben az esetben elveszítette valamennyi gyakorlati színezetét, immár nem a másik szeretetétől tágtított egoizmus manifestációjának formája, akit megkésve valami olyannak ismerem fel, ami az *enyém* volt, hanem a saját *énem* elnyerése az összesség közös értékei irányába való megnyílás révén. Az érték a lényeg megnyilvánulása lesz egy aktus által, amely a közös sorsot emeli ki. A tragikum sajátossága ezért nem a valaha birtokolt és elveszített önérték retrospektív megélésének öröme, hanem az a kielégültség, amelyet a saját, másokban felismert érték megélése eredményez. Ezért az egyedüli filozofikus érzélem a tragikus érzélem, egy hideg, levezethetetlen, közvetített és totalizáló érzélem. *A tragikum pszichológiája a humánnum paradigmájává vált tragikus szereplővel szemben axiológiai példává vált én iránt érzett érzelmek elméletének bizonyul.* Más szóval, a tragikum pszichológiája az érzelmek elméletének külön fejezetét alkotja, amely arra hivatott, hogy megfogalmazza annak az érzelmi viszonyoknak a törvényét, amely az értékalkotó tudatot, illetve a tudat és a határ találkozásának fenséges előadását hozza összefüggésbe.

Ebben a – peratológiai – összefüggésben kapja meg jelentőségét a MÜLLER-FREIENFELS (1923. I. 227. skk.) által javasolt kompenzációs törvény is a tragikum-érezélem magyarázatában. „Tragikumról csak akkor beszélhetünk, amikor egy, a reaktív élmények által kompenzált, és amennyire lehet, túlkompenzált, mély, lelki megrázkódtatás következik be” (1923. I. 227.). A lehangoltság és a lelkesedés érzelmi reakcióinak kétértelműsége alapján a már meghatározott fenségesség érzetének pszichológiai fogalmakkal való megvilágítása (vö.: *A tragikum meghatározása a létezés földrajzának határain belül* 7.§)<sup>3</sup>. Fontos itt az, amiként LIPPS (1903. 556-566.) későbbi fejlődése során is, hogy a szenvedés elveszíti önálló értékét; a szenvedés, amit a tragikus hős vállal és tart fenn, alárendelt az élvezetnek, amelyet amaz a hősben és a nézőben éppen a szenvedés közegében kiváltott értékfeltárásként indukál. A túlkompenzáció abban áll, hogy a határ megkísértésének tudatos aktusa kielégültséget okoz, ami erősebb, mint az az elégedetlenség, amit a tudatnak az áthághatatlan határ előtti összetörése vagy a lényeg – önmagát kereső és monoton – projektumát a végtelenségig felelevenítő generációk morális romlottsága vált ki. Más szóval, a szabadság érzete, amelyet a tudat tapasztal meg a határ tiszta tudatával és – legalább annyira – a határ megkísértésének aktusával szemben, összehasonlíthatatlanul élvezetesebb, mint az a szenvedés, amit a kockázat tudata vagy annak a bukás negatív útján való igazolása generál. „A negatív módon nyert élvezet” végső soron ama tudat érzelmi kísérője, mely szerint az élet nem bír önálló értékkel, hogy nem kell bármilyen módon, bármilyen áron élni. A *pleasure in pain* paradoxona mögött az a gondolat rejtőzik, hogy az öröme még a halál is alkalmat adhat, a-

mennyiben ez az élet értékének egyetlen igazolási módja, illetve az az ár marad, amit azért fizetünk, hogy az élet élhető és értelmes lehessen.

*Gabriel Liiceanu  
Fordította: Pató Attila*

## IRODALOM

- HENN, T.R., *The Harvest of Tragedy*, Methuen, London, 1956.
- COHN, J., *Allgemeine Ästhetik*, Wilhelm Engelmann Verlag, Leipzig, 1901, II. Teil, Der Inhalt des ästhetischen Wertgebietes, IV. Kapitel, Die wichtigsten Arten des Ästhetischen, §4, Das Tragische, pp. 189-206.
- SCHILLER, Fr., Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, in: WERKE, B. XX (Philosophische Schriften), Hermann Bohlhaus Nachfolger, Weimar, 1962, Benno von Wiese (ed.), pp. 133-148.
- VISCHER, Fr., Th., *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Teil I, Die Metaphysik des Schönen, Zweite Auflage, Robert Vischer (ed.), Meyer & Jessen, München, 1922.
- LIPPS, Th., *Psychologie des Schönen und Kunst*, Erster Teil: Grundlegung der Ästhetik, Hamburg und Leipzig, Verlag von Leopold Voss, 1903. Sechster Abschnitt: Die Modificationen des Schönen, Sechstes Kapitel: Die Tragik pp. 559-573.
- HARTMANN, N., *Ästhetik*, Berlin, 1966, Dritter Teil: Abschnitt, 32. Kapitel, b. Das Erhabene im Tragischen und seine Aporien, pp. 383-386.
- RAPHAEL, D.D., *The Paradox of Tragedy*, Indiana University Press, Bloomington, 1961 (ed. 1,1960)
- DALAUDUN D'AIGALIERS, P., *L'art poétique*, 1577 in: MOREL J., *La tragédie*, Armand Colin, Paris, 1964. pp. 86-87.
- SCALIGER, J.C., *Poetices libri Septem*, 1561, in: MOREL, pp. 80-81; CLARK, B.H., *European Théories of the Drama*, Crown Publishers, Inc., New York, 1959. p.61.
- HUIZINGA, J., *Herbst des Mittelalters*, Stuttgart, 1.965.
- DUBOS, ABBÉ, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719. in: MOREL, pp. 138-139.
- FONTENELLE, B., DE, *Réflexions sur la poétique*, 1691, in: MOREL, pp. 135-137.
- HUME, D., *Of Tragedy in: Problems in Aesthetics*, Macmillan, London, 1970, Moris Weitz (ed.), pp. 699-705.
- MÜLLER FREIENFELS, R., *Psychologie der Kunst*, B.I, Allgemeine Grundlegung und Psychologie des Kunstgenießens, ed. III, B.G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1923; VII. Kapitel, Die emotionalen Faktoren im Kunstgenießen, §8, Die tragischen Gefühle, pp. 227-229.
- MAS, E., DE, *Tragico in: Enciclopedia filosofica v. IV*, Venezia-Roma, G.C. Sansoni, 1957, pp. 1282-1283.