

Faragó Emese:

Etika és tragikum kapcsolata a klasszikus és modern drámaelméletekben

Etika és tragikum kapcsolatának vizsgálata hosszú évszázadokra nyúlik vissza. Az antikvitás alkotói számára még egyértelmű volt, hogy a tragikum elsősorban az etika és az erkölcs területéhez kapcsolódik, és meghatározó szereppel bír az emberek erkölcsi nevelése szempontjából. A felvilágosodás időszakájában az erkölcsi szempontok háttérbe szorulásával párhuzamosan az esztétikai szempont egyre inkább előtérbe került. A klasszikus tragédiaelméletekben az esztétikai hatás morális céloknak való alárendelését tapasztalhatjuk, Nietzsche-nél és napjaink tragédiaértelmezőinél azonban már a tragikum minden morális és nevelési szemponttól mentes, tisztán esztétikai jellegű értelmezésével találkozhatunk.

Az esztétika és a tragikum kapcsolata ugyanilyen hosszú múltra vezethető vissza. A tragédiáról és a tragikum jelenségéről való filozófiai gondolkodás alapjait Platónnál és Arisztotelésznél találhatjuk meg, akik írásaikban az esztétika alapvető fogalmait is meghatározták. Az ő munkájukat Szondi a „tragédia poétikájának” tekinti.¹ Ezt a filozófia és esztétika eredendő összetartozására épülő hagyományt fejleszti tovább a német filozófia. A „tragikus filozófia” alap gondolata a német spekulatív-dialektikus gondolkodásból eredeztethető, elsősorban Schelling, Hegel és Hölderlin munkáiból. A „tragédia poétikája” és a „tragikus filozófia” elkülöníthetőek ugyan, mégis mélyen összekapcsolódnak egymással. Nietzsche a „tragédia poétikájának” és a „tragikus filozófiának” egyaránt örököse és továbbfejlesztője. Művészet és filozófia viszonyának vizsgálata során a két hagyomány meghaladására is kísérletet tesz.²

Tanulmányomban arra a kérdésre keresem a választ, hogy az antik és a modern tragédiaértelmezések szerint mennyiben állítható párhuzamba a tragédián belül az erkölcsi cselekedet megítélése és az általa kiváltott esztétikai hatás? Illetve hogy az értelmezők szerint a tragikum melyik mozzanata képes a katarzis élményének kiváltására az antik illetve a modern néző esetén? Az antikvitás tragikumra vonatkozó nézeteit jelen tanulmányban a platóni és az arisztotelészi értelmezésre támaszkodva vizsgálom. A modernitás meghatározó jelentőségű szerzőinek tragikum felfogását művészetelméleti témájú írásaik alapján rekonstruálom.

¹ Szondi 1978, 157.

² Isztray 2011, 103.

Tanulmányomban amellet fogok érvelni, hogy még a tisztán esztétikai értelmezésre törekvő modern tragédiaelméleteknek is figyelembe kell venniük etikai szempontokat, hiszen a tragikum által kiváltott specifikus esztétikai hatás (a megrendülés) csak akkor működhet, ha a tragikumot az erkölcsiség felől értelmezzük.

Az antikvítás tragikum értelmezése: az etikai és esztétikai értelmezés alapja

Filozófia és művészet ellentéte, a kettő között fennálló versengés és viszály a platóni koncepció meghatározó eleme.³ Legékezebb megnyilatkozása Platón művészetfilozófiájában található, aki metafizikai, etikai, politikai és vallási szempontból egyaránt bíráló tárgyává teszi a művészeteket. Művészetkritikája legrészletesebben *Az állam* című dialógusban kerül kifejtésre.

A költészettel kapcsolatos probléma elsősorban vallási és etikai eredetű. A költők a legnagyobb problémát azzal okozzák, hogy folyamatosan hamis állításokat tesznek az istenekről (*Az állam* 376e-386b). Igazságtalannak (*Törvények* 907b), viszálykodónak és bosszúállónak mutatják be őket (*Az állam* 378a-379a). Az istenek és a hősök erkölcstelenként való ábrázolásával pedig rossz hatást gyakorolnak a polgárok erkölcsi fejlődésére. Platón azt is nehezményezi, hogy a költők úgy ábrázolják az isteneket, mint akik az ember életében bármi rossz okozói (379a-379d), holott az istenek jóságához és igazságosságához a *theodicea* alapján kétség sem férhet. Eszerint az istenek nemcsak hogy erkölcsileg jók, és az ember életében semmi rossznak nem okozói, hanem ontológiailag is tökéletesek és nem tévesztenek meg minket. A költők számára tehát tilos oly módon ábrázolni az isteneket, mint akik a sajátjuknál hitványabb (például emberi vagy állati) alakban jelennek meg, ezzel ugyanis azt a látszatot keltik, hogy 1. az istenek képesek a tökéletlenségre, illetve 2. szándékosan megtévesztik az embereket (380c-383c). Az isten általi megtévesztés lehetősége pedig félelmet generál az emberben (381d). Ugyanerre az eredményre vezet, ha a költők a túlvilágról riasztó képet festenek (386a-387d). A félelem érzésének felkeltése káros az ideális állam öreinek nevelése szempontjából, nekik ugyanis az állam védelmének biztosítása érdekében a bátorság erényében kell magukat gyakorolniuk. Ugyanezen okból Platón kizárja ideális államából az istenek és a hősök gyengeségét, illetve a siránkozó vagy javeszékéltő embereket (387d-388e) ábrázoló mítoszokat is. Ami meglátásom szerint a *szánalom* érzésének teljes kizárását, illetve tágabban értelmezve mindenféle erős (akár pozitív, akár negatív) érzelmet ábrázoló vagy ilyen érzelmeket kiváltó történet kitiltását jelenti. Ez az ítélet a mértékletesség erényével áll

³ Vö. Most 2011.

összefüggésben. Platón költészettel szembeni kritikájának ugyanis lényeges pontját képezi, hogy a költők sokszor oly módon ábrázolják az isteneket és a hősokeket, mint akik nem rendelkeznek az önmérséklet erényével (389d-392a). Holott az istenek és a hősoke az ideális állam polgárainak példaképei, ezért tartózkodni kell attól, hogy őket bármifajta tökéletlenség birtokosaiként ábrázoljuk. Platón az örök helyes nevelése érdekében kizárja az olyan történeteket is, amelyek az istenekkel szembeni engedetlenséget vagy gőgöt (*hybris*) ábrázolják, ezek ugyanis engedetlenségre ösztönöznék az öröket magukat is. Ezen a ponton válik világossá, hogy mi áll a theodícea (és a hērósok ábrázolása) háttérében nevelési szempontból. Az istenek esendőként való ábrázolása ugyanis sok ember számára felmentésül szolgálhat a saját erkölcstelenségeikért való felelősségvállalás alól.⁴

Platón szigorú erkölcsi nevelési programja felől tekintve a költészettel kapcsolatos másik komoly probléma, hogy a költő sokszor olyan történeteket ábrázol, amelyekben az erkölcsös emberek elbuknak, az erkölcstelének viszont diadalmaskosnak (392a-b). Ezzel alátámasztják azt az erkölcsös életet alapvetően megkérdőjelező elgondolást, miszerint az erénynek önmagában nincs értéke, éretnyes életet csupán a belőle származó haszon (a siker és elismerés) miatt érdemes élni. Ha az erkölcsös cselekedetekért járó jutalom elmarad és az embert minden erkölcsösége ellenére szerencsétlenség éri, akkor nincs értelme az erényes életre törekedni.⁵ Sőt, egyenesen balgaság, mivel az erkölcstelenség – amennyiben rejtve marad – minden esetben hasznos számunkra, az erkölcsösség viszont egyenesen mások érdekeinek érvényesítését szolgálja.⁶ A tartalmi szempontok tárgyalását Platón tehát azzal a – tragikum szempontjából jelentős – gondolattal zárja, hogy az emberek ábrázolását illetően az ideális államból ki kell zárni minden olyan elbeszélést, amelyik azt üzeni, hogy sok erkölcstelen ember boldog, sok erkölcsös pedig boldogtalan, mivel ez nemfelel meg a valóságnak. Platón szerint a költők hibája az etika szempontjából tehát abban áll, hogy azt hirdetik, jobb igazságosnak látszani, mint igazságosnak lenni (*Az állam* 392a-392c, *Törvények* 662b-663c), holott a szókratészi etika éppen arra kíván rámutatni, hogy jobb

⁴ Jó példa erre Euthüphrón megnyilvánulása a róla elnevezett platóni dialógusban, aki apjának feljelentése során arra hivatkozik, hogy a görög mitológia tanúsága szerint Zeus is könnyörtelenül elbánt a sajátapjával, Kronossal. Vö. Platón: *Euthüphrón*5e. Platón ezzel kapcsolatos kritikáját ld. Platón: *Az állam* 377e.

⁵ Vö. Glaukón és Adeimantos felvetéseit (*Az állam* 358e-367e).

⁶ Vö. Thraszümakhosz álláspontjával (*Az állam* 343b-344b). Thraszümakhosz, Glaukón és Adeimantos felvetései arra készítetik Szókratészt, hogy amellet érveljen, hogy az erény (az igazságosság) egyszerre intrinzikus és extrinzikus jó. Vagyis Szókratész érvelése egyúttal a költészet által közvetített világkép cáfolataként is felfogható.

igazságosnak lenni, mint igazságosnak látszani és jobb igazságtalanságot elszenvedni mint elkövetni. Ez a gondola újfent a theodícea elképzeléséhez kapcsolódik. Egyúttal (ezzel szoros összefüggésben) egy anti-tragikus világképet vázol fel, melynek során a jók elnyerik méltó jutalmukat, a rosszak pedig megérdemelt büntetésüket. Mindezek alapján jól látható, hogy Platón művészetkritikája első sorban vallási és (erkölcsi) nevelési szempontoknak van alárendelve.

Platónnak *Az államban* kifejtett művészetfilozófiája abban különbözik radikálisan a későbbi antik illetve modern szerzők elméleteitől, hogy a művészeteket, azon belül a tragédiát és a tragikumot az erkölcsi nevelés kérdéskörén belül, kizárólag azzal összefüggésben vizsgálja, és arra a kérdésre keresi a választ, hogy a művészetek illetve a tragikum mennyiben járulnak hozzá az ideális állam őreinek megfelelő nevelési módszereihez. A művészettel kapcsolatos nézetek következetes végiggondolása után *Az állam* X. könyvében és a *Törvényekben* végül arra az álláspontra helyezkedik, hogy minden tragédiát ki kellene tiltani az államból. A tragikum felmutatása Platón álláspontja szerint tehát nem járul hozzá az ideális állam őreinek erkölcsi fejlődéséhez. Az öröket helytelen a szánalomhoz és a félelemhez (a tragikum által kiváltott érzelmekhez) szoktatni. Nekik ugyanis „hivatalból” bátraknak és kemény-szívűeknek kell lenniük, hiszen az állam védelme az elsődleges feladatuk.

Platón tehát nemcsak tartalmi (és formai) szempontok alapján, hanem az általuk kiváltott hatás miatt is bírálja a művészeti alkotásokat. Meglátása szerint ugyanis az erényes emberhez nem illik a siránkozás, illetve a nevetgélés, a tragédia és a komédia pedig épp ezeket a hatásokat váltja ki. Mialatt a néző a tragédiát illetve a komédiát nézi, a mű hatása alá kerül, és túlságosan szabadjára engedi az érzelmeit, ezzel pedig lelkének egészségét is veszélyezteti. Platón álláspontja szerint a műalkotás által kiváltott affektív változások ugyanis növelik a siránkozásra és a nevetgélésre való hajlamunkat, és ezzel káros hatást gyakorolnak erkölcsi életünkre. *Az államban* Platón első sorban tehát a gyönyörködtető költészetet (607c) tiltja ki ideális államából, mivel ez a vágyakozó és nem az értelmes lélekrészről szólítja meg. A gyönyörködtető költészet és filozófia alapvető ellentéte abban áll, hogy míg a filozófia (és a jó költészet) a szenvedélyek és vágyak megzabolázására tanít, addig a rossz költészet éppen azok kiélésére ösztönöz.⁷

Ezen a ponton azonban jogosan tehető fel a kérdés, hogy helyesen gondolja-e Platón, amikor elítél minden olyan művészeti alkotást, amely nem kizárólag erkölcsi szempontból feddhetetlen embereket ábrázol? Hiszen miért ne lehetne pozitív erkölcsi-nevelő hatása annak, ha a történet egy erkölcsileg elítélendő személy bukásáról szól? Ebben az esetben a tragédia által kiváltott érzelmek annak segítségével érnének el pozitív hatást, hogy enyhébb formában keltik fel azokat

⁷ Rosen 1988, 9.

az érzelmeket, amelyek elhatalmasodása az ember lelkében nem kívánatos. Ehhez hasonlólt láthatunk majd Arisztotelész tragédiaelméletében is, aki szerint a tragédia által kiváltott katarzis a félelem és a részvét érzésének felkeltésén keresztül hozzájárul ahhoz, hogy uralkodni tudjunk szenvedélyeinken.

Platón tehát elismeri és meghatározó fontosságúnak tartja a tragikum esztétikai hatását, a nevelés szempontjából azonban elítéli azt. Belátja, hogy a tragikum képes a szánalom és a félelem érzésének kiváltására, de mivel úgy véli, hogy a tragikum által kiváltott esztétikai hatás erkölcsileg káros, ezért nevelési szempontból kártékonynak tekinti azt. Arisztotelész felől tekintve emögött az a belátás körvonalazódik, hogy a tragédia szemlélésekor az ember nem tisztul meg a tragikum által kiváltott érzelmektől, hanem éppen ellenkezőleg, ezek felerősödnek benne, és „beszennyezik” a lelkét. Platón tehát tudatában van annak, hogy a tragikum ábrázolása kivált bizonyos érzelmeket, amelyeket tágabban értelmezve esztétikai hatásoknak is tekinthetünk, ugyanakkor tagadja, hogy ezektől a *katarzis* jótékony hatásának következtében megszabadulnánk. Vagyis tagadja a tragikum által kiváltott katarzis lehetőségét. Ez művészetkritikája szempontjából azért kulcsfontosságú, mert ha elfogadná a katarzis lehetőségét, akkor a tragikumot és az azt felvonultató tragédiát erkölcsi és nevelési szempontból is hasznosnak és üdvözlendőnek kellene tekintenie.

Azonban még Platón szerint is léteznek olyan művészeti alkotások, amelyek az ideális államba minden további nélkül beengedhetők. Ilyenek például az istenekhez szóló himnuszok és a hősöket dicsőítő alkotások, amelyek jó hatással vannak a polgárok erkölcsi fejlődésére. Ezek a művészi alkotások nemcsak megengedhetők az ideális állam keretei között, hanem szükségszerűen jelen is kell lenniük mint az erkölcsi nevelés kiemelkedő fontosságú eszközei. A tragédiaköltőket ezzel szemben épp a polgárok erkölcsi fejlődésére gyakorolt káros hatásuk miatt kell kitiltani az ideális államból. Azzal a kitételrel, hogy amennyiben a tragédiaköltők vagy bárki más képes meggyőző érvet hozni amellett, hogy a tragédia vagy más hasonló művészeti alkotás valójában hasznos (értsd: az erkölcsi nevelés szempontjából), akkor az utánzóművészeket vissza lehet engedni.

Összességében véve tehát megállapíthatjuk, hogy Platón részben teológiai, részben erkölcsi szempontok alapján utasítja el a tragédiaköltészetet. Azaz azért, mert azt mutatja be, hogy 1. az istenek erkölcstelenek és képesek rosszat okozni az ember életében, 2. hogy az igazságos ember elbukik, az igazságtalan pedig győzedelmeskedik. Platón etikájában ezzel szemben azzal az állásfoglalással találkozhatunk, hogy 1. az istenek mind ontológiai, mind etikai szempontból tökéletesek, azaz igazságosak, erényesek és jók, 2. az igazságos ember elnyeri méltó jutalmát, az igazságtalan pedig megérdemelt büntetését.

A későbbi időszakban Arisztotelész éppen az etika szempontjából tartja fontosnak a tragédia keretein belül a jószors balsorsba való fordulását bemutatni. Hiszen etikai nézetei szerint az emberi élethez hozzátartoznak a szerencsétlen fordulatok (*peripeteia*) is. Sőt, épp ezek azok, amelyeken keresztül a valódi jellem és annak ereje megnyilvánul. A tragikum valódi tétje Arisztotelész szerint tehát épp az, hogy az ember képes-e megbirkózni az őt érő váratlan balszerencsével, és a legnagyobb kétségbeesés közben is helyesen dönteni.⁸

A tragédia a *Poétika* tanúsága szerint az emberi cselekedeteknek azt a csoportját mutatja be, amelyek esetén a cselekvőnek erényes volta ellenére nem boldogság, hanem balsors jut osztályrészül. Ez összhangban áll az arisztotelészi etika állításával, miszerint a boldog élethez az erényes életvitelen kívül az embertől független, külső szerencsejavarok is szükségesek. Ezek hiányában az erkölcsös élet nem feltétlenül lesz a boldog élet záloga – ahogy láthatjuk azt például a tragikus hősök esetén. A tragédiában az alapvetően erkölcsös jellemből fakadó cselekvés, és az ebből eredő hiba okozza a balsors bekövetkezését. Arisztotelész a tragikumot tehát egy kiváló és erényes jellem hibájára, vétségére vezeti vissza. Az esemény sor ugyanakkor azt ábrázolja, hogy a jellem erősebbnek bizonyul a véteknél⁹, amennyiben a tragikus hős képes szembenézni tettének következményeivel és vállalni a felelősséget a tragikus vétségből fakadó nem szándékolt következmények miatt. A tragikum jelensége tehát nem érvényteleníti az erkölcsös élet magasabb rendűségét. Csupán rámutat, hogy bár az erkölcsös cselekedet közelebb vezet a boldogság eléréséhez, egyúttal a bukás veszélyének is kiteszi az embert. Nem lehetséges erényes cselekedet a lehetséges veszteségek (szenvedés, halál) felvállalása nélkül. Erre a felismerésre (*anagnóriszisz*) a váratlan sorsfordulatok bekövetkezésekor jut el a tragikus hős és a sorsát szemlélő néző.¹⁰

Az arisztotelészi tragikum koncepció kapcsán megfigyelhető az a modern etikai gondolkodás számára is meghatározó momentum, hogy a szándékok és a tettek elszakadnak egymástól.¹¹ A tragikus hős eredetileg nem rossz szándéktól vezetve hajtja végre azt a tettet, amely a tragikus végkifejlethez vezet, esetleg nincs is szándékában véghezvinni az adott cselekedetet, az csak járulékos módon következik be. Az eredeti szándéknak a tétől való elszakadására a tragikus hős csak a tragikus végkifejlet felé haladva ébred rá.

⁸ Szabó J. 2008, 25.

⁹ Szabó J. 2008, 29.

¹⁰ Uo.

¹¹ Menke 2005, 63.

A tragédia megalkotójának Arisztotelész szerint szem előtt kell tartania, hogy „a legszebb tragédia szerkezetének nem egyszerűnek, hanem bonyolultnak, félelmetes és szánalmat keltő események utánzásának kell lennie.” (Arisztotelész: *Poétika*. XIII.). Bármilyen egyszerű történet ugyanis nem alkalmas a katarzis élményének előidézésére. Ehhez a félelem (*phobos*) vagy a szánalom (*eleos*) érzésének kiváltása szükséges. Ezzel összefüggésben kiemeli, hogy tragikus hatást nem érhet el egy olyan történet, amelyik egy ártatlan ember életének boldogságból szerencsétlenségbe való fordulását ábrázolja. Ahogyan olyan sem, amelyik egy bűnös ember bukását vetíti elénk, mert az ilyen történet – bár emberi érzéseket kelt – a szánalom és a félelem érzését nem ébreszti fel. A szánalom ugyanis a méltatlanul szerencsétlenséget szenvedőt, a félelem pedig a hozzánk hasonlót illeti meg (Arisztotelész: *Poétika*. IV. 1. 52b-53a, XIII.). Arisztotelésznél a specifikus tragikus hatásban tehát még szerepet játszanak erkölcsi szempontok – hiszen ezek felől ítéli meg, hogy mi az, ami biztosan nem tragikus, ugyanakkor már megfigyelhető az erkölcsi szempontoktól való elszakadás, amennyiben éppen az erkölcsi szempontból nem egyértelműen megítélhető cselekedeteket tartja tragikusnak.

Arisztotelész szerint a művészi alkotások az utánzás (*mimésis*) elve alapján működnek, és oly módon érik el a kívánt hatást, hogy a nézők felismerik az általuk ábrázolt tárgyakat, cselekményeket, jellemeket. Egy történet szemlélése ugyanis csak akkor képes kiváltani belőlünk a félelem (*phobos*) illetve a részvétel (*eleos*) érzését, ha meglátjuk a történet mélyén meghúzódó általános emberi jellemzőket (*condition humaine*)¹² és felismerjük, hogy ezek az események velünk is bármikor megtörténhetnek. Egy tragikus végkimenetelű eseményt ugyanakkor csak akkor fogadhatunk el potenciálisan a sajátunkként, ha az az ember lényegét jeleníti meg és nem valamilyen bűnös szándékkal végrehajtott cselekedet következménye. Arisztotelész ezért köti ki, hogy a tragikus hősnek kiváló embernek, azaz morálisan kifogástalan személynek kell lennie, akinek sorsa nem szándékosan elkövetett bűn, hanem csupán tragikus hiba következménye. Így a néző illetve az olvasó úgy érezheti, hogy az adott eseménysor, bárkivel, akár még saját magával is megtörténhet.¹³ A tragikum tehát azáltal vált ki azonosulást az emberből, hogy rámutat, az ember akkor is ki van téve a fájdalomnak és a szenvedésnek, ha nem akar rosszat és nem is hajt végre morálisan elítélhető cselekedet.

¹² A *condition humaine* Jaspers fogalma, amely az általános emberi jellemzőkre utal. Vö. Jaspers 1954.

¹³ Vö. Szabó J. 2008, 36.

Arisztotelész számára a *katarzis* az egyén lelki egészségével illetve harmóniájával áll összefüggésben. A tragédia a szánalom és a részvét (*eleos*), illetve a félelem és a borzongás (*phobos*) érzésének felkeltésével képes elérni a lélek megtisztítását.¹⁴ Méghozzá oly módon, hogy a tragikus konfliktus és annak feloldása a néző számára esztétikai élvezetet jelent. A megtisztulás következtében megkönnyebbülés, fájdalom és gyönyör járja át a lelket. Arisztotelész újítása tehát abban áll, hogy egyfelől a katarzist oly módon értelmezi, mint ami képes megszabadítani a tragikus érzelmektől, másfelől a tragikumot tulajdonképpen *kiemeli az erkölcsi megítélés lehetősége alól*. Arisztotelésznél a specifikus tragikus hatás ugyanis egy olyan ember ábrázolását feltételezi, aki sem nem egyértelműen bűnös, sem nem egyértelműen ártatlan.¹⁵

Ezzel Arisztotelész rámutat, hogy a tragikus hős erkölcsi felelőssége tragikus sorsáért nem egyértelmű, a tragikus hatás kulcsa pedig épp ebben a kétértelműségben keresendő. Az antik és modern tragédiaelméletekben tehát a tragikus vétek alapvető kétértelműsége teremti meg az etikai és esztétikai olvasat lehetőségét. Amennyiben ugyanis a tragikus vétek nem jelent gonosztettet, azaz a hős nem felelős balsorsának bekövetkeztéért, jogosan merülhet fel a kérdés, hogy a tragikum teljes egészében kivonható-e az erkölcsi mérlegelés alól? Azaz lehetséges, hogy a tragikum tisztán esztétikai kategóriaként értelmezhető? Ennek a problémakörnek a vizsgálata közben mindkét ellentétes álláspont bemutatására részletesen kitérek. Hegel művészetfilozófiai koncepciója alapján a tragikum semmiképp sem vonható ki az erkölcsi mérlegelés alól, hiszen épp az egymással szemben álló jogos erkölcsi érdekek összeütközésében keresendő. Nietzsche azonban egy ezzel radikálisan ellentétes álláspontra helyezkedik, mely szerint az erkölcsiségnek semmi köze a tragikum lényegéhez, sőt, épp a „moralizálás” az, ami az attikai tragédia halálához vezetett.

¹⁴ A kortárs filológusok szerint nem igazolható, hogy Arisztotelész szerint az affektusok szükségszerűen (erkölcsi) megtisztulást eredményeznek. Legfőbb érvük ez ellen abban áll, hogy Arisztotelész a *Poétikában* mindössze egy helyen, a tragédia meghatározásánál használja a katarzis kifejezést. Ami arra utal, hogy a katarzis a tragédia hatásának vizsgálatakor nem tekinthető alapvető szempontnak, mindössze járulékos aspektusként merül fel (Vö. Garbe 1991, 416.) Itt: Szabó J. 2008, 35.

¹⁵ Ez árnyaltabb képet jelent Platón tragikum értelmezésénél, akinél, úgy tűnik, a tragikum kimerül abban, hogy egy teljesen ártatlan ember meg nem érdemelt szenvedését mutatja be. Vö. *Az állam* 392a-b.

A tragikum etikai szempontú megközelítése

Hegel gondolkodásmódjában kitüntetett szerep jut a tragikum számára, amit Platónhoz, Goethehez, Schillerhez, Lessinghez és Kierkegaardhoz hasonlóan elsősorban erkölcsi összefüggésekbe helyez. Hatása a modern tragikum értelmezésekre annyira meghatározó, hogy még maga Nietzsche sem vonhatta ki magát teljesen a hatása alól.¹⁶

Hegel a tragikum fogalmának értelmezése során kezdetben a *moira* fogalmából indul ki. Ehhez kapcsolja hozzá a sorsszerű bűn (*schicksalhafter Sin*) kategóriáját.¹⁷ Sorsszerű bűnnek a *moira* fogalmával összefüggésben értelmezve azt a cselekedetet tekinti, amelynek végrehajtása által a tragikus hős teljes mértékben önmagává válik vagy más nézőpontból tekintve visszatér önmagához. Ez a beteljesülés azonban nem választható, nem a szabad akaratától függő, hanem kényszerű és végzetserű. Elképzelése szerint minden konfliktus, amellyel az egyén az élete folyamán találkozik, önmeghasonlást vált ki a lélekben, ugyanakkor segítenek kialakítani az önmagunkkal és tágabb környezetünkkel való azonosságtudatot.¹⁸ Másképpen fogalmazva, amikor egy konfliktushelyzetben döntésre kényszerülünk, akkor egyfelől lemondunk egy lehetőségről, ami így sosem kerül megvalósításra, másfelől a döntésünkön keresztül megerősítjük önmagunkkal való azonosságunkat. Ugyanakkor mivel a lét célja az egység, az élet nem hasonulhat meg önmagával, így a konfliktus tragikus vétséget szül.¹⁹ A tragikus vétség pedig az egyén pusztulásához vezet. Az individuum bukása végső soron azonban nem céltalan, hiszen a vallás és az állam közötti egyensúly fennmaradásához vezet - ahogy láthatjuk azt Antigoné, illetve Szókratész esetében.

Hegel meglátása szerint az egyént egy belső ellentmondásosságot tartalmazó viszony jellemzi, amennyiben az egyén egyfelől állami lény, másfelől a civil társadalom tagja. Így az egyén egyaránt köteles az állami, illetve a családi, nemzeti elvárásoknak megfelelni.²⁰ A görög tragédia paradigmátikus módon mutatja be a fentebb említett konfliktust és annak feloldását: a dialektikus viszony egységben való feloldódását. Az alapkönfliktus abban áll, hogy az etikai szférában két fajta terület létezik. Az egyik a közösségi jog, amely teljes mértékben az állam szabályozása alá tartozik, a másik pedig a magánjog, ahol az elsődleges cél a családnak (az állam működése érdekében való) fenntartása. Ez a két terület (törvényhozás és szokáserkölcs) állandó, ám termékeny konfliktusban áll egymással.

¹⁶ Vö. Steiner 1990, 70; Nietzsche 2003, 85.

¹⁷ Nohl-féle 280. és 393. töredék

¹⁸ Steiner 1990, 46.

¹⁹ Uo.

²⁰ Hegel 1801.

Az állam folyamatosan kísérletet tesz rá, hogy a család szféráját saját felügyelete alá vonja, ezzel azonban megsemmisítené az egyént, valamint a családokat, akik saját katonai-politikai bázisai. Ennek tudatában az állam kénytelen mégis tiszteltben tartani a létezés, valamint az etika magánerkölcsi dimenzióit. A konfliktus azonban szükségszerűen megteremti az etikai szférában a tragédiát.²¹ Ez saját nézőpontunkból azért meghatározó fontosságú, mert ezen a ponton kristálytisztán megfigyelhető válik, hogy Hegel az etikai szférán belül értelmezi a tragédiát és a tragikumot magát is erkölcsi konfliktusból eredezteti.

Az Előadások a művészet filozófiájáról szülő mű tanulsága szerint a hegeli koncepció alapján „a tragédiában lényegileg jogosult érdekek állnak szemben egymással.”²² A tragikus konfliktus elsősorban tehát nem jellemek, hanem szubsztanciális erkölcsi értékek összeütközésében áll. Az egyik érték szükségszerűen csak a másik ellenében juthat érvényre a gyakorlati cselekvések szintjén.²³ Azaz az egymással ellentétes álláspontot képviselő egyének egyaránt jogos érdekeket védelmeznek, mégis csak az egyikük kerekedhet felül. Az ártatlan halál, a jó ember méltatlanul történő bukása Hegel szerint önmagában még nem elegendő ahhoz, hogy egy eseményt tragikusnak nevezünk. Ehhez hozzá kell járulnia annak a körülménynek, hogy egy feloldhatatlan ellentét részese legyen, melyből akár győztesen is kikerülhetne, hiszen egyenlő erejű elvek ütköznek össze egymással. A tragikus konfliktus esetén tehát pusztán a két fél erejétől és hatalmától függ, hogy melyikük az, aki alulmarad.

A tragikus hősök Hegel értelmezése szerint azért vannak eleve bukásra ítélve, mert az általuk kizárólagosnak tekintett és akár életük árán is védelmezett erkölcsi érték részleges. A tragédia az erkölcsben rejlő antinómiák bemutatásával azonban nem romboló, hanem építő hatást gyakorol az erkölcsre. Hegel értelmezése szerint ugyanis a tragédiában nem a tragikus hősök által képviselt erkölcsi értékesszeme, pusztán az azt tetteik által megvalósító individuumok vannak bukásra ítélve. Még hozzá azért, mert csupán részleges értékeket, az idea valamely konkrét megjelenési formáját képviselik – egyoldalú módon. Ebben a kizárólagosságban pedig a végsőig kitartanak, teljes valójukkal felelősséget vállalva tettükért.²⁴ A tragikus hősök azért buknak el, mert az általuk képviselt erkölcsi értékek kapcsán nem tudatosítják az ideális és a reális közötti távolságot. Azaz a tragikus hősöket épp az erkölcsi elvakultság akadályozza a szabad és autonóm döntésben. Ez teszi képtelenné őket az egymással ellentétes erkölcsi értékek összhangba hozására és kibékítésére.

²¹ Vö. Hegel 1801.

²² Hegel 2004, 367-368.

²³ Hegel 1980, 401.

²⁴ Szondi 1961, 403.

Kojève még egy szinttel mélyebbre helyezi ezt a diskurzust. Értelmezése szerint a tragikus konfliktus esetén nem a Kötelesség (*Devoir*) és a Szenvedély (*Passion*) és nem is két Kötelesség konfliktusáról, hanem a létezés két síkja közötti konfliktusról van szó, melynek során a cselekvő értéktelennek tekinti az egyik síkot, a többi ember azonban nem. A tragikus cselekvő azonban nincs tudatában annak, hogy cselekvése által bűnt követ el, a büntetés jelentkezése végzetszerűnek (*destin*) és igazolhatatlannak (*injustifiable*) tűnik számára, mégis lázadás nélkül beletörődik abba és nem keresi az értelmét.²⁵

A tragikus hősökkel kapcsolatban Hegel szerint (is) félre kell tennünk a bűnrel és az ártatlansággal kapcsolatos téves elképzeléseket. Ahogy az *Előadások a művészet filozófiájáról* című művében fogalmaz:

Ezek a hősök épp annyira bűnösök, mint amennyire ártatlanok. Bűnről akkor beszélhetnénk, ha az individuum szabadon dönthetett, választhatott volna. Ám a plasztikus alakoktól távol áll az ilyen választás; az individuum az, ami; cselekvése jelleméből, saját pátozából következik. [...] E plasztikus jellemek esetében nem beszélhetünk bűnről és ártatlanságról; ezek a jellemek azonosak cselekvésük pátozával, erkölcsi hatalmával, s innen jogosultságuk, amely azonban egyoldalú és ezért kollíziót okozó jogosultság. [...] A nagy jellem egyszerűen nem tudna másként cselekedni. [...] Minősítésük nem merülhet ki annak megállapításában, hogy bűnösök vagy ártatlanok.²⁶

A tragikus hősökkel kapcsolatban tehát nem vizsgálható a bűnösség illetve ártatlanság kérdése. A számon kérhető döntéshez ugyanis a választás szabadságának előfeltétele szükséges, az individuumok, jellemek esetén azonban az akarat és a szubjektivitás olyan erős és megbonthatatlan egységet képez, amely miatt az igazi jellem nem tudna másképp cselekedni. Így döntése nem kérhető rajta számon, mert nem állt szabadságában másképp dönteni. Ezen a ponton ugyanis hiányzik az emberi szabadság, mely minden erkölcsi szempontból mérlegelhető cselekvés előfeltétele. Olyasvalami ez, mint az antik görög hagyományban megfigyelt sorsszerűség, csak ez esetben belső és nem külső módon meghatározott szükségzerűségről beszélhetünk.

²⁵ Kojève 1980, 102.

²⁶ Hegel 2004, 364.

A tragédia által felszínre hozott morális ellentét a tragikus végkifejlet során feloldódik, az ellentétes erkölcsi értékek kölcsönösen kioltják egymást. Ez a tragikus összeomlása azonban egy magasabb szintű szintézis létrejöttének előfeltétele, mely végső soron az erkölcs oszthatatlan egységére utal.²⁷ A morális ellentét „a szépség és az erény dialektikus kibékülésében látszólagossá szelődül, amely a dráma tragikus jellegét is megkérdőjelezi.”²⁸ Hiszen „amennyiben a történet valószínű erkölcsi hatalmak konfliktusát ábrázolja, akkor a pátosz és a fájdalom törvényszerűen fel kell váltania a kibékülés érzésének, melyben felsejlik az örök igazságosság abszolút eszméje.”²⁹ Azaz az esztétikai elem magában hordozza a tragikum enyhítésének lehetőségét.

Hegel tragédiaelméletében az erkölcsi és az esztétikai elemek elválaszthatatlan egységet alkotnak egymással. Méghozzá oly módon, hogy a tragikum esztétikai tapasztalatát Hegel és a klasszikus tragédiaelméletek megalkotói következetesen erkölcsi megfontolásoknak rendelik alá. Ugyanakkor szükségesnek tartják az esztétikai elem jelenlétét, hiszen álláspontjuk szerint a tragédia erkölcsi mondanivalója a néző és az olvasó számára az érzelmeken, azon belül is elsősorban a pátoszon keresztül válik megérthetővé.

Hegel későbbi, a *Fenomenológia* tragikum elméletét követő és azt tovább árnyaló álláspontja is rendkívül nagy hatással bír. A *Vallásfilozófiai előadások* című mű tanúsága szerint a tragédiák esetében a sors nem független az erkölcsi igazságosságától. A tragédiák, elsődlegesen természetesen a szophoklészi tragédiák esetében ugyanis azt láthatjuk, hogy a végzet a valódi igazságosság megnyilvánulása, még akkor is, ha ez az igazságosság az egyén számára nem felfogható. A tragédiák ennyiben az erkölcs támaszai és megerősítői. A tragédiában Hegel szerint abban mutatkozik meg a valódi igazságosság, hogy szembeszáll az egyoldalúsággal és mindkét erkölcsi hatalmat érvényesnek és egymással egyenértékűnek ismeri el.³⁰

Hegel tragédia-elmélete alapvetően tehát erkölcsi nézőpontból közelíti meg a tragikumot és háttérbe szorítja annak esztétikai természetét és jelentőségét. A tragikumot az egymással szemben álló ellentétes erők összeütközése során bekövetkező erkölcsi vétségek elkövetése miatti bukásban fedezi fel. Ez az, ami álláspontja szerint a nézőkből a katarzis élményét kiválthatja. Erkölcsi és esztétikai hatás ezen a koncepción belül összefüggésben állnak egymással, méghozzá oly

²⁷Szabó J. 2008, 116.

²⁸I. m. 115.

²⁹I. m. 87.

³⁰Hegel 2000, II. 3. a.

módon, hogy az etikai konfliktus váltja ki az esztétikai mozzanatot. Azaz a tragikum etikai szempontú megközelítése Hegel számára elsődleges az esztétikai szempontú értelmezéshez képest.³¹

Az erkölcsi értelmezést erősíti Schiller tragédiaelmélete is. Az ő gondolatmenete azonban már előrevetíti az esztétikai értelmezés lehetőségét is. Koncepciója szerint a tragikum az erkölcsi és az esztétikai mozzanatok szükségszerű kapcsolatából származik. A dramaturgia legfontosabb feladata abban áll, hogy színre vigye a morális ellentmondásokat. Arisztotelészhez és Hegelhez hasonlóan ő is úgy gondolja, hogy a tragédia kulcsmozzanata, hogy olyan tetteket, cselekedeteket ábrázol, amelyek morális megítélése nem egyértelmű. Az elmélet újdonsága abban áll, hogy a cselekvőt már nem pusztán erkölcsi hatalmak képviselőjének tekintik. Sőt, egyenesen azt állítja, hogy az erkölcs maximája ellentétben áll a tragikus hős akaratával és szabadság iránti vágyával. Értelmezésében egészen odáig megy, hogy véleménye szerint a jellem éppen a morállal szembeni lázadás következtében alakul ki. A tragédiáknak ezért olyan erkölcsi szempontból vitatható cselekedeteket kell ábrázolniuk, amelyek rámutatnak a jellem erkölcs terén tanúsított állhatosságára. Ez azért meghatározó jelentőségű, mert Schiller szerint esztétikai szempontból nem az erkölcsi maximáknak való megfelelés, hanem a szabadság megnyilvánulása ragadja meg az ember figyelmét. Az, hogy a tragikus hősök még az önfenntartási ösztönnek is ellenállnak, hogy kinyilvánítsák szabadságukat.³² A végrehajtott cselekedetekért való erkölcsi felelősségvállalás a tragikus hőst erkölcsi és esztétikai szempontból egyaránt felértékeli. Tragédia-koncepciójának tanúsága szerint a tragikus hős szenvedése, illetve saját érzelmeivel, vágyaival való szembenállása erőteljes esztétikai és morális hatást vált ki a nézőből, azáltal hogy a fenségesség érzetét kelti.

Schiller esetében tehát már jóval nagyobb szerepet játszik a tragikum esztétikai értelmezése, mint a görögök vagy akár Hegel esetén. A későbbi drámaelméletekben megfigyelhető a tendencia, hogy a tragikum etikai értékelésének lehetősége egyre inkább megkérdőjeleződik és ezzel párhuzamosan az esztétikai értelmezés egyre inkább előtérbe kerül. Ebben a változásban Nietzsche tragédiaelmélete jelenti a csúcspontot, aki szerint az élet és a tragikum kizárólag esztétikai jelenségként értelmezhető.

³¹ Ezt a vonalat erősíti Kierkegaard tragikum koncepciója is, aki szerint az igazi bűnösség nem esztétikai, hanem etikai kategória. Etikum és esztétikum viszonya a tragédia esetén úgy alakul, hogy az esztétikai elem kizárólag a tragikum keretében válik egészen az etika eszközévé. Vö. Kierkegaard 1978.

³² Vö. Schiller 2005.

A tragikum esztétikai szempontú megközelítése

Az etikai szempontú értelmezésekkel szembehelyezkedve Nietzsche mellett érvel, hogy a tragédia nem értelmezhető adekvát módon erkölcsi kategóriák felől. Sőt, épp az Euripidész és Szókratész által képviselt „moralizálás” az, ami a görög tragédia halálához vezetett. Ahogy *A tragédia születése* című művében fogalmaz:

Mert, lealacsonyításunkra és felmagasztalásunkra, álljon itt világosan, hogy a művészet egész színjátéka korántsem miértünk, netán a jobbításunk és a nevelésünk, a művelődésünk céljából adatik elő, sőt hogy a művészet világának még csak a tényleges alkotói sem mi vagyunk: bízást hihetjük azonban, hogy a valóságos alkotó számára mi már képek vagyunk és művészi produktumok, és hogy legmagasabb rendű méltóságunk műalkotás voltunk jelentősége – mert a létezés és a világ csakis *esztétikai jelenségként* nyeri el örök igazolását.³³

Azaz a művésztől vagy szűkebben értelmezve a tragédiaköltésztől Nietzsche szerint semmilyen nevelő vagy javító szándékot nem várhatunk, sőt ilyen hatással sem találkozhatunk. A világot és a létezést tisztán esztétikai kategóriákként kell értelmeznünk. Igaz ez természetesen a tragikum, az az emberi létezés alapvető jellegzetességére is. Ahogy az ebből az idézetből is világosan kitűnik, Nietzsche koncepciója tökéletesen ellentmond a hegeli álláspontnak. Értelmezése szerint az erkölcsi kategóriák teljes egészében alkalmazhatatlanok a görög tragikumra, amelynek egyfajta próto-keresztény morál okozza a halálát, amit Szókratész és Euripidész idéznek elő az archaikus görög világkép „átmoralizálásával”.

Nietzsche életművében a tragédia és a tragikum értelmezése kitüntetett helyet foglal el filozófia és esztétika egymáshoz való viszonyának vizsgálata során. Értelmezése szerint a görög tragédia lényege az apollóni és a dionüszoszi művészet szemlélet összefonódottságában válik megragadhatóvá. Az attikai tragédián belül az apollóni művészet szemléletet a kar, a dionüszoszit pedig a tragikus hős jeleníti meg. A szókratészi alapokból kiinduló euripidészi irányzat legnagyobb bűne abban áll, hogy a tragédiát erkölcsi alapokra helyezve akarja újra felépíteni, ezáltal pedig tisztán apollóni művészeté kívánja formálni, oly módon hogy a dionüszoszi elemet végérvényesen számúzi. Nietzsche olvasatában a tragédia ha-

³³ Nietzsche 2003, 53-54.

lálát tehát az optimista dialektika és etika okozta. A tragédiába behatoló „esztétikai szókratizmus” ugyanis megakadályozta, hogy a zene egybeolvadjon a monológgal és a párbeszéddel. Azaz, hogy az apollóni és a dionüszoszi korábban fennálló egysége fennmaradjon. Az egyre inkább korlátok közé szorított zene már nem érezte jól magát a tragédia világában, mivel a dialektika tragédiába való behatolásával az apollóni visszavonhatatlanul túlsúlyba került a dionüszoszival szemben. A tragédiából tehát kivészett a dionüszoszi-zenei elem, és a tudatos-apollóni szerkezet győzedelmeskedett, ami nélkülözött mindenfajta szenvedélyt és ösztönösséget, ezzel pedig megfosztotta katartikus voltától a tragédia műfaját.

Ahogy azt a *Szókratész és a tragédia* című előadásjegyzet gondolatmenete is mutatja, a tragédia hanyatlása a dialektika tragédián belüli megjelenésével veszi kezdetét. A tragédiával ellentétben a dialektika alapján véve optimista: hisz az okban és az okozatban, és ebből adódóan a bűn és büntetés, valamint az erény és a boldogság szükségszerű kapcsolatában. Vagyis hiszi, hogy jellemünk és sorsunk között szükségszerű kapcsolat áll fenn, hogy az erényes és az értelem szabályainak megfelelő élet egyszersmind boldog életet is eredményez. Büntetés és sorscsapás pedig csak olyan embert érhet, aki vétett az erkölcs vagy az értelem mindenki által ismert szabályai ellen. A dialektika tragédiában való megjelenése tehát megszünteti a tragikum és a katarzisz érzésének lehetőségét, mivel lefektetett szabályai alapján, az ok-okozati kapcsolatoknak megfelelően sorscsapás az embert csak saját hibája miatt érheti.³⁴ Nietzsche ezzel egyaránt kritikát gyakorol az antik és a klasszikus tragédia-felfogással szemben.

Nietzsche a tragédia ontológiai alapját az általunk elemzett német filozófusokhoz hasonlóan a világban lévő harcban és ellentmondásban találja meg. A világ megismerésére tett kísérlete során a tudomány optimizmusától hajtva elér a megismerés határáig, ahol a további fejlődés érdekében művészetbe kell fordulnia. A tragikus filozófiának a világ megismeréséhez szüksége van a tragikus művészetre. A tragikus filozófia Nietzschénél tehát szükségszerűen tragikus művészetbe csap át. Nietzsche ennyiben tehát meghaladja a tragikus filozófusok (pl. Hegel, Schiller és Hölderlin) elképzelését. A tragédiát eszköznek tekinti az élet megismeréséhez.³⁵ Álláspontja szerint a tragédia és annak lényegi eleme (a zene) által kerülhetünk a legközelebb az élet lényegéhez. A világot az esztétikumon és annak sajátosságain keresztül tudjuk megragadni. Az esztétikum jelentősége tehát mindig túlmutat önmagán, mert az esztétika területén nyilvánul meg a tragikum az élet végső igényeként.³⁶ Nietzsche elméletét tehát „művész-metafizikának” tekinthetjük. Világképe egyfajta fordított platonizmus, ami kimondja,

³⁴ Vö. Nietzsche 1870.

³⁵ Vö. Figal 1999, 63.

³⁶ Vö. Isztray 2011, 36.

hogy minél távolabb helyezkedik el valami attól, amit Platón valóban létezőnek tekintett (az ideáktól), annál tisztábbnak, szebbnek és jobbnak tekinthető. Az élet valódi célját a látszatban éri el. A valódi világ ugyanis szenvedéssel teli és ellentmondásos, a tisztához, széphez és jóhoz az ideális világtól eltávolodva, a látszat világán keresztül vagyunk képesek eljutni.³⁷

A valódi világot a látszat világ a művészi mimézisen keresztül jeleníti meg. A művészi mimézisnek Nietzsche tehát metafizikai tétet tulajdonít. Önvallomása szerint: „én a művészetben ennek az életnek a legmagasabb feladatát, voltaképeni metafizikai tevékenységét látom.” A két művészösztön, amelynek segítségével minden művész alkot: az apollóni álom és a dionüszoszi mámor. Ahogy *A tragédia születésében* fogalmaz: „... minden művész utánczó, mégpedig vagy az álom apollóni, vagy a mámor dionüszoszi művésze, vagy végezetül – mint például a görög tragédiában – egyaránt művésze a mámornak és az álomnak is.”³⁸ Az apollóni művészet szemléletes, míg a dionüszoszi zene nem szemléletes. A mimézis egyik módja tehát képekkel dolgozik és a látással áll összefüggésben, míg a másik teljes mértékben nélkülözi a képet (le-kép-ezhetetlen) és a hallással valamint a hanggal áll kapcsolatban. A görög tragédia mint az emberi kultúra legmagasabbrendű kibontakozása egyesíti magában az apollóni és a dionüszoszi mimézis egymással szembenálló módjait.³⁹

A tragikus hatás mibenlétét Nietzsche ezért a görög tragédiákon belül vizsgálja. Euripidészhez köti azt a felismerést, hogy ami a tragédia megírása során a költő számára emelkedett hangvételnak tűnt, és a legnehezebben kifejezhető volt, a közönség számára sokszor egyáltalán nem hatott annak, sőt inkább közömbösnek találták azt.⁴⁰ Ezzel szemben néhány, a költő által egyáltalán nem hangsúlyosnak szánt rész óriási hatással volt a közönségre. Ezen a költői szándék és az elért hatás közötti ellentmondáson töprengve a szerző fokozatosan eljutott egy új művészi formához, amelyben a tragédia minden egyes mozzanatának érthetőnek kellett lennie. Euripidész szerint ugyanis az antik tragédiák hatása nem a feszültségen és a magával ragadó bizonytalanság érzésén alapul, hanem sokkal inkább a megfelelően felépített és kidolgozott pátoszos hangvételű jeleneteken. Ami pedig a leginkább megnehezítette a görög nézőközönség számára a tragédia megértését az nem más volt, mint egy lyuk az előzmények szövetén, egy hiányzó láncszem az előtörténeten. Amíg ugyanis a nézőnek azon kell töprengenie, hogy vajon az egyes szereplők cselekvéseinek mi volt az értelme, addig képtelen arra,

³⁷ Vö. Nietzsche 2003.

³⁸ Nietzsche 2003, 31.

³⁹ Isztray 2011, 105.

⁴⁰ Uo.

hogy teljes mértékben átélje a főhős szenvedését, hogy eggyé váljon azzal.⁴¹ Ennek a problémának a kiküszöbölésére szolgált többek között a prolóógus, amelyben egyetlen egy fellépő – istenség vagy hős – a darab elején elmesélte ki ő, merre tart a cselekmény, mi történt eddig, mire számíthat a közönség a darab előrehaladtával. Ezt egy modern művész egyenértékűnek tartaná a feszültségkeltés határsáról való lemondással. Ha ugyanis az ember tudja, hogy mi történt eddig, és hogy a továbbiak során mi fog történni, akkor egy modern néző sohasem várná meg a darab végét. A tragédia nem tartaná fenn tovább a kíváncsiságát és az érdeklődését, így aztán katartikus hatást sem tudna gyakorolni. Ahhoz, hogy a nézőre hatást gyakoroljunk a modern szerzők szerint feszültségre, fordulatokra, bizonytalanságra és kiszámíthatatlanságra van szükség. Ez a különbség tehát rávilágít számunkra, hogy az antik és a modern szerzők szerint milyen módon lehetséges hatást gyakorolni a tragédia nézőire és előidézni náluk a katarzis élményét.

Nietzsche határozottan szembefordul az arisztotelészi katarzis fogalommal, illetve annak a klasszikus tragédiaelméletekben továbbélő értelmezésével is, amennyiben teljes mértékben elutasítja a művészet általi morális megtisztulás lehetőségét. A katarzis fogalmát a tragédiához hasonlóan a Dionüosz-kultuszhoz kapcsolódóan értelmezi. Álláspontja szerint a zene az az eszköz, amely hatványára emeli a tragikus cselekmény hatását. A katarzis a tragédián belül tehát egyértelműen dionüoszosi elem, amelynek segítségével a néző a tragikus hős minden érzelmét átéli. A közte és a tragikus hős között fennálló *distancia* „mámoros és féltelmes” eltörlésének következtében a néző maga is változik. A tragikus hős bőrébe való belebújás során lemond önmagáról, és egyesül a tragédia hőisével, az eksztázis állapotába kerül. A dionüoszosi élményt azonban nem megtisztulás, hanem undor és letargia követi. A tragikum Nietzsche számára ugyanis a „fájdalom és öröm magasrendű keveréke, ahol a fájdalom gyönyört kelt, és a gyönyörben jelen van a fájdalom.”⁴² A tragikum esztétikai értelmezésén keresztül érthetjük meg, hogy hogyan lehet túllépni a látszat és a szépség kategóriái által körülírt apollóni művészeti hatáson. Nietzsche szerint ugyanis egyedül a zene dionüoszosi spellemén keresztül érthetjük meg, hogy az individuum pusztulása örömben részesíthet.⁴³ A zene Nietzsche számára ugyanis „az örök élet közvetlen ideája”, a „zene szelleme” pedig a jelenségek és az individuum pusztulásán is túl mutató (örök) élet igenlése.⁴⁴

⁴¹ Vö. Nietzsche 1870.

⁴² Isztray 2011, 53.

⁴³ Nietzsche 2003, 137.

⁴⁴ Isztray 2011, 56.

Nietzsche szerint a tragikum a dramaturgia és a teátralitás segítségével képes a nézőre hatást gyakorolni. Álláspontja szerint a néző oly módon részesülhet a tragikum tapasztalatából, ha nézőpontjának váltogatásával a tragikus végkifejlethez vezető cselekedetekre a drámai személy és a szerző pozíciójából is képes rálátni. Ez megvilágítja számunkra azt a tényt, hogy Nietzschét a modern drámaértelmezőkhöz hasonlóan elsősorban már nem a tragikum 'mimetikus-morális' értelmezése, hanem annak esztétikai hatása foglalkoztatja. Aminek oka abban keresendő, hogy a drámai hatás legfontosabb forrásának nem a történet pátoszáát, hanem a tragédia teátralitáshoz fűződő elemeit tekinti.⁴⁵ Ennek kapcsán kiemeli, hogy a tragikum forrásának a tragédia eredendően teátrális és performatív eseményét kell tekintenünk. Nietzschénél tehát a dramaturgia és a színrevitel jelentőségének felértékelődésével, a tragikum esztétikai mozzanatának előtérbe helyeződésével találkozunk.

Összességében véve megállapítható, hogy Nietzsche számára a tragikum esztétikai mozzanata fontosabb az etikai jelentésrétegnél. Sőt, a tragikumot tisztán esztétikai szempontból szabad csak értelmeznünk, mert a racionalitásra és az erkölcsi alapokra fókuszáló értelmezés irreleváns és tökéletes módon félrevezető. Sőt, éppen az „esztétikai szókratizmusnak” a művészet területére való betörése döntötte romba a tragédiát az antikvitás idején.

Konklúzió

Vizsgálódásunk végeztével jogosan tehetjük fel a kérdést: lehetséges-e kizárólag esztétikai értékekre alapozni a művészetszemléletet – figyelembe véve, hogy az esztétikai érték lényegét tekintve mindig más (pl. etikai) értékekkel együtt jelenik meg. Igaza van-e Nietzschének és az esztétika kizárólagos híveinek: vajon azok, akik erkölcsi dilemmák összefüggésében értelmezték a görög tragédiát, alapvetően félreértették volna a tragikum lényegét? Mindent összevetve: lehetséges-e teljes egészében félretenni az erkölcsi szempontokat a tragikum megítélése kapcsán, ha egyszer – legalábbis Arisztotelész szerint – annak lényeges eleme a szánalom vagy együttérzés? Valóban nincs semmiféle erkölcsi „üzenete” a tragédiának, csupán amorális esztétikai vetületei? A kérdésekre aligha válaszolhatunk igennel, figyelembe véve, hogy Nietzsche maga is egy „morálon túli *morál*” felől tekintve fájlalja „a tragédia halálát”. Még akkor is, ha kérdéses, hogy a hagyományos erkölcsiség felől tekintve mennyiben tekinthető egyáltalán morálnak ez a „morál”. Összességében véve tehát megállapítható, hogy a tragédiaértelmezések

⁴⁵ Vö. Szabó J. 2008, 99.

kapcsán az etikai szempontokra még azoknak a szerzőknek is tekintettel kell lenniük, akik szerint az esztétikai gondolkodásnak meg kell maradnia a saját határain belül, hiszen a tragikum specifikus esztétikai hatása csak úgy működhet, ha a tragikumot az erkölcsiség felől értelmezzük.

Irodalom:

Klasszikusok:

Arisztotelész: *Poétika*. Ford. Sarkady János. Budapest, Magyar Helikon, 1963.

Hegel, G. W. F.: *A szellem fenomenológiája*. Ford. Szemere Samu. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973.

Hegel, G. W. F.: *Előadások a művészet filozófiájáról*. Ford. Zoltai Dénes. Budapest, Atlantisz Kiadó, 2004.

Hegel, G. W. F.: *Esztétika*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Gondolat Kiadó, 1979.

Hegel, G. W. F.: *Esztétikai előadások*. 3. kötet. Ford. Szemere Samu. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980.

Hegel, G. W. F.: *Vallásfilozófiai előadások*. Ford. Zoltai Dénes. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2000.

Kierkegaard, S. A.: *Vagy-vagy*. Ford. Dani Tivadar. Budapest, Gondolat, 1978.

Nietzsche, F.: *A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus*. Ford. Kertész Imre. Budapest, Magvető Kiadó, 2003.

Nietzsche, F.: *Sokrates und die Tragödie*. Basel, 1870.

Platón: *Az állam*. Ford. Jánosy István. Budapest, Cartaphilus, 2008.

Platón: *Eutüphrón. Szókratész védőbeszéde, Kritón*. Ford. Gelenczey-Miháltz Alirán, Mogyoródi Emese. Budapest, Atlantisz, 2005.

Platón: *Törvények*. Ford. Bolonyai Gábor. Budapest, Atlantisz, 2008.

Szakirodalom:

- Figal, G. 1999. *Nietzsche. Eine Philosophische Einführung*. Stuttgart, Philipp Reclam Verlag.
- Garbe, B. 1991. Die Komposition der aristotelischen „Poetik“ und der Begriff der „Katharsis“. In: Luserke, M. (ed.): *Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert*. Zürich, Hildesheim, 402-422.
- Jaspers, K. 1954. *Über das Tragische*. München, Piper.
- Kojève, A. 1980. *Introduction à la lecture de Hegel*. Párizs, Gallimard.
- Lukács Gy. 1977. A tragédia metafizikája. In: Uő.: *Ifjúkori művek (1902-1918)*. Budapest, Magvető. 492-518.
- Menke, Ch. 2005. *Die Gegenwart der Tragödie*. Versuch über Urteil und Spiel. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Most, G. W. 2011. What Ancient Quarell between Philosophy and Poetry? In: Pierre Desruée – Herrmann, F-G. (eds.): *Plato and the Poets*. Leiden, Boston, Brill.
- Rosen, S. 1988. *The Quarell between Philosophy and Poetry*. New York, Routledge.
- Schiller, F. 2005. A patetikusról. In: Uő.: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Ford. Mesterházi Miklós, Papp Zoltán. Budapest, Atlantisz. 129-155.
- Steiner, G. 1990. *Örök Antigóné*. Ford. Fridli Judit. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- Szabó J. 2008. *A tragédia(elméletek) etikai koncepciói*. Doktori disszertáció. Szegedi Tudományegyetem.
- Szondi, P. 1978. Versuch über das Tragische. In: *Schriften I*. Frankfurt am Main, Insel.
- Taylor, A. E. 1999. *Platón*. Ford. Bárány István és Betegh Gábor. Budapest, Osiris.