

A SZÍNPAD: ÓSI*

Philippe Lacoue-Labarthe

A tragikus mítosz létrehozó gyönyör és a zenei disszonancia hallatán érzett gyönyör egy hazából valók.

Nietzsche: *A tragédia születése.*

Erósz: túl sokat kívánsz, Thanatosz.

Pavese: *Párbeszéd Leucóval.*

Az itt következő észrevételek egy olyan Freud-írásra támaszkodnak, amit Max Graf tett közzé 1942-ben, *Pszichopata szereplők a színpadon* címmel. Két nyomós okból is figyelemre méltó a szöveg. Először, mert a posztumusz írárok egyik rejtélyes példánya. Nemcsak amiatt, hogy Freud nem adta ki (nem akarta kiadni, vagy nem szánta kiadásra), hanem mert alighanem még a létezéséről is „elfeledkezett”, a tulajdonjogáról mindenesetre *lemondott*.¹ Ez elég rit-

* In: *Le sujet de la philosophie* I. Aubier–Flammarion, Paris, 185–217. o. A szöveg első változata a *Digraphe* 3-ban jelent meg (autumn 1974), „Feljegyzések Freudról és a reprezentációról” címmel.

¹ A kéziratról tudjuk, hogy Freud adta — egy számunkra ismeretlen időpontban — Max Grafnak, aki zenetörténész és zeneelmélet-író volt, és hosszú időn át Freud baráti és tanítványi körébe tartozott. Graf először 1942-ben publikálta, H. A. Bunker angol fordításában (*Psychoanalysis Quarterly*, vol. XI, no 4): *Psychopatic characters on the stage* címmel. Ez a verzió szerepel a Standard Edition VII. kötetében. Az eredeti 1962-ben jelent meg (*Neue Rundschau*, vol. 73), majd bekerült a frankfurti Fischer kiadónál megjelent Studienausgabe X. kötetébe (*Bildende Kunst und Literatur*, 1970). Az ugyanitt megjelent *Gesammelte Werke* nem tartalmazza. — Graf véleménye ellenére, aki szerint a szöveg 1904-ből származik, a mai felfogás szerint 1905-ben, vagy még később, 1906 legelején íródott: nagyjából egyidejűnek tekinthető a *Három értekezés a szexualitás elméletéről* és *A Vicc és viszonya a tudattalanhoz* című munkákkal, sőt végső soron a *Gravidával* is. Azt viszont nem tudjuk, miért ajándékozta Grafnak, anélkül, hogy akárcsak utalt volna kiadási (vagy pusztán javítási) szándékára.

Ennek a tanulmánynak az első változata a Freud-szöveg első francia fordítása kíséretében jelent meg, melyet Jean-Luc Nancy közreműködésével fordítottam.

ka, ha nem egyedülálló döntés ahhoz, hogy felkeltse, sőt felcsigázza az érdeklődésünket — és arra késztesen, hogy alaposabb vizsgálatnak vessük alá a freudi gondolkodás történetét, és hogy milyen helyet foglalhatott (vagy foglalhat) el benne ez a félig-meddig titkos szöveg. A másik, kisebb horderejű ok, hogy ez a színházi tárgyú szöveg (ma hajlamosak vagyunk Freud legjelentősebb ilyen témájú írásai közé sorolni) nyíltan foglalkozik egy döntő kérdéssel: a pszichoanalízis és a teatralitás, vagy általában a *reprezentáció* viszonyával (erre épül napjaink Freud-kritikája). Az sem közömbös persze, hogy a probléma milyen összefüggésben jelenik meg.

A két ok „valahol” egynek tűnik, s ezt szeretnénk röviden alátámasztani.

Az antiszínpad színtere

Ehhez utalnunk kell a francia helyzetre (vagy „színtérre”), azaz arra a filozófiai és politikai vitára, amely néhány évvel ezelőtt tört ki Freud körül — nevezetesen az *Anti-Ödipusz* megjelenésekor, majd visszafogottabban azután, hogy Girard² nézetei közismertté váltak. Emlékeztetni szeretnénk arra, hogy alighogy elméletileg alátámasztották (természetesen Lacan), majd kommentárokkal megerősítették (pl. Starobinski vagy Green³) a teatralitás *modell*-, sőt *mátrix*-értékű szerepét az analízis kialakulásában — vagyis miután leszámoltak az állítólagos „alkalmazott pszichoanalízissel”, és körvonalazták Freud egyik legállandóbb metaforahálózatát, sőt magát az „analitikus színpad” felépítését —, már készen is állt rá a válaszreakció. Ennek magyarázata, hogy másutt, de ezzel egy időben kezdtek jelentkezni és (fokozottan és más vonatkozásban) *hatni* a reprezentáció heideggeri felvetésének következményei.⁴ Kétségtelen, hogy az így kibontakozó analitikusi szcéno-morfia problematikus természetű, és az is kétségtelen, hogy talán túlzott elővigyázatosság övezi a „reprezentáció berekesztése” jelentette váltást (és mindenekelőtt a „berekasztés” (*clotûre*) fogalmának meghatározását). Mégsem nevezhető üdvösnek — pusztán, mert kissé megbolygatja az akadémikus szokásokat —, hogy a kritika sietve kapott az alkalmon, hogy megszabaduljon egy terhes „kulturális te-

² Lásd főleg *La Violence et le sacré* (Grasset, 1973).

³ Jean Starobinski, *Hamlet et Freud*, (előszó E. Jones, *Hamlet et Oedipe*, Gallimard, 1967, francia fordításához); André Green, *Un oeil en trop — Le complexe d'Oedipe dans la tragédie* (Éd. de Minuit, 1969) és *Shakespeare, Freud et le parricide* (in *La Nef* 32, juillet–octobre 1967). — *A Pszichopata szereplők...* értelmezése kapcsán utalni kell O. Mannonira (*Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Le Seuil, 1969) és Sarah Kofmanra is (*L'Enfance de l'art*, Payot, 1970).

⁴ Lásd főleg ezt a két közel egykorú szöveget in: *L'Écriture et la différence* (1966): *Le Théâtre de la cruauté et la clotûre de la représentation* és *Freud et la scène de l'écriture*.

temtől”. Még ha úgy is hírelt, hogy másokhoz hasonlóan fölötte is eljárt az idő. Kiderült, hogy Freud egész egyszerűen foglya maradt a nyugati típusú reprezentatív rendszernek vagy eszköztárnak — a görög–római szcenográfiának, a klasszikus dramaturgiának stb. —, sőt azáltal, hogy azt általában az emberi szubjektum strukturális szükségszerűségként azonosította, még meg is erősítette kényszerítő hatalmát. Ezzel magyarázható mind esztétikájának félenk, viszonylag terméketlen és hagyományörző jellege, mind „politikájának” regresszív (mondhatni reakciós) kétértelmősége, különösen pedig magának az analízisnek (intézményesen, de elméletileg is) elfojtó természete. A jellemzés nyilvánvalóan sematikus, „árnyalni” kellene (és főleg megmagyarázni az antifreudizmus homályos előfeltevéseivel kapcsolatos panaszainkat, valamint minden sommásan „anti” mozgalommal szemben táplált gyanakvásunkat); de nagyjából megfelel annak, ami Franciaországban — és feltehetően másutt is — végbement az utóbbi években.

Álljon itt bizonyosságul (mert indokolt, de azért is, hogy folytathassunk egy korábbi eszmecserét) egy nem túl régi keletű passzus Lyotard-tól, amelyben a szóban forgó Freud-szöveg kapcsán megragadható ez a kritikai szándék. Lyotard a következőket írja:

„Ismeretes, hogy a többi művészet mellett milyen kiváltságos helye van a színháznak a freudi gondolkodásban és praxisban. Freud nemcsak hogy elismerte, de legalább egyszer még igazolni is megpróbálta: egy 1905–1906-ból származó rövid kis szövegében, mely a »Pszichopata szereplők a színpadon« címet viseli, megkísérli a pszichoanalízist a büntudat és az adósság lerovásának kérdéséből eredeztetni; kiindulópontnak az emberek lázadásán felbőszült istenséget engesztelő áldozatot tekint; és a görög tragédia — mely Freud szerint maga is a bakáldozatból ered — lenne az, ami azt a társadalmi-politikai, majd egyéni (pszichológiai) drámát létrehozza, amelynek hajtása a pszichopatológia és — tehetnének hozzá — a pszichoanalízis. Ez a genealógia amellet, hogy rámutat, hogy az analitikusi viszony egy rituális áldozat mintájára épül fel, azt is sejteti, hogy a jóvátétel műveletének helyt adó terek azonos természetűek: a templom, a színház, a hivatal, a fülke, melyeket Laplanche és Pontalis *dereális* tereknek nevez, olyan körülhatárolt terek, ahol az ún. valóság törvényei nem érvényesek, ahol a vágy megnyilvánulhat a maga ambivalenciájában; olyan régiók, ahol a vágy »tulajdonképpeni dolgai« helyébe eltűrt *szimulakrumok* lépnek, melyeket azonban nem fantáziaszüleményeknek tekintenek, hanem autentikus libidinális produktumoknak, csupán nem érvényes rájuk a realista cenzúra.”⁵

⁵ *Par-delà la représentation*, előszó Anton Ehrenzweig *L'Ordre caché de l'art* című művének francia fordításához (Gallimard, 1974). Csak azt idézzük, ami szorosan a *Pszichopata szereplők...*-re

Természetesen szó sincs róla, hogy megkérdőjeleznénk az elhangzottakat. Sőt nem túlzás azt állítani, hogy egy szükségszerű olvasatról van szó, és így minden további nélkül elismerni, hogy valami megkerülhetetlenre tapint rá Freudnál — a ritka kivételek egyike, aki felhívta erre a figyelmet, egyébként Ehrenzweig volt. Arról sincs szó, hogy mint gyakran előfordul hasonló esetekben, „filológiai” fenntartásainkat hangoztatnánk és szemére vetnénk Lyotardnak, például, hogy némileg indokolatlanul vetíti bele a szövegbe az analízis genealógiáját (Freud nem megy túl az egyszerű összehasonlításra), sőt minden előzetes figyelmeztetés nélkül „összevegyíti” a *Totem és tabu*⁶ negyedik fejezetének jól ismert 7. szakaszával (ahol Freud nagy hangsúlyt fektet a színház eredetéről itt csak dióhéjban említettekre, és ahol ténylegesen beszél a „tragikus vétségről”, a bűnösségről, az adósság visszafizetéséről stb.). Mindez csak másodlagos jelentőséggel bír.

Vagyis elmondhatjuk, hogy Lyotard-nak nagyjából igaza van.

De csak egy feltétellel — vagy inkább kettővel, ha egy és ugyanazon dolog színe és fonákja kettőnek számít.

Először is azzal a feltétellel, hogy feltesszük (vagy úgy véljük), hogy van egy „reprezentáción kívüli” *valóság* — hogy a valós létezése Lacan vagy Bataille állításával szemben korántsem lehetetlen; valós az, ami ténylegesen annak mutatkozik, következésképpen van olyan, hogy *prezentáció*, egy teljes, egész, szűz, sértetlen és sérthetetlen jelenlét. A vadság olyan állapota, amelyben *mi magunk* el nem idegenedett és el nem különült szubjektumok lehetünk és lehetnénk (bármilyen formában is), ahol előtte lennénk minden vétségnek és tilalomnak, minden háborúnak és rivalizálásnak — és nyilvánvalóan minden intézménynek is. Azzal a feltétellel tehát, hogy a „valóságelvet” egyszer és mindenkorra besoroljuk a metafizikus-bűnügyi kacetok tárházába.

(5. folyt.) vonatkozik, de természetesen figyelembe kellene venni annak a kritikai eljárásnak az egészét, aminek Lyotard a freudi esztétikát aláveti. Olyan (a kritikai radikalitás eltérő fokán álló) szövegekre gondolok, mint az *Oedipe juif* és *Principals tendances actuelles de l'étude psychanalytique des expressions artistiques et littéraires* (in *Dérive à partir de Marx et de Freud*, U. G. E., 1973) vagy *Freud selon Cézanne* (in *Des dispositifs pulsionnels*, id.).

⁶ Freud alighanem *sosem* lép túl az összevetésen. A szóban forgó híres modell: az Oidipusz-tragédia úgy zajlik le, *mint* egy analízis. Lyotard csak azért veheti ennyire „szó szerint” az alakzatot, mert előzőleg úgy értelmezte a szöveget, mint ami a görög tragédiából vezeti le a pszichopátiát — majd magát a pszichopatológiát és a pszichoanalízist. Holott Freud csak annyit mond, hogy egy meghatározott pillanatban és meghatározott okokból, a tragikus jelenet egy neurotikus jellegű konfliktus színhelyévé válik. Ami mégsem egészen ugyanaz: a színház behatol a neurozisz terébe, nem pedig előállítja. Ahogy a tragédia sem létrehozója az Ödipusz-komplexusnak, még akkor sem, ha az Ödipusz-komplexus *szükségszerűen* drámai felépítésű, vagy ha a színpad *szükségszerűen* ödipuszi.

Másfelől azzal a feltétellel, hogy a reprezentációs eszköztár (Freud által emlegetett és az analízis gyakorlatát meghatározó) analitikai *szükségyszerűségét* egyedül a vágy (újfent egy teljes, egész, hiánytalan stb. gyönyör) számításba vételének tulajdonítjuk, vagy pontosabban, hogy hűek maradjunk ahhoz a csúsztatáshoz, amit Lyotard eljárása végig feltételez, az „ösztönproduktumok” egyedüli számításba vételének, melyek az egyedüli *libidóra* vezethetők vissza. Ha az analízisnek csak az ösztönöshöz *mint* libidinálishoz van köze, ha általában véve nincs más, csak libidinális — méghozzá egy sebezhetetlen, örökre csorbíthatatlan, sebzetlen, átjáratlan libidinális (azaz, amin nem halad át, ami befeketíti vagy szeli át, ami a halálra szánja), akkor szóba lehet, sőt kell hoznunk a Luce Irigaray által *analitikus járhatóságnak* nevezett dolog derealizációs funkcióját. A probléma megoldásához arra a kérdésre kell válaszolni, hogy az analízisnek csak a libidinálishoz van-e köze, illetve hogy csak a libidóra — méghozzá egy egyöntetűen pozitív libidóra — redukálódó ösztön van-e (hogy ne mondjuk: *nyilvánul-e meg*).

A kérdést nyilvánvalóan nem a „freudi ortodoxia” iránti tisztelet téteti fel: az ortodoxia mint olyan kevésbé érdekes számunkra, és jól tudjuk, mennyi része van minden ortodoxiában, egy gyámkodó diskurzus mindennemű kiszolgálásában az ortopédiának — vagyis az ontologikus, férfias, leigázó és tisztán politikai jellegű, javító célzatú nevelésnek. Éppígy nincs szó arról sem, hogy „megóvjuk” Freudot (aki kiválóan megvédi „saját magát”) egy *egyértelmű* olvasattól: nem világos, mi értelme lenne a kétértelműség visszaállításának. Célunk, hogy megkíméljük Freudot, azaz „az ő” szövegét egy olyan művelettől, amely kizárólag csak az egyértelműség vagy egyhangúság értékeit tartja érvényesnek magára nézve. Ez szöveghasználati és a kritika feladatát érintő kérdés. És „politikai” is, ha ragaszkodunk hozzá. Freudnál a dolgok, ha úgy tetszik, mindig *sokkal bonyolultabbak*, sőt végső soron nincs semmilyen fogódzók ahhoz, hogy *dönthessünk* bármelyik (első, utolsó, rejtett stb.) értelem felől, és nyugodtan magunkévá tehesük vagy kizárhassuk. Többnyire, hogy magunkévá tegyük és kizárjuk. Ezen Freud szándéka és az analízis vitathatatlan (de *visszafordítható*) kritikai hatalma sem változtat. Nem valami jótékony „semlegesség” megőrzéséről van szó. Az előírászerű *doktrinér* azonosítással van bajunk, olyan kritikafelfogás nevében, amely mondjuk kevésbé egyszerű, kevésbé magabiztos, kevésbé diadalittas — következésképpen kevésbé „kisajátítható”. Tekintettel a tét komolyságára, talán nem túl nagy elvárás némi árnyaltság.

Freud és Nietzsche: Arisztotelész

Lytard lényegében kettős váddal illeti Freudot.

Vádolja egyrészt a reprezentációs eszköztárát mint a derealizáció eszköztárát, vagyis a tragikus hely körülzárt terét (a *templom*) — a színpadot, amennyiben a tényleges rituális áldozat helyét *pótolja*, s így idézi az *Urvater* megöléséről mondottakat (mármint a *Totem és tabu* verziója szerint, de ennek itt nincs jelentősége). Ha jól olvasunk a sorok között, egyben a színpadiasságon innen helyet foglaló rituálét is vádolja, vagyis a vallásost — velejárója vagy sem a valódi erőszak, az áldozat, a kizárás stb. Ehhez társul a kereszténység Girard kezdeményezte kritikája, bármit is tartson felőle Lytard. Eszerint ez az egyetlen létező példa az erőszak nyílt elfogadására a különféle (vallási, politikai, esztétikai) pótalakulatok között, melyek az ún. erőszak megfélemezésére szolgálnak, de álcázásával és elfelejtésével csak súlyosbítják.

De vádolja ennek a derealizációnak a „lelki” eszközét vagy *támazát* is, mely eltűrhetővé, sőt kívánatosá teszi (odáig menően, hogy gyógyítólag hat) az áldozat és a gyilkolás e felidézését, a szenvedés kihívását. Vagyis vádolja, Lytard szavaival, a forma hipnotikus, kábító hatalmát is.⁷ Ez felveti a freudi esztétika libidinális formalizmusának kérdését, a *Lustgewinn*, *Nebengewinn*, *Vorlust*, *Verlockungsprämie* stb. összekeveredését (bár ez összetettségében messze túlmutat a pusztán „esztétika” területén). Freud, mint köztudott, emiatt nem volt képes a művészet pótlékként való banális értelmezésétől eltekinteni és figyelembe venni vagy akárcsak észlelni azt a *kisülési (disruptif)* funkciót, ahogy Ehrenzweig nevezi, ami különösen a modern művészetre jellemző. Ami egyébként gyaníthatóan azt feltételezi, hogy a művészet nem csupán „másodlagos” funkciót tölt be, hogy hatalmában áll magának a valóságosnak (a *jelenlétnek*) a megjelenítése, hogy így vagy úgy eseményszámba mehet: megkockáztatjuk, hogy *hatékonyan* hatáskeltő (*il affecte effectivement*).

Csakhogy könnyű átlátni, hogy ez a kettős vád nem annyira Freudot, inkább egy egész filozófiai tradíciót (ha nem az egész filozófiai hagyományt) veszi célba, különösen pedig Arisztotelészt. Ő az, akinek Freud a *Pszichopata szereplők* bevezetőjében nyíltan a fennhatósága alá helyezi magát, és ahonnan óvatosságból vagy, valljuk be, „akadémizmusból” talán sosem vonta ki magát (de mint látni fogjuk, ezt kevésbé anekdotikus okokból sem tette meg). Azt hihetnők, azaz, hogy arisztotelészi, filozófiai védnökség alá helyezi magát, megpecsételi a

⁷ *Par-delà la représentation*, id. hely, 12.: „A csábítás jutalma, mondja mindenekelőtt Lytard, ugyanúgy működik Freud tézisében, mint az *álmodás* az álomelméletben, aminek szintén az a feladata, hogy gyengítse az ellenállást, és amivel összefog az egész másodlagos megmunkálás.”

sorsát. Kérdés viszont, hogy pontosan mire szolgál és mi a protokollja látszólag fenntartás nélküli behódolásának. Itt kezdődnek a problémák.

Vizsgáljuk meg, hogyan funkcionál a *Pszichopata szereplők*. Mire vállalkozik? A szokásos freudi szerénységgel, pusztán Arisztotelész drámai poétikája kiterjesztésére, azért, hogy „pontosítsa”: „Ha a színházi előadás (*Schauspiel*) célja, mint Arisztotelész óta gondoljuk, hogy »félelmet és szánalmat« váltson ki és »az érzelmek megtisztulásához« vezessen, akkor ezt leírhatjuk kicsit pontosabban is, mondván, hogy érzelmi életünk öröm- vagy gyönyörforrásainak felfakasztásáról van szó”. De a gesztus nyilvánvalóvá teszi azt a — *szintén* mindig jelenlevő — rosszul leplezett vágyat, hogy kimutassa az ún. poétika igazságát, és feltárja végső okát. Más szóval, a *Pszichopata szereplők* nem másra vállalkozik, mint a *Poétika* analitikus olvasására — egy értelmezésre, s így egy (óhatatlanul aktív, s mint látni fogjuk *transzformatív*) fordításra. Egy olyan olvasatra, mely végül is — de ez mit sem változtat a lényegen — analóg vagy homológ fordítását adja annak a köztes válasznak, amit a „német romantika” adott a Régiek és Modernek (a görögök és a nyugatiak, a keletiek és a Heszperidák környékén élők stb.) közötti különbség kérdésére. Úgy, ahogy az nagyjából Lessingtől kezdődően vetődött fel Németországban, és ahogy Hölderlintől, Hegeltől vagy a Schlegel fivérektől egészen Nietzscheig kitöltötte a történeti-esztétikai vizsgálódás mezejét (hogy végül a kultúra vagy civilizáció általános elméletéhez vezessen).

Hogy pontos képet kapjunk Freud próbálkozásának értelméről és horderejéről, elég egyszerűen összevetni Nietzsche eljárásával *A tragédia születésében* — mely valahol hasonlónak nevezhető, még akkor is, ha kiindulópontjuk nem is lehetne különbözőbb. Az összehasonlítás ennek ellenére nem esetleges: bármilyen állhatatosan „tagadott” is ez ügyben Freud, ma pontosan tudjuk, mennyit köszönhet a pszichoanalízis Nietzsche néhány alapvető megérzésének. Így azután, Nietzsche kérdése a tragédia kapcsán — vagyis általában a művészet kapcsán, aminek a tragédia a klasszikus (ha úgy tetszik hegelianus) mintaképe — megegyezik azzal a kérdéssel, amit Freud, Arisztotelészen keresztül, a *Pszichopata szereplők* első két fejezetétől kezdve feszeget. Még a használt terminológia tekintetében is azonosak (elsősorban a *A tragédia születése* 22. fejezetére gondolunk). A kérdés így hangzik: hogyan lehetséges, hogy a szenvedés, a megsemmisülés és a halál látványa élvezetet okozhat — méghozzá minden más látványt felülmúló élvezetet? Tény, hogy Nietzsche (aki nagyon is jól tudja, hogy a kérdés arisztotelészi eredetű) vitába száll minden olyan válasszal, ami végső instanciaként nem az „esztétikai alapelvekre” megy vissza — köztük is mindenekelőtt Arisztotelész válaszával. Más szóval, Nietzsche kizárja a tragédia *katartikus* értelmezését. Nem is minden szenvedély nélkül. De minek az érdekében zárja ki? Íme a vádbeszéd:

„A tragikum hatására Arisztotelész óta még senki soha nem adott olyan magyarázatot, amelyből a művészetet befogadó lelkiállapotokra, a hallgatóság esztétikai tevékenységére vonatkozó következtetésekre lehetne jutni. Hol azt kívánják, hogy együttérzésünk és félelmünk a súlyos események révén váljon bennünk érzelmi megtisztulássá és megkönnyebbüléssé, hol meg, hogy a jó és nemes elvek győzelme, a hősnek az erkölcsi világrend javára történő feláldozása részesítsen minket felemelő, lelkesült érzelmekben; s minél inkább megbizonyosodom felőle, hogy sokaknak ez, és csakis ez jelenti a tragikus hatást, annál világosabban következik ebből, hogy mindezeknek az embereknek, értelmező esztétáikkal egyetemben, a tragédia, a legmagasabb rendű *művészet* élményében még sosem volt részük. A patolgikusnak ama kicsapódása, levezetődése, az Arisztotelész katarzisa, amiről a filológusok nem is tudják, a gyógyászati vagy a morális jelenségek közé sorolják-e, Goethe figyelemre méltó megsejtését juttatja eszünkbe. »Élénk patológiai érdeklődés nélkül — mondja — még sosem sikerült tragikus helyzetet kidolgoznom, és ennél fogva inkább kerültem, semmint kerestem azt. Vajon nem egyik erénye a régieknek az is, hogy náluk a legmagasabb pátosz is csupán esztétikai játék volt, míg nálunk természethűségre van szükség, hogy efféle mű keletkezzék?« Erre az oly mély értelmű kérdésre, gyönyörű tapasztalataink alapján, most már igennel lehet válaszolnunk, miután éppen a zenei tragédia részesített minket abban a bámulatos élményben, hogy a legmagasabb pátosz miként lehet, valóban, csupán esztétikai játék: miért is méltán hihetjük, hogy a tragédia ősjelenségét csak most lehet majd némelyes sikerrel tárgyalni. Aki még ezek után is az esztétikai szférán kívülről érkezett hatásokról tud csak mesélni, és a patolgikus-morális folyamatokon még mindig nem sikerült túljutnia, az csupán a saját esztétikai képességei miatt búslakodjon” (Kertész Imre fordítása, in *A tragédia születése*, Európa Könyvkiadó, 1986, 183–184. o.).

Kicsit hosszabban idéztük a szöveget, hogy világos legyen, látszólag mennyire a freudi diskurzus ellenpólusán vagyunk. Ha jól meggondoljuk, a fentihez hasonló vádaknak aligha lehetne jobb céltáblája Freudnál — még ha úgy is tűnhet, hogy ideiglenesen különös látnoki képességgel ruházzuk fel Nietzschét. Valójában, semmi ilyesmiről nincs szó. A válasz egyértelmű, figyelembe véve a sajátosan nietzschei eszköztárat (azaz a dionüszoszi és az apollói, a zene és a képzőművészet, az ősz Egy „közvetlen” és közvetett, megkettőződött „reprodukciójának” ellentétét — az eredendő fájdalmat és ellentmondást): mindegy, hogy milyen szempontból vizsgáljuk — beleértve „sajátosan” zenei vagy dionüszoszi oldalát is —, a tragédiában a szenvedés, amit (újra) megjelenít (*darstell*t), sosem *jelenik* meg mint olyan. Éppen ellenkezőleg, ha úgy tetszik egy előre körülhatárolt derealizációs teret feltételez, és lényegében

ennek köszönhetően a „legmagasabb pátosz” sosem több, mint *esztétikai játék*. Még a zene is, tegyük hozzá, még a legszörnyűbb zene is (mint például a *Trisztán*) — még a *disszonancia* is képes (még vagy már) élvezetet okozni. Tudjuk az okát is: valahol, beleértve az ontológiai szintet is (azaz esztétikai szinten is, feltéve, hogy maga a világ megragadható mint „esztétikai jelenség”, vagy hogy a szűken értelmezett művészet a teremtés „imitációjaként” értelmezendő) — valahol tehát *maga a szenvedés gyönyörűség*, még akkor is, ha ez mindössze az ellentmondások katarzisát kísérő *megkönnyebbülést* (*Entladung*).

Márpedig Freud óvatos válasza a *Pszichopata szereplőkben, mutatis mutandis* (és az ontológiai „okoskodás” nélkül), egybevág ezzel. Ne hagyjuk megteveszteni magunkat az arisztotelészi séma látszólagos átvételétől. Kétségtelen, hogy Freud egyetlen pillanatra sem lép túl a tragédia, Nietzsche szavaival, „patologikus-morális” értelmezésének határain. Egy felszínes szemlélőnek legalábbis ez lehet a benyomása. Semmi kétség, hogy megelégszik Arisztotelész, úgymond, tolmácsolásával. Sőt az első sorok a *Poétika* csaknem szó szerinti fordításának tekinthetők: mert bár eleinte úgy tűnik, ő is elköveti, illetve megismétli a híres félreértést, mely általában a szenvedélyektől való megtisztulásról beszél,⁸ a folytatásból, amikor konkrétan a dráma (*Drama*), azaz a tulajdonképpeni tragédia tárgyalására tér át, kiviláglik, hogy katarzison a szorosan vett szenvedés (vagyis a félelem és a részvét) „tisztító hatását” érti. Emellett pontról pontra, szövegről szövegre kimutathatnánk, hogy a „libidinális derealizáció”, azaz a (takarékosági) ökonómiai elv, amely az esztétikai élvezet irányítója, hű mása a $P^m K < \cdot > 8^m$ -nak, Arisztotelész „ártatlan öröme”, amivel a Politikában (VIII, 1341 b) a katarzis kifejezetten gyógyászati, homeopátiás, „farmaceutikus” funkcióját jellemzi (a $N^m k_9^m$ „ $\epsilon\gamma$ ” HP k_4 ként használt katarzis).⁹

Mindemellett a „hűség” fordítás egy alapvető ponton felforgatja az arisztotelészi elgondolást. Ez akkor következik be, mikor Freud — azután, hogy tudatosan vagy öntudatlanul, az orvosi szférából megkísérel felemelkedni a vallási szférába, mely a katarzis táptalajának tekinthető — úgy tünteti fel a mimézist (azaz a „mimikrit”, vagy az ő szóhasználatával az azonosulást), mintha lényegében ez tenné lehetővé magát a „katartikus mechanizmust”. Igaz ugyan,

⁸ A par excellence *klasszikus félreértésről* van szó, aminek kevés kivétellel áldozatul esett az egész francia XVII. század.

⁹ Más szóval, Freud minden szempontból tiszteletben tartja a „kísérő öröm” arisztotelészi tézisé, mely a katarzist kíséri (és létrehozza): az örömmel párosult megkönnyebbülés tézisé (lásd *Politika*, VIII, 1342 a).

hogy (egészen a *A halálöszön és az életöszönökig*, ahol felhagy vele) Arisztotelésznek megfelelően fenntartja a művészet és a gyerekjáték analógiáját,¹⁰ hiszen az arisztotelészi *felismerést* (• <" (<ñkF4), ahogy Starobinski rámutatott, egy nietschei gesztussal (lásd *A tragédia születése*, utolsó fejezetek) átviszi a színpad és a közönség viszonyára, mégpedig úgy, hogy a néző „érdekeltté válnon”.¹¹ Csakhogy bevezet valamit, ami nincs benne az arisztotelészi „programozásban”, viszont magyarázatot ad a katarzis és mimézis között fennálló viszonyra, amit (Nietzschét kivéve¹²) sosem *gondolt végig* a filozófiai hagyomány: Freud szerint a tragikus élvezet egy lényegileg *mazochista* élvezet, s így valamiképpen összefügg magával a *nárcizmussal* — bár erről 1906-ban nem ejt szót, ám nem nehéz rájönni, miért:

„Egy felnőttnek ugyanazt kínálja egy színházi előadás (itt úgy írja, *Schauspiel*, ami szó szerint: látványjáték) megnézése, mint a gyerekeknek a játék (*Spiel*), amelyen keresztül kielégítheti tétova reményét, hogy egyenlővé váljon a felnőttel. A néző élete eseménytelen, úgy érzi magát, mint a »Misero, akivel semmi nagyszabású nem történhet«, hiszen régóta el kellett fojtania vagy más irányba terelnie azt az énjét tápláló ambíciót, hogy a világ körforgásának középpontjában áll. Érezni és cselekedni akar, a dolgokat a kedve szerint alakítani, röviden hősnek lenni, amire a drámaírók lehetőséget is adnak, amikor felhatalmazzák az *azonosulásra* egy hőssel. Egyben meg is kímélik valamitől, hiszen a néző tisztában van vele, hogy személye hősi átlényegülése mindenképpen fájdalmakkal és szenvedéssel járna, valamint olyan mérvű rettegéssel, ami felülkerekedne az élvezeten; azt is tudja, hogy csak egy élete van, és könnyen alulmaradhat ebben a kísértések ellen vívott *egyedülálló* harcban. Ez az oka annak, hogy élvezetének előfeltétele az illúzió, vagyis a szenvedés enyhítése egyrészt ama bizonyosság által, hogy valaki más cselekszik és szenved a szín-

¹⁰ Ami másutt is előkerül, elég ha most csak *A költő és a fantáziaműködés* (1908) vagy a *Formulierungen über den zwei Principien des psychischen Geschehens* (1911) 6. paragrafusára utalunk.

¹¹ Lásd *Hamlet és Freud*, loc. cit., p. IX. Nyilvánvalóan ezért kerülhet sor az *Oidipusz király* Arisztotelész *Poétikáj*abeli paradigmátikus jellegének analitikai „igazolására”, és ezzel egyben az „Ödipusz” abszolút paradigmává emelésére — megfelelően annak a mátrix-szerepnek, amit a teatralitás betölt az analízisben. „Túl az örömelven”, mint tudjuk, az azonosulás, még az elsődleges is (és a gyakorlatilag leküzdhetetlen nehézségek ellenére is — különösen a *Tömegpszichológia és én-analízis* 6. és 7. fejezetében) hivatalosan megmarad ödipuszinak.

¹² *A tragédia születése* 21–24. fejezeteiben, melyek a tragikus hatást a „műértő néző” szempontjából elemzik, és melyek főleg a tragikus mítosz *példaértékű* szerepére vonatkoznak: csírájában megjelenik egy identifikációs elmélet, mely köztudott, később milyen helyet foglal el a nietschei „tipológiában”.

padon, másrészt, hogy végső soron ez csak egy játék, ami semmi fenyegetést sem jelenthet a személyes biztonságára...

De ugyanebből fakad az élvezet a többi irodalmi (*Dichtung*) formánál is. (...) A dráma (*Drama*) érzelmi lehetőségei azonban ennél is mélyebbre kell, hogy vezessenek, amennyiben még a baj közeledtében is élvezetet talál. Ezzel magyarázható, hogy a harcoló hős bemutatása egy alapjaiban inkább mazochista élvezet. A drámát éppen a szenvedés és a balsors e viszonya jellemzi, akkor is, amikor csak azért kelt aggodalmat, hogy azután enyhítse, mint a tulajdonképeni drámai műfajban, és akkor is, amikor beteljesíti a szenvedést, mint a tragédiában.”

A mazochizmusra való utalás láthatóan nem befolyásolja a tragikus élvezet *ökonomikus* természetét (amit kicsit később igazol, hogy a színpadi térből kizáratik a fizikai betegség, amely kizárás a szenvedéssel járó kárpótlás törvényéből következik, ami a színházi azonosulást, és ebből következően magát a drámai formát kötelező jelleggel irányítja.¹³ Ugyanakkor az itt vázolt ökonomiai rendszer nem egyszerű — máris kezd kirajzolódni egy paradoxon, melynek köztudottan súlyos következményei lesznek, amikor majd a mazochizmus (és a nárcizmus) metapszichológiai értelemben munkába veszi az ösztöntant. Arról a kérdéskörrel van szó, hogy milyen szerepet tulajdonítunk a „járulékos haszonnak”, a *Nebengewinn*-nek, az „élvezet” „ökonomiájában”.

Freud magyarázata szerint az „érzelmek (szenvedélyek) megtisztulása” az „öröm- (*Lust*) és gyönyör- (*Genuss*) -forrásoknak” az érzelmi életünkben kiinduló szabad felfakadását jelenti — majd rögtön hozzáteszi (a *Witz*ről szóló könyv írása idején vagyunk): „éppúgy mint a komikumban, a viccben stb., ez az intellektus munkájából fakad, ami (ezen kívül) számos hasonló forrást hozzáférhetetlenné tett”. Nincs mit csodálkozni az összehasonlítás disszimmetrikusságán (hogy az „értelmi munka” elfojtás kiváltójaként jelenik meg): a viccre való utalás előrevetíti azt, amit a *Pszichopata szereplők*... utolsó bekez-

¹³ „Ez a szenvedés ugyanakkor nagyon hamar a lélek szenvedésére korlátozódik, mert senki sem akar *testileg* szenvedni, aki tudja, hogy az így elváltozott testi közérzet milyen hamar véget vet mindennemű lelki gyönyörnek. A beteg egyetlen vágya: kigyógyulni a betegségből és felépülni — kihívni az orvost és beszédni a gyógyszerrel, hogy megszűnjön a képzelet játékának gátlottsága, ami nem engedi, hogy a szokásos módon kiélvezzük a szenvedést. A nézőben, mihelyt megbetegszik, nyoma sincs többé a lelki kiaknázás képességének és örömének. A fizikai beteg ezért nem lehet főhős a színpadon, csak mellékszereplő — kivéve, mikor a fizikai betegségnek olyan lelki vonatkozásai vannak, melyek alkalmassá teszik a lélekábrázolásra, mint például a beteg számkivetése a *Philoktétesz*ben, vagy reményvesztettsége a „tüdővésztes darabokban”.

dése majd a *Három értekezés* és *A vicc...* „előörömeivel” (*Vorlust*) azonosít.¹⁴ Azaz azzal az „ösztönző jutalom” (*Verlockungsprämie*)¹⁵ szerepét játszó „járulékos haszonnal”, ami Lyotard elképzelésével ellentétben nem a „forma” valamiféle „kábító hatalmára” utal, hanem egy sajátos örömerzetet feltételez. Ez a „túlzott feszültséghez”, vagy ha úgy tetszik, egy öncélú „túlzott feszültséghez” (azaz fájdalomnövekedéshez) kötődik:

„Feltétlenül saját kínos érzelmeink *szabad folyására* (*das Austoben*) kell a főhangsúlyt helyeznünk, és a belőle fakadó élvezetre, ami egyrészt a drasztikus levezetődést (*Abfuhr*) követő megkönnyebbülésből fakad, másrészt a kíséretében nagy valószínűséggel fellépő szexuális izgalomból. Ez utóbbiról elmondhatjuk, hogy mindig megjelenik mint járulékos haszon az affektusok felkeltésekor, és az ember lelki szintjének olyannyira vágott túlfeszülését eredményezi.”

Más szóval, a színház okozta élvezet *izig-vérig* mazochista: a szenvedés kizárólag azért vált ki örömet, mert — formailag — előkészíti az említett járulékos örömet, ami eközben maga is fájdalommal jár. Eszerint mintha a „legmagasabb patosz” éppúgy csak egy „esztétikai játék” lenne, mint Nietzsche-nél és Goethénél (lehet, hogy a mazochizmus egy lehetséges definíciójával van dolgunk?). Ráadásul ugyanúgy, mint Nietzsche-nél, ettől felsőbbrendű a görög tragédia a Modernek drámájánál:

„A dráma tehát azt ígéri a hallgatónak, hogy különféle szenvedésteli témákból kiindulva szerez örömet neki. A művészi forma első folyamányaként ebből az következik, hogy a hallgatónak nem okoz a dráma szenvedést, és az adott körülmények között lehetséges kielégülések kárpótlást nyújtanak a részvét felkeltéséért. Ezek azok a szabályok, melyek ellen a modern költők különösen gyakran vétének.”¹⁶

¹⁴ „Általában véve azt mondhatjuk, hogy az abnormális jellemelek használatának egyedül az szab határt, hogy neurotikusan mennyire labilis a közönség, és hogy a költő milyen művészettel képes az előörömet (*Vorlust*) úgy használni, hogy elkerülje a kísértéseket.” Vö. *Három értekezés...*, III., I., és a *Vicc...*, B. 3 és 4. A szöveg nehézsége onnan ered, hogy az előöröm, amely rendszerint az elviselhetetlen feszültség *elkerülésére* szolgál, itt részben legalábbis egybeesik azzal a „specifikus” örömmel (hiszen saját mechanizmusa van, mondja Freud), amely a szexualitásban a kislülés késleltetéséhez kötődik, és ami végül egy öncélú „túlzott feszültséggel” alkot egységet. Ebben sűrítve jelen van a mazochizmus teljes (jövendő) nehézsége. Erre alapozva kockáztattuk meg a saját olvasatunkat, mely nem kizárt, hogy inkább bonyolítja, mintsem megoldja a dolgot.

¹⁵ Lásd *A költő és a fantáziaműködés* (1908).

¹⁶ Freud számára akkoriban lényegében a lelki és a testi szenvedés különválasztása teszi megoldhatóvá a mazochizmus problémáját — azaz a „labilis” neurózis és a megállapodott neurózis vagy tulajdonképpen elmezavar közötti megkülönböztetés. A *Vorlust* az előbbi esetben — úgy mond „joggal” — „kárpótolhat” a szenvedésért.

Emiatt értelmezi Freud itt következő második analitikus „fordítása” a görög és a modern (shakespeare-i) dramaturgia viszonyát; ez azért sem meglepő, mert a látszat ellenére ez a szöveg sem érvényteleníti a *Hamlet* és az *Oidipusz* folyamatosan jelenlévő szembeállítását.¹⁷ Fejlődéstani értelemben a modern „hasadás” akkor következik be, amikor a tragikus konfliktusba belép a tudatalan, azaz az elfojtott és el nem fojtott különbsége. A színház egészen a pszichológiai drámáig menően — ami Freud tipológiájában (a „jellemzőszínházon” és a társadalmi elkötelezettségű színházon kívül) a „szerelmi tragédiát” és az operát is magába foglalja — a görög ábrázolási rendszer horizontjába íródik. De amint végbemegy az, amit az *Álomfejtés* „az elfojtás évszázados kifejlődésének” nevez¹⁸ — vagyis amint létrejön a neurózis általános tere —, belépünk a dráma modern korszakába: „Mindeközben kitágulnak a lehetőségek, és a pszichológiai dráma pszichopatológiai drámává válik, ahol a konfliktust már nem két nagyjából azonos mértékben tudatos készítés okozza (mint az *Oidipusz esetében nyilvánvaló*), hanem a szenvedés egy tudatos és egy elfojtott forrásának a konfliktusa — amiben számunkra örömteli részt venni. Az élvezetnek ebben az esetben az a feltétele, hogy a néző is neurotikus legyen. Mert csak egy neurotikus találhat pusztá idegenkedés helyett örömet egy elfojtott készítés úgymond tudatos napvilágra hozatalában és felismerésében. Egy nem neurotikust csak taszíthat, és legfeljebb az elfojtás aktusának megismétlésére készíthet, mivel nála sikerrel járt — és az elfojtott készítésen egyszer és mindenkorra felülkerekedő elfojtás tökéletesen kiegyensúlyozottá teszi. A ne-

¹⁷ Itt Prométheusz az a heroikus-mitikus figura, aki a tragédia emblémájául szolgál, kicsit hasonlóan a *Totem és tabu*ban találhatóéhoz. (IV. 7.): „Az, hogy a dráma az istenkultuszhoz kapcsolódó (bak és bűnbak) áldozatból fejlődött ki, feltehetően szoros összefüggésben áll a dráma alábbi jelentésével: a dráma valamiképpen csillapítja a kitörőben lévő lázadást a szenvedést bevezető isteni világrend ellen. A hősök először is Isten vagy valami isteni dolog ellen felkelt lázadók. (...) Mindez az ember prométheuszi beállítottságáról szól...” De ahogy a *Totem és tabu*ban a dráma szakrális áldozattal kapcsolatos eredete az ödipuszi mátrixba íródik be (aminek nietschei átértelmezése, ha szabad ezt mondani: Dionüoszoz széttépése mint felhívás az eredeti gyilkosságra), úgy itt is Oidipusz irányítja a dráma egész fejlődéstörténetét, és főleg teszi lehetővé a pszichopatológikus dráma értelmezését (a *Hamlet Álomfejtés*beli ödipuszi verziójának megfelelően).

¹⁸ *Álomfejtés* (Helikon, Budapest 1985.) V. fejezet, [D] rész, [B] szakasz. A *Hamlet* itt szereplő freudi interpretációja alapján a *Pszichopata szereplők*... közbülső helyet foglal el az *Álomfejtés* és a *Bevezetés a pszichoanalízisbe* között (*Vorlesungen*, 1916) a Starobinski által összeállított dossziében (ő, úgy tűnik, nem ismerte a szöveget). A *Hamlet rejtett konfliktusának* értelmezéséről („... a Hamletban a konfliktus olyannyira rejtett, hogy először fel kellett tételeznem”); lásd még Lyotard, *Oedipe juif*, és azon belül mindent, ami összefüggésben áll az „apai beszéd beteljesületlenségével mint a modernnek a görögökkel szembeni megkülönböztető jegyével”.

urotikusnál ellenben bukásra van ítelve az elfojtás, mert labilis, és mindig új erőfeszítést igényel, míg a felismerés megkíméli ettől.” Így már érthető, hogy miért kellett a katarzis tételének — látszólag változatlan — fenntartásához, változtatni a „felismerés” arisztotelészi modelljén, mégpedig az azonosulás figyelembevételével: csak az azonosulás elve ad felhatalmazást az elfojtott felismerésére. Ettől azonban a modern katarzis még éppolyan „ökonómikus”, mint az ókori (kiegészülve néhány óhatatlanul kifinomultabb és nehezebben befolyásolható szabállyal, mint amilyen az *elterelt figyelemé*, amelyet Freud a *Hamlet* kapcsán említ, és amely a neurozissal járó ellenállások gyengítését célozza).¹⁹ A rendszer felállítása éppúgy kirekesztéssel jár, mint korábban, mely a szenvedésen és a fizikai betegségen kívül ezúttal kiterjed a szellemi betegségre is, a befejezett, megállapított, „idegen” (s a felismerésnek ellenszegülő) neurozisa — sőt talán nem túlzás azt állítani, hogy: az *elmebajra* vagy *őrületre*.

Az obszcén halál

A művelet egésze tehát egyáltalán nem rejtélyes — még ha nem is mentes a problémáktól. Az „ökonómikus irányzatú esztétika” sűrített változatával van dolgunk, amit programszerűen majd a *A halálöszton és az életösztonok*ben fejt ki Freud.²⁰ De akkor is csak azért beszél róla, hogy tagadja, hogy összefüggésben állna azzal a még súlyosabb és nehezebb kérdéssel, hogy mi az, ami az „örömelv” előtt vagy azon túl van — de legalábbis „független” tőle és talán „ősibb”. Csakhogy — szintén köztudottan — ez a kérdés csak *akkor* merülhet fel, ami-

¹⁹ A *Hamlet* az első ilyen modern dráma. Témája a következő: a ráháruló feladat sajátos természetű következtében, hogyan válik neurotikussá egy mindaddig normális férfi, akiben feltör egy mindaddig elfojtott készlet. A *Hamlet* három olyan jellemzővel bír, mely fontos lehet a minket foglalkoztató kérdés szempontjából:

1. A hős nem pszichopata, csak a minket érintő eseménysor alatt válik azzá.

2. Az elfojtott készletés egyike a mindannyiunkban meglévő elfojtásoknak, melyek személyes fejlődésünk lépcsőfokaihoz kötődnek. (...) Ennek a két feltételnek tudható be, hogy könnyen magunkra ismerünk a hősből.

3. De a művészi forma feltételei úgy kívánják, hogy a tudatosulni vágyó készletés annál kevésbé legyen kimondva, minél felismerhetőbb. Olyannyira, hogy a hallgatókban úgy játszódik le a folyamat, hogy a figyelme elterelődik, és ahelyett, hogy értené, az érzelmeinek engedelmessé válik. Ezzel az ellenállás egy része kétségkívül ugyanúgy kiiktatódik, mint az analitikus munkában, ahol az ellenállás gyengülését követően az elfojtás maradékai tudatosulnak, jóllehet magát az elfojtott dolgot a tudat elhárítja.”

²⁰ A *halálöszton és az életösztonok*. Hatágú Síp, Budapest 1991. II. fejezet *in fine*.

kor a (gyerek)játék és a *Schau-spiel* mindaddig fenntartott arisztotelészi analógiája megszakad. Egészen nyilvánvalóan utal Arisztotelészre: „bárhogy legyen is, mondja Freud (azaz bármilyen leküzdhetetlen nehézséget jelentsen is a játék eldönthetetlen jellege), e fejtegetésekből mindenesetre kitűnik, hogy felesleges a játék motívumánál egy különleges utánzóöszön feltételezése”.²¹

De ez még nem minden. Szintén köztudott, hogy a játékot alapvetően két okból kell elválasztani a „művészi utánzástól”: egyrészt, mert nem velejárója a reprezentációs gépezet vagy pontosabban (nehogy felhozzák ez ellen a *fort/da*-játékos kiságyát), a mutatványos eszköztár. Ha ez utánzás, akkor a színészéhez (és nem a nézőéhez) képest egy hatékony és közvetlen, *aktív* utánzás, mely így közvetlenebb azonosulást feltételez. De veszélyesebb is a színész játékánál, hiszen nincs jelen (vagy csak csúrájában) a színpad konstitutív más-sága, s így nem alakult még ki a színházi tér derealizáló berekesztése (legalábbis nem egészen, mert ha igaz, mindig számolnunk kell a reprezentációs hasadás *primitív* elsajátításával). A másik ok, amiért a játékot meg kell különböztetnünk a művészi utánzástól az, hogy — jóllehet végkimenetelére nézve szükségszerűen megmarad, a *libidinális ökonómia* keretei között — a („kellemtlent”) reprodukáló és repetitív természete, valamint „ellene-tevő” és hatalomba kerítő funkciója következtében, egy *közvetett* örömré irányultságot feltételez, ellentétben a színpadi szerepléssel. Az ökonómiai rendszer — mégoly rövid, rejtett és alig kivehető — megszakadását feltételezi, mely az örömről való (mégoly átmeneti) lemondás formájában, illetve a szenvedés (mégoly múlékony és színlelt) visszaidézése formájában jelentkezik. A játékban (egy közelebről meghatározatlan pillanatban) megjelenik a *veszteség*. És vele a kockázat. Veszíteni (és kockáztatni) kell ahhoz, hogy (vissza)nyerjünk. Ebben áll a bataille-i értelemben vett *általános ökonómia* minden nehézsége, ha a visszajáról nézzük. A játék ökonómiája nem olyan egyszerű, mint amilyen, legalábbis arisztotelészi értelemben, a színházi-mutatványos ökonómia: mivel egy *késleltetett* ökonómia. Egyszóval hiányzik belőle a *forma* pusztá kábítása (feltéve, hogy van ilyen), még akkor is, ha a játék a forma születésével egyenlő. Nem titok, mi tárul fel, s rejlik egyben a nyereség, az öröm, a biztonság, sőt a (túl)élés eme — derridai értelemben vett — *differenciája* mögött; hogy mit jelez, anélkül, hogy valaha megmutatná: „magát” a halál(ösztön)t.

²¹ Lásd *Poétika*, 1448 b: „Az utánzás veleszületett tulajdonsága az embernek gyermekkorától fogva stb.” (Arisztotelész: *Poétika*. Magyar Helikon, Budapest 1963. 11. o. Sarkady János fordítása.) — A fejtegetés során Freud legalább kétszer utal a játék „eldönthetetlen” természetére: ami némiképp alátámasztja Lyotard kijelentését, miszerint a *fort/da* elemzés „a színházi eszköztár kísértő hatalmáról tanúskodik Freud episztemológiai tudattalanjában” (id. mű 13.)

Amint láttuk, majdnem ugyanide jut Freud a *Psichopata szereplők*ben is, amikor a mazochizmussal magyarázza a tragikus örömet — csak ezúttal a drámai utánzás, és nem pedig a játék kapcsán. Az elemzés szempontjából némileg zavarba ejtő ez a váltás, de legalábbis jelzi a kérdés kibogozhatatlanságát. A mazochizmus bevezetése ebben a periódusban más szempontból is problematikus, ugyanis a színpad és a „terem”, a színészi oldal és a nézői oldal határvonalán megy végbe, és a „mazochista kielégülés” egyből a „közvetlen élvezettel” szembeállítva jelenik meg (ez az ellentmondás magyarázza az áldozat színpadi, egyben epikai „felnagyítását”): „A hősök elsősorban Isten vagy valami isteni dolog ellen felkelt lázadók, és az öröm forrása az a mazochista kielégülés, amit az isteni erőszakkal szembeni rettenet vált ki a gyengéből, de kiegészülve a személyiség közvetlen élvezetével, aki mégiscsak nagyobb jelentőségre tesz szert.” Ugyanerről tanúskodik a betegség és az örület más helyütt előforduló kettős kizárása. Mindkét esetben az azonosulás ambivalenciája áll a középpontban, s az ösztöndualizmus végleges rögzítése után ekörül szerveződik újjá mind az Ödipusz-komplexus leírása, mind az itt még csak csírájában meglévő hipotézis a „primitív hordáról”.²² Egy ilyen vázlatos írás természetesen nem követheti nyomon a freudi halálösztön kibontakozásának teljes szövegkörnyezetét, amelyben, mint Freud a *Trieblehre* számos ismertetésében jelezte, kölcsönösen érintkeznek a mazochizmus, a nárcizmus, az azonosulás stb. kérdései. De a minket közvetlenül érdeklő problémával, a teatralitással kapcsolatban annyit elmondhatunk, hogy az, ami ebben az 1906-os szövegben kimondatlan marad (bár problémaként felvetődik²³), egy 1916-os szövegben egyértelműen elhangzik: a reprezentációs hasadás nem a libidóban, hanem a libidó (a vágy) és a halál között húzódik, tehát ez az ökonomikus berendezés határa:

„Úgy áll a dolog, hogy a saját halálunk ábrázolhatatlan (*unvorstellbar*), és valahányszor megpróbáljuk megjeleníteni, észre kell vennünk, hogy nézőként veszünk részt benne. Így a pszichoanalitikus iskola megkockáztatja azt az állítást: szíve mélyén senki sem hisz a saját halálában, vagy ami ugyanezt jelenti: a tudatalattinkban mindannyian meg vagyunk győződve a saját halhatatlanságunkról”.²⁴

A halál — akárcsak a nő, az anya neme — nem jelenhet meg önmagában, nem „testesülhet meg” mint olyan, mondaná Lyotard. Ahogy a feminin örvény-

²² Lásd Tömegpszichológia és én-analízis. In: S. Freud: *Tömegpszichológia. Társadalomlélektani írások*. Cserépfalvi, Budapest 1995. 189–269. Szalai István ford.

²³ Lehet, hogy ez magyarázza az „elfelejtést”?

²⁴ Időszervi megfigyelések a háborúról és a halálról. 2. rész. Viszonyunk a halálhoz. In: *Tömegpszichológia...* 179–184.

nek (az obszcenitásnak)²⁵ *apotropeikus* struktúrája van, a halál re-prezentációjának (színpadra állításának, *Darstellung*jának), következésképpen az azonosulásnak, az utánzásnak az a jellemzője, hogy elengedhetlenül szükséges: „...a fikció világában, az irodalomban, a színházban pótlékot (*Ersatz*) keresünk az élet elvesztéséhez. Ott még találunk olyan embereket, akik tudják, hogyan kell meghalni (...), egyedül ott teljesül az a feltétel, amely rábír, hogy beleyugodjunk a halálba, és amely feltételezi, hogy az élet megpróbáltatásai mögött egy korábban elérhetetlen, másik élet húzódik. (...) A fikció birodalmában megtaláljuk azt a többszörös életet, amire szükségünk van. A hős halálával azonosulva mi is meghalunk, csak hogy túléljük a dolgot, és máris készen állunk ugyanolyan veszélytelenül meghalni egy másik hőssel”.²⁶ Egy „népszerű” szőféjtés megkockáztatásával, a halál mondhatni *ob-szcenikus*. Freud legalábbis arra tanít, hogy a halál „nem néz szembe”, és így a művészetnek (valamint a vallásnak) jut az a kiváltság, hogy az ökonomikus — vagyis libidinális — ábrázolás kezdetét jelentse. A halál mint olyan sosem jelenik meg, szigorúan *megjeleníthetetlen* — maga a megjeleníthetetlenség, ha elfogadjuk, hogy az alábbi mondat jelent valamit: *A halálösztön csendben munkálkodik, az élet minden zaját Erősz kelti*. Az „ösztön-én” munkálkodik, az „ösztön-én” megzavarja a megnyilatkozást, de megnyilatkozni nem nyilatkozik meg, és ha mégis „megnyilvánul”, *már* és mindig „erotizálva” teszi — mint a művészetben, beleértve a modern művészetet is, bármennyire próbálja is feldúlni a művet és a formát. A halálnak mindig csak a *visszahúzódsát* észleljük.²⁷ Ebből ered a „mazochizmus ökonomiai problémája”. Ezért van az, hogy a reprezentáció, a reprezentációs eszköztár nem idegen test a libidinálisban, hanem maga a libidinális. Vagyis egy *halál-ökönómia* (kettős értelemben: a halál ökonomiája és halálos ökonomia). És semmi értelme, mint Lyotard teszi Ehrenzweig nyomán, egy elsődleges és egy másodlagos folyamat szembeállításának. Ellenkezőleg. A tudattalan az, ami nem vesz tudomást a halálról (tagadás), vagy inkább nem akar róla hallani (megtagadás, *Verneinung*).

²⁵ *Das Medusenhaupt*, újra — de ez elkerülhetetlen. Csak annyit tennék hozzá, hogy a halál (a szenvedés) és a katarzisz viszonya kapcsán érdemes lenne megvizsgálni a katarzisz és a nőiség viszonyának kérdését — Rohde *Psyché*-beli útmutatása alapján, lásd különösen a szenny katarzisa vagy az apotropaion és a katarzisz összekapcsolása.

²⁶ *Időszzerű gondolatok*..., 2. rész.

²⁷ Ezért lehetséges a „jungji” csúsztatás, amitől Freud elhatárolódik, pl. a *Rossz közérzet a kultúrában* VI. fejezetében. Azaz az ösztönszerűt mindig lehetséges pusztán a libidionálisra redukálni, amire Lyotard is hajlik az utóbbi időben (különösen *Économie libidinale*, Éd. de Minuit, 1975.).

Theatrum analyticum

Mindezek alapján Freud gondolkodása „tragikus gondolkodásként” definiálható. Kétségtelenül nem új a felfedezés. Talán csak amennyiben a *modern* (és a *nietzschei*) tragikumnak a filozófiával fennálló viszonyát firtatja, amiből az antik tragikumtól eltérően ered, vagy amit, ha úgy tetszik, felvált. A tragikus gondolkodás azt mutatja, hogy a *reprezentáció szükségszerűsége* túllép pusztán a művészet és a vallás határán: maga a „gondolkodás” van ráutalva a reprezentációra — ami azonnal megmagyarázza, hogy a filozófia és a tudomány (más-más okból, de mind Freud, mind Nietzsche számára) úgy érthető, mint „műalkotás”, sőt mint mítosz vagy mint racionális fikció. A „gondolkodás” azért van ráutalva a reprezentációra, mert végső soron a „Szellem élete” semmitől nem riad vissza, csak a haláltól, ez az amiben, bármi légyen is a Szellem, képtelen „megmaradni”. Mint Hyppolite és Lacan a *Verneinung*²⁸ híres példáján bemutatta, a tudattalan logikája a hegeli logikához hasonlatos: „felfüggeszti” (*aufhebt*) a halált, megtagadja, és csak azzal a feltétellel hajlandó beszélni róla vagy „megtudni” róla valamit, hogy előzetesen védettnek képzelet magától vagy nem „hisz benne”. És viszont, a maga módján a filozófiában működő logika sem vesz tudomást a halálról (még ha a képlet nem is fordítható meg maradéktalanul) — sőt annál kevésbé veszi tudomásul, minél inkább úgy tűnik, hogy interiorizálta. Ám a halál az egyetlen dolog, ami nem interiorizálódik, és talán ebben áll a tragikum (amit Bataille *dramatizációnak* hív): a „tudatban”, vagy még inkább a *beismerésben*, hogy a halállal nem lehet mit kezdeni, csak teatralizálni. Egy biztos: aki erre azt mondja, hogy a művészet hivatása szembenézni a halállal, az egyrészt egy prehegeliánus elvet hoz fel Freud állítólagos hegelianizmusa ellen (ami korántsem visz előbbre),²⁹ más-

²⁸ In.: *Écrits*, Seuil, 1966. — Az egész fejlődés szempontjából célszerűnek tűnik utalni a *Césure de spéculatif*-ra (in.: Hölderlin, *L'Antigone de Sophocle*, Bourgeois éditeur, 1978.)

²⁹ *Principales tendances...* (in.: *Dérive à partir de Marx et Freud*), ahol Lyotard „befejezi” az Orpheusz-allegória Blanchot által javasolt értelmezését, és ezt írja: „De a legenda kaland elbeszélése folytatódik: Orpheusz visszafordul. Az árnyalak látásának vágya meghaladja napvilágra hozatalának vágyát. Orpheusz az éjszakában akar látni, látni akarja az éjszakát. Azzal, hogy Eurüdiké látására törekszik, minden esélyt elveszít a láttatására: az árnyalaknak nincs arca, és megöli, aki az arcába néz, mert eltölti saját éjszakájával. Orpheusz ezért a *rápillantásért* keresi meg Eurüdikét, és nem ezért, hogy egy műalkotást hozzon létre; a művész nem azért száll alá az éjszakába, hogy egy harmonikus dal szülessen belőle, hogy kibékítse a nappalt és az éjszakát, és művészete elnyerje jutalmát. Azért indult el, hogy megkeresse a figurális instanciát, saját műve másikját, hogy lássa a láthatatlant, a halált. A művészetben a halál látásának vágya még akkor is túltesz az alkotásvágyon, ha halállal fizet érte”. Ami alighanem csak azt feltételezve érthető, ha a halált „alakzatnak”, és a művész pokolra szállását „élettrajzi műalkotásnak” tekintjük — amire

részt könnyen előfordulhat, hogy nem látja át, hol válik meghatározóvá a teatralitás mátrix-funkciója Freudnál: a tulajdonképpeni metapszichológiában, a másra vissza nem vezethető ösztöndualizmusban, vagyis túl az *analitikus színtér* létrehozásán (*a fortiori* túl a „katartikus módszer” kezdeményezésein).

Elég egyértelmű, hogy az analízis alapvető teatralitása megtévesztően hasonlít a filozófia teatralitásához. Ez a legbiztosabb jele annak, hogy az analízis a filozófiához is kapcsolódik, hogy függ tőle, alá van vetve neki. A „tragikus gondolkodás” semmi esetre sem hágja át a filozófia berekesztődését. És ha jobban meggondoljuk, tagadhatatlan, hogy az analízis egésze a filozófia reprezentációs eszköztárára épül, azaz a Platón (politikai) színpalái határolta térben jön létre. Igaz, *utólag* azután lehetővé teszi a felismerését és dekonstruálását is, azzal, hogy a tragédia filozófiai félretolásában egy királyság hatalmi törekvéseit és uralkodási vágyát mutatja ki.

De talán nem is ez a lényeg. Mert még ha figyelmen kívül is hagyjuk azt az aprólékos és „szisztematikus” zavarkeltést, aminek Freud empirikusan kiteszi a reprezentációs eszköztárat,³⁰ a szövegből bárhonnan kiolvasható, hogy *ezzel együtt* (és Freud esetében ez nem kevés) milyen ingatagnak érzi a filozófiai és orvosi hatalomvágyat. Csak egy példát hozunk fel rá, mert közvetlenül érinti a *Pszichopata szereplők* ... egyik fő motívumát. Mint láttuk, a modern dramaturgia feltétele a neurózis kulturális vagy szociális jelentkezése. Negyed század elteltével Freud ugyanezen elmélet kapcsán felveti azt a kérdést, hogy pontosan meddig menően és főleg minek alapján beszélhetünk neurotikus társadalomról vagy civilizációról. A kérdés látszólag ártatlan, de mind a diagnózis, mint a terápia tekintetében, kíméletlenül megkérdőjelezi a gyógyító erő egészét (a „civilizáció orvos” nietzschei, filozófiai értelmében).

Mindez a *Rossz közérzet a kultúrában* című írásban történik, és nem nehéz elképzelni, mit jelenthetett egy ilyen szöveg 1930-ban:

„... Egy kérdés elől csakugyan nehezen tudok kitérni. Ha a kulturális fejlődés olyan messzemenő hasonlóságot mutat az egyénével, és ugyanazon eszközökkel működik, nem jogosult-e az a diagnózis, hogy némely kultúra vagy kulturális korszak, esetleg az egész emberiség a kulturális törekvések befolyá-

(29. folyt.) számos példát szolgáltat a modern (azaz romantikus) művészet. De ez az általunk elutasított megfeleltetés valójában a *Discours, Figure* (Klincksieck, 1971) kiadásával nyert létjogosultságot (azt a terminológiát látjuk visszatérni), ahol Lyotard a legmeglepőbb módon mindannak a jelölésére kezdte az „alak(zat)ot”, az ő szavával a *figurálist*, használni, ami nem a manifesztáció rendjébe tartozik (és ahol, ezzel párhuzamosan, az *írásmód* a lefektetett diskurzust jelentette). Feltehetően ebben keresendő a véleménykülönbség oka.

³⁰ Lásd, Luce Irigaray, *Les philosophies par-derrière* című előadását, amely a strasbourg-i egyetemen a jel- és szövegelméleti kutatócsoportban hangzott el.

sa révén „neurotikussá” vált? Ezeknek a neurózisoknak az analitikus felbon-
tásához terápiás javaslatok csatlakozhatnának, melyek nagy gyakorlati érdek-
lődésre tarthatnának igényt. (...) Azonban nagyon elővigyázatosnak kellene
lenni, nem lenne szabad elfelejteni, hogy mégiscsak analógiákról van szó, és
nemesak az embereknél, hanem fogalmaknál is veszélyes, hogy abból a szfé-
rából kiszakítsuk őket, amelyben létrejöttek és fejlődtek. A közösségi neurózis
diagnózisa is sajátos nehézségbe ütközik. Az egyén neurózisánál legközelebbi
támpondul az a kontraszt szolgál, amellyel a beteg „normálisnak” tekintett kör-
nyezetétől elüt. Ilyen háttér egy azonosan érintett tömegnél elesik, máshonnan
kellene szerezni. És ami a belátás terápiás alkalmazását illeti, mit segítené a
szociális neurózisok legmegfelelőbb analízise, ha senki sem rendelkezne azzal
a tekintéllyel, hogy a tömegre a gyógyítást rákényszerítse?”³¹

Magától értetődő, hogy ez a néhány rövid megjegyzés nem kíván „dönteni”.
Nem is igazán ezzel a céllal fogalmazódtak, inkább a reprezentáció freudi ke-
zelésében „konstitutíván” jelenlevő *eldönthetlenségre* kívántak rámutatni. A
mediko-filozófiai diskurzus kritikai megingatása ezúttal sem zárja ki, hogy ma-
ga a kritika „konzervatív” terminusokban fogalmazódjék meg. Mégsem szabad
felmutató hatalmát *veszni hagyni*, mert bárki *kaphat rajta*, azaz *selfüggeszthe-
ti*. Holott Freud nem *függeszt fel* semmit. Olyannyira vitatható „akadémizmus-
sának” és ökonómiai-libidinális formalizmusának paradox módon megvan a
maga oka, és ez az ok merészségben túltesz az említett fogalmak óvatosságán
és beszűkültségén. Ami persze nem jelenti azt — ennyiben legalább egyetér-
tünk Lyotard-ral —, hogy nem jelentenek problémát.

Simon Vanda fordítása

³¹ Rossz közérzet a kultúrában, VIII. in.: *Esszék*. Gondolat, Budapest 1982. 404.