

zessel a porba: így közelíthetünk a dionüszoszhoz. Szabad ember most a rabszolga, leomlik most valamennyi merev, ellenséges határ, amit ember és ember közt a szükség, az önkény vagy a „pimasz divat”¹ emelt. A világharmónia evangéliuma mellett most nemcsak megbékéltnek, összeforrtanak, egyesültnek érzi magát minden ember a társával, hanem egynek, mintha Mája fátyla szétszakadt volna, és már csak foszlányokban libegne még a titokzatos ősz egy körül. Énekszóval, táncsal nyilvánítja magát magasabb közösség tagjának az ember: fedte a járást és a beszédet, s táncos léptekkel már már a levegőbe emelkedni készül. Mozdulataiból az elvarázsoltság szól. Amiként az állatok most beszélnek, a föld pedig tejet és mézet csurgat, úgy az emberből is kicsendül valami természetfeletti: istennek érzi magát, ő is éppoly elragadtatottan és emelkedetten lépked most, ahogyan álmában az isteneket látta járnai. Az ember nem művész többé – műalkotássá lett: az ősz egy legnagyobb gyönyörére és kielégülésére az egész természet művészi teremtmőereje nyilatkozik itt meg, a mámor megrázó vonaglásai közepette. A legnemesebb anyagot, a legértékesebb márványt gyúrnák és faragják itt meg, az embert, és a dionüszoszi világművész végsőjének csapdosását az eleusziszi misztériumének¹ kíséri: „Milliók ti, porba hulltok? Érzed, élet, alkotód?”¹

¹ Rónay György fordítása.

2

Mindeddig az apollónit és ellentétét, a dionüszoszit olyan művészi erőforrásokként vizsgáltuk, melyek magából a természetből törnek fel, *emberi művészkéz közvetítése nélkül*, és amelyek révén a természet művészösztönei azonnali és közvetlen úton nyernek kielégülést: az álmok képvilágában egyrészt, aminek tökéletessége az egyes embernek sem az intellektusával, sem a művészi képzettségével semmiféle összefüggésben nem áll, a mámor áthatotta valóságban másrészt, mely úgyszintén nincs tekintettel az egyesekre, sőt az egyén megsemmisítésére törekszik, a feloldására és a misztikus egységérzet útján végbemenő megváltására. A természet e közvetlen alkotó állapotaival szemben minden művész „utánzó”, mégpedig vagy az álom apollóni, vagy a mámor dionüszoszi művésze, vagy végezetül – mint például a görög tragédiában – egyaránt művésze a mámoroknak is, az álomnak is: így kell hát elgondolnunk őt, így, mikor dionüszoszi ittasultságában és misztikus önlemondásában, messze az őrző karoktól, magányosan leroskad, és a saját egyéni állapota, azaz a világ legbensőbb lényegével való eggyé válása, az apollóni álmohatás folytán most megnyilatkozik neki *egy álmokép hasonlat formájában*.

Mindezen általános állítások és szembeállítások után közelítsünk most a görögökhöz, tudjuk meg, hogy a természet e művészösztönei mily mértékben

fejlődtek ki és lakoztak bennük: így mélyebben megérthetjük és felbecsülhetjük majd a görög művészeknek a mintáival fennálló kapcsolatát, vagyis, az arisztotelészi kifejezéssel, „a természetutánzását”. A görögök *álmairól* bőséges álomirodalmuk és számtalan álomanckdotájuk ellenére is csak feltevéseink lehetnek, de azért mégis eléggé határozottan szólhatunk róluk: tekintettel látásmódjuk hihetetlenül-biztos plasztikus tehetségére, továbbá a színészenben lelt eleven örömeikre, minden későbbi kor szülőtteinek szégyenére azt kell feltételeznünk, hogy a görögök álmait is a vonalak s körvonalak, a színek és a csoportosítás logikus kauzalitása jellemezte, a jelenetek olyan egymásra következők, amint az legjobb domborműveiken látható, s hogy álmaik tökéletessége, ha itt lehetséges volna bármi összehasonlítás, bizonyára csak megerősítene minket abban, hogy az álmodó görögöket Homéroszokként jellemezzük, Homéroszt pedig egy álmodó görögként: sokkal mélyebb értelemben annál, mint mikor a modern ember álmait illetően Shakespeare-hez mérészi hasonlítani magát.

Már nem kell csupán feltevésekre hagyatkoznunk viszont, ha a *dionüszoszi görögöt* a dionüszoszi barbártól elválasztó roppant szakadékról beszélünk. Rómától Babilonig az ókori világban – hogy az újabbról itt ne beszéljünk – mindenütt kimutatható az olyan típusú dionüszoszi ünnepek létezése, amelyek legjobb esetben úgy aránylottak a görögökéihez, mint a szakállas szatír, mely nevét

és attribútumait a baktól nyerte, magához Dionüszoszhoz. Ezeknek az ünnepeknek a középpontjában majd mindenütt a túltengő nemi fegyelmetlenség állott, melynek hullámai minden családias köteleken és azok minden tiszteletre méltó szabályozottságán messze túlcaptak; kifejezetten a természet legveszettebb bestiáit engedték itt szabadjára, előállítván a kéjnek és a borzalomnak azt az ocsmány keverékét, ami nekem mindig is a voltaképpen „boszorkányitalnak” tűnt. Ezeknek a hagymázos ünnepeknek az izgalmai ellen – melyeknek híre szárazon és vízen a görögökhöz is eljutott –, úgy tűnik, a görögök egy ideig tökéletes biztonságot és védelmet élveztek Apollónnak náluk büszkén fölmagasodó alakja révén, aki ennél az idétlenné torzított dionüszoszínál veszedelmesebb hatalom elé aligha tarthatta volna oda a Medúza-főt.* A dór művészet* ez, amely Apollónnak e felséges-visszaparancsoló tartását megörökítette. Már kétesebbé, sőt lehetetlenné vált az ellenállás akkor, midőn végül a legmélyebb hellén gyökerekből is hasonló ösztönök törtek utat maguknak: a delphoi isten tevékenysége most arra szorított, hogy a pusztító fegyvert az idejekorán megkötött békével szedje ki a roppant erejű ellenség kezéből. Ez a megbékélés a legfontosabb pillanat a görög kultusz történetében: ahová csak nézünk, mindenütt ennek az átalakulásnak az eseményeire bukkanunk. Kibékülés volt ez két ellenfél között, a mostantól kezdve betartandó határ-

vonalak szigorú megvonásával és időközönként egymásnak átküldött tiszteletadományokkal; alapjában véve a szakadék továbbra is megmaradt. Ha azonban megnézzük, miként nyilvánult meg a dionüszoszi hatalom e békekötés nyomása alatt, akkor, összevetve ama babilóniai szakákkal és az ő emberből tigrissé és majommá való visszavedlésükkel, a görögök dionüszoszi orgiáiban most felismerjük a világmegváltó és a világot megdicsőítő ünnepnapok arculatát. Művészi örömujjongásban először a görögök révén tör ki a természet, a *principium individuationis* széthasadása először náluk válik művészi jelenséggé. Ama kéjből és borzalomból kavart ocsmány boszorkányital itt elvesztette erejét: csupán a dionüszoszi megszállott csodálatos érzelmi-indulati keveréke és kettőssége emlékeztet még rá – mint gyógyszer a halálos méregre –, az a jelenség, hogy a fájdalmak gyönyört ébresztenek, hogy az ujjongás gyötrött hangokat tép ki a szívből. A legnagyobb örömből kicsendül a rémület kiáltása vagy egy pótolhatatlan veszteség fölötti jajszó. E görög ünnepegekben a természetnek mintegy valamely szentimentális jellemvonása tör felszínre, akárha az individuumokra való szétdarabolódását panasznál, sóhajtozná el. Az ilyen kettős hangulatvilágú megszállottak éneke és mozdulataik jelbeszéde valami új és eddig még sohasem látott-hallott dolog volt a homéroszi görög számára: s kivált a dionüszoszi *zene* keltett benne páni félelmet. Ha látszólag a zene már apollóni művé-

szetként volt is ismeretes, egész pontosan mégis csupán a ritmus hullámveréseként volt az, melynek ábrázolóerejét apollóni állapotok megjelenítésére fejlesztették ki. Apollón muzsikája dór architektúra volt hangokban kifejezve, de csak sejtető hangokban, amiként ez a kithara* sajtója. Nem apollóniként éppen azt az elemet küszöbölték ki, ami a dionüszoszi zenét, egyáltalában a zenét teszi, a hangok megrázó erejét, a mélosz* egyöntetű áradását és a harmónia semmivel össze nem mérhető világát. A dionüszoszi dithürambosz* az ember valamennyi szimbolikus képességét a legmagasabb teljesítményekre hajszolta; valami soha nem érzett – Mája fátylának megsemmisülése, az emberi nem, sőt a természet géniuszaként való eggyé egyesülés érzése tör itt a kifejeződésére. Most már szimbolikus kifejezésre kell jutnia a természet mivoltának; a szimbólumok új világára van szükség; a teljes testi szimbolikára egyrészt, tehát nem csupán arra, amit a száj, az arc, a szó kifejez, hanem a test minden tagját ritmikusan mozgásba lendítő táncra. S másrészt fejlődésnek indul a többi szimbolikus erő is, hirtelen féktelenné válik a zene ritmusa, a dinamikája, a harmóniái. Hogy valamennyi szimbolikus erőnek ezt az általános felszabadulását magába fogadhassa, az embernek már el kellett jutnia az önlemondásnak arra a magaslatára, amely ezekben az erőkben akar szimbolikus kifejezést nyerni: a dithürambikus Dionüszosz-imádót így tehát csakis a magafajta elragadtatottak értették

meg! Milyen elámultan bámulhatta őt az apollóni görög! S annál nagyobb lehetett a csodálkozása, midőn a borzadály is belévegyült, hogy mindez voltaképpen nem is oly idegen neki, hogy – igen – e dionüszoszi világot az ő apollóni tudata csupán fátyolként leplezi előle.

3

Hogy mindezt megérthessük, mintegy körül kőre le kell bontanunk az *apollóni kultúra* művészi építményét, míg csak meg nem pillantjuk a fundamentumokat, amelyeken azt megalapozták. Előbbben is a pompázatos *olümposzi istenalakok* ötlenek szemünkbe, melyek ennek az építménynek az oromzatán állnak, az oromzatot díszítő frízeken pedig a tetteik, messze világló domborműveken megörökítve. Ha köztük látjuk Apollónt is mint a többi isten egyikét, aki nem tart igényt az első helyre, úgy ez korántse tévesszen meg bennünket. Az Apollónban testet öltött hajtóerő szülte egyáltalán az egész olümposzi világot, s ebben az értelemben Apollónt az olümposzi atyjának tekinthetjük. Mi volt hát az a roppant szükséglet, amelyből az olümposzi lényeknek ez az olyannyira fényes társasága létrejött?

Aki szívében valamely más vallás hitével járul ezen olümposziak elébe, és erkölcsi magasztalatot, sőt szentséget, testietlen átszellemültséget, a szere-

tet irgalmas tekintetét keresi náluk, annak egyharmad kedveszegetten és csalódottan kell hátat fordítania nekik. Mi sem idézi eszünkbe itt az aszkézist, a lelkiiséget és a kötelességet: itt csupán a buja, a győzedelmes lét szól hozzánk, ahol istenítenek mindent, ami létező, legyen az bár jó vagy rossz. És igencsak megütközve állhat a szemlélő e fantasztikusan dús élet láttán, és hökkenten faggathatja magát, hogy ezeket a féktelen embereket ugyan miféle varázsital tette képessé rá, hogy ennyire élvezzék az életet, miként, hogy amerre csak néznek, mindenfelől a saját egzisztenciájuk „édes érzékiségben lebegő” eszményképe, Heléna nevet rájuk. E már-már visszaforduló szemlélőnek azonban oda kell kiáltanunk: ne távozz még, halld előbb, miként szól a görög népbölcsesség ugyanarról az életről, amely itt oly megmagyarázhatatlan derűvel tárulkozik eléd. Midász* királyról járja a régi monda, hogy hosszú időn át űzte az erdőn a bölcs *Szilénoszt*,* Dionüszosz kísérőjét anélkül, hogy elfoghatta volna. Mikor végre kézre kerítette, megkérdezi őt a király, mi a legjobb és a legelőnyösebb az embernek. Makacsul hallgat, és meg sem moccan a démon; ám a király nem enged, míg végül Szilénosz harsány nevetésbe tör ki, és így szól: „Nyomorúságos egy napig élő, a gond és a véletlen gyermeke, minek kényszerítesz arra, hogy megmondjam neked azt, amit nem hallanod volna a legüdvösebb? A legjobbat te el nem érheted: a legjobb neked meg nem születni, nem *lenni*,

semminek lenni. A másodsorban legjobb azonban neked – mielőbb meghalni.”

Miként aránylik e népi bölcsességhez az olümposzi istenvilág? Amiként a megkínzott mártírok elragadtatott látomásai a gyötrelmeikhez.

Most mintegy megnyílik előttünk az olümposzi varázshegy, és feltárja gyökereit. A görögök ismerték és átérezték a létezés rettenetét és borzalmaikat: hogy egyáltalán élni tudjanak, az olümposziak ragyogó álomszülötteit kellett e borzalmak elé állítaniok. A természet titáni hatalmával szemben érzett e roppant bizalmatlanságot, a minden tudás, megismerés fölött könyörtelenül ott trónoló Moirát,* Prométheusz, az emberek nagy barátja keselyűjét, a bölcs Oidipusz rettentő sorsát, az Átreidák nemzetségét sújtó átkot, ami Oresztész-ből anyagvilkost csinál, röviden az erdei isten egész filozófiáját, mitikus példatárával egyetemben, amibe a komor etruszokk belepusztultak – mindezt az olümposziak *közbeiktatott művészi világgal* a görögök szakadatlanul, újra meg újra legyőzték, vagy legalábbis elkendőzték, és a szemük elől eltávolították. Hogy élni tudjanak, ezért kellett a görögöknek mélységes kényszerből megteremteniük isteneiket: mely folyamatot úgy kell elképzelnünk, hogy a félelemnek az eredetileg titánok alkotta isten-rendje az apollóni szépségre törekvés munkáló hatására, lassú átmenetekkel, az öröm olümposzi isten-rendjévé fejlődött: mint ahogyan tövises bózóból kihajtanak a rózsák. Egy ily féktelen vágú,

ily érzékeny, ily egyedülállóan *szenvedni* tudó nép ugyan miként is viselhette volna el a létezést, ha azt, magasabb dicsfénytől övezve, fel nem mutatják neki az isteneiben. Ugyanaz az igény, amely a lét kiegészítésére és beteljesítésére, hogy élni és tovább élni csábítson, művészetet teremt: ugyancsak hozta létre az olümposzi világot is, amelyben a hellén „akarat” tartotta maga elé felmagasztaló tükrét. Így igazolják az istenek az emberéletet, hogy maguk is azt élik – lám, az egyetlen kielégítő teodicaea!* Az ilyen istenek árasztotta harsány napfény alatt a létezést önértékéért kívánják, önmagáért szeretik, és a homéroszi emberek tényleges *fájdalma* az, hogy az életből kiszakadnak, kivált, hogy mihamar kiszakadnak belőle; úgyhogy a szilénoszi bölcsesség megfordításával most elmondhatjuk róluk: „a legrosszabb nekik mielőbb meghalni, a másodsorban legrosszabb pedig, hogy egyáltalán, egyszer meg kell halni”. Ha ott felcsendül a panasz, úgy az újra meg újra a rövid életű Akhilleuszt siratja majd, az emberfaj kizsendüléshez és lombhulláshoz hasonlatos forgandóságát, a hőskor elmúltát. A legnagyobb hősökhez sem méltatlan, hogy akár még napszámosként* is, de a tovább élésre áhítozzanak. Apollóni alakjában az „akarat” oly mohón ragaszkodik az élethez, s a homéroszi ember oly egynek érzi magát vele, hogy még siralma is az élet dicsimnuszává emelkedik.

Mármost ki kell itt jelentenünk, hogy embernek és természetnek ez az újabb korokban oly nosztal-

gikusan szemlélt összhangja, sőt egysége, amelyre Schiller meghatározása óta az ő „naiv” műszava használatos, korántsem az az egyszerű, önmagától adódó, úgyszólván elkerülhetetlen paradicsomi állapot, amivel nekünk minden kultúra küszöbén feltétlenül találkozunk *kell*: ezt csupán az a kor hihette így, amely Rousseau *Emil*-jében is művészt próbált látni, s amely Homéroszban is ilyen, a természet kebelén nevelkedett *Emil*-féle művészre vélt ismerni. Ahol a művészetben a „naivval” találkozunk, ott mindenütt az apollóni kultúra leg-erőteljesebb következményeit kell felismernünk: s e kultúrának előbb mindig titánok birodalmát kell megdöntenie és szörnyeket megölnie, és a borzalmakkal teli, fájdalmas és szenvedésre hajló világ-szemlélet mélységein gyönyörteli illúzióval és ábrándképei erőteljes felcsillantásával felülkerekednie. De milyen ritkán elérhető a naiv, ez a teljes beléveszés a látszat szépségébe! Milyen kimondhatatlanul fenséges is éppen ezért *Homérosz*, a magányos, aki úgy viszonyul ehhez az apollóni népkultúrához, ahogyan az álom egyedi művész aránylik a nép, egyáltalán a természet álmodni tudásához. A homéroszi „naivitás” kizárólag az apollóni illúzió teljes győzelmeként érthető meg: olyan illúzió ez, amelyet a természet, hogy terveit valóra váltsa, oly gyakran alkalmaz. A valódi célt elta-
karja egy kényszerképzet: ez után nyújtjuk a kezünket, s megcsalásunk által valósítja meg szándékát a természet. A görögöknél a géniusz és a mű-

vészi világ megdicsőülése képében kívánta látni magát az „akarat”; hogy az „akarat” megdicsőülhessen, ahhoz teremtményeinek is méltóknak kellett érezniük magukat rá, hogy megdicsőüljenek, egy magasabb szférában kellett viszontlátniuk magukat anélkül, hogy a képzelet e tökéletes világa imperatív vagy feddő módon hatna. A szépség szférája ez, ahol tükörképeiket, az olümposziakat látták. E szépségtükörzetéssel küzdött a hellén „akarat” a szenvedés és a szenvedés bölcsessége iránti hajlandóság ellen, ami a művészi tehetség velejárója: s győzelme emlékműveként áll előttünk Homérosz, a naiv művész.

4

Erről a naiv művésztől néhány tanulsággal az álom-analógia szolgál. Ha elképzeljük az álmodót, amint ő, álomvilágának illúziói közepette, és anélkül, hogy ezeket az illúziókat megzavarná, ezt mondja magában: „hisz ez csak álom, szeretném tovább álmodni”, és ebből az álomlátás valamely mélyseges benső gyönyörére kell következtetnünk; ha másrészt viszont ahhoz, hogy az álomlátás e gyönyörével álmodhassunk, teljesen felednünk kell a napot és gyötrelmes nyűgeit: úgy e jelenséget, az álomfejtő Apollón vezetésével, nagyjából az alábbiak szerint szabad magyaráznunk. Biztos ugyan, hogy az életnek az ébrenlétben és az álom-

ban eltöltött két fele közül mi az elsőt becsüljük többre, az tűnik nekünk a hasonlíthatatlanul fontosabb, az élni méltóbb, sőt az egyedül megélt életnek: én most mégis – látsszék bár paradoxonnak – azt kívánom állítani, hogy az álom értékelése lényünk ama rejtelmes lényegi alapja számára, melynek mi a megjelenési formái vagyunk, ezzel éppen ellentétes. Minél inkább felfigyelünk ugyanis a természet e mindenható művészösztönére, az abban munkáló vágyra, hogy látszatot teremtson s megváltásra találjon benne, annál elkerülhetetlenbbnek érzem azt a metafizikai feltevést, hogy a ténylegesen-létezőnek és ős-egynek, lévén ő egyszersmind az örökké-szenvedő és az ellentmondásos is, a révült vízióra, a gyönyörteli látszatra állandó megváltása érdekében van szüksége: mely látszatot mi, akik teljesen abban élünk és abból állunk, a ténylegesen-nemlétezőnek kényszerülünk érezni, azaz az időben, a térben és az oksági viszonyok közt zajló szakadatlan levésnek, folyamatnak, más szóval: a tapasztalati valóságnak. Ez egyszer tekintsünk el egy pillanatra tulajdon „realitásunktól”, tapasztalati létezésünket, miként általában a világot is, fogjuk fel úgy, mint az ős-egy pillanatról pillanatra előállított képzetét, s akkor az álomban most a *látszat látszatát*, következésképp a látszatra irányuló ósvágy még magasabb fokú kiélégülését kell látnunk. Ez az oka annak, hogy a természet legbensőbb lényege oly leírhatatlan gyönyörét leli a naiv művészen és a naiv alkotásban,

amely hasonlóképpen a „látszat látszata” csak. *Raffaello*, szintúgy az egyik halhatatlan „naiv”, példaszzerű festményben ábrázolta a látszatnak ezt a látszattá sorvasztását, a naiv művész és egyúttal az apollóni kultúra alapműveletét. A *Krisztus színeváltozása*-ban a kép alsó fele – a megszállott, örjöngő fiúval, a kétségbeesett kísérőivel, a tétova, szorongó tanítványokkal – az örök ősfájdalmat tükrözi, a világ egyetlen okát: a látszat itt az örök ellentmondásnak, a dolgok atyjának visszénye. S ebből most, mint ambróziaillat, látomásszerű új látszatvilág száll fel, amiből az első látszatba zártak mit sem látnak – fénylő lebegés ez a tiszta gyönyörben és a fájdalom nélküli, tágra nyílt tekintetű szemlélésben. Legmagasabb művészi szimbolikájában tárul itt elénk az apollóni szépségvilág, és amire épült, Szilénosz rettentő bölcsessége; és intuíciónk révén megértjük kölcsönös szükségességüket. Apollón ez megint, a *principium individuationis* istenképe, akiben az ős-egy örökkön elért célja, a látszat általi megváltása beteljesül: fennkölt taglejtésekkel mutatja e kinvilág szükségességét, mely az egyes embert a megváltó látomás létrehozására kényszeríti, hogy annak szemlélésébe merülve azután nyugodtan megüljön a tenger közepén hányódó ladikjában.

Az individuációnak ez az istene, ha egyáltalán parancsadóként és törvényhozóként gondoljuk el, csak *egyetlen* törvényt ismer, az individuumot, azaz az individuum határainak betartását, a hellén

értelemben vett *mértéket*. Apollón etikai istenségként a mértéket követeli meg övéitől, s **hogy** azt betarthassák, az önismeretet. S így a szépség esztétikai szükségszerűsége mellett ott halad az „Ismerd meg magadat” és a „Semmit sem túlságosan!” követelménye, míg az önteltséget és a mértékfelettséget mint a nem apollóni szféra alapvetően ellenséges démonait, mint az Apollón előtti idők, a titánkorszak, továbbá az apollónin kívüli világ, értsd a barbár világ tulajdonságait, megvetés sújtja. Prométheusznek az emberek iránti titáni szeretete miatt kellett állnia a keselyű marcangolását, a Szfinx* talányát megfejtő, mértékfeletti bölcsessége miatt kellett Oidipusznak rémtettei zavaros örvényébe zuhannia: a delphoi isten ekként értelmezte a görög múltat.

„Titáninak” és „barbárnak” tetszett az apollóni görög számára a *dionüszoszi* kiváltotta hatás is: noha egyúttal nem palástolhatta maga előtt, hogy bensőleg ő is e bukott hősök és titánok rokona. Sőt ennél többet is éreznie kellett: azt, hogy egész létezése s annak minden szépsége és mértékletessége alatt a gyötrelmek és a tudás ingoványa rejlik, amire e dionüszoszi hatás most ismét ráébreszti. És lám! Apollón nem tudott létezni Dionüszosz nélkül! A „titáni” és a „barbár” végül is ugyanolyan nélkülözhetetlen volt, mint az apollóni! És most képzeljük csak el, amint e látszatra és mértékletességre alapozott és mesterségesen elszigetelt világba belecsendül a Dionüszosz-ünnepek eksztatí-

kus, mind varázsosabb dallamokat megpendítő hangja, képzeljük el, amint a természetnek e kéjben, kínban, tudásban való teljes *mértékfelettsége* felzendül és átható kiáltássá harsan: e démonikus népeekkel állítsuk csak szembe Apollón zsolozsmázó művészetét, és képzeljük el, hogy mit jelenthetett az ő kísértetiesen fakó hárfaszava mindezzel szemben! A „látszat” művészeinek múzsái sápadttá hervadtak, szembekerülve az olyan művészettel, amely mámorában kimondta az igazat, „Rettegjetek! Végetek!” – fenyegette Sziléosz bölcsessége a derűs olümposziakat. Elveszett az individuum, minden határával és mértékével beleolvadt a dionüszoszi önfelettségbe, és rég nem emlékezett már az apollóni szabályokra. A *mértékfeletti* igazságként lepleződött le, az ellentmondás, a fájdalomban fogant gyönyör hangjában a természet szíve nyilatkozott meg. És ilyenképpen, ahol csak a dionüszoszi áttört, az apollóni ott mindenütt megszűnt és megsemmisült. Ám éppily biztos, hogy ahol az első rohamot kiállták, a delphoi isten tekintélye és fenségessége ott csak még merevebb és még fenyegetőbb alakot öltött. A *dór* államot és a dór művészetet ugyanis kizárólag a szüntelenül ostromolt Apollón hadi táboraként tudom csak megérteni: csupán a titáni-barbár lényegű dionüszoszival szemben kifejtett szakadatlan ellenállás tarthatta fenn ilyen huzamos ideig ezt a konokul rideg, védőbástyákkal oltalmazott művészetet, ezt

a kcserves-kemény, háborús nevelést, ezt a borzalmas és kíméletlen állampépetet.

Eddig azt fejtettem ki, amit ennek az értekezésnek az elején megjegyeztem: hogy egymást sorozatos és mind újabb művekre készítő, kölcsönös hatásaival miként uralta a hellén létet a dionüszoszi és az apollóni: hogy az „érckorszak” titánharcaiból és annak sanyarú népfilozófiájából az apollóni szépségre törekvés miként munkálja ki a homéroszi világot, hogy ezt a „naiv” pompát miként nyeli el megint a betörő dionüszoszi áradat, és hogy ezzel az új hatalommal szembefordulva miként emelkedik az apollóni a dór művészet és világszemlélet merev méltóságára. Ha ilyen módon a korábbi hellén történet e két ellenséges princípium közt folyó harcában négy nagy művészi korszakra oszlik, úgy e létező-alakuló folyamatot most tovább kell faggatnunk végső szándékáról, hacsak ezen utóbb elért korszakát, a dór művészetet nem akarjuk e művészi hajtóerők csúcsának és céljának tekinteni: és itt tárul szemünk elé az *attikai tragédia* és a drámai dithürambosz magasztos és nagybecsű művésze, mindkét erő közös célja, mely erőket annyira harc után létrejött rejtelmes nászokkal oly magzatban dicsőültek meg, aki Antigoné és Kasszandra* is egy személyben.

5

Vizsgálódásaink voltaképpen céljához közeledünk immár, hogy megismerjük a dionüszoszi-apollóni géniust és művészi alkotását, de legalábbis hogy sejtő értelemmel megközelítsük beavatási misztériumát. Először is azt kérdezzük most, hogy hol bukkanunk rá a hellén világban arra a csírára, amely később a tragédiáig és a drámai dithüramboszig fejlődött. Az ókor maga nyújt erről szemléletes felvilágosítást, amikor szoborműveken, gemmákon stb. *Homéroszt és Arkhilokhoszt** a görög költészet ősatyaiként és fáklyavivőiként állítják egymás mellé abban a biztos tudatban, hogy csakis e két, egyaránt teljesen eredeti természettől származik az a tűz, melynek lángja az egész görög utókort besugározta. Homérosz, a magába süpedt, agg álmodó, az apollóni típusú naiv művész, csodálkozva nézi Arkhilokhosznak, a múzsák katonáskodó, hányatott sorsú szolgájának szenvedélyes fejét: és az újabb esztétikának erről csak anynyi a mondandója, hogy az első „szubjektív” művészt állították itt szembe az „objektív” művésszel. Nagy szolgálatot e magyarázattal nekünk ugyan nem tették, minthogy a szubjektív művészt mi csak rossz művészként ismerjük, s a művészet minden válfajában és minden fokán legelsőbben és mindenekfölött is a szubjektív leküzdését, az „én-től” való szabadulást és minden individuális akarat és vágyakozás elhallgattatását követeljük meg,

sőt hisszük, hogy objektivitás, érdek nélküli tiszta szemlélet híján még a legcsekélyebb valóban művészi termék sem állítható cló. Ezért kell hát a mi esztétikánknak először is azt a problémát megoldania, hogy miként lehetséges a „lírikus” mint művész: a lírikus, aki minden korban mindig csak azt mondja, „én”, és szenvedélyeinek, vágyódásainak egész kromatikus hangskáláját végigjátssza nekünk. Arkhilokhosz, Homérosszal összevetve, éppen rikoltozó gyűlölködésével és gúnyolódásával rémít meg bennünket, ittassultságával, ahogyan a vágyai kitörnek belőle; az első szubjektívnek nevezett művész, Arkhilokhosz, így hát nem a volta-képpen nem-művész-e? Ám honnan akkor a költő Arkhilokhosznak kijáró tisztelet, amelyben őt, figyelemre méltó kinyilatkoztatásaiban, éppen a delphoi orákulum,* az „objektív” művészetet hajléka is részeltette?

A benne lezajló költői folyamat mikéntjére Schiller művészlélektani megfigyelése vet fényt, melyre bár ő maga nem lelt magyarázatot, mégsem tűnik érthetetlennek; Schiller ugyanis megvallja, hogy nem valamiféle gondolatilag-okozatilag elrendezett képsor felvillanása, látomása, hanem bizonyos zenei hangulat az, ami nála a költői aktust megelőzi („Az érzésnek bennem eleinte nincs határozott és világos tárgya; ez csak utóbb alakul ki. Bizonyos zenei hangulat jár elől, nálam csupán azt követi a költői eszme”). Tegyük hozzá ehhez most az antik líra legfontosabb jelenségét,

azt, hogy a lírikus egyben zenész is volt, és hogy a költőnek és a zenésznek ez az azonossága mindenütt természetesnek számított – mellyel szemben újabb líránk fő nélküli istenképnek tűnik –, és akkor, korábban kifejtett esztétikai metafizikánk alapján, a lírikust az alábbi módon tudjuk megmagyarázni. Dionüoszosi művész, a lírikus először teljesen egygé válik az ős-eggyel, azonos a fájdalomával, az el-lentmondásával, és az ős-egy képét azután zeneként hozza létre, ha ez különben joggal is nevezhető a világ újraismétlésének és másolatának; az apollóni álomhatás folytán azonban a zene most ismét láthatóvá lesz számára, mintha egy *álomkép hasonlat formájában* pillantaná meg. Az ősfájdalom kép és fogalom nélküli zenei visszfénye, ahogy az összenvedés a látszat általi megváltására tör, most megteremt a második tükröződést mint az egyedi példázatot vagy hasonlatot. Szubjektivitását a művész már a dionüoszosi folyamat során feladta: a kép, mely néki most a világ szívével való eggyé válását mutatja, álomjelenet, mely a látszatban lelt ösgyönyörével együtt eleveníti meg az ősellentmondást és az ősfájdalmat. A lírikus „énje” tehát a létezés mélyeiből hallatja hangját: az újabb esztétika értelmében vett „szubjektivitása” képzelődés. Midőn Arkhilokhosz, a görögök első lírikusa tudtára adja Lükambész leányának az iránta érzett tomboló szerelmét és megvetését, nem az ő szenvedélye járja előttünk örjögő, orgiasztikus tancát: nem őt, hanem Dionüoszt látjuk akkor s a

menádokat, Arkhilokhoszt, az ittas rajongót pedig leroskadni látjuk – odafenn a hegyi legelőn, a déli nap verőjén, ahogyan Euripidész a *Bakkhánsnők*-ben megírta –, hogy elaludjon és álmodjék: s most odalép hozzá Apollón, és megérinti a babérággal. Dionüszoszi-zenci varázsálma most mintegy képszikrákat záporoz az alvó köré – lírai költemények ezek, melyeket kibontakozásuk legmagasabb fokán tragédiáknak és dithüramboszoknak nevezünk.

A képzőművész és a vele rokon epikus képek tiszta szemlélésébe merül. Kép híján a dionüszoszi muzsikusz maga a tiszta ősfájdalom és annak ősvisszhangja. A lírai génusz a misztikus önlemondás- és egységállapotból olyan kép- és hasonlatvilágot érez kibontakozni, melynek egészen más színezete, az oksága, és ahol egészen más sebességgel zajlanak le a folyamatok, mint a képzőművész meg az epikus művész kép- és hasonlatvilágában. Míg ez utóbbi, az epikus, a képekben s csakis azokban él, és belc nem fárad, hogy a legjelentéktelenebb részletükig elnézze őket, szeretettel, örömteli élvezettel, míg neki még a haragvó Akhilleusz is csak kép, melynek még zordonságán is az álomlátás ama kéjével gyönyörködik – úgyhogy a látzatot a tükre megóvjá attól, hogy elképzelésével eggyé váljon és összeolvadjon velük –, addig a lírikus képei nem cgyebek, mint ő maga s mintegy csak őnmaga különféle objektívációi, amiért is őnmagát mint a világ mozgató középpontját „én-

nek” mondhatja: csakhogy ez az Én nem az éber, az empirikus-reális ember énjé, hanem az egyetlen ténylegesen létező és örök, a dolgok lényegi alapjában nyugvó Én, melynek ábrázolásai során a lírai génusz a dolgokat egészen a lényegi alapjukig át látja. Képzeljük csak el, amint a képek közt *önmagát* is megpillantja, ám nem génuszként, hanem a „szubjektumát”, vagyis a szubjektív szenvedélyeknek, akarásoknak és indulatoknak mindazt a forrongó sokaságát, melyek valami határozott, neki reálisnak tetsző tárgyra irányulnak; ha mármost úgy tűnik, mintha a lírai génusz és a hozzá tapadó nem zseniális lény egy lenne, és mintha az első, kimondván az „én” szócskát, önmagáról beszélne, a látzatot minket már nem ejthet tévedésbe, miként azokat, akik Arkhilokhoszt a szubjektív költőnek jellemezték. Arkhilokhosz, a szenvedélyek tüzeiben lobogó, szerető és gyűlölő ember valójában a lírai génusz víziója csupán, aki régen nem Arkhilokhosz, hanem világ-génusz immár, s aki összenvedését Arkhilokhosz, az ember szimbolikus példájával fejezi ki: míg a szubjektív akaratú és szubjektíven vágyódó Arkhilokhosz nem költő, és nem is lehetne az. Ám az örök létezés tükörképét a költőnek korántsem kell szükségképpen és kizárólag csak az Arkhilokhosz nevű emberi jelenségben megpillantania; s a tragédia jól bizonyítja, hogy a lírikus látomásvilága mennyire eltávolodhat a hozzá mindenesetre legközelebb álló tüneménytől.

Schopenhauer, aki nem kendőzte el, hogy a filo-

zófiai művészetszemlélet számára milyen nehéz eset a lírikus, olyan kiutat vél találni, amelyen én őt nem követhetem, jóllehet mély értelmű zenei metafizikájával egyedül ő tartotta kezében e nehéz feladat megoldásának kulcsát: mely feladatot jómagam, az ő szellemében és az ő tiszteletére, úgy érzem, hogy itt elvégeztem. Ő ellenben a dal mibenlétét a következőképpen jellemzi (*A világ mint akarat és képzet*): „Az akarat szubjektuma, azaz a tulajdon akarat az, ami az énekes tudatát eltölti, gyakran elengedett, kielégített akaratként (öröm), bizonyára még többször azonban gátolt akaratként (szomorúság), s mindig mint affektus, szenvedély, megindult lelkiállapot. Ámde emellett és ezzel egyidejűleg, látván az őt körülvevő természet, az énekes annak is tudatára ébred, hogy a tiszta, akarat nélküli megismerésnek is szubjektuma ő, akinek rendíthetetlen, boldog nyugalma mármost ellentétbe kerül a mindig korlátozott, mindig csak ínséges akarat ösztökéjével: ennek az ellentétnek, ennek a váltakozó ingajátéknak az érzése az, ami valójában a dal egészében kifejezésre jut, s ami egyáltalában a lírai lelkiállapot. Mintegy meglep a tiszta megismerés, hogy bennünket az akarattól és kényszerétől megváltson: engedelmessé válnak; de pillanatokra csupán: az akarat, személyes céljaink gondolata, újra meg újra elszakít bennünket a nyugodt szemlélődéstől; ám az akarattól megint visszacsábít a következő szép tájék, ahol az akarat nélküli tiszta megismerés tárulkozik elénk. Innen

az akarat (a személyes érdekű célok) és a tiszta szemlélet élénk táruló tájékának az a csodálatos elegye, amivel nekünk a dal és a lírai hangulat szolgál: a kettő közt kapcsolatokat próbálunk létesíteni, vonatkozásokat elképzelni; a szubjektív hangulat, az akarat affektusa a szemlélt tájékban csillantja meg színeit, ennek színei viszont megint amabban verődnek vissza: ennek az egész, olyannyira vegyes és megosztott lelkiállapotnak a kifejezése az igazi dal.”

Ki ne ismerné fel, hogy e jellemzés a lírát valamilyen örökkön nekirugaszkodó, ám a célját csak nagy ritkán elérő, aligha tökéletes művészetnek, sőt inkább csak félművészetnek tünteti fel, melynek épp az volna a lényege, hogy az akaratot és a tiszta szemléletet, azaz a nem esztétikai és az esztétikai állapotot egymással csodálatosan elegyíti. Mi helyett azt állítjuk, hogy ez az ellentét, a szubjektív és az objektív, amellyel még Schopenhauer is, akárha valami értékmérő szerszámmal, a művészetet felszabdálja, úgy, ahogy van, teljesen idegen az esztétikától, minthogy a szubjektum, az akarat és egoisztikus céljait követelő individuum csak is a művészet ellenfelének gondolható el, nem pedig az okának és az eredetének. Amennyiben azonban a szubjektum művész, úgy máris megváltást nyert individuális akaratától, és mintegy médiummá lett, akin keresztül az egyedül ténylegesen és valóságosan létező szubjektum ünnepli a látszat általi megváltását. Mert, lealacsonyítottasunkra és

felmagasztaltatásunkra, álljon itt világosan, hogy a művészet egész színjátéka korántsem miéértünk, netán a jobbításunk és a nevelésünk, a művelődésünk céljából adatik elő, sőt hogy a művészet világának még csak a tényleges alkotói sem mi vagyunk: bizvást hihetjük azonban, hogy a valóságos alkotó számára mi már képek vagyunk és művészi projektumok, és hogy legmagasabb rendű méltóságunk műalkotás voltunk jelentősége – mert a létezés és a világ csakis *esztétikai jelenségként* nyeri el örök igazolását: – miközben e jelentőségünk tudata mibennünk persze aligha több a vászonra festett harcosoknak a vásznon ábrázolt csatáról alkotott tudatánál. Így hát a művészetről való egész tudásunk tisztán illuzórikus, hiszen a tudásban tudókként mi nem vagyunk egyek és azonosak azzal a lényel, aki a művészet e színjátékában mint annak egyetlen alkotója és nézője örök élvezetét leli. Csak mikor a művészi nemzés aktusa során a géniusz a világnak ezzel az ő-művészével összeforr, akkor tud csak meg valamit az örökké egylényegű művészetről; mert ebben az állapotában ő most csodálatosképpen olyan, mint az a mesebeli szörny, aki megfordíthatja a szemét, és önmagát nézheti; most egyszerre szubjektum és objektum, egy személyben költő, színész és néző.

6

Arkhilokhoszról kimutatta a tudományos kutatás, hogy ő hozta be az irodalomba a *népdalt*, s hogy a görögök szemében ezért illette meg őt az a bizonyos egyetlen hely Homérosz oldalán. Ámde mi a népdal a teljesen apollóni eposszal szemben? Mi egyéb is lenne, mint az apollóni és a diónüszosi egyesülésének egyik *perpetuum vestigium-a*;* a népdal hihetetlenül szapora s önmagát egyre szaporító terjedése a népek közt a bizonyossága annak, hogy milyen erős is a természet e kettős művészösztöne, mely éppúgy hátrahagyja nyomait a népdalban, mint ahogy egy nép orgiasztikus mozgalmait is megörökíti a zenéje. Bizonyára történelmileg is kimutatható, hogy minden népdalban bővelkedő korszak egyúttal a leghevesebb diónüszosi izgalmak-áramlatok korszaka is, mely áramlatokat mindig a népdal termőtalajának és előfeltételének kell tekintenünk.

Bennünket azonban a népdal mindenekelőtt is mint zenei világtükör, eredeti dallam érdekel, amely most a neki megfelelő álomjelenést keresi, s azt a költeményben kifejezi. *A dallam tehát az elsődleges és az általános érvényű*, amely éppen ezért több objektívációt, többféle szöveget is megtűrhet. A nép naiv értékelésében is messze fontosabb és föltétlenebb a dallam a szövegénél. A költeményt a melódia szüli, még hozzá mindig újrászüli; *a népdal versszakos formája pontosan ezt mondja ne-*

künk: mindig csodálkozásra készítetted ez a tüne-
mény, míg csak meg nem találtam rá ezt a magya-
rázatot. Ha ennek az elméletnek a jegyében bárki
szemügyre vesz egy népdalgyűjteményt, például
A fiú csodakürtjé-t,* megszámálhatatlan példájára
bukkanhat annak, hogy miként záporozza maga
köré képeit a szakadatlanul megtermékenyülő s
megtermékenyítő dallam, mely képek a maguk
tarkabarka változékonyságukkal, fürgeteges, egy-
másra torlódo rohanásukkal valami olyan erőt fej-
veznek ki, ami vadidegen ellentéte az epika nyu-
galmasan hömpölygő látszatvilágának. A lírának
ez az egyenetlen és szabálytalan képvilága az eposz
álláspontjáról egyszerűen elítélendő: és Terpand-
rosz* korának apollóni ünnepesein nyilván így is
cselekedtek a nagy tekintélyű epikus rhapszódó-
szok.*

A népdalköltészetben tehát a nyelv roppant erő-
feszítést fejt ki, hogy *utánozza a zenét*: ezért kez-
dődik Arkhilokhossal a költészet egészen új vilá-
ga, amely gyökeres ellentéte a homéroszinak. Ami-
vel jellemeztük is a költészet és a zene, a szó és a
dallam közt lehetséges egyetlen viszonylatot: a
szó, a kép, a fogalom a zenével analóg kifejezést
keres, és ezzel alá vetnie magát a zene hatal-
mának. Ebben az értelemben két fő áramlatot kü-
lönböztethetünk meg a görög nép nyelvtörténeté-
ben aszerint, hogy a nyelv a jelenség- és képvilá-
got vagy pedig a zenei világot utánozta-e. Gon-
dolkodjunk csak el egyszer mélyebben a nyelvi szí-

netet, a mondattani építmény, a szóanyag külön-
bözőségén Homérosznál és Pindarosznál, hogy fel-
foghassuk ennek az ellentétnek a jelentőségét; s
akkor nyilvánvalóan kiviláglik, hogy Homérosz
és Pindarosz között már fel kellett csendülniök
Oliümposz orgiasztikus fuvoladallamainak*, melyek
még Arisztotelész korában, tehát a már sokkal fej-
lettebb zene idején is ittasult lelkesedésre ragadtat-
ták a korabeli embert, és – bizonyára eredeti hatá-
sukkal – minden költői kifejezőeszköz mozgósi-
tására készítették, csak hogy e dallamokat utánozni
tudja. Hadd utaljak itt napjaink jól ismert, a mi
esztétikánk számára kizárólag botrányosnak tűnő
jelenségére. Gyakran tapasztaljuk, hogy egy-egy
Beethoven-szimfónia képcs beszédre készíti a
hallgatókat, bár ha egymás mellé raknánk a zene-
darab kiváltotta különféle képi világokat, abból
ugyancsak fantasztikusan színdús, sőt ellentmondá-
sos összeállítás kerekedne ki: az ilyen összeállítás-
kon szármalmasan elviccelődni, a valójában mégiscsak
magyarázatra szoruló jelenséget pedig még csak
figyelemre sem méltatni, ez jellemzi ezt az esztéti-
kát. Hiába, hogy esetleg maga a zeneköltő beszélt
is képekben a kompozíciójáról, nevezte *Pastoralé-*
nak a szimfóniáját,* s az egyik tételének a *Jelenet a*
pataknál, egy másiknak meg *A falusiak víg mulat-*
sága címet adta, ezek is csak példálózó, a zenéből
született képzetek – s nem a zene utánozta valóság-
ok –, olyan képzetek, amelyek mit sem árulnak
el nekünk a zene *dionüszoszi* tartalmáról, sőt ame-

lyeknek még csak kizárólagos értékük sincs más képekkel szemben. Hanem ezt a processzust, a zenének ezt a képekben való kicsapódását és a képekben való megkönnyebbedését most csupán egy ifjú, nyelvileg alkotó szellemű néptömegre kell alkalmaznunk ahhoz, hogy megsejtsük, miként keletkezett a versszakos népdal, és azt, hogy a zene utánzásának új elve mennyire fölpezsdítette a beszéd valamennyi készségét és képességét.

Ha tehát a lírai költészetet a zenének a képekben és fogalmakban végbemenő, utánzó effulgurációjának* tekinthetjük, úgy tegyük fel most a kérdést: „miként *jelenik meg* a zene a képek és a fogalmak tükrében?”* *Akaratként jelenik meg*, a szó schopenhaueri értelmében, azaz mint az esztétikai, a tisztán szemlélődő, az akarattól mentes hangulat ellentéte. Itt azonban a lehető legélesebben meg kell különböztetnünk a lényeg és a megjelenés fogalmát: mert lényege szerint a zene nem lehet akarat, hiszen ha akarat volna, számúzni kellene a művészetek területéről – mert az akarat a művészet gyökeres ellentéte, maga a nem-esztétikum –; ámde akaratként jelenik meg. Hogy ugyanis képekké alakítsa, a lírai költőnek a vonzalom suttogásától a téboly üvöltéséig a szenvedély valamennyi árnyalatára szüksége van; s a benne munkáló erő, hogy a zenéről apollóni jelképekben szóljon, az egész természetet és benne önmagát is csupán az örökkévaló akaronak, az örökké szomjas vágyódónak látta vele. Midőn azonban a zenét képekké for-

málja, már maga is az apollóni szemlélődés nyugalmas tengercsöndjében vesztegel, akárhogy forrong, kavarog, örvénylik is mindaz, amit a zenén keresztül szemlél. Pillantsa meg önmagát is e közegeken keresztül: és a saját képe is a kiclégületlen érzelmek gubanca lesz; akarása, vágyódása, sóhajai, ujjongása mind jelkép neki, mellyel önmaga számára a zenét értelmezi. Ez tehát a lírai költő: apollóni géniusként a zenét az akarás képeivel közvetíti, ő viszont, szabadon és az akarás gerjedelmétől eloldódottan, maga a felhőtlenül tiszta, a naphoz hasonló szem.

Ez az egész fejtegetés azt célozza, hogy leszögezzük: a líra éppannyira függ a zene szellemétől, mint amennyire a zenének a maga teljes korlátlan-ságában a képre és a fogalomra semmi *szüksége* sincs, éppen csak *megtűri* őket maga mellett. A lírai költemény nem mondhat semmit, ami hasonlíthatatlan egyetemességgel már ne foglaltatna benne a zenében, ami a költőt megszólalásra, képek alkotására készítette. Épp ezért a zenei világszimbolikát a nyelv sosem mérítheti ki, hiszen a zene az ő-egy szívében feszülő őscellentmondás és ősfájdalom szimbóluma, olyan szféráé, mely minden jelenség fölött és minden jelenség előtt áll. A zene viszonylatában minden jelenség hasonlat csupán és jelkép: a *nyelv* mint a jelenségek kifejezőeszköze és szimbóluma ezért nem tudja soha kibontani, felszínre hozni a zene legbensőbb lényegét, hanem, amennyiben az utánzásába bocsátkozik, a zenével min-

dig csak külsőleg érintkezésben marad, mélyebb értelmét, hiába minden lírai ékesszólás, hozzánk egy potodat sem hozza közelebb.

7

Valamennyi eddig kifejtett elméletünket segítségül kell hívnunk most, hogy eligazodjunk abban a labirintusban, aminek a *görög tragédia eredetét* neveznünk kell. Nem hinném, hogy képtelenséget állítok, ha azt mondom, hogy ezt a problémát mindmáig komolyan még csak fel sem vetették, nem hogy megoldották volna, kombinálgató ésszel akárhányszor összeöltögették és megint szétszaggatták is már az antik hagyomány szertesztét röpdőső foszlányait. E hagyomány teljes határozottsággal azt mondja nekünk, hogy *a tragédia a tragikus karból keletkezett*, hogy eredetileg csak kar volt, és semmi más, mint kar: ami arra kötelez minket, hogy ennek a karnak, a tulajdonképpeni ósdrámának nézzünk a mélyére anélkül, hogy a közkeletű művészeti szólamokkal – miszerint a kar az eszményi néző, vagy hogy a színpad fejedelmi régióival szemben a népet képviseli – a legkevésbé is becérnénk. Ez utóbbi magyarázat, mely némelyik politikus fülében oly fennköltén cseng – hogy tudniillik a demokratikus athéniek megingathatatlan erkölcsi törvényeit képviseli a népkar, mely mindig az igazság megtestesítője a királyok

féktelen kicsapongásaival és kihágásaival szemben –, alapozzák is azt bár Arisztotelész szövegére: a tragédia kialakulására ilyesmi nem gyakorolható befolyást, minthogy annak tisztán vallási forrásaiból a népnek és a fejedelemnek ez az egész elmentéte, s egyáltalán minden politikai-társadalmi szféra teljesen ki van rekesztve; de a karnak az Aiszkhülosznál és Szophoklésznál megismert klasszikus formáját illetően is blaszfémianak tartjuk az „alkotmányos népképviselőt” megsejtéséről beszélni, mely blaszfémiától néhányan nem riadtak vissza. Alkotmányos népképviselőt az antik államok alkotmányai *in praxi* nem ismernek, és remélhetőleg a tragédiáik sem azt „sejtették meg”.

A karnak e politikai magyarázatánál jóval híresebb A. W. Schlegel* elgondolása, aki azzal az indítvánnyal áll elő, hogy a karban mintegy a nézőközönség lényegét, minőségi kivonatát lássuk, az „eszményi nézőt”. Egybevetve a történelmi hagyománnyal, hogy a tragédia eredetileg csakis kar volt, ez a nézet annak bizonyul, ami: bárdolatlan és tudománytalan, ám ragyogó kijelentésnek, mely ragyogást azonban csak a megfogalmazás tömörsége kölcsönzi neki, az igazi germán elfogultság minden iránt, amit eszményinek, „ideálisnak” neveznek, no meg a pillanatnyi elképedésünk. Elképedünk ugyanis, ha a mi színházaink közönségét összevetjük ezzel a karral, és föltesszük magunknak a kérdést, hogy vajon kisüthetnénk-e erről a közönségről valami olyanféle ideálisat, kivonhat-

nánk-c belőle azt az eszményi nézőt, aki hasonlítana a tragikus karhoz. Csöndes tagadásunk mellett most legalább annyira elámulunk a schlegeli kijelentés merészségén, mint a görög publikumnak a mienkétől teljesen elütő természetén. Elvégre mi mindig úgy vélekedtünk, hogy a jó nézőnek, bárki is legyen, mindig tudnia kell, hogy műalkotást lát, nem valóságot: márpedig a görögök tragikai karának a színpadi alakokban valódi létezőket kell látnia. Az Ókeanidák kara* tényleg a titán Prométheuszt véli látni, és a kar önmagát éppoly reálisnak tartja, akár a színpadi istenséget. És ez lenne a tökéletes, a legmagasabb igényű közönség, amely, miként az Ókeanidák, Prométheuszt az eleven, valódi Prométheusznak nézi? És arról ismerszik meg az eszményi néző, hogy fölrohan a színpadra, és az istent megszabadítja kínozóitól? Mi a műértő közönségben hittünk, az egyes nézőt pedig annál többre becsültük, minél inkább művészetet látott a művészetben; és Schlegel kijelentése most egyszerre megértette velünk, hogy a tökéletes, eszményi nézőre a színpadi világ nem esztétikailag hat, hanem eleven realitásként. Ó, ezek a görögök! – sóhajtottuk; teljesen felforgatják az esztétikánkat! Ám, minthogy hozzászoktunk, ahányszor csak a kar szóba került, mindig a schlegeli bölcsességet hajtogattuk.

Hancm a hagyomány világosan beszél, és el-lentmond Schlegelnek: a színpad nélküli kar, tehát a tragédia ősi formája meg az a bizonyos eszmé-

nyi nézőkből álló kar sehogyan sem fér össze egymással. Ugyan miféle szülemény is lenne a néző fogalmából kivonatolt művészet, az a műfaj, amelynek a „magábanvaló közönség” szabna formát? A színmű nélküli közönség képtelen fogalom. Attól tartunk, hogy a tragédia születését sem a tömeg erkölcsi intelligenciája iránt táplált nagybecsülésből, sem pedig a színmű híján lévő közönség fogalmából nem magyarázhatjuk meg, és e problémát túlságosan is mélynek tartjuk ahhoz, semhogy ilyen sekélyes nézőpontból akár csak érintőlegesen is meg lehetne közelíteni.

Végtelenül értékesebb ennél, amit Schiller mond a kar jelentőségéről *A messinai menyasszony* híres előszavában: ő eleven falnak tekinti a kart, amit a tragédia emel maga köré azért, hogy a való világtól elhatárolja magát, s ezzel megőrizze költői szabadságát és eszményi talaját.

Schiller e fő fegyverét a természetlenség olcsó fogalma, a drámai költészettől rendesen megkövetelt illúzió ellen veti be. Míg a színházban még a napvilág is mesterséges, a díszlet csak szimbolikus, a versmértékbe szedett nyelvezet pedig eszményi karakterű, az egész tekintetében még mindig tévedés uralkodik; nem elegendő, hogy azt, ami elvégre minden költészet lényege, költői szabadságként épp csak megtűrjük. A kar bevezetése legyen nyílt és eltökélt hadüzenet a művészet területén minden naturalizmus ellen. – Úgy rémlik nekem, hogy ez az a szemlélet, amire a magát oly

nagy fölényben érző korunk a „pszeudoidealizmus” elvető jelzőjét tartja fenn. Félek viszont, hogy mi meg annyira nagyra tartjuk manapság a valódit és a természethűséget, hogy végül eljutotunk minden csményi ellenpólusához, nevezetesen a viaszfigurák tárházához. Művészet akad ebben is, mint azt korunk néhány kedvelt regénye tanúsítja: csak ne gyötörjenek minket azzal az igényükkel, hogy ezzel a művészettel a schillerigoethei „pszeudoidealizmus” most már meghaladott.

Persze hogy „csményi” talaj az, amelyen, Schiller helyes meglátása szerint, a görög szatírkar, az eredeti tragédia kara mozogni szokott, olyan talaj, amely messze a halandó valóságos vándorútjai fölött emelkedik. A költött *természeti állapot* lebegő emelvényét ácsolták meg e kar számára a görögök, s költött *természeti lényeket* állítottak fel rá. Ezen a fundamentumon épült fel a tragédia, és így persze már kezdettől fel volt mentve a kínos valóságmásolatás alól. Mindamellet korántsem csak úgy önkényeskedőn az ég és a föld közé odaplántált világ ez; olyan világ inkább, amelyet a hívő hellén éppoly valósnak és hihetőnek tartott, akárcsak az Olümposzt és isteni lakóit. Dionüoszosi kórustagként a szatír a vallás által jóváhagyott, a mítosz és a kultusz szentesítette valóságban él. Hogy vele kezdődik a tragédia, hogy belőle szól a tragédia dionüoszosi bölcsessége, nekünk ez ma éppoly meghökkentő tü-

nemény, mint egyáltalán, a tragédia eredete a karból. Talán kiindulhatnánk abból, hogy a szatír, a költött természeti lény, úgy aránylik a kultúremberhez, mint a dionüoszosi zene a civilizációhoz. Utóbbiról Richard Wagner azt mondja, hogy a zene úgy foszlatja szét, akár a napvilág a lámpafényt. Gondolom, hasonlóképp érvénytelennek érezhette magát a görög kultúrember is a szatírkar láttán: s ez a dionüoszosi tragédia legközvetlenebb hatása, az, hogy államot és társadalmat, egyáltalán embert és embert elválasztó szakadékok eltűnnek a mindenben úrrá lett egységérzet mellett, ami visszavezet a természet szívéhez. A metafizikai vigasz – amivel, mint azt már itt kijelentem, bennünket minden igazi tragédia útnak bocsát –, hogy a jelenségek minden változékonysága ellenére a dolgok mélyein az élet hatalma, ereje, gyönyöre szétrombolhatatlan, e vigasz teljes világossággal a szatírkarban, természeti lények karaként ölt testet, akik mintegy elpusztíthatatlanul ott élnek minden civilizáció mögött, s a nemzedékek és a népek történetének változásai közepette örökké ugyanazok maradnak.

Ezzel a karral vigasztalódik a mély szellemű, a gyöngéd fájdalmak és a kegyetlen szenvedések iránt egyaránt egyedülállóan fogékony hellén, aki bátor tekintettel beelátott mind az úgynevezett világtörténelem pusztító erőibe, mind a természet borzalmaiba, és az a veszély fenyegeti, hogy valamilyen buddhisztikus akaratmegtagadásra áhítoz-

zék. A művészet menti meg őt, s a művészet általa megmenti őt az életnek – az élettől.

A dionüszoszi elragadtatottság állapota ugyanis az, hogy tartama alatt a létezés valamennyi megszokott korlátja és határa leomlik, bizonyos letargikus elemet is tartalmaz, amiben minden elmerül, amit a személyiség a múltban átélt. A mindennapi és a dionüszoszi valóság világát így választja el egymástól a feledés szakadéka. Ám amint a köznapi valóság ismét elfoglalja helyét a tudatban, az undor érzését váltja ki; aszketikus, akaratmegtagadó hangulat az ilyen állapot következménye. E tekintetben a dionüszoszi ember Hamlethez hasonlít: mindketten bepillantottak a dolgok lényegébe, láttak és megismertek, és a tudás elundorítja őket a cselekvéstől; mert tetteik a dolgok örök lényegén mit sem változtathatnak, nevelésnek vagy szégyenletesnek érzik, amit elvárnak tőlük, azt, hogy a kizökent világot ismét helyretolják. A tudás a cselekvés gyilkosa, aki cselekszik, illúziók fátylába kell burkolóznia – ez a hamleti tanítás, s nem a holmi álmatag Maffia Jánosról szőtt olcsó bölcselkedés, aki a túl sok töprengés, mintegy a lehetőségek sokasága miatt nem jut el a cselekvésig; dehogy a töprengés, dehogy! –, az igazi tudás, az iszonyatos valóba nyert betekintés nyomja el a cselekvés minden indítékát Hamletben éppúgy, akárcsak a dionüszoszi emberben. Vigasz többé itt nem tartja, vágya a világot, sőt az isteneket is túltra, a halál felé szár-

nyal, az életet és a létezés minden délibábos káprázatát megtagadja, jelenjék az meg akár az istenek vagy az örök túlvilág tükörképében. Egyszer meglátta az igazságot, s annak tudatában az ember mindenütt csak a létezés borzalmát vagy abszurditását veszi észre, most megéri Ophelia sorának szimbólumát, most belátja az erdei isten, Szilénosz bölcsességét: és undorítja.

Most, mikor az akaratot a legnagyobb veszedelmek fenyegetik, mentő, gyógyírt tudó varázslónőként most jelenik meg a *művészet*: a lét borzalmának vagy abszurditásának undorát egyedül ő formálhatja át olyan képzetekké, amelyek élhetővé teszik az élettől. Ezek: a *fenséges*, amivel a borzalmat köti meg, valamint a *komikum*, amivel pedig a képtelenség undorától szabadít fel a művészet. A dithürambosz szatírkara a görög művészet mentő tette; Dionüszosz e kísérőinek közbeiktatott világában a fent leírt lelkiállapotok kitombolják magukat és elnyugszanak.

8

A szatír éppúgy a természetvágy fura szüleménye, akárcsak újabb korunk idilli pásztora; hanem milyen kemény, rettenthetetlen fogással markolta meg a görög az ő erdei emberét, s milyen szemérmesen, milyen puhány mód nyelg a modern ember az ő törékeny, pásztorsípján játszadozó,

szépelgő pásztorával! A természetet, amelyen még nem munkált megismerés, a természetet, melynek zárait még nem törte fel kultúra – a görögök ezt látták a szatírjukban, melyet azért még korántsem tekintettek majomnak. Ellenkezőleg: a szatír az ember ősképe volt, legmagasabbra törő és legszilajabb indulatai kifejezője, lekesült rajongó, akit révületbe ejt isten közelléte, istennel együtt szenvedő társ, akiben isten fájdalma visszhangra talál, hírnök, akiből a természet titka, szíve, bölcsessége szól, jelképe a természet mindenható nemzőcrejének, amit a görögök mindig is hódolva csodáltak. Fennkölt, isteni lény volt a szatír: kivált a dionüszoszi ember fájdalomtól megtört szemében kellett annak tűnnie. A jól fésült, kiagyalt pásztor bántotta volna őt: a leplezetlen természet maradéktalanul nagyszabású vonásain időzött el a dionüszoszi ember tekintete fennkölt elégteliséggel; s e tekintet nyomán szétfoszlott a kultúra illúziója, s megjelent az eredeti, a való ember, a szakállas szatír, aki istenéhez felujjong. A szatír mellett hazug karikatúrává zsugorodott a kultúrember. A tragikus művészet e kezdeteit illetően is igaza volt Schillernek: a kar a szorongató valóság ellen emelt élő fal, minthogy abban – a szatírkarban – a lét igazabban, hívebben, tökéletesebben tükröződik, mint a magát többnyire az egyedüli realitásnak tekintő kultúremberben. A költészet szférája nem e világon kívüli szféra, nem a költői koponya képtelen agyszüleménye; annak

épp az ellenkezője akar lenni, az igazság kendőzlerlen kifejezése, pontosan ezért kell elvetnie a kultúrembernek ezt az egész, realitásként ágáló hazug díszletvilágát. A valóságos természethűség és a magát az egyedüli realitásnak feltüntető kultúr hazugság közt ugyanaz a különbség, mint az örök lényeg, a magábanvaló dolog meg a jelenségek egész világa közt: s amiként a tragédia metafizikai vigasza a szakadatlanul bomló, pusztuló jelenségek közepette ráébreszt az élet e szilárd, örökkévaló lényegére, ugyanúgy a szatírkar szimbolikája is a magábanvaló dolog és a jelenség egymáshoz való ősi viszonyának a jelképes kifejezése már. A modern ember idilli pásztor a neki természetnek számító kultúrillúziók summázata csupán; a dionüszoszi görög az igazságot és a természetet erőik teljében akarja látni – ő szatírrá varázsolva látja magát.

Így vigad, így ünnepel a Dionüszosz-hívók rajongó sokadalma: megismeréseik, elragadtatottságuk ereje a saját szemük láttára változtatja át őket, úgyhogy egyszeriben az őscredeti állapotukba visszacsöppent természeti géniuszoknak tudják magukat, szatíroknak. E természeti tünemény művészi utánzása a később bevezetett tragikus kar; melynek alkalmazása mindenestre szükségessé tette, hogy a dionüszoszi nézőket és a dionüszoszi elvarázsoltnakat most már egymástól elválasszák. Csak azt kell mindig szem előtt tartanunk, hogy az attikai tragédia közönsége az or-

*khésztra** karában önmagát látta viszont, hogy kar és közönség közt lényegében semmiféle ellentét nem volt: egyetlen nagy, emelkedett hangulatú, táncoló, éneklő kar voltak mindnyájan, szatírok s azok, akiket e szatírok testesítettek meg. A schlegeli mondásból itt valami mélyebb értelmű következtetésre kell jutnunk. A kar az „csményi néző”, amennyiben egyes-egyedül a kar lát, egyedül ő látja és nézi a színpad látomásvilágát. Olyan nézőközönséget, mint a miénk, a görögök nem ismertek: az ő színházaikban, az ő koncentrikus ívekben emelkedő, lépcsőzetesen kiképzett nézőterükön a dionüszoszi embernek egyszerűen *észre sem kellett vennie* maga körül a kultúrvilágot, s teljesen átadva magát a mámoros, telítkező figyelemnek, önmagát is a kar táncoló, éneklő tagjának vélhette. Ha ezt megértjük, az őstragédia primitív fokán a kart a dionüszoszi ember öntükröztetésének mondhatjuk: ezt a jelenséget legjobban a színész példáján világíthatjuk meg, akinek a szeme előtt, ha igazán tehetséges, kézzelfogható érzékletességgel lebeg a szerep, amit alakítania kell. A szatírkar eleinte a dionüszoszi tömeg látomása, mint ahogy a színpad világa azután a szatírkar látomása: s e vízió elég erős ahhoz, hogy vakká és sükketté tegyen minden „realitás”, a nézőtéri lépcsősorokon körös-körül ülő kultúremberek iránt. A görög színház kiképzése hegyek közt nyíló, magányos völgyre emlékeztet: a színpadi architektúra, akárha felcsillanó felhőkép, amit a he-

gyekben nyüzsgő bakkhoszok* megpillantanak a magasból, káprázatos környezet, melynek keretei közt mindjárt megnyilatkozik nekik Dionüszosz.

A művészet itt leírt ősjelensége, a tragikus kar e magyarázata ama tudományos nézetek szempontjából, amelyeket mi az alapvető művészi folyamatok lezajlásáról kialakítottunk, úgyszólván botrány; holott mi sem nyilvánvalóbb, mint hogy csupán attól költő a költő, hogy úgy érzi, élő, cselekvő alakok veszik körül, akiknek ő a lelkébe lát. Semmi más, csak a modern tehetség gyöngesége készítet arra minket, hogy túl bonyolultan és elvontan képzeljük el az esztétikai őstüneményt. Igazi költő számára a metafora nem retorikai fordulat, hanem a fogalmat helyettesítő kép, amely csakugyan a szeme előtt lebeg. A jellem neki nem holmi egyes vonásokból összekereségt s azokból kikerekített egész, hanem eleven személy, aki tolakodó érzékletességgel él, cselekszik a szeme előtt, s csak annyiban különbözik a festő hasonló látomásától, hogy folyamatosan él és cselekszik. Miért ábrázol Homérosz minden más költőnél szemléletesebben? Mert sokkal többet lát. Azért beszélünk oly elvontan a költészetéről, mert többnyire rossz költők vagyunk. Alapjában véve az esztétikai jelenség egyszerű; rendelkezék csupán azzal a képességgel, hogy folyton valami eleven játékot lát, hogy állandóan szellemserg körében él, s akkor költő az ember; sarkallja az átváltozás

vágya, az, hogy más testbe bújjon és mások lelkéből szóljon, s akkor pedig drámaíró.

A dionüszoszi felajzottság tömegeket ajándékoz meg e művészi tehetséggel, dionüszoszi mámorukban tömegek érzik úgy, hogy ilyen szellem-sereg nyüzsgi körül őket, amellyel meghitt azonosságban élnek. Ez történik a tragikus karral, s ez az esemény a *drámai* ősjelenség: az, hogy másnak, átváltozottnak látja magát, és átváltozottan cselekszik, mintha csakugyan más testbe, más jellembe költözött volna át. Ez az esemény és lezajlása a dráma kezdete. Másvalami történik itt, mint a rhapszódosznál, aki nem egy a képeivel, hanem mustrálgató szeme, akárcsak a festőé, távolabb, magától elkülönítve látja őket; a drámai folyamat már az individuum feladásának folyamata is, minthogy átlép valaki másba, egy idegen lénybe. S méghozzá epidemikusan lép fel ez a tünemény: egész sereg ember érzi ekként elvarázsoltnak magát. Épp ezért a dithüramboszt lényegileg kell megkülönböztetnünk minden más kardaltól. A szüzek, akik babérággal a kezükben ünnepi menetben Apollón templomához vonulnak, s közben körmeneti éneket énekelnek, maradnak, akik voltak, és megőrzik rendes, polgári nevüket: a dithürambikus kar átváltozottak kórusa, akik polgári múltjukat, társadalmi helyzetüket tökéletesen elfelejtették: átváltoztak istenük időn s minden társadalmi szférán kívül élő szolgálivá. A hellének minden más karlírāja csupán az apollóni magá-

nyos dalnok roppant felfokozása; a dithüramboszban viszont a személyiségükről megfeledkezett színészek közösségével találkozunk, akik még egymás közt is átváltozottan látják magukat.

Az elvarázsoltság a feltételen minden drámai művészetnek. Ebben az elvarázsoltságában a dionüszoszi megszállott szatírnak látja magát, *szatírként pedig meglátja az istent*, azaz átváltozottságában új, önmagától eltávolított víziót lát, mint állapotának apollóni beteljesülését. Ezzel az új látomással lesz teljessé a dráma.

A görög tragédiát tehát immár úgy kell megértenünk, mint azt a dionüszoszi kart, amely újra meg újra apollóni képekben csapódik ki. A kar játéka, megszólalásai, amelyek az egész tragédiát át- meg átszövik: alighanem e kórusrészecskék tekinthetők az úgynevezett dialógusok, vagyis az egész színpadi világ, a voltaképpeni dráma szülőanyjának. A tragédia ősoka sorozatos képekben sugározza, vetíti ki a dráma e látomását: álomjelenség ez, és ennyiben epikus természetű, másrészt azonban mint dionüszoszi állapot objektivációja nem a látszatban való apollóni megváltást, hanem ellenkezőleg, az individuum szétzúzását és az őslétezésrel való egyesülését célozza. Következésképpen a dráma dionüszoszi megismerések és dionüszoszi hatások apollóni megjelenítése, miáltal mély szakadék választja el az eposztól.

A görög tragédia *kara*, a dionüszoszian felajzott tömeg összességének szimbóluma a mi felfo-

gásunkban így elnyeri teljes magyarázatát. Míg mi, akik a modern színpadi karhoz, főként az operai kórusokhoz szoktunk, és sehogy sem értettük, hogy a görögök tragikus kara hogyan lehet régebbi, eredetibb, sőt fontosabb a tulajdonképeni „akciónál” – amiként pedig ez oly világosan ránk hagyományozódott –, míg másfelől ennek a karnak ezzel a hagyomány tanúsította fontosságával és eredetiségével mi megint csak sehogy sem tudtuk összecsejgészteni, hogy akkor viszont miért áll a kar csupán olyan alacsonyrendű, szolgálói lényekből, sőt kezdetben csak félig kecskebak szatírokból, míg a színpad előtti orkhésztra számunkra örök talány maradt, most megértettük, hogy a színpadi jelenetet a cselekménnyel együtt alapjában véve és eredetileg csupán *látomásként* képzeltek oda, hogy az egyetlen „realitás” pedig éppenséggel a kar, mely a látomást önmagából létrehozza, és arról a tánc, a hang és a szó teljes szimbolikájával beszél. Víziójában a kar urát és mesterét, Dionüszoszt látja, és ezért a kar mindig *szolgáló* kar: nézi az isten szenvedését és megdicsőülését, ő maga – a kar – ezért nem *cselekszik* soha. Az istennel szemben tanúsított a teljesen szolgáló helyzetében azonban a kar mégiscsak a *természet* legmagasabb rendű, azaz dionüszoszi kifejezője, s megzálottságában ezért, miként a természet, jövődölésekben beszél és bölcs igéket mond: mint az istennel *együtt szenvedő*, egyszersmind a *bölcs* is ő, a világ szívében lakozó igazság

közlője. Így keletkezik a bölcs és lelkesült szatír e fantasztikus és oly botrányosnak tetsző figurája, aki egyúttal a „balga ember” is, ellentéte az istennek: a természet és a természet legerősebb ösztöneink képmása, sőt szimbóluma ő, egyszersmind a természet bölcsességének és művészetének nyilvánlatkoztatója: zenész, költő, táncos, szellemlátó *egy személyben*.

Dionüszosz, a tényleges színpadi hős és a látomás gyújtópontja, szerintünk, amint a hagyomány szerint is, a tragédia e kezdeti korszakában még nincs jelen, csak úgy tesznek, mintha jelen volna: vagyis a tragédia eredetileg csupán „kar”, és nem „dráma”. Csak később próbálják az istent reálisan is megjeleníteni, a látomás alakját testi szemmel is látható alakká tenni, az őt megdicsőítő környezettel együtt: ezzel kezdődik a szó szorosabb értelmében vett „dráma”. Most kapja meg a dithürambikus kar azt a feladatát, hogy a hallgatóság hangulatát a dionüszoszi elragadtatottságig csigázza, hogy mire a tragikus hős a színpadra lép, ne az idomtalan maszkot viselő embert lássák benne, hanem azt az alakot, amelyet mintegy a saját elragadtatott látomásuk teremtett. Képzelnék csak el a mélységes mélyen az emlékeibe merülő Admétoszt,* aki önsorvasztó erőfeszítéssel próbálja felidézni és lelki szemével maga előtt látni nemrég elhunyt feleségét, Alkésztiszt – képzelnék el, amint egy lefátyolozott nőt vezetnek felé, akinek alakja, járása, mint Alkésztiszé: képzelnék el re-

megő izgalmát, a kapkodó összehasonlítgatást, az ösztönei sugallta megbizonyosodást – s akkor analógiát találtunk a dionüszoszian felajzott néző érzésére, amivel a színpadra lépő istent fogadja, akinek a szenvedéseivel már azonosult. Lelkében ott remeg az isten bűvös képe, s ezt a képet most önkéntelenül rávetíti e maszkos alakra, akinek a realitását mintegy valamely kísérteties valóságban oldja fel. Ez az apollóni álomállapot: a köznapok világára most fátyol terül, s szakadatlanul alakot, formát váltva, új, érthetőbb, felfoghatóbb, világosabb, noha mégis árnyasabb világ születik meg s tárul szemünk elé. Megértjük hát, hogy a tragédiában lépten-nyomon feltűnő stílusellentétbe botlunk: a nyelv, a szín, a mozgalmasság, a beszéd dinamikája a kar dionüszoszi lírájában egyfelől, másfelől a színpadi jelenet apollóni álomvilága a kifejezés más-más szférái, s ennek megfelelően teljesen elkülönülnek egymástól. Az apollóni jelenségek, melyekben Dionüszosz testet ölt, nem az az „örök tenger, hányódó változás, eleven lobogás” immár, mint a kar zenéje, nem az a csak érzett, képekké még nem sűrűsödött érzelmi erő, melyben Dionüszosz lelkesült hívője az isten közellétét sejtí: a színpadról most az epikai megformálás érzékletessége és szabatosága szól hozzá, Dionüszosz immár nem láthatatlan erők által hallatja hangját, hanem epikus hősként, s már-már Homérosz nyelvében beszél.

Ami a görög tragédia apollóni részében, a dialógusban a felszínre kerül, az mind egyszerű, átlátzó, szép. Ebben az értelemben a dialógus a hellén ember arca, a hellén ember természete pedig a táncban nyilvánul meg, minthogy a táncban a legnagyobb erő potenciális csupán, ám árulkodnak róla a hajlékony és buja mozdulatok. Meglepődünk hát Szophoklész hőseinek apollóni nyelvében, mely olyan világosan szabatos és áttetsző, hogy azonnal a lelkük mélyére vélünk látni, s csak bámulunk, hogy ilyen rövid út vezet odáig. Tekintsünk el azonban most a hősök e felületen megmutatózó jellemétől – mely végeredményben csupán sötét falra vetített világos kép, azaz merő jelenség –, s hatoljunk be inkább abba, ami e fénylő tükörképekben kivetül: a mítoszba, s akkor hirtelen valamiféle fordított optikai élményben lesz részünk. Ha megpróbálunk a napba meredni, majd elkáprázunk tőle, utána sötét foltok cikáznak szemünkben, mintegy gyógyírként az elszenvedett sérülésre. Így megfordítva, a szophoklészi hősök ragyogó képeit, röviden a maszk apollóni mivoltát a természet mélyébe és iszonytába bepillantó tekintet teremtette, hogy mintegy fénylő foltok balzsamával gyógyítsa a borzalmak éjétől felsebzett szemet. Kizárólag ebben az értelemben szabad azt hinnünk, hogy a „görög derű” komoly és jelentőségteljes fogalmát csakugyan