

ek. A művészet menti meg őt, s a művészet által megmenti őt az életnek – az élet.

A dionüszoszi elragadtatottság állapota ugyanis az, hogy tartama alatt a létezés valamennyi megszokott korlátja és határa leomlik, bizonyos letargikus elemet is tartalmaz, amiben minden elméről, 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, nevetségesnek vagy szégyenletesnek érzik, amit elvárnak tőlük, azt, hogy a kizökkent világot ismét helyretolják.⁴³ A tudás a cselekvés gyilkosa, aki cselekszik, illúziók fátylába kell burkolóznia – ez a hamleti tanítás, s nem a holmi álmatag Mafra 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 világon, sőt az isteneken is túlra, a halál felé szár-

nyal, az életet és a létezés minden délibábos korlátát megtagadja, jelenjék az meg akár az istennek vagy az örök túlvilág tükörképében. Egyszer meglátta az igazságot, s annak tudatában az ember mindenütt csak a létezés borzalmát vagy abszurditását veszi észre, most megérti 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 életet. 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.

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 enyeleg a modern ember az ő törékeny, pásztorsípján játszadozó,



...elgő pásztorával! A természetet, amelyen még nem munkált megismerés, a természetet, melynek zárjait 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 közellete, istennel együtt szenvedő társ, akiben isten fájdalomra visszhangra talál, hírnök; akiből a természet titka, szíve, bölcsessége szól, jelképe a természet mindenható nemzőerejének, 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 fészült, kiagyalt pásztor bántotta volna őt: a leplezetlen természet maradéktalanul nagyszabású vonásain időzött el a dionüszoszi ember tekintete fennkölt elégtelséggel; 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 kultúr-ember. 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 kezdetlen kifejezése, pontosan ezért kell elvetnie kultúrembernek ezt az egész, realitásként ágáló hazug díszletvilágát. A valóságos természethűség és a magát az egyedüli realitásnak feltüntető kultúrhazugság 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 kultúrilúziók 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 őseredeti állapotukba visszacsöppent természeti génuszoknak tudják magukat, szatíroknak. E természeti tünemény művészi utánzása a később bevezetett tragikus kar; melynek alkalmazása mindenesetre szükségessé tette, hogy a dionüszoszi nézőket és a dionüszoszi elvarázsoltakat most már egymástól elválasszák. Csak azt kell mindig szem előtt tartanunk, hogy az attikai tragédia közönsége az or-



sztrá* karában önmagát látta viszont, hogy kar
s 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 kö-
vetkeztetésre kell jutnunk. A kar az „eszmenyi
néző”, amennyiben egyes-egyedül a kar lát, egye-
dül 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 néző-
terükön a dionüszoszi embernek egyszerűen észre
sem kellett vennie maga körül a kultúrvilágot, s
teljesen átadva magát a mámoros, telítkező figye-
lemnek, önmagát is a kar táncoló, éneklő tagjá-
nak vélhette. Ha ezt megértjük, az őstragédia pri-
mitív fokán a kart a dionüszoszi ember öntükröz-
tetésének mondhatjuk: ezt a jelenséget legjobban
a színész példáján világíthatjuk meg, akinek a sze-
me előtt, ha igazán tehetséges, kézzelfogható ér-
zéketességgel lebeg a szerep, amit alakítania kell.
A szatírkar eleinte a dionüszoszi tömeg látomása,
mint ahogy a színpad világa azután a szatírkar lá-
tomása: s e vízió elég erős ahhoz, hogy vakká és
süketté tegyen minden „realitás”, a nézőtéri lép-
csősorokon körös-körül ülő kultúremberek iránt.
A görög színház kiképzése hegyek közt nyíló,
magányos völgyre emlékeztet: a színpadi archi-
tektúra, akárha felcsillanó felhőkép, amit a he-



gyekben nyüzsgő bakkhoszok* megpillantani
magasból, káprázatos környezet, melynek keretében
közt mindjárt megnyilatkozik nekik Dionüszosz.

A művészet itt leírt ősjelensége, a tragikus kar
e magyarázata ama tudományos nézetek szem-
pontjából, amelyeket mi az alapvető művészi fo-
lyamatok 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 gyöngé-
sége készítet arra minket, hogy túl bonyolultan és
elvontan képzeljük el az esztétikai őstüneteményt.
Igazi költő számára a metafora nem retorikai for-
dulat, 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 to-
lakodó érzéketességgel él, cselekszik a szeme előtt,
s csak annyiban különbözik a festő hasonló láto-
másától, hogy folyamatosan él és cselekszik. Mi-
ért ábrázol Homérosz minden más költőnél szem-
léletesebben? Mert sokkal többet lát. Azért be-
szélünk oly elvontan a költészetről, mert több-
nyire 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 lelké-
szóljon, s akkor pedig drámaíró.

A dionüszoszi felajzottság tömegeket ajándékoz
meg e művészi tehetséggel, dionüszoszi mámo-
rukban tömegek érzik úgy, hogy ilyen szellem-
sereg nyüzsgi körül őket, amellyel meghitt azo-
nosságban élnek. Ez történik a tragikus karral, s
ez az esemény a *drámai* ősjelenség: az, hogy más-
nak, átváltozottnak látja magát, és átváltozottan
cselekszik, mintha csakugyan más testbe, más jel-
lembe költözött volna át. Ez az esemény és lezaj-
lása 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 ma-
gát. Épp ezért a dithüramboszt lényegileg kell
megkülönböztetnünk minden más kardaltól.
A szüzek, akik babérággal a kezükben ünnepi me-
netben Apollón templomához vonulnak, s köz-
ben körmeneti éneket énekelnek, maradnak, akik
voltak, és megőrzik rendes, polgári nevüket: a
dithürambikus kar átváltozottak kórusa, akik pol-
gári 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 dithüram-
boszban viszont a személyiségükről megfele-
zett színészek közösségével találkozunk, akik még
egymás közt is átváltozottanak látják magukat.

Az elvarázsoltság a feltétele minden drámai mű-
vészetnek. Ebben az elvarázsoltságában a dionü-
szoszi megszállott szatírnak látja magát, *szatírként
pedig meglátja az istent*, azaz átváltozottságában új,
önmagától eltávolított víziót lát, mint állapotá-
nak apollóni beteljesülését. Ezzel az új látomással
lesz teljessé a dráma.

A görög tragédiát tehát inumár úgy kell meg-
értenünk, mint azt a dionüszoszi kart, amely újra
meg újra apollóni képekben csapódik ki. A kar
játékai, megszólalásai, amelyek az egész tragédiát
át- meg átszövik: alighanem e kórusrészek tekint-
hetők az úgynevezett dialógusok, vagyis az egész
színpadi világ, a voltaképpeni dráma szülőanyjá-
nak. A tragédia ősoke sorozatos képekben sugá-
rozza, vetíti ki a dráma e látomását: álomjelenség
ez, és ennyiben epikus természetű, másrészt azon-
ban mint dionüszoszi állapot objektivációja nem
a látszatban való apollóni megváltást, hanem el-
lenkezőleg, az individuum szétzúzását és az őslé-
tezéssel való egyesülését célozza. Következésképp
a dráma dionüszoszi megismerések és dionü-
szoszi hatások apollóni megjelenítése, miáltal mély
szakadék választja el az eposztól.

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

sunkban 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 összeegyeztetni, hogy akkor viszont miért áll a kar csupán olyan alacsonyrendű, szolgai 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 e látomást önmagából létrehozza, és arról a tánc, a hang és a szó teljes szimbolikájával beszél. Víziójában e 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 e teljesen szolgáló helyzetében azonban a kar mégiscsak a *természet* legmagasabb rendű, azaz dionüszoszi kifejezője, s megállottságában ezért, miként a természet, jövődölésekben beszél és bölcs ígéket mond: mint az istennel *együtt szenvedő*, egyszersmind a *bölcs* is ő, a világ szívében lakozó igazság

közlője. Így keletkezik a bölcs és lelkesült színpadi e fantasztikus és oly botrányosnak tetsző figurája, aki egyúttal a „balga ember” is, ellentéte az istennek: a természet és a természet legerősebb ösztönének 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 gyűjtőpontja, 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 teremtet. Képzeljük csak el a mélységes mélyen az emlékeibe merülő Admétoszt,* aki önsorvasztó erőfeszítéssel próbálja felidézni és lelki szemeivel maga előtt látni nemrég elhunyt feleségét, Alkésztiszt – képzeljük el, amint egy lefátyolozott nőt vezetnek felé, akinak alakja, járása, mint Alkésztiszé: képzeljük el re-



gő izgalmát, a kapkodó összehasonlítgatást, az osztónci 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 búvós képe, s ezt a képet most önkéntelenül rávetíti e maszkos alakra, akinek a realitását mintegy valamely kísérteties valószerűtlenségben oldja fel. Ez az apollóni álomállapot: a köznapok világára most fátyol terül, s szakadatlanul alakot, formát váltva, új, érthetőbb, felfoghatóbb, világosabb, noha mégis árnyszerűbb 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 sejti: 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 nyelven 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 nyelven, mely olyan világloán 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 megmutatkozó 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 iszonyatába 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