

## A nyelv zenéje: fölösleg és hiány ,A tragédia születésé’-ben

*„A tragédia születésének retorikailag tudatosabb (aware) olvasata megmutathatja, hogy az összes tekintélyelvű követelés (authoritative claims), mellyel a szöveg fellépni látszik, aláásható a szöveg saját kijelentéseinek segítségével” (1) – írja Nietzsche alapvető művéről Paul de Man.*

Paul de Man kijelentése, amelyet akkor tesz ‚A trópusok retorikája’ című írásában, amikor Nietzsche ‚A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról’ című értekezését elemezve már bebizonyította, hogy a bölcseleti nyelvfelfogásában a nyelv retorikai természete azért ássa alá az episztemológiai bizonyosság mindenfajta lehetőségét, mert tagadja a tulajdonképpeni (proper) jelentés lehetőségét, egy olyan értelmezési hagyományt szólít meg, amelyben ‚A tragédia születése’ még egy korábbi, episztemológiai előfeltevéseit tekintve naív állomást, méginkább kiindulópontot képez Nietzsche gondolkodásában, amely még nem teljesen szabadult meg az olyan illúzióktól, melyeket a kései írások sorra romba döntenek. De Man kritikai attitűdjének alapmintája elég jellegzetes és gyakori a dekonstrukciónak nevezett irodalomkritikai gyakorlatban ahhoz, hogy az olvasó megjósolhassa [pontosabban – hiszen ‚A tragédia születésé’-nek szentelt tulajdonképpeni elemzés már megvolt, amikor de Man a fenti kijelentést teszi ‚A trópusok retorikájá’-ban (2) – kitalálja] ama retorikailag tudatos (vagy legalábbis tudatosabb) olvasat (a ‚Genezis és genealógia’ című tanulmány) menetét. Ebben kiderül, hogy már az ifjú Nietzsche is pontosan tisztában van a ‚tulajdonképpeni” jelentés, az önmagával azonos jelenlét és hasonló metafizikai konstrukciók nemlétével, ami itt elsősorban ‚A tragédia születésé’-nek dionüszoszi elvét, pontosabban annak az egész fenomenális világ léténél is alapvetőbb funkcióját kérdőjelezi meg.

De Man, majd az ő nyomán haladó dekonstrukciós Nietzsche-értelmezők számára egy ilyen olvasat kulcsfontosságú, hiszen megakadályoz egy „genetikus” narratívát, amely tehát valamely szilárd kiindulópont fölől tart valahova. A ‚Genezis és genealógiá’-ban de Man azt akarja bebizonyítani, hogy az ilyen struktúra végsősoron a „tulajdonképpeni” önazonosságának, valamely identitásnak az egyszerű kiterjesztése. Andrzej Warminski pedig – eléggé igazságtalanul – egyenesen Nietzsche retorikafelfogásának felfedezésében meghatározó szerepet játszó s szerinte Derrida ‚Fehér mitológiá’-ját (3) elsietetten olvasó francia szerzőket (Sarah Kofmant, Philippe Lacoue-Labarthe-ot) ítéli méltatlannak a ‚dekonstruktív” jelzőre, arra hivatkozva, hogy elvitatják ‚A tragédia születésé’-től azokat a felismeréseket (a metaforának az „interpretáción” alapuló fogalmát, illetve Dionüszosz „halálát” a retorika, a nyelv felfedezése után), amelyeket Nietzsche későbbi szövegeiben azonosítanak, s mindezt persze azért teszik, mert így képesek az életművet egy genetikus sémába rendezni, amelynek van szubsztanciális eredete. (4) ‚A tragédia születésé’ ez az eredet, amely így azt a szerepet játssza az életműben, amelyet maga Dionüszosznak tulajdonít. A dekonstruktív kritika, a tudatos retorikai olvasás elsősorban azt igyekszik tehát – de Mant azóta számtalan formában ismétlődő módon – bebizonyítani, hogy a dionüszoszi nem létezik, vagy legalábbis nem előzi meg Apollónt és nem is választható tisztán el tőle, és ennek igazolása során előszeretettel fordul a mű keletkezés-

történetének – időközben megbízható kiadásokban hozzáférhetővé tett – jegyzetanyagához, mintha ezek tennék [valamifajta „parergon”-ként (5)] világossá azokat a bomlasztó kétértelműségeket, amelyeket ‚A tragédia születése’ éppen e jegyzetek kiszorításával fojtott volna el. (6)

Nehéz is volna, persze, ezzel a tendenciával bármit is szembeállítani anélkül, hogy az ellenvetések ne kényszerüljenek arra, hogy – retorikailag meglehetősen tudatlanul – helyreállítsák a dionüszoszi elv autoritását, amely időbeli (genetikus) és episztemológiai előbbséget is jelent. Ezt, amint azt a szövegből kimaradt jegyzetanyagok heterogenitása valóban meggyőzően bizonyítja, aligha lehetne ellentmondás nélkül véghezvinni, még mindig fennmarad ugyanakkor a kérdés, hogy mi az oka annak, hogy ‚A tragédia születése’ látszólag mégis felállítja ezt az autoritást, úgy méghozzá, hogy – amint azt a mű rendkívül intenzív hatástörténete tanúsítja – kivételes hatékonyságát vagy erejét éppen neki köszönheti. Minthogy leleplezésének útjával de Man a retorikailag tudatos olvasást jelölte ki [amelyet egyébként Nietzsche „saját retorikaelméletéből” eredeztet (7)], illetve Dionüszosz autoritását általában is ama felismerések látszottak legerőteljesebben megrendíteni, amelyek a retorika jelentőségére irányították a figyelmet Nietzsche nyelvfelfogásának alakulásában, sejthető, hogy a dionüszoszi/apollóni páros mintázat rejtett nyelvisége az, amely veszélybe sodorja ugyanezen kettőség hierarchikus elrendezhetőségét, ahogyan Lacoue-Labarthe is abban látja Nietzsche ‚A tragédia születésé’-t követő években a retorikán keresztül vezető „kerülőútjának” hozadékát, hogy ez utólag láthatóvá tette az eredeti ellentétpár nyelvi alapjait – éppen ezáltal feltárva Dionüszosz nemlétét. (8) Tehát, fogalmazható meg a következtetés, az, amit ‚A tragédia születésé’-ben Nietzschek el kell rejtenie ahhoz, hogy a dionüszoszi modelljét érvényre juttassa, nem más, mint az, hogy e modell valójában csak nyelvként létezhet. S ez valóban következetes: noha korántsem állítható, hogy ‚A tragédia születésé’ szövegében ne esne szó nyelvről és – bőségesen – reprezentációról, mégis elmondható, hogy ami ott erről olvasható, szoros és távolról sem egyértelmű összefüggésben áll mindavval, amit Nietzsche zenének, illetve – másfelől – képek nevez, többek közt pontosan azért, mert ez az összefüggés egy nem inkonzekvens nyelvfelfogásra mutat vissza, amely azonban csak töredékesen van jelen: (némi)leg kifejtettebb módon megtalálható a jegyzetanyagban, ám – s ennek is van némi jelentősége – csakhamar eltűnik, pontosan akkor, amikor átadja a helyét a retorikára alapozott nyelvszemléletnek. Ez, egyebek mellett, sokkal pontosabban meghatározza nyelv, kép és hang összefüggését [elég csak ‚A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról’ nevezetes passzusaira emlékeztetni (9)], így egyszersmind arra is rávilágít, hogy ‚A tragédia születésé’-ben megbúvó nyelvfelfogás maga is retorikai természetű. Ugyanaz (s ez az „ugyanaz” jelen esetben a dionüszoszi/apollóni oppozíció), tehát egyszerre nyelvi és nem-nyelvi síkon is létezik, még ha e két létmód mintha szükségszerűen fedné vagy takarná is egymást (10), innen nézve aligha véletlen, hogy a retorikailag tudatos olvasás fő szempontját az a kérdés foglalja össze, hogy „A tragédia születésének genetikus modellje vajon szubsztanciális-e (azaz jelentésnek tekintett tematikus állítás által motivált) vagy retorikai (azaz struktúrának tekintett tematikus állítás által motivált)”. (11)

A Dionüszoszt Apollón elé helyező genetikus sémáról de Man bemutatja, hogy narratív koherenciáját – mint minden genetikus narratíva – a (tematikus szinten Wagner fellépésében, a dionüszoszi tragikum különös újjászületésében kifejtett) visszafordíthatóságából, ugyanannak a megismétlődéséből vagy visszatérésének lehetőségéből meríti, vagyis egy szubsztanciális identitás (Dionüszosz) meglétén alapul, ugyanakkor a szöveg retorikai elemzéséből az derül ki, hogy az ellentétpár két oldala számtalan inverzió megy keresztül s ez a felcserélhetőség érvényteleníti a genetikus mintát magát: mint várható, ez utóbbiról az derül majd ki, hogy nem szubsztanciális, hanem retorikai (azaz – Nietzsche majdani „retorikaelmélete” értelmében – nélkülözi a „tulajdonképpen” jelentés autoritását). A retorikai modell „a magábanvaló dolog és a jelenség ellentétén” (12) alapul, amit

de Man a szó szerinti és figurális jelentés metaforán belüli viszonyához hasonlít, ami még mindig egy genetikai sémát követ: a metafora nem azonos avval, amit szó szerint jelent, de mégis utal a dolog és a jelentés közötti egyezés állapotára, „a jelentés saját megjelenéseként vagy jeleként hozza létre és határozza meg a metaforát” (13), akárcsak Dionüszosz az apollóni látszatot. De Man elemzése éppen arra irányul, hogy – joggal – bizonyítsa, a dolog nem így áll, nincs tulajdonképpeni jelentés, amelyet a megjelenítés valamely metaforikus szinten megismétel. De mi lép akkor e „tulajdonképpeni” helyére, és mi történik hiányában a megjelenéssel és a jelentéssel? E kérdéseket szem előtt tartva érdemes Nietzsche szövegéhez közelíteni.

Nietzsche, rögtön az ellentétpár bevezetése után, az apollóni princípiumát több értelemben is a világ fenomenális hozzáférhetőségeként határozza meg: „közvetlenül” érzékelhető, irányultságát egyfelől intencionális struktúrája („semmi sem közömbös ott vagy lényegtelen”), másfelől közlő mivoltának intencionalitása határozza meg („hozzánk szól ott minden forma”), mindenekelőtt azonban az, hogy „látszat” mivoltát nem elleplezi, hanem tudatosítja. (14) Ebben az önleplezésben Nietzsche később a művészet „igazságát” azonosítja (15), itt azonban ez maga az empirikus valóság. (16) Ennek a valóságnak a sajátos alapja vagy, ahogy *Gottfried Benn* mondaná, „előtörténete” a dionüszoszi, amelynek létéről az apollóni fátyol hasadása nyújt bizonyosságot, a mámor, amelyben az ember a zene és a tánc eksztatikus elragadtatottságában érintkezik a Nietzsche által leggyakrabban „ős-egy”-nek nevezett, valóság előtti vagy alatti tartománnyal. Ebben az elragadtatottságban az ember „műalkotásává válik” (17), hiszen önmagán kívülléte éppen abban áll, hogy az „ős-egy” teremtőerejének lesz a tárgya, s innen nyer magyarázatot a többször megismételt, híres kijelentés, mely szerint „a létezés és a világ csakis esztétikai jelenségként nyeri el örök igazolását” (18) s amelyről de Man joggal állapítja meg, hogy „nem ajánlatos túl nagy lelki nyugalommal fogadnunk, mivel nem a művészet dicshimnusz, hanem vádirat a létezés ellen”. (19)

---

*Hogy a művészet, ahogy Nietzsche fogalmaz, „kiegészítse” és „beteljesítse” a létet („Ergänzung und Vollendung des Daseins”), ez a teljesebb-tökéletesebb ittlét iránti vágy nem valamiféle antropológiai hiányból, hanem egy attól legalábbis mértéke szerint különböző fenyegetettségből ered.*

---

Az ember azonban ebben a mámorban is csak érintkezik vagy közel kerül a létezés romboló alapjához, amelyhez Nietzsche leggyakrabban az „ellentmondás” és a „fájdalom” attribútumait társítja: még a dionüszoszi művész is csak „szimbolizálni” vagy – ábrázolás útján – ismételni képes. A létezés sötét rettenete, amelyet – a szilénoszi szavak, illetve a Nietzsche által felsorakoztatott mítoszi sorscsapások alapján (20) – egyelőre leginkább az emberi lét véletlenszerűségében, esetlegességében (eseményszerűségében?), valamint önpusztító természetében (innen az ellentmondás és a fájdalom kettős attribútuma?) lehetne, ha ugyan, konkretizálni, ebben az ismétlésben inkább elhárul, mintsem valóban átélhetővé válik. A művészet, amikor ismétli vagy – a szép „látszat” fátylával – eltakarja ezt a borzalmat, akkor voltaképpen nem más, mint az empirikus (álom)világban való túlélés defenzív eszköze, rezisztencia, amelyet azonban nem volna célszerű az esztétikai kompenzáció logikája szerint felfogni: noha a pusztán túlélés azt követeli meg, hogy a művészet, ahogy Nietzsche fogalmaz, „kiegészítse” és „beteljesítse” a létet („Ergänzung und Vollendung des Daseins”) (21), ez a teljesebb-tökéletesebb ittlét iránti vágy nem valamiféle antropológiai hiányból, hanem egy attól legalábbis mértéke szerint különböző fenyegetettségből ered. Csak műalkotásként, látszatként és látszatban lehetséges létezni. „A tragédia születésé”-ben „naivnak” nevezett művész túlélése az ebben az értelemben vett lemondáson alapul, amely egyben megváltás is: teljesen odaadja magát az álom, a látszat szépségének, s ez a gyönyörködés (az érzéki ábrázolás fenomenalitása) elfeledtetni azt a borzalmat, amit ábrázol, igaz, ezt azon az áron teszi, hogy lemond annak

megismeréséről, ami megismerésre egyedül érdemes volna. A tengeren egy ladikban hányódó, békésen álmodozó apollóni művész képe (amely egyben érdekes parafrázisa a nem sokkal azelőtt, igaz, az ,Emil' révén szóba hozott *Rousseau* ,Ötödik sétatá'-ja, egy éppen de Man számára fontos (22) szöveg egy jelenetének, ahol egy hasonló kép a mulandó külvilág tudat általi negációját hivatott szemléltetni) mindenestre azt sejteti, hogy nem érdemes túlságosan bízni ebben a menedékben, főként, hogy az adott helyen Nietzsche a látomásban való „elmerülésről” beszél. (23) Az apollóni hajós abban merül el tehát, amit létrehoz, s ennek képi analógiája a vízzel megtelt, süllyedő csónakban le lehet fel, így – akár – az olyan vízi balesetben is, ahol ugyanazon víztömeg hullámai csapnak át és lepik el a hajót, amelyen annak elvileg fenn kellene maradnia, éppen a víz kiszorítása által. (24) Mint látható, e passzus retorikája meglehetősen közel hozza egymáshoz az „ős-egy” és az arról alkotott vízió fenyegetését, sőt olvasható a vízió áttörésének, túlcsapásának allegóriájaként.

Ez nem véletlen, ugyanis nem sokkal ezután Nietzsche világossá teszi, hogy a dionüszoszi „áttörése”, amely az apollóni víziót és annak egész feltételrendszerét (közte az individuáció elvét) felfüggeszti és amellyel szemben az apollóni csak az államhatalom (a dór állam) formáját öltve képes ellenállni, éppen mértékfeletti voltában múlja felül a „mérték” parancsára hallgató apollónit, sőt éppen a mértékfeletti bizonyul „igazságnak”. (25) Az „igazság” tehát főleg(es). Aligha meglepő innen nézve, hogy egészen más módon ugyan, de a dionüszoszi művész is távol tartja, hiszen eltávolítja. Ez nyilvánvaló a lírára és a karra mint a tragédia eredeteire vonatkozó, líraelméleti szempontból még ma is kiaknázatlanul gazdag, bár történeti hitelüket tekintve, amint arra de Man is céloz (26), nem igazán helytálló fejtegetésekben. A lírikus ugyan érintkezik az „ős-eggyel”, s ebben az érintkezésben feláldozza saját szubjektivitását (itt is egy lemondás tehát), de aztán maga is csak ismételni, másolni képes ezt az egyesülést: „Dionüszoszi művész, a lírikus először teljesen eggyé válik az ősz-eggyel, azonos a fájdalommal, az ellentmondásával (mit dem Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch eins geworden), és az ősz-egy képét aztán zeneként hozza létre, ha ez különben joggal is nevezhető a világ újraismétlésének és másolatának; az apollóni álomhatás folytán azonban a zene most ismét látható lesz számára, mintha egy álomkép hasonlat formájában pillantaná meg.” (27) A passzus tautológiái (eggyé válás az ősz-eggyel, „álomkép hasonlat”) túl feltűnőek ahhoz, hogy ne ébreszsenek kételyt az utánzásláncolat koherenciája iránt. A közbülső stádium maga is látszat, de olyan látszatként kellene itt elképzelni – s ez nem olyan egyszerű –, amely nem rendelkezik képi dimenzióval („az ősfájdalom kép és fogalom nélküli zenei visszfénye [bild- und begrifflose Wiederschein des Urschmerzes in der Musik]”), hiszen ezt csak a következő lépés teremti meg. A zenében, a par excellence dionüszoszi művészetben fénylik fel tehát az ősfájdalom (visszfénye), de csak azért, hogy ezt az érzéki fenomenalitást az utánzás következő állomásából, a képi reprezentációból kölcsönzi. A zenét, tehát, mintha csak a képi transzformáció ruházná fel az ábrázolás képességével és csak ezáltal lesz képes arra, hogy, ámbár kép és fogalom nélkül, ábrázoljon.

Mi ennek a valóságos folyamatnak a feltétele? Természetesen a retorika, hiszen egyedül a figurális ábrázolásban, metaforikus ugrások sorozatában lehetséges, hogy valamely entitás abban az érzéki dimenzióban jelenhessen meg, amellyel maga nem rendelkezik, s innen nézve a másik tautológia – amint azt Warminski a passzus *Walter Kaufmann*-féle angol fordításának tévedését értelmezve meggyőzően bemutatja (28) – valóban a figurálisnak mint olyanoknak tulajdonít elsőbbséget minden érzéki illúzió felett. A „kép” apollóni elve tehát valójában a figurális elve, s innen nézve válik érthetővé az, hogy a lírának szentelt eszmefuttatás ama következtetése, amely a lírikust radikálisan elhatárolja saját szubjektivitásától, sőt azt képként távolítja el (29), miért készítheti elő a világ esztétikai igazolhatóságáról szóló tétel megfogalmazását. (30) Ennek (a világ „Schein”-voltának) tudata ugyan kritikai tudás (hiszen leleplezi a „világ” és az „ős-egy” szubsztanciális

azonosításának téves mivoltát), ettől azonban még nem sokat ér, amit világosan jelez az, hogy Nietzsche festett harcosok festett csatáikról való ál-tudásához hasonlítja, amely egy fokkal sem hasznosabb, mint a sülyedő ladikban álmódó bizonyossága.

A karra és a szatírra vonatkozó fejtegetésekben a figurális princípiuma már egészen nyíltan kiterjed a „dionüszoszira” is. Noha Nietzsche a szatírt az apollóni „kultúrvilágtól” való elhatárolásban vezeti be, ezt némiképp elbizonytalanítja az a tény, hogy korábban a dionüszoszi görögöt éppen Apollón révén különítette el a „barbártól”, illetve az, hogy a kar dionüszoszi intézményének a „kínos valóságmásolgatás” terhétől való mentességét pontosan az biztosítja, hogy eleve „költött természeti lényekből” áll. (31) Továbbá – mint arra Kofman figyelmeztet (32) – a kar dionüszoszi elragadtatottságát lényegében metaforikus átalakulások sorozata hozza létre és jelöli, de a teljes átváltozóról szólva, amelynek Nietzsche a fiziológiai valóságát hangsúlyozza, egyenesen metaforáról beszél a szöveg, ami nem nevezhető gyakori pillanatnak „A tragédia születésé”-ben: a – pusztá retorikai fordulatokkal szembeállított – metaforikus helyettesítés [„a fogalmat helyettesítő kép” (33)] itt egyfelől az individuáció elvének meghaladását modellálja, másfelől pedig az érzéki megjelenítés instanciája, hiszen végsősoron éppen ez iktatja vissza az apollónit a folyamatba, ott, ahol Nietzsche megállapítja, hogy az átváltozottak kórusa önmagát vízióként látja meg, s ahol végül a görög tragédia mint a dionüszoszi kar apollóni képekben való „kicsapódása” nyer meghatározást. (34) Ez a leírás, alapjait tekintve, szintén ta- utologikus: az átváltozás képi megfelelője a vízió, amely tehát nem más, mint valamiféle figurális megjelenítése a dionüszoszi folyamatnak, mely maga azonban, eredetét tekintve, metaforikus! Figurálisan megjelenített figurák ezek, amelyek bármikor képesek arra, hogy egymást helyettesítsék.

Mégis szükség van a két pólusra. Mint látható volt, a dionüszoszi Apollón határvonala segíti elhatárolódni a „barbár” világtól s így önmagává válni, s ennek tulajdonképpen pusztá megfordítását nyújtja Nietzsche akkor, amikor átveszi Schillertől azt a tézist, miszerint a kar élő fala mintegy lehatárolja a drámajátékot a fenyegető külvilág (Nietzsché- nél: az apollóni kultúrvilág) elől, majd – befelé – apollóni képekben csapódik ki. Keresztülvágják, belehasítanak egymásba (ahogyan Dionüszosz is darabokra szakad az apollóni megjelenítésben, és ahogyan, másfelől, az apollóni is megsemmisül, amikor a dionüszoszi áttöri), mégis láthatólag épp ezek a keresztveződések teszik őket lehetővé. Nietzsche híres, optikai metaforája (vagy chiazmus) azt bizonyítja, hogy ez a létfeltétel éppen az érzéki jelenlét fenomenalizmusában azonosítható: ahogyan a napba néző tekintetet sötét foltok gyógyítják ki a káprázatból, úgy a dionüszoszi „borzalmak éjétől” megsebzett szemet Apollón „fénylő foltjai” gyógyítják meg. (35) De mi ez a sötétség? A Kofmannal vitatkozó Warminski, pontosan érzékelve, hogy nem teljesen szimmetrikus struktúráról van szó, azt igyekszik, némiképp erőltetetten bebizonyítani, hogy nem a nem-látásról, azaz a látás (a trópus másik oldalának) negációjáról van szó, hanem a „semmi” meglátásáról, aminek az volna a jelentősége, hogy ez a „semmi” már túl van a fenomenális megjelenés birodalmán. (36) Van is ebben valami (hiszen Dionüszoszt „A tragédia születése” a legkövetkezetesebben a képviségtől, a látványszerúségtől határolja el), ugyanakkor, nem sokkal e híres chiazmus előtt, az derül ki, hogy ez a „semmi” maga az apollóni megjelenés feltétele. Mint „sötét falra vetített világos kép”, egészen pontosan „Lichtbild”, azaz fénykép (ez a minta, bár inkább mint sajátos mozi, megismétlődik és meg is fordul „A tragédia születése” végén, a „zenei tragédia” tárgyalásakor, ahol „a színpadra vetített apollóni kép [Lichtbild]” létrejöttét a dionüszoszi zene biztosítja, még hozzá azáltal, hogy ő maga vetíti ki vagy sugározza át, azaz világítja meg, még hozzá mintegy belülről (37), ami persze nem csoda, hiszen az apollóni meghatározása szerint felszínyszerű, azaz külsődleges). *Szophoklész* apollóni hősei csakis azért válnak láthatóvá, mert hátterüket e némiképp platonikus példában a dionüszoszi sötét képezi, amely tehát – mint valami sötétkamra – a megjelenés nem-fenomenális alapja: aligha volna érzékelhető bármi is, ha az érzékelés lehető-

ségét biztosító nem-érzéki háttér maga érzékelhetővé válna. Sőt, éppen ez teszi világossá, hogy ez az összefüggés a másik irányban is fennáll: mint minden sötétség, a dionüszoszi „semmi” éppen azáltal lesz érzékelhető, mert felszínét fénylő foltok tagolják. Minden, ami megjelenik, fénykép, valóban, de ez igaz a dionüszoszira is, melynek sötétsége vagy (vizuális) nemléte tehát valóban a köré vont apollóni látszatvilágban lesz megragadható, ahogyan a tiszta sötétség is pusztá fekete színné válik más színek környezetében.

Aligha véletlen, hogy Nietzsche, miután végigkövette, és a zene és dráma eredeti kapcsolatának helyreállíthatóságát Wagnerrel bebizonyítva le is gyúrte a tragikus görögség pusztulásával, *Euripidésszel* és a szókratészi teoretikus emberrel előálló válságot, az egész értekezés célpontjaként a két istenség „testvéri szövetségét” helyezi kilátásba: megállapítja például, hogy zene és dráma helyes viszonyának felismerésével az is feltárul egyben, hogy „Dionüszosz Apollón nyelvén beszél, végezetül azonban Apollón szól a Dionüszoszén” (38), mely utóbbi eshetőséget az apollóni sajátos önmeghaladásaként, túlsordulásaként lehetne helyesen elképzelni. Viszonyuk mégsem teljesen reverzibilis, hiszen zene és dráma helyes összekapcsolódása egyáltalán nem egyenrangú partnerek szövetségeként jelenik meg: míg a zene idea („a világ [tulajdonképpen] ideája [die eigentliche Idee der Welt]”), a dráma ennek „visszfénye”, „árnyképe” csupán. Igaz, mint látható volt, s mint azt a megfogalmazás redundáns szerkezete („a dráma csupán visszfény, a mindenkor esetleges [vereinzelt, azaz inkább: elszigetelt, elválasztott] árnyképe ennek az ideának”) is elárulja, fény- és árnyképek tetszőlegesen felcserélhetők itt egymással, ám mégsem vehető biztosra az, hogy a két testvéristen viszonya minden veszteség nélkül, minden körülmények között valóban megfordítható. Mint azt Nietzsche optikai chiazmusának olvasata megmutathatta, a teljes átfordíthatóságot gátolja valami: az nevezetesen, hogy a dionüszoszi éjszaka mint ilyen nem vehet részt a láthatóság tengelye körüli szimmetrikus csereforgalomban, hiszen láthatóvá válása a gyógyító dionüszoszi foltok révén már nem a sötétséget, hanem a sötétség színét (trópusát), azaz (véltetőleg) a feketét fenomenalizálja. Csakis színként, nem sötétségként, azaz fenomenalizált formában, önnön semmijének trópusaként alkothatja részét a chiazmusnak. (39) Van tehát valami, ami hátramarad, valami maradék vagy főlősleg, amit nem képes magábafooglalni az apollóni és dionüszoszi elvek (voltaképpen mélységesen apollóni) csereforgalma. Pontosabban, éppen ez a kérdés, hogy van-e és hogy hogyan van ez a maradék. Mint az imént látható volt, nagyon magasak itt a tétek, hiszen az, amire a kérdés céloz, az ‚A tragédia születése’ diskurzusában maga az igazság ott- és mibenléte. Amikor de Man, Apollón oldalára helyezkedve, azt állítja, hogy „az igazság és hamisság kategóriáit csakis a dionüszoszi szubjektum vezetheti be”, szemben az „önmagában se nem igaz, se nem hamis”, ugyanakkor nem is megtévesztő, mert saját illuzórikus természetének tudatában lévő apollónival (40), csakis ebben az összefüggésben van igaz: a dionüszoszi igazsága az, ami nem foglalható az apollóni keretei közé vagy nem fordítható át az apollóni síkjára, az a mértéken felüli főlősleg, amelynek hiánya az apollónit egyedül hamissá avatja.

Ha az „igazság”, ebben az értelemben, maradék, akkor ez a kijelentés új megvilágításba helyezi az imént felismert struktúrát, a két princípium egymásbahasítását, amely ugyan éppen hiányokat tár fel (sem az apollóni, sem a dionüszoszi nem lehet teljes egész önmagában), ezeket a hiányokat viszont éppen a mindenkori másik oldal egy-egy maradványa tölti ki. Már az eddigiek során is látható volt, hogy a művészi folyamat Nietzsche felfogásában szükségszerűen termel maradványt, főlősleget, amelyet a dionüszoszi oldalon célszerű keresni, noha mint ilyen csak az apollóniban jelenik meg: éppen a mértéken felüli (amely ebből a közelítésből a „fenséges” princípiumát rejt magában) válthatja ki a dionüszoszi mámort, mint ahogy egyedül ez magyarázhatja azt, hogy az, ami a dionüszosziiban megnyilvánul, közvetlenül nem, csak az apollóni látszat eltávolításában élhető át. A dionüszoszi mámor megtettesítője vagy kiváltója (legyen az Arkhilokhosz, a lírikus,

vagy az elragadtatott kar valamelyik tagja), valójában kívülmarad vagy legalábbis kivétel, félreáll a folyamatból, Nietzsche kifejezésével „leroskad”, „zum Schläfe nieder-sunken”, azaz fiziológiai kimerülése egyben álomba merülés is (41), illetve cselekvésre képtelen, „letargikus”, „aszketikus” állapotba kerül, s ebben a „letargikus elemben”, megintcsak, „minden elmerül, amit a személyiség a múltban átélt”. (42) A dionüszoszi mámor és a mindennapok (látszat)világát a „feledés szakadéka” választja el, s ha az utóbbi visszatér, a dionüszoszi folyamat mértéken feletti elemei az undor (az igazi tudás, „az iszonyatos valóba nyert betekintés”) formájában élnek tovább, ezt azonban a feledésben és az álomban való megmerítkezés (Apollón babérágának enyhítő érintése) hatástalanítja – az egész leírás leginkább a másnapos ember émelygő ébredésére emlékeztet, aki képtelen egyszerre annyit aludni, hogy egyből visszafoglalja helyét a mindennapok célszerű világában. A dionüszoszi mértéktelensége azonban mégsem hasonlítható az érzékeket hergelő, kábító méreg túladagolásához: sokkal inkább a megértés általi megragadás kudarca, amelyet – a jól ismert chiasztikus struktúra szerint – éppen az apollóni érzékcsalódás feledtet el, mégha ez az apollóni gyógymód több esetben a részeg vagy más módon túltelített ember megkönnyebbülését idézi is fel a szövegben. A dionüszoszi zene vagy éppen a dionüszoszi kar Nietzsche meghatározásai szerint apollóni képekben „csapódik ki” (43), amely folyamatot Nietzsche rendre az „Entladung” kifejezéssel nevezi meg, ami nem egészen azonos a művészet antropológiai felfogásaiban *Gehlen* óta rendre megtalálható „Entlastung”-gal (44): nem a „mindennapok” vagy a realitás kényszerei alóli felszabadulásról van szó (hiszen az „apollóni képek”, az empirikus valóság maga az a teher, amelytől vagy inkább, amelyben a dionüszoszi folyamat megkönnyebbül), hanem egy sokkalta fiziológiaibb értelmű lemerülésről. „Entladung”, ez nemcsak a leroskadt művésszel történik meg, de például a lemerülő akkumulátorokkal vagy „kisütött” mobiltelefonokkal is, míg Berlin egyik – a főútvonal forgalmának tehermentesítését szolgáló – utcáját a legutóbbi időkhöz egyszerűen „Entlastungsstrasse”-nak hívták, míg meg nem kapta egy merénylet áldozatát esett izraeli államfő nevét. Az „Entlastung” inkább valamiféle kiegyenlítődést (ahol nagy a forgalom, onnan átterelik máshova, ahol kevés) vagy felszabadulást eredményez („entlastet” például az is, akit tisztáznak valamely vád, azaz a gyanúsítottság terhe alól), az „Entladung” után viszont semmi sem marad, csak a kicsapódás maga (az apollóni képek). (45)

Mégsem haszontalan azonban ez a maradvány: mint az már korábban szóba került, újrafelhasználása az empirikus világban való jelenlét biztosító. A leroskadt embert annak a mámoros performance-nak a képi ábrázolás általi eltávolítása élteti tovább, amely végleg kimerítette, éppúgy, ahogyan az ábrázoló művészet apollóni látszatvilágról is kiderül, hogy nem más, mint a nélküle elviselhetetlen világ „kiegészítése” vagy „beteljesítése” (46), s ugyanez a mintázat más összefüggésekben is megismétlődik „A tragédia születésé”-ben: a szökratészi világban a tudomány önnön határait a művészet által tárja fel, hogy „kiegészítője” (Supplement) lesz annak, másutt pedig Nietzsche megállapítja, hogy a művészet nem (csak) utánozza a „természeti valóságot”, hanem mint annak „metafizikai” szupplementuma van mellé állítva, ezáltal lehetővé téve a benne való boldogulást. (47) Ez önmagában nem túl eredeti – bár hatását tekintve központi – mozzanata „A tragédia születésé”-nek, mégis, ahogy de Man mondaná, „taktikai” okokból szükség van rá, hiszen általa teljesebbé válik az apollóni és dionüszoszi reverzibilis, dialektikus rendszerének csereforgalma: az a többlet (s továbbra is szem előtt tartandó, hogy Nietzsche szerint épp e többlet az „igazság”), amely kicsapódik a dionüszoszi folyamatban, nagy haszonnal van az apollóni oldalán, hiszen ott a dionüszoszi okozta hiányt egészíti ki. A probléma csak az, hogy a rendszernek van egy eleme, amely mindenütt csak hiányként van jelen, s ez éppen a dionüszoszi, sőt talán a fölösleg maga: a dionüszoszi-nak nincs pozitív meghatározása, hiszen „Entladung”-ja nyomán csak az apollóni marad, míg az a funkció, amelyet az apollóni struktúrájában betölt (ami szükségessé teszi egy-

általán azt, hogy a világot az apollóni látszat egészítse ki), formálisan megintcsak egy hiány. Talán éppen ezért olyan pusztító erejű Dionüszosz, s az apollóni, ezek szerint, nem más, mint csupán a dionüszoszi pusztító nemlétének az elleplezése, a semmi ábrázolása, amivel önnön látszat- vagy ábrázolás-mivoltát vonja kétségbe, röviden: az apollóni a dionüszoszi önnön nem-apollóni voltát ábrázolja vagy jelöli, s e jelölés éppen azért defenzív karakterű, mert feltehetőleg Dionüszosz hiánya vagy pusztulása Apollónt sem hagyná meg akként, ami. (48) Ezért nevezheti de Man egy tanulmánya Apollónt – mint „lehetetlen létesítést” – „halálosnak” (49), és ezért mondható konzekvensnek, hogy ,A tragédia születése’ jegyzetanyagában Nietzsche fel, igaz el is veti annak lehetőségét, hogy Apollón, a fiú van előbb, mint Dionüszosz, akitől minden származik. (50) Ez a hiány gyanúba hozza azt, amihez a dionüszoszi egy fokkal közelebb lenni látszik, mint az apollóni: a „ős-egyhez”, amely maga elviselhetetlen, a dionüszoszi mámor kitüntetett pillanatai hoznak közel, ezek azonban csakis az apollóni ábrázolásban lesznek érzékelhetőek, amely viszont a dionüszoszi nemlétét palástolja.

Innen közelítve nem lehet meglepő, hogy azok az attribútumok, amelyeket Nietzsche e misztikus entitáshoz társít, szintén nehezen ragadhatók meg pozitívan, illetve igencsak

---

*A zene, amely maga is „világ-szimbóluma”, az „ős-egy” szimbóluma („egy olyan szféráé, mely minden jelenség fölött és előtt áll”), egy fokkal magasabbrendű a nyelvnél: ő maga teszi szimbólummá az apollóni jelenségvilágot, hiszen „a zene viszonylatában minden jelenség hasonlat csupán és jelkép”, a nyelv pedig csupán „a jelenségek kifejezőeszköze és szimbóluma”, vagyis mintha a nyelv a zenéből eredne vagy annak volna tompa visszfénye.*

---

ellentmondásosak, ráadásul amint megjelennek, már a „jelenségek” apollóni birodalmához tartoznak, és éppen innen képesek csak rámutatni az „ős-egy” egységére. (51) Az egyik ilyen attribútum éppen az ellentmondás, amelyet még inkább ellentmondássá tesz, hogy az oszthatatlan egy tulajdonságaként lép fel, s ehhez csatlakozik a fájdalom, ami a nemlét fenyegetéséből, illetve – mint a mitológiai sorskatasztrófákban – a tudás vagy az igazság alapvetően véletlen vagy semmis voltából fakad. Nincs olyan eleme ,A tragédia születésé’-nek, amely az „ős-egy” identitásként és (bármilyen értelemben) létezőként határozná meg. Ez, persze, eléggé merész következtetés, amit akkor sem szokás levonni, ha az olvasat már minden oldalról előkészítette, hiszen a legalapvetőbb entitásról van szó, amelyen

az egész rendszer (bár talán csak mint strukturális – „taktikai” – szükségszerűsége) alapul, és amelyet általában – mint minden hasonló alapvető entitást – éppen összetett funkciója okán neveznek fogalmilag vagy az ábrázolás által megragadhatatlannak (52), esetleg éppen ellentmondásosnak, amint ez rendre megtörténik az olyan üresen csengő szimbólumok (allegóriák) esetében, mint „Élet”, „Egy” és hasonlók. Könnyen meglehet, hogy ennek az ürességnek sokkal prózaibb oka van, az nevezetesen, hogy azért képtelen megragadni azt, amit jelöl, mert az nem létezik, nincs ott. (53)

Mégsem mondható, hogy ezzel a dionüszoszi minden jelentőségét elvesztette volna, sőt, könnyen meglehet, hogy hatását éppen ez, valóságos nemléte, adja. Ha más nem, a zene abszolút tematikai értékhangsúlya ,A tragédia születésé’-ben ezt világosan elárulja, hiszen a zene helyes (nem mimetikus) felfogása nélkül aligha lehetne pontosan megragadni az apollóni mibenlétét, látszat-mivoltát sem. Ez ugyanis, akkor legalábbis, amikor apollóni és dionüszoszi együtt hatnak, már nem pusztán látszatként hat (ahogyan a dionüszoszi sem az „igazság” már). ,A tragédia születésé’-t övező írásokban ezt Nietzsche még pontosabban kifejti, mint ifjúkori főművében, legfőképpen azért, mert ez utóbbiból végülis kimaradtak azok a megfontolások, amelyek konkrétan a nyelv szerepével fog-



lalkoztak, amelynek az apollónihoz való hozzátartozásáról, illetve szimbolikus mivoltáról ‚A tragédia születésé’-ben többnyire csak általánosságok olvashatók. Másutt viszont – Wagner nyomán – világossá teszi például, hogy csakis a zene (a dionüszoszi tehát) az, ami az apollóni látszatot a szimbólumban és szimbólumként hatástalanítja (depotenzirt) (54), ami tehát nélkülözhetetlen a nyelv működésében is, noha ő maga a tiszta nem-nyelv. S aligha lep meg ezek után bárkit is, hogy Nietzsche az egyik feljegyzésben egyenesen azt állapítja meg, hogy „a nyelv szimbolikája a dionüszoszi apollóni objektivációjának egy maradványa/fölöslege (Überrest)”. (55) Ez következetes, amennyiben a dionüszoszi apollóni objektivációja aligha lehet más, mint az apollóni látszatvilág fenomenalizmusa, a fölösleg – tulajdonképpen – az, ami a dionüszosziából nem „objektíválható” vagy ami az apollóni látszat szimbólumként való leleplezése (depotencializálása) után még megmaradt. Hogy az, ami a dionüszosziából nem jeleníthető meg az apollóni keretén belül, az – mint az imént kiderült – nincs is, nem jelent igazi akadályt, hiszen a nyelv (amely kétségkívül létezik) nem is azonos evvel, csupáncsak szimbolizálja. Fontosabb ennél, hogy ‚A tragédia születése’ hiányzó (vagy legalábbis töredékes, illetve rejtett), mégis következetes pre-retorikai nyelvelméletében a nyelv nem teljesen azonos az apollóni látszattal (56), és hogy erre – minthogy ezt csak a zene teszi láthatóvá – éppen a dionüszoszi princípiuma világít rá.

Ennek a „nyelvelméletnek” a középpontjában a szimbólum fogalma áll, melynek érvényességi köre persze jóval tágabb annál, mint hogy pusztán a nyelvre vonatkozzon – éppen ez lehet az egyik oka annak, hogy amikor e fogalom, nem sokkal ‚A tragédia születése’ után, amelyből javarészt már szintén hiányzik, Nietzsche *Schopenhauertől* való „szabadulásával” párhuzamosan, átadja a helyét a retorikának, ez utóbbi – amint azt Lacoue-Labarthe meggyőzően bemutatja (57) – éppen a legfontosabb nem-nyelvi elem, a zene kiiktatásán alapul. A zene, márpedig, nemcsak a dionüszoszi/apollóni ellentétpárt felállító diskurzusban játszik főszerepet, hanem a szimbólum fogalmának meghatározása sem képzelhető el nélküle a fiatal Nietzsche-nél. Ennek a – korban nem minden eredetiséget nélkülöző – teóriának ‚A tragédia születésé’-ben nem sok nyoma akad. Viszonylag rendszeresen, de elég ritkán kerül elő a szövegben, és használatában megfigyelhető egy bizonyos kettősség, amennyiben hol arról esik szó, hogy valamely művészi princípium általában szimbolikus, azaz mintegy szimbolizál valami mást, hol arról, hogy a működési elve szimbolikus. Kiderül, hogy a „dionüszoszi” maga is szimbolikus: a dionüszoszi elragadottság „önlemondása” (Selbtentäusserung), illetve a természet „mivolta” (Wesen) szimbolikusán fejeződik ki a dionüszoszi „mámor” féktelenségében, a szatírkar viszont egyenesen egy szimbolikusnak nevezhető viszonyt, „a magánvaló dolog és a jelenség (Erscheinung) egymáshoz való ősi viszonyát” fejezi ki jelképesen („in einem Gleichnis” – ami Nietzsche-nél tetszőlegesen helyettesíthető a „szimbólummal”). (58) Másutt az – analógiásnak mutatott – nyelvi szimbolika két változata közötti különbségre kerül a hangsúly: az, amikor a nyelv „a jelenség- és képvilágot” utánozza (és ez, mint a fentiek során látható volt, lényegében nem más, mint hogy „szimbólummá” teszi), strukturálisan is eltér attól, amikor a „zenei világot” utánozza. (59) Ez utóbbi lehetőségről azonban, amelyet feltehetően a dionüszoszi oldalához kell sorolni, nem sok derül ki, hiszen Nietzsche nemsokára megállapítja azt is, hogy a zene, amely maga is „világszimbolika”, az „ős-egy” szimbóluma („egy olyan szféráé, mely minden jelenség fölött és előtt áll”), egy fokkal magasabbrendű a nyelvnél: ő maga teszi szimbólummá az apollóni jelenségvilágot, hiszen „a zene viszonylatában minden jelenség hasonlat csupán és jelkép”, a nyelv pedig csupán „a jelenségek kifejezőeszköze és szimbóluma”, vagyis mintha a nyelv a zenéből eredne vagy annak volna tompa visszfénye, hiszen az apollóni látszat világa ezek szerint a zene „viszonylatában” kettőződik meg oly módon, hogy a „jelenségek” maguk is szimbolikus kifejezést nyernek, és ez a szimbolikus kifejezés a nyelv. (60)

Mint az már az időszak jegyzetanyagából, illetve Nietzscheknek ‚A tragédia születésé’-t megelőzően vagy annak környékén készült írásaiból kiderül, a szó szimbolikussága abban rejlik, hogy – nem túl eredeti gondolat – szó és dolog nem fedik egymást, amiből az következik, hogy csak ‚képzetekre’ vonatkozik, a dolgok mélyének ‚képi megnyilvánulásaira’ (bildliche Äusserungen), azaz valóban a jelenségek világára. (61) Minthogy azonban a zene is szimbolizál, ez a megállapítás aligha adja meg a nyelv, illetve a nyelvi szimbolika pontos meghatározását. A kettő közötti különbséget Nietzsche, hasonlóan Dionüszosz és Apollón viszonyához, genetikus viszonyként is felvázolja [a szimbólum eredetileg az ‚általános’ nyelve volt – ez a zene –, később – például az operában – már csak pusztán mnemotechnikai segédlet [Erinnerungsmittel] a fogalom felidézésére (62)], itt azonban fontosabb a strukturális eltérés. Ezt Nietzsche többször is a hang és a gesztus- vagy jelnyelv szerű kifejezés szimbolikája, ‚Ton’ és ‚Geberdensymbolik’ (vagy: ‚Tonsprache’ és ‚Geberdensprache’) differenciájaként írja le (63), ami egyáltalán nem hangzó és írásos nyelv eltéréseire mutat vissza, hanem a zenei ‚világszimbolika’ és a fenomenális ábrázolás alacsonyabb rendű szimbolikája közötti különbségtételre. Utóbbi általánosan érthető és látható szimbólumokból áll, amelyek képzeteket szimbolizálnak, és semmilyen tekintetben nem mond ellent a nyelvről mint jelrendszerről általában alkotott fogalmaknak: alapjai önkényesek, fennállásának konvencionális biztosítékai vannak (64), mint ahogyan kicsit később Nietzsche a nyelvek sokféleségét is itt lokalizálja, sőt valamiféle jelölőlánc képze is megfogalmazódik, amennyiben a szimbolizált képzeteket Nietzsche nem különíti el a szimbólumok képességétől, mi több, megállapítja, hogy itt kép képet szimbolizál. (65) Ez a képesség éppen ezért sokat veszít érzéki vonzerejéből, hiszen a ‚látszat’ szépsége helyett a szimbólummá tett látszat igazságára, illetve valószínűségére kerül a hangsúly, bár Nietzsche itt is felállít különböző fokozatokat, például a dráma és a képzőművészetek között, még ha az elhatárolás nem is teljesen világos (s hogy miért, annak – mint később látható lesz – központi jelentőségű okai vannak): a színész nem ‚utánozza’, illetve nem ‚látszatként’, hanem valószínűsítően ábrázolja a szimbólumot s a színjáték nézője ezáltal ‚elmerülhet’ a szimbolizált világban, amelyet ‚valószerűként’ tapasztal meg, ezzel szemben a képzőművészetek csak utánózni képesek a szimbólumot, amivel a szemlélet öröme a szimbólum sivár megértésére korlátozódik.

Akárhogy is, annyi egészen nyilvánvaló, hogy a zenéhez a ‚Tonsprache’ áll közelebb. Ennek legfontosabb sajátossága – s ez aligha lep meg – az, hogy képek közbejötté nélkül szimbolizál, azaz közvetlenül az ‚ős-eggyel’ és más, hasonló elnevezésű régiókkal van dolga. Ezt a közvetlenséget (éppen mert szimbolizált) ugyan talán túlzás volna a jelenlét metafizikus közvetlenségével azonosítani, ahogyan ezt Lacoue-Labarthe teszi (66), annyi azonban bizonyos, hogy hozzá képest a jelszerű nyelv világa másodlagos. A hangzó nyelvben (de fontos itt megemlíteni, hogy ez nem értelmese hangzó megnyilvánulás, nem egy emberi hang, azaz ‚Stimme’ jelenlétét feltételezi, hanem mintegy zenei értelemben vett hangzás, ‚Ton’) szimbolizálják magukat egy átláthatatlan ősalap megnyilvánulásai [‚Äusserungen eines uns nicht durchschaubaren Urgrundes’ (67)], sőt az 1871-es feljegyzésekben Nietzsche éppen az általánosság és a megérthetőség tulajdonságait rendeli hozzá, amelyek a ‚Die dionysische Weltanschauung’-ban a ‚Geberdensprache’ konvencionális jelrendszerét jellemezték. Még sincs itt ellentmondás, hiszen ez utóbbi felszíne alatt éppen a hangzó nyelv terül el, egyfajta ‚Tonuntergrund’, amely nélkül aligha működhetne bármiféle jelölés. Ehhez a hangzó alaphoz, amely egyben ‚ösmelódia’, úgy viszonyul a jelek, illetve jelrendszerek sokfélesége, írja Nietzsche egy hasonlatban, ahogyan egyazon dallamhoz többféle strófa kapcsolódik. Voltaképpen, a dolog ráadásul úgy áll, hogy, noha a szöveg aligha falsíthat bármit is dallamán, nélküle a dallam egészen egyszerűen nem fog elhangozni soha, amennyiben Nietzsche a magán- és mássalhangzókat a ‚Geberdensymbolik’-hoz sorolja. Azt is jelzi rögtön, persze, hogy a dolog fordítva sem működne: ezek a fundamentális ‚Ton’ nélkül fonetikaileg helyes, pusztán állásai, po-

zícói a beszédszerveknek (ezeket Nietzsche megintcsak „Geberde”-knek nevezi) s így sohasem szólalhatnak meg. Figyelembe véve azt, hogy Nietzsche „A tragédia születése” egy már citált helyén a nyelvet mint a jelenségek szimbólumát és – mintegy biológiai – szervét [Organ; a magyar fordításban „kifejezőeszköz” (68)] határozza meg, az a legkézenfekvőbb következtetés, ami itt levonható, hogy 1. a nyelv teljes egészében „Geberdensymbolik”, de mint ilyen 2. nem működhet, mivel nem hangozhat el soha a „Tonsymbolik” nélkül, ami belőle hiányzik. A nyelv néma.

Ez a hiány (a hangzás, a jeleket életre keltő lehelet hiányzása a nyelvből) egyfelől magyarázattal szolgál egy másik hiányra (a szimbolikus nyelvelmélet hiányára „A tragédia születésé”-ből), másfelől pedig, természetesen, fölöslegként jelenik meg ismét egy másik oldalon. A hangszimbólika különböző tényezőit vizsgálva Nietzsche ismét felállít egy kettősséget: némi rosszállással szól a „ritmusról” és a „dinamikáról”, amelyek szerinte lehetővé teszik a zene átfordítását a jelenségek világába (69) és a másik oldalon maradt „harmóniában”, mint immár feloldhatatlan maradékban (der unauflöslliche Rest) azonosítja most már a „világszimbolikát”. (70) Van tehát egy maradvány, amely nem fordítható át a „Geberdensymbolik” értelmében vett nyelvbe, és éppen eme maradvány a zene. A dionüszoszi mámor éppen olyankor áll elő, amikor a „Ton”-ból „Musik” lesz, amire Nietzsche első példája a kiáltás, később pedig a költői nyelv. Ezek felfokozott állapotok, persze, amelyek viszont azt is implikálják, hogy van viszont olyan, mérsékeltbb állapot is, ahol „Ton” és „Geberde” viszonya szimmetrikus, sőt éppen ez az állapot az általános, hiszen csak felfokozása vezet a „tisza hangzáshoz”: általánosságban, mondja Nietzsche, minden hanghoz egy „Geberde” tartozik. Ezek után senkit sem lep meg, hogy a két pólus „legbensőségesebb és gyakoribb összeolvadását” Nietzsche nyelvnek nevezi: a szó hangzása a dolog lényegét (Wesen) szimbolizálja, a száj kifejező pozíciója (Mundgeberde) pedig a képzetet s így a dolog megjelenését. (71) Összeér, tehát, lényeg és megjelenés, ráadásul éppen – hol máshol? – a szóban. Ez módosítja persze a nyelv mint szimbólika fogalmát: míg az imént olybá tűnt, hogy a nyelv pusztán „Geberdensprache”, most kiderül, hogy nem más, mint „Geberdensprache” és „Tonsprache” legmélyebb egysége. Valójában, persze, nincs itt ellentmondás, hiszen előző „meghatározásnak” az is elemét képezi, hogy mint pusztán „Geberdensprache”, a nyelv nem működik, néma lesz vagy idegen, hiszen legjobb esetben is megreked – mint azt *Jacobs* részletesen bemutatja – a pusztán dadogás vagy hebegés-habogás szintjén, tehát mindig is szüksége lesz a hang képezte alapokra. Van azonban olyan állapota a nyelvnek, amelyben a hangzás oldala törődik vagy legalábbis elhalványul, pontosabban pusztán mnemotechnikai funkcióvá laposodik (s ez a funkció aligha lehet értékesebb, mint a ritmus vagy a taktus): ez következik be a „megjegyzett szimbólum”, azaz a „fogalom” esetében, ahol az emlékezetben (Gedächtnis) való rögzítést követően fölöslegessé válik, elhal (verklingt) – vagy akár: „kicsapódik”? – a hang, és a fogalom csak a képzetet őrzi. Valóban csak képzetet lehet feledni tehát, hiszen a dolognak mint „Wesen”-nek a szimbóluma nem marad meg az emlékezetben. Utóbbi, meglepő módon, inkább csak eszköze az emlékezetnek, megintcsak egy chiasztikus inverzióról van szó tehát: a „lényeg” talán maga a memória, a külső tároló, amely önnön külső lenyomatát, látszatát őrzi, de úgy, hogy elhal, hogy nincs jelen.

Ez, persze, nem teljesen igaz, mert időnként (például a lírikus nyelvében) mint zene előlép, s ez teljességgel érthető is, hiszen a költészet végső soron nem más, mint bizonyos – elvileg – külső mnemotechnikai eljárások sajátos mérvű megjelenése. Hogyan érzékelhető azonban ez a fölösleg, ez a dionüszoszi luxus, ha a nyelv zenéje már – a fogalmi nyelv létrejöttével – elveszett? Hogyan fordítható vissza a hang elzengése? Hogyan tehető az a maradék, ami a „Tonsprache”-ból már nem fordítható le, ami tehát valóban zene, újra érzékelhetővé egy olyan birodalomban (a nyelv világában), ahol semmi sem érzéki már? Erre a kérdésre aligha nyújtanak hiteles választ Nietzsche megfontolásai, hiszen van itt egy nehezen feldolgozható ellentmondás: mint az már szóba került, hang- és

jelnyelv egymásra vannak utalva, egyik sem tehető érzékelhetővé, legalábbis mint nyelv, a másik nélkül, ami egészen kézenfekvő is, amennyiben Nietzsche a magán- és mássalhangzókat, így a hangképző szerveket az egyik, a hangot magát a másik oldalra sorolta. Az, ami a hangból nem fordítható át a „Geberdensymbolik” dimenziójába, ami tehát zene, az – paradox módon – nem hangozhat el soha, legalábbis emberi fül számára, mert nincs semmi – se hangképző szerv, se hangszer –, ami megszólaltathatná. Önmagától nem szólal meg semmiféle zene, aligha véletlen tehát, hogy Nietzsche ezt az ellentmondást – Schopenhauertől vezérelve – a zene sajátos, közvetlen kifejeződésének metafizikájában oldja fel (ugyanis a zenéről mint az „akarat” közvetlen kifejeződéséről alkotott tézis nem más, mint ezt), nem csoda, hogy Lacoue-Labarthe és de Man e tézis cáfolatát keresték, nem is eredménytelenül, Nietzsche-nél.

Jelenleg azonban ennél fontosabbnak tűnik, hogy a zene kicsapódása, „Entladung”-ja a képekben (vagy a nyelvben), innen nézve, úgy tűnik, mindig már bekövetkezett. Az, ami e lehetetlen folyamatból hátramarad, éppen a zene vagy a tiszta „Ton” hiányára mutat vissza [aligha véletlen, hogy ‚A tragédia születése’ szerint a zene mintegy „küzd” a képi megnyilvánulásért (72)], és ez a hiány, itt, elsősorban fenomenális hiány. Mint az a fentiek során látható volt, Nietzsche elhatárolásaiban a zene, a tiszta „Ton” felzúdulása lényegében azért bizonyul lehetetlennek, mert

*A költészet végső soron nem más, mint bizonyos – elvileg – külső mnemotechnikai eljárások sajátos mérvű megjelenése. Hogyan érzékelhető azonban ez a főleg, ez a dionüszoszi luxus, ha a nyelv zenéje már – a fogalmi nyelv létrejöttével – elveszett.*

*Hogyan fordítható vissza a hang elzengése? Hogyan tehető az a maradék, ami a „Tonsprache”-ból már nem fordítható le, ami tehát valóban zene, újra érzékelhetővé egy olyan birodalomban (a nyelv világában), ahol semmi sem érzéki már?*

ő maga – látszólag a betűket-hangokat életre keltő (bennük éppen ezért kicsapódó, „lemerülő”) energia – lényegében nem más, mint „Geberdensymbolik” apollóni térfelén fellelhető magán- és mássalhangzók, illetve hangképző pozíciók közötti kapcsolat, tiszta szintaxis tehát, amely – minthogy elsősorban olvasni lehet, elképzelni aligha – nem igazán rendelkezhet fenomenális kiterjedéssel. A tiszta „Ton”, ha elhangzik, már nem érzékelhető (ezért mondható el, hogy ami elhangzik, az éppen hogy nem zene), aligha véletlen, hogy de Man olvasata éppen a zene eme nem-fenomenális karakterére céloz [mint ahogyan ezt teszi már a Derrida Rousseau-értelmezésével folytatott vitában is (73)], sőt a dekonstruktív irodalomelmélet diskurzusá-

ban éppen a zene szintaktikai természete képezi az önmaga számára jelenlévő, hangzó nyelv (de Mannál például az „ének” metaforikájában jelölt) illúziójának ellenpontját. (74)

Ez, persze, azt is jelenti (s ez, noha éppen ezen a ponton nem látszik egészen következetesnek, Nietzsche legmélyebb meglátásai közé sorolható), hogy a „zene” mégsem tartozik a látszat apollóni világához, noha dionüszoszi mivoltában aligha fogható fel valamely önmagával azonos entitás vagy jelentés tulajdonképpeniségében. Ez a távolság a zene mint végtelenül ismétlődő vagy variálható szintaxis és Apollón érzékek számára hozzáférhető világa között a szövegben (és a hozzá kapcsolódó jegyzetanyagban) egészen lényegbevágó összefüggésekre terjeszthető ki, amelyek éppen Nietzsche gondolkodásának végletesen konzekvens voltáról tesznek tanúbizonyságot. Különösen az időtlenség és a folyamatos elmúlás ellentétének tematikus súlypontja fontos itt, amely, mint látható volt, fontos szerepet játszik az „ős-egy”-re visszamutató tragédia dionüszoszi és apollóni aspektusainak szembeállításában. ‚A tragédia születése’ egy pontján Nietzsche megállapítja, hogy a zene – ellentétben a képzőművészetekkel – nem a „jelenségek”, hanem az élet örökkévalóságának, az „örök életnek” a „közvetlen ideája”. (75) Ez valóban

nem azonos a látszat örökkévalóságával, hiszen a látszat világa a folyamatos elmúlás, pusztulás vagy változás világa. Amint az megintcsak inkább a kihagyott feljegyzésekből, mint „A tragédia születésé”-ből magából kiderül, Nietzsche számára az apollóni látszat a keletkezés vagy valamivé válás, a folyamatos „Werden” szférája (hogy miért maradt ki nagyrészt ez a Nietzsche számára később oly központi fogalom „A tragédia születésé”-ből, miközben annak számos tematikus összefüggésében felbukkan korábbi jegyzetekben, sőt a mű egy bővebb, korábbi változatában is, itt aligha megválaszolható kérdés). A jelenség, éppen mert nem lényeg, nem rendelkezik a lét, a „Sein” karakterével, szükség-szerűen a „Werden” oldalára sorolható, míg a „lét” – megint egyfajta „Entladung” – a tökéletes látszatban eléggül ki, pontosabban elégíti ki magát [„Das Sein befriedigt sich im vollkommenen Schein” (76)]. Az, amit Nietzsche „akarathnak” nevez, a világot mint látszatvilágot „szüli meg” s az mint ilyen csakis az akarat vagy az „ős-egy” számára érzékelhető a maga teljes egészében: ezt a látszatvilágot [s így az empirikus valóságot is (77)] a „nem-egy”, a „nem-létezés” és a „keletkezés” attribútumai írják le (78), s többek közt ebben a kontextusban is megtalálható Nietzsche sokat citált tézise a műalkotásról mint „őszintén nem létezőről” (das wahrhaft Nichtseiende). (79) Az (a maradék), amit a látszat eme – teremtett, hiszen létrehozott, egyben múlandó – világa nem képes magába foglalni, nyilvánvalóan a másik oldalon, a lét, a „Sein” oldalán van, ám a korábbiak során kiderült, hogy ezt mint esszenciát semmi nem képes reprezentálni Nietzsche diskurzusában, még a zene sem, pontosabban csak mint szintaxist.

Könnyen meglehet, hogy „A tragédia születésé”-be foglalt hosszas és sok zavart okozó Schopenhauer-idézet a zenéről (80), amelyet követően Nietzsche valóban levonja azt a következtetést, hogy a zene „az akarat nyelve”, ebben az összefüggésben sem teljesen jelentéstelen. Kétségkívül azt bizonyítja itt elsősorban, hogy a zene olyan közvetlen módon juttat közelebb a dolgok lényegéhez, az akarathoz, hogy kiiktatja a megjelenés, a képzetek közbejöttét, ugyanakkor van még egy fontos mozzanata. A Schopenhauer-citátum ugyanis folyton a zene nyelvének absztrakt és általános mivoltát hangsúlyozza: a zene „a lehető legáltalánosabb nyelv”, amelyhez képest még az általános fogalmak is olyan egyedinek látszanak, mint azok a dolgok, amelyekre vonatkoznak, mint „általános nyelv” ugyanakkor hasonlít is a fogalmakhoz, amennyiben mindkettő „a valóság absztraktuma”, amelyek „a pusztá forma általánosságával fejeznek ki”, sőt a zene olyan, mint a szám. Vagyis, végsősoron, a zene egy olyan – némiképp szintaktikai karakterű – nyelv, amely képes tartós kifejezéshez juttatni mindent, ami a „Werden” vagy a jelenségek világában fel-, majd eltűnik (noha Schopenhauer szerint ezt „mindig csak magábanvaló lényegük, sosem a megjelenésük szerint” teszi), azáltal, hogy ezeket nem-érzéki általánossággal, egyben az „örök élet” létmódjával ruházza fel. Ezt nem igazán lehet azonban oly módon elgondolni, hogy a zene mintegy „kiemelné” a dolgokat a jelenségvilágból, sokkal inkább arról van szó, hogy nem-fenomenális oldalukat nyilvánítja meg s ez rendelkezik valamilyen módon az örökkévalóság tulajdonságával.

Ez utóbbit „A tragédia születésé”, amely rögtön a zenének az akarat nyelveként való schopenhaueri meghatározását követően bevezeti a – zene által életre keltett s a dionüszoszi tragikus tapasztalatához közeljuttató – „mítosz” fogalmát (Nietzsche az azóta kétes csengésűvé vált „Mythus” alakot használja), magában a „mítoszban” azonosítja, amely – meglepő módon, noha „A tragédia születésé” olvasói eddigre ezt már megszokhatták – apollóni vonásokkal (elsősorban a „nyugalomával”) is rendelkezik. A görögök, írja Nietzsche, mindent eseményt a mítosz összefüggésében éltek át, „sőt csakis ennek az összefüggésnek a fényében érthették meg az átélteket: miáltal még a kézzelfogható („auch die nächste Gegenwart”, azaz a legközelebb eső, egyben tehát a mindenkor következő) jelent is rögtön sub specie aeterni, bizonyos értelemben időtlenként kellett látniuk”. (81) Továbbá: „egy nép értéke – mint különben az emberé is (auch ein Mensch) – éppenséggel abban áll, hogy mennyire tudja élményeire ráütni az örökkévalóság

bélyegét” (82) és valóban, egy élmény akkor igazán élmény, ha – bizonyos értelemben – maradandó. (83) Noha a fenti közbevetésben Nietzsche nem „az emberben”, hanem a mindenkor egyes emberben viszonylagosítja a „nép” instanciáját, az, hogy „A tragédia születése” vége felé sűrűn ismétlődnek a „német zene” és „német mítosz” szókapcsolatok, illetve hogy Nietzsche még *Heideggeren* is túlvető kizárólagossággal nevezi ki a görög egyetlen örökösének a szóban forgó népet, könnyen félreérthetővé teszi a „mítosz” örökkévalóságának igazi funkcióját. Nietzsche, valóban, több helyen is valamiféle otthonosság megnyugtató (és kirekesztő) képzetébe fordítja át ezt az időtlenséget, például ahol a mítosz pusztulásával „hontalanná” váló költészetéről (84), az „idegen mítoszokban” rejlő fenyegetésről, vagy „a hazájtól elbitangoltaknak az idegen asztalokhoz való mohó odatolakodásáról” értekezik (85), valójában mégsem erről van szó.

A zene, tehát a „Sein” tartósságát kölcsönzi a jelenségvilág dolgainak, amelyek létmódját a teremtettség, a keletkezés és a múlandóság határozza meg (86), vagyis egy olyan princípiumot nyilvánít ki, amely távolról (távolról) arra emlékeztet, amit később Nietzsche az „ugyanannak örök visszatérése” formulájában ragadott meg, ugyanakkor – éppúgy, mint a nevezett örök visszatérés – képtelen arra, hogy ezt egy identitás önmagához való elvezetéseként, tulajdonképpen önmagával való azonossá válásaként hajtsa végre. Eleve gyanút kelthet, hogy a folyamatnak pontosan fordított mintázata is megtalálható Nietzsche ekkortájt keletkezett, zene és nyelv viszonyára vonatkozó töredékeiben, például, amint az már szóba került, a szimbólum „megjegyzéséről” írottakban, ahol a „fogalom” megragadása az emlékezetben éppen a zene elhalását feltételezi. Persze, az eddigiek során az is világossá vált már, hogy az, ami közel kerülhet ahhoz, hogy méltóvá váljon az „örök élet” létmódjára, bármi is legyen ez, aligha a „fogalmak” között keresendő. Ez az összefüggés inkább egy másik szempont okán fontos: a zene egyben mnemotechnika és szintaxis is, ami azt sugallja, hogy a „Sein” dimenziója aligha alapozhat meg tulajdonképpen jelentést. Sőt, mint az már szintén szóba került, a zene olyan maradvány vagy többlet, amely már nem fordítható át a nyelvbe (vagy jelnyelvbe), s az is kiderült már, hogy ez valójában sokkal inkább hiány, mint főleg: egyedül ez a nem jelentő vagy nem jelölő dimenzió az, amelyben a jelenségek felruházódnak az „örökkévalóság” csalóka attribútumával. Ez valójában az (általános, absztrakt, referenciális) nyelvi megismételhetőség princípiuma, amely maga nem nyelvi vagy legalábbis nem jelentéses. A jelenség érzékelhető ott- (vagy: valahol)léte nélküli, atopikus megismételhetősége ez, olyan ismétlődés, amely a dolog mellé annak nem-azonosságát állítja oda, vagyis amely egyben el is szakad attól, amit megörökít. (87) Innen nézve, persze, a mítosz éppen ennek a különös ismétlődésnek az elve, ami egyben azt is jelenti, hogy (mint az örökkévalóság birodalma) a mítosz nem létezik (88), vagy ha igen, egy még dermesztőbb idegenséget hordoz, amelyben eleve nem is lehetett otthon lenni soha, mint ahogy azt még az imént citált, rémisztő megfogalmazás is jelzi: a magyar fordítástól eltérően ugyanis nem valaha megvolt hazákat elhagyók tolakodásáról van szó, hanem haza nélküli kóborlásról vagy bolyongásról – „ein heimatloses Herumschweifen, ein gieriges Sichdrängen an fremde Tische” (89) –, amely, mítoszi otthon hiányában, nem is tehet másként.

Most válik igazi jelentőségében láthatóvá, hogy mi mindent bíz Nietzsche az apollónival szemben elsődlegesnek láttatott dionüszoszi princípiumra, amely nélkül, úgy tűnik, semmiféle értelemben nem létezik identitás. Ezen a ponton viszont az is világosan látszik már, hogy a dionüszoszi/apollóni különbségtétel aligha képes megalapozni az önazonosság lehetőségét: a dionüszoszi nem annyira alap, mint inkább főleg, ezt felismerve azonban – hiszen a két elv kölcsönös függősége aligha vonható kétségbe – sejthetőleg a fenomenális apollóni (vagyis: az empirikus) világ stabilitása is megrendül. Nem véletlen, hogy végig „A tragédia születésé”-ben Nietzsche mást sem tesz, mint továbbhajszolja ezt a páros struktúrát: mint látható volt, a görög tragédia pusztulását konstatálva Wagnerrel és az új „német mítosszal” támasztja fel azt, sőt még a két csúcspont közé ékelődő szók-

ratészi világot is ez határozza meg, ahol ugyan elvileg Dionüszosz szorul ki a művészet világából (90), valójában mégis az apollóni tűnik el, hiszen a dionüszoszi/apollóni (lehetetlen) oppozícióját a dionüszoszi/szókratészi (nem kevésbé lehetetlen) ellentétpár helyettesíti. Ebben a cserében az a legszembeűnőbb, hogy Nietzsche leírásában itt lép elő a voltaképpen, azaz tévesen ilyenként azonosított, vagyis apollóni látszatszerűségének tudatától megfosztott empirikus világ, amelynek az érzékek és a megismerés számára való hozzáférhetőségét immár tehát egy végzetesnek tűnő (ám a német mítosz által aztán heroikusan visszafordított) felejtés biztosítja. Ami – a dionüszoszi „kicsapódásaként” – látszat volt és ezt tudta is magáról, az most – Dionüszosz száműzésével – az emberi világ „valóságaként” stabilizálódik: fenomenalizmusának nem-fenomenális alapja nem a dionüszoszi immár, hanem a referenciális realitás, pontosabban az apollóni látszat és az empirikus valóság szubsztanciális azonosítása.

Abból, ahogyan Nietzsche bevezeti ezt a váltást, világossá válik, hogy a folyamat alapvetően az apollóni megkettőzéseként megy végbe (fontos megjegyezni, hogy ez az imént a nyelvi szimbolika teljesítményének is bizonyult), s éppen ez a megkettőzés azonosítja a „valóságot” mint azt, amit – a dionüszoszi helyett – a művészet (ekkor már) „utánoz”. Euripidész hőseinek szenvedélye „utánzott és maskarádés szenvedély lesz, amit utánzott a maskarádés nyelven mondanak el” (valójában: az apollóni eredendő maszkszerűségének utánzása, hiszen az utánzás tárgya eleve maszkszerű, „nachgeahmte maskirte Leidenschaft”, illetve „nachgeahmte maskirte Reden”) (91), sőt ő az, aki a nézőt is megkettőzi a reprezentáció, a színpadra való felvitele révén. (92) Ez a megkettőzés mindkét eredeti művészi princípiumot átalakítja, s az átalakítás útja mindkét esetben a szubsztanciális azonosítás formáját ölti: a látszat apollóni szemlélése helyére „gondolatok” és logika, a dionüszoszi elragadtatottság helyére naturalizált „indulatok” lépnek, mindkettőt az tünteti ki, hogy „realisztikus” utánzatok („realistisch nachgeahmte [...] Gedanken und Affecte”). (93) Figyelemre méltó, hogy e cserék retorikai mintája némiképp emlékeztet arra, amit de Man egy kései Nietzsche-olvasata „A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról” igazság-„definíciójában” kimutat, még hozzá a trópus és az antropomorfizmus fundamentális eltéréseként: míg előbbi pusztán a helyettesítés lehetőségét implikálja (azt, hogy egyazon dologról többféle predikatív állítás megfogalmazható), addig utóbbi „azonosítás a szubsztancia szintjén” (94) s az ilyen azonosítás (voltaképpen) megjelenés és szubsztancia között szükségszerűen ideologikus. „A tragédia születésé”-ben ez persze nem azonos a referenciális azonosítással, hiszen, mint az már szóba került, az apollóni, azaz a jelenségek világa itt maga az empirikus valóság: sokkal inkább arról van szó, hogy – éppen ezért – az empirikus realitás maga nem szubsztancia, hiszen csak másolat; „realisztikus utánzásának” lehetősége éppen ezért igényli szubsztanciális azonosítását. Ebben az értelemben ideologikus az apollóni megkettőzése (s ez egyben, mint látható volt, „depotencializálás” is): az apollóni, amely eredetileg nem más, mint önnön látszat-voltának tudata (s ennyiben retorikai mintája valóban a trópus lehet), a szókratészi világban utánzás és utánzott valóság pozícióira bomlik szét, mely utóbbiban mintegy erőszakosan helyreáll a tulajdonképpeni identitásnak a dionüszoszi hiába keresett alapja.

Dionüszosz helyére, tehát, a szubsztanciává előléptetett realitás lép, ez az egyszerű helyettesítés azonban okoz némi bonyodalmat. Ez utóbbi ugyanis eredetileg maga az apollóni világ volt, amelyet szubsztanciává, mint látható volt, éppen utánozhatósága tett, ugyanakkor utánzata pontosan az apollóni megkettőzéséből előlépő másik pozícióval azonos. Apollón tehát egyszerre utánzat és utánzott, önmagát utánozza mintegy végtelenül s e folyamat – bizonyos feltételek mellett – létrehozza a valóságot. Mi történik ennek során, tehető fel a kérdés, azzal a többlettel, amely Dionüszosz apollóni „kicsapódásában” elvileg – még ha csak hiányként is – hátramarad, és amelynek Dionüszosz távollétében nem olyan könnyű új helyet találni. Formálisan, persze, megvan ez a maradék/hiány ebben a rendszerben is: ha Dionüszosz helyére a szubsztanciális, azaz már nem

látszatként felfogott apollóni álomvilág lép, amelyhez képest az apollóni „másik” oldala a pusztaság realizisztikus utánzat státuszába alacsonyodik le, akkor a többlet talán nem más, mint az, ami a másolat felszíne mögött van, az a szubsztancia, amivel az eredeti rendelkezik, a másolat pedig nem. Nietzsche, „A tragédia születésé”-ben mindent átfogó mintát itt is követve, ezt a hiányt rögtön kompenzálja is, amiben megint a művészet siet a segítségére, mindavval a főleges többlettel, amelyet az utánzás során kitermel. (95) Ez lesz tehát a voltaképpen művészi, s ez a – mindennapok triviális művészetfelfogásában máig jelen lévő – képzet számtalan formában hívja ki Nietzsche kritikáját, amely itt a legkönnyörtelenebb. Alapvető funkciója minden esetben a pusztaság díszítése vagy illusztrációé, a gyönyörködtető szórakoztatásé: Euripidész tragédiája felcícomázza, feldiszi a már oda-vesszett mítoszt, az utánzott gondolatok és indulatok „izgatószerke”, a dráma elé helyezett prólógus, akárcsak a „stílo rappresentativo”, a „pátosz” érzéki élvezetének akadálytalan, hiszen a megértés terhétől már mentesített élvezetét biztosítja. (96) Az ilyen művészet kompenzál abban az értelemben is, hogy segítségére siet az igazság vagy az értelem közvetítésének, ha ez utóbbi akadályokba ütközik, amint azt Nietzsche-nek az aiszóposzi mesére és egy német fabulára tett gúnyos célzása éppoly szemléletesen érzékelteti, mint a zenét (a zenét!) a szöveg szolgálatába állító firenzei opera kérlelhetetlen bírálata, valamint az a nagyon mélyértelmű feltételezése, hogy a dionüszoszi főlénye lényegében abban nyilvánul meg, hogy Euripidész egyszerűen nem érti elődeit. (97) A dolog azonban nyilvánvalóan nem úszható meg annyival, hogy az érkező – s ez nem esik nehezebbre – leleplezi a szenvedélyétől elragadtatva éneklő és versben beszélő „jó ember”, a fuvalázó és daloló pásztor művészetellenes abszurdításait. (98) A struktúra ugyanis nem korlátozódik az utánzás alacsonyabbrendűségét vagy a megismerés akadályait érzéki élvezetek gazdagságával kompenzáló vagy elhárító kiegészítés eseteire, hiszen egy sokkal komolyabb összefüggésben is érvényben marad. Nietzsche több helyütt is nagy hangsúlyt fektet arra, hogy a művészet nemcsak önnön hiányosságait kénytelen (és képes!) kiegészíteni, hanem a racionalitás szókratészi világát is: ebben a Dionüszosztól mentes világban lesz a tudomány „kiegészítője” (Supplement), amely – minthogy nemcsak leírni, de a maga részéről szintén „megváltoztatni” (kijavítani: „corrigere”) igyekszik a létet – saját határaiba ütközve művészetbe „csap át”, hiszen önnön behatároltságának (vagyis egyben: korlátoltságának, hiányainak) „tragikus megismerését” éppúgy a művészet gyógyszer orvosolja, mint a dionüszoszi éj sötétjétől felsebzett szemet. (99) Ez a komplementer viszony olyannyira meghatározza az apollóni művész és a szókratészi „teoretikus ember” viszonyát, hogy alig lehet közöttük különbséget tenni. (100) Igaz ugyan, hogy előbbi az igazságot mindörökké eltakaró leplek látványában, utóbbi pedig ezek lehullásában érdekelt, ám a vonatkozó passzus (101) nyilvánvalóvá teszi, hogy a lehulló lepel is csak látvány, amelyben a teoretikus ember örömét leli, hiszen Nietzsche itt azt állítja, hogy az igazságot leleplezése után is leplek burkolják – éppen ezért „csap át” művészetbe a tudósi megismerés. Korántsem magától értetődő mindezek során, hogy hol vonható meg a határ a művészet e kétféle kompenzációs teljesítménye között, vagyis az, amit Nietzsche az opera kapcsán „üres szórakoztatásnak” nevez, minden esetben elhatárolható-e (megint) az „éjszaka borzalmát látó szemet” gyógyító, „az akarat vonagló görceitől” megszabadító látszat balszamától (102), noha lényegében az egész rendszer ezen különbségtétel lehetőségén nyugszik.

A probléma, amely a 20. században talán az *Emil Staiger* és Heidegger közötti vitában vagy éppen a tömegkultúra jelenségeit elemző *Adorno* írásaiban fogalmazódik majd a legmegragadóbban újra, „A tragédia születésé”-ben nyilvánvalóan szépség és igazság homológiájának filozófiai problémája is (103): Nietzsche, amikor ironikusan felsorolja ennek abszurdan formális lehetőségeit, lényegében éppen azt sugallja, hogy az igazság szolgálatába állított szépség sosem lesz képes eljuttatni ahhoz az – elviselhetetlennek ítélt és, meglehet, kimondhatatlan – igazsághoz, amelyet a dionüszoszi szférájában még



tartalmaz. Innen nézve mindenfajta kompenzáció, mindenféle fölösleg a dionüszoszi hiányára mutat vissza. A művészet izgató érzéki gazdagsága és ékességei azt kompenzálják, hogy a művészet (eme tautologikus, fölösleges fogalma szerint) csak utánzás, csak látszat, de nyilvánvaló, hogy látszatvolta csak attól a ponttól kezdve hiány, ahol Dionüszosz hiánya Apollón látszatvilágát megkettőzi. Az a hiány, amelyet az értelem útján felderíthető fenomenális valóságot kompenzáló művészet kompenzál, egészen nyilvánvalóan szintén közvetlenül Dionüszosz távollétével függ össze: ez egyértelműen kiderül ott, ahol Nietzsche arra hivatkozva ünnepli *Kant*t és Schopenhauert, hogy ők ismét feltárták a tudomány számára hozzáférhető világ látszatkarakterét. (104) Ez a kompenzáció lényegében nem tesz mást, mint hogy ismét felruhazza az apollóni világot a látszat-mivolt (ön)tudatával, amelyet az, a maga részéről, saját önmegkettőzése által kompenzált, illetve felejtett el s az apollóni eme önmegkettőzése Nietzsche ekkori nyelvelmélete szerint maga a nyelv. Ellentétben de Man megállapításával (105), végeredményben éppen nem a dionüszoszi megjelenése, hanem annak hiánya (a nyelv?) vezet be a referenciális igazság és hamisság kategóriáit az apollóni birodalmába, bár valójában, ha nem is minden további megfontolás nélkül, ez az ellenvetés ugyanazt mondja, amennyiben Dionüszosz mindig is és mindörökké a hiányával van jelen.

Innen nézve még az is megeshet, hogy ehhez az igazsághoz (ami persze semmilyen szempontból nem old meg semmit) „A tragédia születésé”-nek az a közbeékel és gondolatilag talán kevésbé feszes része juttat közelebb, amelyet a görög tragédia létrejöttére és a németként újjászülető mítoszra vonatkozó fejtegetések fognak körül, ugyanakkor megfigyelhető, hogy a művészi „látszat” kettős értelmének egybecsúsítása vagy legalábbis viszonyuk bizonytalansága átterjed a szöveg azon régióira is, ahol ennek a bizonytalanságnak nem lenne helye. A „német zene” újjászületése melletti érvelés legemlékezetesebb passzusaiban például, ahol Nietzsche azt igyekszik (még egyszer) megmagyarázni, hogy miért van szüksége éppen az olyan, az individuum számára közvetlenül elviselhetetlen zenének, mint a ‚Trisztán és Izolda’, szövegre és színpadképre, amelyekben „megkönnyebít”, ezt a folyamatot egyazon mondatban „gyönyörű látszatnak” (herrlicher Schein), majd „ámítás”-nak (Täuschung) nevezi (s talán mondani sem kell, hogy ez egy olyan ritka helye a szövegnek, ahol ez a megkönnyebbülés „Entladung” helyett „Entlastung”-nak bizonyul). (106) Ez „A tragédia születésé”-re oly jellemző terminológiai bőség azonban az egész koncepció mélyén rejlő bőségre világít rá még élesebben, arra, amit Nietzsche „önkritikája” majd „a bőség és a fölösleg nyomorának (Noth der Fülle und Ueberfülle)” nevez. (107) Nem lehet, úgy látszik, kiiktatni az igaz és hamis referenciális értékeket az apollóni „látszat” önmagával azonos s ennyiben igaz világból, a nyelvből, pontosabban nem lehet a kettő között tiszta határvonalat húzni. (108) (Ebben is) igaza van Nietzsche-nek: ha egyszer Dionüszosz, mindenféle azonosság, min-

*A probléma, amely a 20. században talán az Emil Staiger és Heidegger közötti vitában vagy éppen a tömegkultúra jelenségeit elemző Adorno írásaiban fogalmazódik majd a legmegragadóbban újra, „A tragédia születésé”-ben nyilvánvalóan szépség és igazság homológiájának filozófiai problémája is: Nietzsche, amikor ironikusan felsorolja ennek abszurdan formális lehetőségeit, lényegében éppen azt sugallja, hogy az igazság szolgálataba állított szépség sosem lesz képes eljuttatni ahhoz az – elviselhetetlennek ítélt és, meglehet, kimondhatatlan – igazsághoz, amelyet a dionüszoszi szférájában még tartalmaz. Innen nézve mindenfajta kompenzáció, mindenféle fölösleges fölösleg a dionüszoszi hiányára mutat vissza.*

den tulajdonképpeni jelentés alapja (vagy atyja) nem létezik, akkor Apollón sem maradhat, mint önmagát „látszatnak” tudó „látszat”, mint igazság, azonos önmagával. Mindig meg is téveszt egyben, hiszen e legalapvetőbb hiányt (Dionüszosz és saját önazonosságának hiányát) a legkülönbözőbb helyi hiányok, többletek, maradékok és főlegleg megváltoztatás játéka sem tudja orvosolni.

## Jegyzet

- (1) Man, P. de (1999): *Az olvasás allegóriái*. Szeged. 161. (*Allegories of Reading*. New Haven, 1979, 117.)
- (2) Ld. a fejezetek első megjelenését: Uő (1972): Genesis and Genealogy in Nietzsche's Birth of Tragedy. *Diacritics*, 4.; ill. uő. (1974): Nietzsche's Theory of Rhetoric, *Symposium*, 1.
- (3) Derrida, J. (1997): A fehér mitológia. In: Thomka B. (szerk.): *Az irodalom elméletei V*. Pécs.
- (4) Warminski, A.: Prefatory Postscript. In: uő. (1987): *Readings in Interpretation*. Minneapolis. XLII., 197.
- (5) Vö. Culler, J. (1997): *Dekonstrukció*. Budapest. 279–283.
- (6) „Mi több, *A tragédia születéséhez* kapcsolódó további anyagok előkészületben lévő kiadása – Nietzsche műveinek új kritikai kiadása keretében – azt mutatja, hogy a jegyzetek kihagyását olyan megfontolások diktálták, melyek méginkább szétbomlasztják az episztemológiai autoritások rendszerét. E töredékekből megtudjuk, hogy Dionüszosz az igazság elsődleges forrásaként való felértékelése inkább taktikai szükségszerűség, mint szubsztanciális kijelentés.” (de Man, 1999, uo.; a szóban forgó kiadás vonatkozó kötete 1978-ban jelent meg: Nietzsche, F.: KGW III/3. Berlin – New York). E felismerések hatására született olyan tanulmány, amely Nietzsche „interpretáció”-felfogásának előzményeit *A tragédia születése* helyett kizárólag a jegyzetanyagban követi nyomon: Jacobs, C. (1978): *The Dissimulating Harmony*. Baltimore – London. 1–22.
- (7) de Man, i. m. 162.
- (8) Vö. Lacoue-Labarthe, Ph.: Der Umweg. In: Hamacher, W. (1986, szerk.): *Nietzsche aus Frankreich*. Frankfurt – Berlin. 100–103.
- (9) „Mi is az a szó? Egy idegi inger hangokká való leképezése.”; ill. „Egy idegi inger, először képpé átalakítva (übertragen in ein Bild)! Első metafora. Majd hangokkal adjuk vissza a képet! Második metafora.” (Nietzsche: A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról. *Athenaeum*, (1992) 3. 5–6. [Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: uő (1999): *KSA I*. Berlin – New York. 2. 878–879.])
- (10) Mint de Man megállapítja, *A tragédia születésében* Dionüszoszról és Apollónról is „nyíltan elhangzik, hogy egyszerre léteznek tisztán fiziológiai, illetve nyelvi szinten.” (de Man, i. m. 121.)
- (11) Uo.
- (12) Nietzsche (1986): *A tragédia születése*. Budapest. 179.
- (13) Uo. 125.
- (14) „Ennek az álomvalóságnak a legelevenebb életszerűsége közepette is megvan bennünk látszatának áttetsző érzése.” (uo.), vö. még uo. 27.
- (15) Nem sokkal *A tragédia születését* követően a művészetet éppen erre hivatkozva állítja szembe a hazugsággal: „Kunst behandelt also den Schein als Schein, will also gerade nicht täuschen, ist wahr” (Uő: *KSA 7*, 632.)
- (16) Vö. uő., 1986, 42. Álom és realitás viszonyáról Nietzsche-nél részletesebben ld. Figal, G. (1999): *Nietzsche*. Stuttgart. 69–77.
- (17) Nietzsche, 1986, 29.
- (18) Uo. 54., továbbá 13., 198.
- (19) de Man, i. m. 129.
- (20) Nietzsche, 1986, 37–38.
- (21) Uo. 39. (uő.: Die Geburt der Tragödie. In: Uő: *KSA I*. 36.)
- (22) Vö. de Man: The Image of Rousseau in the Poetry of Hölderlin. In: uő. (1984): *The Rhetoric of Romanticism*. New York. 37–38.
- (23) „Apollón (...) fennkölt taglejtésekkel mutatja e kínvilág szükségességét, mely az egyes embert a megváltó látomás létrehozására kényszeríti, hogy annak szemlélésébe merülve (versunken) azután nyugodtan megüljön a tenger közepén hányódó ladikban.” (Nietzsche, 1986, 43. [Uő: Die Geburt der Tragödie, 39.])
- (24) *A tragédia születéséhez* kapcsolódó jegyzetanyagban található is egy olyan passzus, amely az „ösfolyamat” megismétlődését az egyedi műalkotásban vagy az egyesben a hullámzásban megképződő hullámgyűrűhöz hasonlítja, amely tulajdonképpen nem más, mint a valódi fenyegetést leplező, sík rajzolata a hullámlátnak („Das Kunstwerk und der Einzelne ist eine Wiederholung des Urprozesses, aus dem die Welt entstanden ist, gleichsam ein Wellenring in der Welle.” (uő. *KSA 7*, 166.))
- (25) „A mértékfeletti igazságként lepleződött le, az ellentmondás, a fájdalomban fogant gyönyör hangjában a természet szíve nyilatkozott meg. És ilyenképpen, ahol a dionüszoszi áttört, az apollóni ott mindenütt megszűnt és megsemmisült.” (uő. 1986, 45.)
- (26) „Olvashatunk egy nem egészen eredeti és kétes érvényű elméletet a kórus jelentőségéről a görög tragédiában.” (de Man, 1999, 121.)
- (27) Nietzsche, i. m. 49. (Die Geburt der Tragödie, 43–44.)

(28) Warminski, XLIV–XLV.

(29) Éppen ezért csak korlátozott érvénnyel állítható, hogy a korai Nietzsche még osztaná azt az állítólag „romantikus” gondolatot, amely szerint a művészet – bármiféle értelemben – az élet kifejezése, amely feltételezés viszonylag gyakran megtalálható a Nietzsche művészetfelfogásával kapcsolatos szakirodalomban, vö. például Meyer, Th. (1993): *Nietzsche und die Kunst*. Tübingen – Basel. 69–73.

(30) Vö. Nietzsche, 1986, 53–54.

(31) Uo., 32., ill. 64.

(32) Kofman, S. (1971): Nietzsche et la métaphore. *Poétique*, 5., 78.; majd Nietzsche et la métaphore. (1972) Paris. (1983) 2. 27–28.

(33) Nietzsche, i. m. 71.

(34) Uo. 73.

(35) Uo. 77. (Die Geburt der Tragödie, 65.)

(36) Vö. Warminski, XXXIX–XLIX.

(37) „Persze, a színpadra vetített apollóni kép, amelyet a zene fénye sugároz át, épp e zenei megvilágításában nem éri el azt a sajátos hatást, amit pedig alacsonyabb szintjén az apollóni művészet létrehoz” (Nietzsche, 1986, 195.), de itt némiképp kusza a fordítás, l. tehát az eredetit: „Freilich erreicht das apollinische Lichtbild gerade bei der inneren Beleuchtung durch die Musik nicht die eigenthümliche Wirkung der schwächeren Grade apollinischer Kunst” (Die Geburt der Tragödie, 150.) *A tragédia születése* rövid tárgyalása során Friedrich A. Kittler természetesen észleli, bár különösebben ki nem használja ezt az implicit médiaméleti összefüggést (Kittler, F. A. [2001]: *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*. München. 169–170.), azt a tézist azonban, mely szerint a tapasztalat művi voltát felfedezve Nietzsche szakítana avval az örökséggel, amely a mámort még nem az álom ellentétéként, hanem annak következményeként gondolja el, *A tragédia születése* szoros olvasása nem támasztja alá.

(38) Nietzsche, 1986, 180. (Die Geburt der Tragödie, 138.). Nietzsche több helyen azt is kifejti, hogy az ő kora számára egyenesen Apollón vált érthetlenné és Dionüszosz az ismerősebb, vö. pl. Nietzsche, KSA, 7. 275., 308. Ez azonban, amint azt Kofman második Nietzsche-könyvében kifejti, nem jelentheti azt, hogy Dionüszosz a „saját” nyelvén szólhatna, ez csak valamiféle köztes nyelv lehet, amelyhez képest az apollóni másolat „eredetibb” (vö. Kofman [1986]: *Nietzsche et la scène philosophique*. Paris. 68–73.). A kérdéshez vö. még Böning, Th. (1990): Literaturwissenschaft im Zeitalter des Nihilismus?. In: *DVjs*, 1. 444.

(39) Ezért nem elég pontos a metafora Warminski nyújtotta olvasata (vö. 36. jegyz.): a „semmi” nem férhető hozzá az érzékek számára (akkor – volna ellenevethető – mi értelme van a „semmi” látásáról beszélni?) s ennyiben ugyanúgy a látás negációját jelenti, mint a semmit sem látás alternatívája. Igaza van abban, hogy – éppen ezért – végsősoron inkább egy olvasható alakzatról, mint érzéki megjelenítésről van szó, ám a chiasztikus szerkezetet ez a felismerés nem fejt meg. Ez a szerkezet sokban emlékeztet viszont a nullának mint a tropológiai rendszer határának kettős viselkedésére a számok rendszerében, amit de Man Pascal-tanulmányában elemmez hosszasan, vö. de Man: Pascal allegóriája a meggyőzésről. In: uő. (2000): *Esztétikai ideológia*. Budapest. 39–42.

(40) „Az apollóni önmagában se nem igaz, se nem hamis, mivel horizontja megegyezik saját illuzórikus természetének tudatával. Illúzió, és nem szimulákrum, mivel nem tettei másnak magát, mint ami. Az igazság és hamisság kategóriáit csakis a dionüszosi szubjektum vezetheti be, amely ettől a pillanattól kezdve maga is ezen ellentétpár égisze alatt áll.” (de Man, 1999, 136.)

(41) Nietzsche, 1986, 50. (Die Geburt der Tragödie, 44.)

(42) Uő. 1986, 66.

(43) Uo. 58., 73. (Die Geburt der Tragödie, 50., 62.)

(44) Vö. pl. Gehlen, A.: A felszabadult-esztétikai viselkedés néhány kategóriájáról. In: Bacsó B. (1995, szerk.): *Az esztétika vége*. Budapest.

(45) Ehhez hozzá kell tenni azonban, hogy az elhatárolás nem minden nyelvi összefüggésben működik: „Entladung” például egy teherhajó kirakodása is, amely után a hajó nagyon is megmarad – ellentétben *A tragédia születése* potenciálisan elmerülő apollóni ladikjával.

(46) Vö. 21. jegyzet.

(47) Nietzsche, 1986, 120., ill. 197. (Die Geburt der Tragödie, 151.)

(48) Amint azt Nietzsche világosan jelzi is, Dionüszosz elpusztításával Euripidész, valamint a szókratészi kultúra Apollónt is elveszíti, vö. uő. 1986, 90.

(49) de Man: Shelley Disfigured. In: uő. 1984, 118.

(50) L. Nietzsche: KSA 7, 362. (az apját megfojtó utód képzete, akit végül éppen a művészet óv meg e tett elkövetésétől, viszont *A tragédia születésében* is megtalálható: uő. 1986, 125.) A passzus – természetesen – nem kerüli el Lacoue-Labarthe, majd de Man figyelmét sem: Lacoue-Labarthe, 99–101.; de Man, 1999, 123.

(51) „A tragédia metafizikai vigasza a szakadatlanul bomló, pusztuló jelenségek közepette (bei dem fortwährenden Untergange der Erscheinungen) ráébreszt az élet e szilárd, örökkévaló lényegére” (Nietzsche, 1986, 69. [Die Geburt der Tragödie, 59.]).

(52) *A filozófia a görögök tragikus korszakában* c. írásában Nietzsche – Anaximandrosz kapcsán – kifejti, hogy a dolgok ősi eredete, valamiféle őslényeg (Urwesen) csak mint meghatározatlan gondolható el: „Sohasem lehet tehát a dolgok eredete és princípiuma olyan lényeg, amely meghatározott tulajdonságokkal bír, és azokból

él (besteht); az igazán létezőnek, következtette Anaximandrosz, nem lehetnek meghatározott tulajdonságai, különben keletkeznie és pusztulnia kellene, mint minden más dolognak. Az őslényeg meghatározatlan kell legyen, hogy a keletkezés (Werden) ne szűnjék meg. Az őslényeg nem azért halhatatlan és örökkévaló, mert végtelen és kimerítetlen – ahogy Anaximandrosz magyarázó rendszerint feltételezik – , hanem azért, mert mentes a határozott, pusztulásba vivő kvalitásoktól: amiért is a »meghatározatlan« nevet viseli. Az így elnevezett őslényeg fölötte áll a keletkezésnek (ist über das Werden erhaben), s épp ezért garantálja a keletkezés örökkévalóságát és akadálytalan folyamatát. A »meghatározatlan« eme végső egységét, minden dolgok anyaiét az ember természetesen csak negatív jelölheti, mint valami olyan dolgot, amit nem lehet jellemezni a keletkezés már meglévő világa alapján, s ezért egyrangúnak lehet tekinteni a kantai *Ding an sich*hez.” (Uő.: A filozófia a görögök tragikus korszakában. In: uő: *Ifjúkori görög tárgyú írások*. Budapest. 75. [Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen. In: KSA 1, 819.].)

(53) Legalábbis mint önazonos entitás nem létezik, ami nem zárja ki azt, hogy például a rá irányuló intencióban viszont nagyon is jelen lehet.

(54) „Wer besiegt die Macht des Scheins und depotenziert ihn zum Symbol? Dies ist die Musik.” (Nietzsche: Die dionysische Weltanschauung. In: uő: KSA 1, 571. vö. még KSA 7, 193.).

(55) Uo. 277.

(56) Bár ennek ellentmondó feljegyzések is találhatók, vö. pl. uo. 159.

(57) Vö. Lacoue–Labarthe, 92–96.

(58) Vö. Nietzsche, 1986, 35., 69. (Die Geburt der Tragödie, 33–34., 59.)

(59) Uő. 1986, 56. A két pólus tehát mintegy egymást szimbolizálja (vö. ehhez Kofmann, 1983, 2, 18–21.), ami azonban Kofman szerint nem jelenti azt, hogy – akárcsak eleinte majd még a „metafora” fogalma is – a „szimbólum” feltételezi annak esszenciális lényegét, amit megjelöl (uo. 28–29.).

(60) Vö. Nietzsche, 1986, 59.

(61) Vö. uő. KSA 7. 360. Vö. még A filozófia a görögök tragikus korszakában, 112.

(62) Uő. KSA 7. 305–306. Vö. ehhez még Jacobs, 10–11.

(63) A továbbiakhoz vö. Nietzsche, uo. 360–362.; ill. Die dionysische Weltanschauung, 571–576.

(64) „Symbol bedeutet hier ein ganz unvollkommenes, stückweises Abbild, ein andeutendes Zeichen, über dessen Verständnis man übereinkommen muss” (uo. 572.)

(65) „Ein Bild kann nur durch ein Bild symbolisiert werden” (uo. 573.).

(66) Lacoue–Labarthe, 96–97.

(67) Nietzsche, KSA 7, 361.

(68) Uő. Die Geburt der Tragödie, 51. (Uő. 1986, 59.)

(69) Ehhez ld. még Nietzsche, KSA 7, 23., ill. 317–318. *A tragédia születése* szerint a zene „a ritmus hullámvérésében” (megint a hullám-metafora!) működhet apollóni művészetként is, vö. Nietzsche, 1986, 34–35.

(70) Uő. Die dionysische Weltanschauung, 575.

(71) Uo. 575–576. Ez az egység a genetikus sémban oly módon historizálódik, hogy szó és hang szerves egységét Nietzsche az eszményi görög zenés drámára korlátozza, az ezt követő hanyatlástörténet szétválásukhoz, a művészeti ágak különválásához vezet a modern „Kunstunart”-ban, vö. Uő: Das griechische Musikdrama. In: uő. KSA 1, 529.

(72) Uő. 1986, 140.

(73) De Man (1994): A vakság retorikája. *Helikon*, 1–2. 128–132. Az alábbi citátum majdhogynem olvasható az irodalmi nyelv nem-materiális materialitásának de Man-i meghatározásaként is: „A zene azért válik merő struktúrává, mert legbelül üres, mert amit »jelent«, az nem más, mint minden jelenlét tagadása. Ebből pedig már következik, hogy a zenei struktúra teljes mértékben más elveket követ, mint azok a struktúrák, amelyek »teljes« jelen alapulnak, függetlenül attól, hogy a jel vajon érzékletre vagy tudatállapotra utal. Minthogy nem gyökerezik semmiféle anyagban (not being grounded in any substance), a zenei nyelvnek sohasem lehet létbizonyossága (assurance of existence). Sohasem lehet azonos önmagával, vagy önmaga soronkövetkező ismétléseivel, még akkor sem, ha ezek a jövőbeli hangok ugyanazokkal a fizikai tulajdonságokkal – rezgésszámmal és hangmagassággal – rendelkeznek is, mint maga a jelenbeli hang. A fizikai azonosságoknak nincs semmiféle hatása egy olyan jel létmódjára, amelyre érzéki tulajdonságoknak definíció szerint nincs befolyása.” uo. 129–130. [The Rhetoric of Blindness. In: uő. (1983): *Blindness and Insight*. London. 128.]

(74) A „zenéről” mint de Man retorikafelfogásának fontos, öntelmező összetevőjéről részletesen ld. Hart Nibbrig, Ch. L.: Musik der Theorie. In: uő. (1994, szerk.): *Was heisst „Darstellen”?* Frankfurt. Az itt tárgyalt összefüggéshez vö. elsősorban 436–438. Némiképp más irányból, de a fentiekkel azonos következtetésekre jut a „zene” nem-fenomenális karakterével kapcsolatban Warminski is, vö. Warminski, LI–LII.

(75) Nietzsche, 1986, 137.

(76) Uő. KSA 7, 200. Mindezek alapján, bármennyire kézenfekvő is, tévedés a „Werden”-t egyszerűen Dionüosz oldalán elhelyezni. (ez utóbbi azonosítást, de Man Nietzsche-olvasatainak bírálatát alátámasztó szerepkörben, ld. pl. Böning, 435.)

(77) Vö. Nietzsche, i. m. 208.

(78) „Voll als Erscheinung wahrnehmbar ist die Welt nur für den einen Willen. Er ist also nicht nur leidend, sondern gebärend: er gebiert den Schein in jedem kleinsten Moment: der als das Nichtreale auch der Nicht-eine, der Nicht-Seiende, sondern werdende ist.” (uo. 204.). Vö. még uo. 334.

- (79) Pl. uo. 200.
- (80) Nietzsche, 1986, 131–135. Lásd Schopenhauer, A. (1991): *A világ mint akarat és képzet*. Budapest. 351–353.
- (81) Nietzsche, 1986, 191. (Die Geburt der Tragödie, 147–148.)
- (82) Vö. ezt a megfogalmazást Nietzsche következő, jóval későbbi kijelentésével: „Dem Werden den Charakter des Seins aufzuprägen – das ist der höchste Wille zur Macht.” (Uő. KSA 12, 312.)
- (83) Az „Erlebnis” szó fogalomtörténetének sajátos kettősségéről ld. Gadamer, H.-G. (1984): *Igazság és módszer*. Budapest. 64.
- (84) Nietzsche, 1986, 141.
- (85) Uo. 193.
- (86) Talán ez az egyik aspektusa annak, amit Gilles Deleuze a dionüszoszi „affirmatív” karakterében ragadott meg, vö. Deleuze, G. (1999): *Nietzsche és a filozófia*. Debrecen – Budapest. 28–29.
- (87) Evvel kapcsolatban vö. Figal, 92.
- (88) Lacoue–Labarthe szerint éppen a „retorika” öli meg: Lacoue–Labarthe, 104.
- (89) Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, 148.
- (90) Ez a misztériumok rejtett kulturális praxisaiban tovább él ugyan, de nem „tör fel” művészet formájában, vö. Uő. 1986, 140.
- (91) Uo. 90. (Die Geburt der Tragödie, 75.)
- (92) Uő. 1986, 92.
- (93) Uo. 103–104. (Die Geburt der Tragödie, 84.), továbbá uő. 1986, 116–117.
- (94) De Man: Anthropomorphism and Trope in the Lyric. In: uő. 1984, 241.
- (95) Ez a többlet itt azonban nem sokban emlékeztet a dolog létének ábrázolás általi „gyarapodására”, amelyről Gadamer beszél az *Igazság és módszer*-ben: Gadamer, 111.
- (96) Vö. Nietzsche, 1986, 103–108., ill. 154. De Man olvasata többek közt ezen a ponton véli alátámaszthatónak azt a feltételezést, hogy *A tragédia születése* nem képes arra, hogy következetesen megvalósítsa azt a genetikus narratívát, amelynek mutatja magát: ezt bizonyítaná, hogy Wagner „jelenlétének” megidézése a mű eredeti előszavában (uo., 22; az előszó egy hosszabb variánsát egyébként Nietzsche közvetlenül Wagnert megszólítva fogalmazta meg: vö. KSA 7, 351–357.), majd színrelépése *A tragédia születését* záró fejtegetésekben lényegében éppenséggel szembeállítja Nietzsche művét a dionüszoszi modellel (vö. de Man, 1999, 132–133).
- (97) Vö. Nietzsche, 1986, 97–99., 114., 154–157.
- (98) Uo. 159–159.
- (99) Vö. sorrendben: uo. 120. (Die Geburt der Tragödie, 96.); uő. 1986, 124. (Die Geburt der Tragödie, 99.); uő. 1986, 127.
- (100) Egy, *A tragédia születése* előtt készült, lényegében már annak főbb tételeit kifejtő írásában Nietzsche nem is tesz éles különbséget Szókratész és Apollón között, Szókratész „apollóni világosságáról” beszél, vö. uő. Socrates und die Tragödie. In: KSA 1, 545. Itt még Euripidészszel szemben is megértőbb, akit egy „magányos gondolkodónak” nevez. (uo. 537.)
- (101) „A teoretikus ember is határtalan gyönyört talál az életben, a létező dolgokban, akárcsak a művész, s a pesszimizmus gyakorlati etikájától, e kizárólag csak a sötétségben villogó Lünkeosz-szemektől, miként a művészt, a teoretikus embert is csak ez az öröm védi meg. Ha mármint az igazság leleplezése során a művész elbűvölt tekintete az igazságot a leleplezése után is elburkoló leplekre tapad, a teoretikus embert csakis a lehulló lepel gyönyörködteti” (uő. 1986, 122.)
- (102) Uo. 161.
- (103) De Man említett elemzése *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* igazságdefiníciójáról éppen e homológia Keats nevezetes versében megtalálható formulájából – „Beauty is truth, truth beauty” – indul ki, vö. de Man, Anthropomorphism and Trope in the Lyric, 239.
- (104) Nietzsche, 1986, 150.
- (105) Vö. 40. jegyz.
- (106) Nietzsche, i. m., 178. (Die Geburt der Tragödie, 138.)
- (107) Uő. 1986, 13. (Die Geburt der Tragödie, 17.)
- (108) E különbségtétel – „a színpadi és az utcai erőszak” elhatárolásának – problematikáját egy másik szemzőből járja körül de Man Kleist-olvasata: de Man (1997): Esztétikai formalizálás. In: *Enigma*, 11–12. 92. Ez egy olyan pont egyébként – s ezt *A tragédia születéséről* nyújtott olvasata is bizonyíthatja – amelyet illetően de Man némiképp bizonytalan.