

Isztray Simon

Tragédia és filozófia kölcsönhatása *A tragédia születésétől a Zarathustráig*

Tanulmányom nem irodalom és filozófia külső kapcsolatáról szól, mondjuk irodalmi és filozófiai művek vagy szövegek egymásra gyakorolt hatásáról, hanem irodalom és filozófia viszonyáról a filozófián, filozófiai szövegeken belül. Nem általában véve az irodalom és a filozófia viszonyáról van szó, hanem egy drámai forma, a tragédia jelentőségéről a filozófia számára. Ez a problematika a német spekulatív-dialektikus gondolkodásra nyúlik vissza, Schelling, Hölderlin és Hegel munkáira – a „tragikus filozófiájának” első felbukkanása Schelling *Levelek a dogmatizmusról és a kriticizmusról* 1795–96-os szövegének utolsó darabjában található. Ez a mű taglalja először filozófiai, spekulatív problémaként a tragédiát, és ezt Peter Szondi (SZONDI 1961) a fenti megnevezéssel különbözteti meg „a tragédia poétikájától” (melynek alapszövege természetesen Arisztotelész *Poétikája*). A tragédiáról és tragikusról való filozófiai gondolkodásnak tehát nyilvánvalóan nem Nietzsche műve a kezdete. Az első, mértékadó megformálása azoknál a görög filozófusoknál, Platónnál és Arisztotelésznél történt meg, akik (Heidegger szerint¹) a nyugati esztétika alapfogalmait meghatározták. Ezt a fonalat veszik fel a német filozófiában, esztétika és filozófia eredendő összetartozására emlékezve. Így azt mondhatjuk, hogy a „tragédia poétikája” megkülönböztethető ugyan a „tragédia filozófiájától”, de a kettő mégis mélyen összekapcsolódik egymással². Esztétika és filozófia összetartozása azonban még nem azonos művészet és filozófia összetartozásával. Ugyanis a művészet és a filozófia közötti versengés és viszály is meghatározója a görög kezdeteknek. Nietzsche mindkét hagyománynak, a „tragédia poétikájának” és a „tragikus filozófiájának” is örököse, egyben kísérletet tesz e két hagyomány meghaladására, felújítva ismét művészet és filozófia, művészet és igazság ősi vitáját.

Tanulmányom célja annak bemutatása, hogy *A tragédia születésében* elgondolt „tragikus filozófiája”, amely egyben „tragikus filozófia” is, milyen módon terjed ki az életmű egészére. Véleményem szerint nem jutunk közelebb az életmű magvához, ha nem gondoljuk el azt, ahogyan az esztétikum ebben a műben megjelenik. Arról van szó, hogy a *mimézis* problémájának nietzschei újragondolása *A tragédia születésében* miképpen hat tovább az életműben és határozza meg azokat a fogalmakat és formákat, melyekben ez a filozófia kifejlődik és kifejeződik. Így nemcsak témám, a filozófia és irodalom kölcsönviszonya, hanem értelmezésem módja maga is irodalom és filozófia határán egyensúlyozik, ugyanis az irodalmi elemzéshez hasonlóan metaforák nyomvonalán halad, vagy legalábbis olyan fogalmakén, amelyek folyton meta-

¹ HEIDEGGER 1985, 95. Heidegger itt fejt ki koncepcióját az esztétika történetének „hat alaptényéről”. Platón és Arisztotelész korára teszi az esztétika alapfogalmainak mértékadó megszilárdulását, melyek máig meghatározóak esztétikai gondolkodásunkat.

² Ezt az álláspontot képviseli LACQUE-LABARTHE 1995/96.

forikus kontextusba kerülnek. A következőkben először az apollóni és a dionüszoszi művészet kettősségével foglalkozom majd. Ezek után a művészi mimézis nietzschei felfogását kívánom megvilágítani *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írásból származó fogalompár, a *Darstellung* és *Verstellung* segítségével. A mimézist érintő tulajdonképpeni kulcsszó az *átváltozás*, a *Verwandlung* alapvető szerepet kap *A tragédia születésében*, majd átkerül a *Zarathustrába*. Itt az a folyamat érdekel, ahogyan egy esztétikai fogalom az új kontextusban egzisztenciális jelentést nyer. Tehát az írás elsősorban *A tragédia születése* korszaka és a *Zarathustra* korszaka közötti kapcsolódási pontokat rajzolja meg a tragikum szempontjából, de Nietzsche számos más művét is bevonja az értelmezésbe. A késői művek tendenciájára itt csak utalások történnek.

A filozófia a görögök tragikus korszakában című ifjúkori írás Hérakleitoszról szóló része így zárul: „Mostantól örök szemlélői vagyunk annak, amit ő észrevett, a keletkezésben megnyilvánuló törvény és a szükségszerűségben rejlő játék tanának (*die Lehre vom Gesetz im Werden und vom Spiel in der Nothwendigkeit*): ő húzta fel a legnagyobb színjáték függönyét.” (NIETZSCHE 1988, 97.) Nem véletlenül kerül ide a drámából vett hasonlat: a tragédia ontológiai alapjairól van szó, azokról a filozófiai kérdésekről, melyeket már a német idealizmus is felvetett: a *werden* (létrejövés, keletkezés) elgondolásáról, még mélyebben a világban lévő harc és ellentmondás jelentőségéről (ennek alapját nevezi Nietzsche *distanciának*)³. Mindezekre a kérdésekre egy olyan metafizikai választ ad Hérakleitosz, ami Nietzsche szerint abban foglalható össze, hogy a világ sokféle kvalitása mögött nem áll örök lényeg, és nem is érzéseink csalódása hozza létre ezeket, nem: „a világ Zeusz játéka”. A világról mint kozmikus játékról alkotott elképzelés azért fontos Nietzschének, mert lehetővé teszi egy ellentmondásokkal, harccal, „rosszal” teli világ elképzelését, anélkül, hogy egy ilyen világot, illetve a benne résztvevőket morálisan kellene megítélnünk. „Vane bűn, jogtalanság, ellentmondás, szenvedés ezen a világon? Igen, kiáltja Hérakleitosz, de csak a korlátolt ember számára, aki a dolgokat külön-külön és nem együtt szemléli, ám nincs a *contuitív* istennek; számára minden ellentét harmóniába egyesül.” (NIETZSCHE 1988, 90.) És így folytatja a gondolatot Nietzsche: „Egyedül a művész és gyermek játéka jön létre és múlik el, épül és pusztul örökké azonos ártatlansággal, mindenfajta morális járulék nélkül ezen a földön. És ahogyan a gyermek és a művész játszik, úgy játszik az örökké eleven tűz is, épít és rombol ártatlanul – és ezt a játékot játssza az *Aión* önmagával. [...] Nem gonoszság, hanem a mindig újraéledő játékösztön hoz létre más világokat. A gyermek egyszer csak félredobja játékát; ám hamarosan ártatlan szeszélylyel nekilát újra. De amint építeni kezd, szabályosan, belső törvények szerint kapcsol, illeszt mindent össze és formál mindent át. Így csak az esztétika embere szemléli a világot, aki a művész és a műalkotás létrejöttének példáján tapasztalta meg, hogyan lehet mégis törvény és igazság a sokféleség harcában, hogy áll a művész szemlélődően a műalkotás fölött és egyben munkálva benne, hogyan kell párosulni a műalkotás megtermékenyítésére szükségszerűnek és játéknak, ellentmondásnak és harmóniának.” Nyilvánvaló, hogy az utolsó sorokban az „esztétika emberének” említésekor *önmagára* és nem Hérakleitoszra céloz

³ Deleuze felvetése jó nyomon jár, amennyiben Hegellel állítja szembe Nietzschét, azonban véleményem szerint a pusztá szembeállítás nem mutatja meg a mélyebb összefüggéseket. Hegel is mélyen foglalkozik a *werden* jelentőségével, amint a hérakleitoszi ellentmondással is. Nietzsche és Hegel összehasonlítása azonban nem működne Schelling és Hölderlin bevonása nélkül. Igaz viszont, hogy Deleuze-t Nietzsche és Hegel itt elsősorban mint filozófus-típusok érdeklik.

Nietzsche (mint ahogy az egész gondolatsor inkább nietzschei, hiszen Hérakleitosz 53. töredékében *gyermek játékaról*⁴ és nem művészről van szó). Nietzsche az, aki a művész és a műalkotás, a *tragédia* létrejöttének példáján tapasztalja meg *A tragédia születésében* a keletkezésnek és törvénynek, szükségszerűségnek és játéknak, ellentmondásnak és harmóniának az egyesülését és ő az, aki mindebben megpillantotta az anti-szókratikus, nem teleologikus és nem morális, hanem tragikus világmodellét. Így Nietzsche első filozófiai könyvének, amely a mimézis kérdésének újragondolását kísérel meg, metafizikai tétje van: „én a művészetben ennek az életnek a legmagasabb feladatát, voltaképpen metafizikai tevékenységét látom” – adja meg a mű alaphangját a Richard Wagnernek ajánlott *Előszó*.

Mit jelent a mimézis újragondolása Nietzsche első könyvében? *A tragédia születésében* Nietzsche a természet két „művészösztonét” nevezi meg, melyek „utánzásával” minden művész alkot: ezek, mint ismeretes, az *álom* és a *mámor*. A természet mindkettőben kiteljesít bennünket, egészsé, teljesség teszi tapasztalatainkat. Így mindkettő gyógyító erő, egyben veszélyforrás is. A fő különbséget a kettő között Nietzsche abban látja, hogy míg az álom a „szép látszat” segítségével segít megóvni az egyéniség határait, addig a mámor határátlépést jelent. Nietzsche a szövegben utal az arisztotelészi mimézisre: „A természet e közvetlen alkotó állapotaival szemben minden művész »utánzó«, mégpedig vagy az álom apollóni, vagy a mámor dionüszoszi művésze, vagy végezetül – mint például a görög tragédiában – egyaránt művésze a mámor-nak is, az álomnak is” (NIETZSCHE 1986, 2. pont, 31). Nietzsche tehát a művészet két alapvető formáját különbözteti meg, melyek között roppant ellentét áll fent; az *apollóni* szemléletes művészetet (*Kunst des Bildners*) és a zene *dionüszoszi*, nem szemléletes művészetét (*unbildlichen Kunst der Musik*). Ezt kifejezhetjük úgy, hogy a mimézis két módjáról van szó (emlékezzünk a görög μίμησις kifejezés többértelműségére): az egyik a képi-szemléletes, a másikat éppen az tünteti ki, hogy teljességgel nélkülözi a képet. Az egyes művészeti ágakon belül az apollóni és a dionüszoszi bonyolult összjátéka érvényesül, sommásan mégis mondhatjuk, hogy Nietzsche az első kategóriába sorolja a képzőművészetet és az epikus művészetet, a másodikba a zenét és a lírát, és a drámában a kettő egyesül. A görög tragédia (és a wagneri zenedráma) mint az emberi kultúra legmagasabb rendű kibontakozása, a legteljesebb módon egyesíti magában a mimézis e két szembenálló módját.

A *művészi mimézis* nietzschei értelmezését most egy ebből a korszakból származó másik írás fogalmai alapján kísérel meg bemutatni. *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című tanulmányban Nietzsche úgy jellemzi az embert – pontosabban az emberi intellektust – mint az *önelváltotatás* (*Verstellung*) mesterét: „Az intellektus, mint az individuum önfenntartásának eszköze, leginkább az önálcázásban (*Verstellung*) mutatja meg, mire képes; [...] Az önelváltotatásnak ez a művészete (*Verstellungskunst*) az emberben éri el a csúcspontját: itt ugyanis a megtévesztés, a hízalgés, a csalás és ámtás, a hát-mögött-beszélés, a reprezentálás, az idegen tollakkal ékeskedés, a maszkirozottság, a mindent leplező konvenció, a mások és önmagunk előtt való színészkedés – egyszóval az egyetlen láng, a hiúság körüli szüntelen körözés – olyannyira szabály és törvény, hogy jószerével nincs fölfoghatatlanabb, mint hogy miképpen támadhatott az emberekben tiszta és valódi ösztön, igény az igazság iránt.” (NIETZSCHE 1992, 4.) Az emberi egyéniség tehát az intellektust mindenekelőtt a *Verstellung*, tehát az eltolás és

⁴Hérakleitosz 53. töredéke [B 52.]: Idő gyermek, aki játszik ostáblát: gyermekkirályé az uralom. Ford.: Kerényi Károly. In *Görög gondolkodók I.* 1992. Budapest: Kossuth Könyvkiadó. 31–42.

elállítás, elváltoztatás, a felismerhetetlenné tétel, a színlelés céljára használja. A *Verstellung* ebből a szempontból szembeállítható a *Dar-stellung*-gal, ami valaminek a megmutatkozását, kifejeződését, ábrázolását jelenti. Nietzsche nyomán viszont azt lehet mondani, hogy a *Darstellung* folyamata magában rejtje a *Verstellung* mindenkori lehetőségét, sőt: egész egyszerűen a *Dar-stellung* maga egyben *Ver-stellung*, az ábrázolás elváltoztatás. Az egyéniség – ami a *tragédia születésében* a törékeny bárkában ülő magányos hajós schopenhaueri képében jelenik meg – mindenekelőtt és többnyire az elváltoztatásra (mint színlelésre) használja intellektusát. Ez Nietzsche meggyőződése, ezért a provokatív hang, amellyel kikezdi az ember „naiv” öncsalását (amit az emberi intézmények tekintélye mindenkor nagy gonddal véd és igazol). (Ebből a szempontból is értelmezhető volna a *túlzás* retorikai alakzata Nietzschénél. Azt gondolom, hogy fontos megérteni, hogy Nietzsche miért viselkedik retorikai szempontból ellenkezőképpen, mint a filozófusok többsége, akik legalább kiindulópontként szívesen utalnak konszenzusos állításokra.) Freuddal szólva, az ember *nárcizmusáról* van szó, ezt kezdi ki, sérti fel a hangvétel, amelyben Nietzsche e tanulmány kezdetén elmondja a csúfondáros kis mesét az ember nevű faj tiszavirág-életű felemelkedéséről, majd gyors pusztulásáról. Ezt a nárcizmust Nietzsche a fenti szövegben „hiúságnak” nevezi, amely körül az ember megbűvölt pillangóként mindig is köröz. (Jellemző módon fontos szerepe van a rovarhasonlatoknak ebben a szövegben: szerepel benne szúnyog, méh, pók, pillangó. A rovar itt egyszerre utal a rovarársadalomban az egyén jelentéktelenségre, villanásnyi életére, ugyanakkor a közösség nagyfokú szervezettségére.) Az ember „hiúságát” azonban *nem morális* értelemben ítéli el Nietzsche, hiszen a tanulmányban a *Verstellung* mozgását minden emberi cselekedetben, a művészetben is éppúgy feltárja, mint a tudományban: „Az ember maga pedig legyőzhetetlen hajlandóságot érez arra, hogy megcsalassa magát, s határtalan boldogság tölti el, ha a rapszódosz epikus meséit mint valóságot adja elő neki, vagy ha a színjátékban a színész még királyibban adja a királyt, mint amilyen az a valóságban. Az intellektus, az elváltoztatásnak e mestere (*Meister der Verstellung*), addig szabad s levétezik róla egyébként örökösen ránehezedő rabszolgajárma, amíg hitegethet, anélkül, hogy *ártana*, s ilyenkor ünnepli szaturnáliáit. [...] Mindarra, amit most tesz, az elváltoz(tat)ás (*Verstellung*) jellemző, amiképpen korábbi cselekvésére az eltorzulás (*Verzerrung*) nyomta rá bélyegét.” (NIETZSCHE 1992, 13).

Darstellung és *Verstellung* dialektikájának ábrázolásával Nietzsche a mimézis platóni-arisztotelészi problémáját eleveníti fel. Nietzsche problémája igen közel áll a görög, a platóni kérdésfeltevéshez. (A „szofista” alakjának platóni kutatásával is kézenfekvő a párhuzam az „igazság és *hazugság*” kérdésfelvetésével – figyeljünk fel rá, hogy *nem igazságról* és *hamisságról* van szó.) Emlékezzünk rá, hogy Platónnál a művészi mimézis *megtévesztő ereje* miatt kerül kritika alá. A művészet úgy tünteti fel, mintha rendelkezne tudással, de valójában ez nem így van. A színjátékban a színész hiába tűnik úgy, hogy „még királyibban adja a királyt”, valójában nem bír tudással arról, hogy mit jelent királynak lenni, nem tud a király ideájáról. A megtévesztés emberi társadalomra legveszélyesebb esete Platón szerint éppen ez a fajta „megszemélyesítő utánzás”⁵. Nietzschénél a művészi mimézis platóni kritikájának újraértelmezéséről van szó. Az intellektus, amely általában az emberi „hiúságot”, vagyis a világ emberközpontú, akár egyéni, akár közösségi, de mindenképpen „nárcisztikus” fölfogását szolgálja, a művészetben levetheti rabszolgajármát, felszabadul, mintegy szaturnáliáját üli. Ha nem

⁵ A megszemélyesítő utánzásról szóló jellegzetes rész az *Államban*: 605 B – 608 A.

morális szempontból tekintünk a mimézisre, a művészi mimézis eredendőbb, mint a mimézis bármely más formája. S a szövegben Nietzsche finom megkülönböztetéssel él: ez a felszabadult elváltoztatás (*Verstellung*) megkülönböztetendő az eltorzulástól (*Verzerrung*), amely a tanulmány szerint éppen a világ fogalmi behatárolásának jellemzője. Ez utóbbit Nietzsche a *pók hálójához* hasonlítja, melyet a pók önmagából ereszt ki, hogy geometrikus mintáiba fogja bele világát, ám amint megalkotja, meg is felejtkezik arról, hogy saját alkotásáról van szó. A pók tehát csodálatos rendet fejleszt ki maga körül, amelynek középpontjában ő áll, mintegy „ő tartja kezében a szálakat”, ám ez a rend mégis félelmetes. Kétféle elváltoztatásról van tehát szó: az egyik a művészi, „felszabadult” elváltoztatás, a másik a fogalmi, eltorzító elváltoztatás, s ezek e szövegben kétféle egzisztenciát is megjelenítenek: a művészt és a tudóst. Figyeljük meg, hogy a szöveg végén Nietzsche nemcsak a művész forró formaalkotó erejében, hanem a tudós hideg, eltávolító pillantásában is felfedezi az elváltoztatás erejét.

Most *A tragédia születéséhez* visszatérve ismét a művészi mimézis nyomvonalán haladunk tovább. Ha az *elváltoztatás* az emberi intellektus alapmozdulata, az *átváltozás* (*Verwandlung*) magáé az emberi lényé. Az átváltozás „dionüszoszi mozgása” a dráma, a zene, a tánc és az ünnep meghatározója. *A tragédia születésében* mindenekelelt a drámával kapcsolódik össze az átváltozás fogalma: „Alapjában véve az esztétikai jelenség egyszerű; rendelkezék csupán azzal a képességgel, hogy folyton valami eleven játékot lát, hogy állandóan szellemserg körében él, s akkor költő az ember; sarkallja az átváltozás vágya, az, hogy más testbe bújjon és mások lelkéből szóljon, s akkor pedig drámaíró.” (NIETZSCHE 1986, 71.) Az átváltozás a *drámai ősjelenség*: „Ez történik a tragikus karral, s ez az esemény a *drámai ősjelenség*: az, hogy másnak, átváltozottan látja magát, és átváltozottan cselekszik, mintha csakugyan más testbe, más jelembe költözött volna át. Ez az esemény és lezajlása a dráma kezdete. Másvalami történik itt, mint a rhapszódosznál, aki nem egy a képeivel, hanem [...] magától elkülönítve látja őket; a drámai folyamat már az individuum feladásának folyamata is, minthogy átlép valaki másba, egy idegen lénybe.” Az epikus és a drámai művész példáján világossá válik az apollóni és a dionüszoszi művészet különbsége: a rhapszódosz, az eposzköltő ugyan belemerül képeinek varázslatába, de mindenkor magától elkülönítve látja őket. A látszat hártavékony felszíne, a látás-látzás dimenziója megóvja őt a képekkel való egyé-olvadástól. A zene, a tánc, a drámai előadás közben éppen ez a különbség hiányzik, ami az apollóni művészt elkülöníti alkotásától. A dionüszoszi alapélmény Nietzschénél mindig a *határok nélküli* tapasztalata, „misztikus önlemondás és egységállapot”. Ez az individuum feladásának folyamata, átlépés „valaki másba, egy idegen lénybe”. A *mélység* egyszerre mámoros és félelmetes megnyílása a felület mögött, annak elmozdulásában, törésében. A *Zarathustra* metaforái a „dél kútjának” mélységéről beszélnek, valamint az éjjel mélységéről, melyre a nappal nem gondolt volna.

A Zarathustra átváltozástól átváltozásig ível: *Zarathustra előjáró beszédében* a remete azt kérdezi Zarathustrától: „Zarathustra átváltozott, Zarathustra gyermekké lett, Zarathustra felébredt: mi dolgoz hát az alvók között?” (NIETZSCHE 2004, 16.) A könyv utolsó fejezetének (*A jel*) döntő pontján pedig ezt olvashatjuk: „»Íme a jel« – szólott Zarathustra, és szíve átváltozott.” (NIETZSCHE 2004, 387.) (Míg az első fejezetben Zarathustra „gyermekké lett”, addig az utolsóban „gyermekai” közeledtét érzi meg – íme, a két átváltozás közötti különbség.) Az átváltozás a *Zarathustrában* megőrzi a drámai folyamat jellemzőjét, de itt már a „személyiség drámájáról” van szó, és nem az atti-

kai dráma esztétikai-metafizikai leírásáról. A *boldogságos szigeteken* című fejezetben például ilyen egzisztenciális értelemben mondja Zarathustra: „Teremtés – ez a nagy megváltónk a szenvedéstől, megkönnyebbitője életünknek. Ámde sok szenvedés és átváltozás kell ahhoz, hogy ki-ki teremtővé legyen.” (NIETZSCHE 2004, 107.)

Először a *Vidám tudomány* kevésbé metaforikus szövegének 307. pontján keresztül (*A kritika javára*) világítom meg az egzisztenciális átváltozás folyamatát: „Most tévedésnek tűnik előtted valami, amit egykor igazságként vagy valószínűségként kedveltél: eltaszítod magadtól azt képzelve, hogy értelmű aratott diadalt. De abban az időben, amikor még valaki más voltál – egyébként mindig valaki más vagy –, az a tévedés talán éppen olyan fontos volt számodra, mint az összes mai »igazságod«, akár csak valami bőr, ami sok mindent elrejtett, elleplezett előtted, amit akkor még nem volt szabad látnod. Új életed ölte meg számodra ezt a véleményt, nem pedig értelmű: *nincs már szükséged rá* [...] Tagadunk és tagadnunk is kell, mert valami élni *akar* bennünk és igent akar mondani, valami, amit talán még nem is ismerünk, még nem is látunk!” (NIETZSCHE 1997, 222.) Az átváltozás során, a dionüszoszi mozgásban *egész lényünk* alakul át, ám tudatunk azt az illúziót kelti bennünk, hogy pusztán értelmű belátása aratott diadalt egy tévedés felett. Nietzsche – akinek a számára „a tudat önmagában is csak felszín” (NIETZSCHE 2003, 47) (*Bewusstsein ist eine Oberfläche*) – megmutatja, hogy ez nem így van: előző egzisztenciánk számára az egykori tévedés is fontos volt, s éppen elleplező, elrejtő funkciójában. Az egész folyamatot az világítja meg, hogyha belátjuk, hogy az újat, ami „élni *akar* bennünk és igent akar mondani”, kezdetben *szükségképpen* nem ismerjük, nem látjuk (*tagadás*ként már bejelentkezik). „Hogy az ember az lesz, ami, föltételezi, hogy távolról sem sejtjük, *mik* vagyunk” (NIETZSCHE 2003, 47) – mondja az *Ecce homo* e folyamatról.

Az átváltozás Nietzsche számára a létezés dionüszoszi feltárulása: annak a megmutatkozása, hogy én magam ki vagyok. Ettől vagyunk a legtávolabb, sugallja Nietzsche, hiszen ez drámai, tragikus folyamat végeredménye. Az átváltozásban „mássá” lesz az ember. Ezt a mozgást nem a tudat uralja, és nem is az akarat. (Amelyekről Nietzsche azt mutatja ki, hogy *önmagukban* fikciók, részesei az átváltozás folyamatának.) „Hogy az ember az lesz, ami, föltételezi, hogy távolról sem sejtjük, *mik* vagyunk.” Ami meg akar mutatkozni bennünk és általunk, az mindig hatalmasabb, mint amit egyéni tudatunk, pillanatnyi akaratunk befoghat. „*Eine ungeheure Vielheit, die trotzdem das Gegenstück des Chaos*”⁶ – mondja az *Ecce homo* az énről. *Ungeheure Vielheit*, roppant sokféleség, de olvashatjuk úgy is: iszonytató sokféleség, beláthatatlanul nagy sokféleség, ami azonban mégis a káosz szöges ellentéte. De hogyan lesz e roppant sokféleségből rend, hogyan emelkedik felül a káoszon? Ami az átváltozásban megmutatkozik, ezt a mélyben készülődő valamit nevezi el Nietzsche *feladatnak* és *sorsnak*. De mely sorsról, kinek a sorsáról van szó?

Ismeretes, hogy a *Zarathustra* első részének első fejezete *A három átváltozásról* címet viseli. A „három átváltozásban” a dionüszoszi átváltozás és „minden érték átértékelése” egybeesik: ez a Zarathustra megértésének döntő pontja. Az átváltozás első alakja a teve, aki azt mondja, hogy „ezt kell tenned” („*du-sollst*”), a második az oroslán, aki ezzel szemben ki meri mondani, hogy „én akarom” („*ich will*”), a harmadik a gyermek, aki a teremtés „szent igenét” mondja ki. A „szellem három átváltozása” – és ezt viszi színre a *Zarathustra* – azt mondja ki, hogy a személyiség kibontakozása a

⁶ A magyar fordítás így hangzik (sajnos igen kevésbé adja vissza Nietzsche erőteljes kifejezését): „egy a káoszszal ellentétes sokrétűség” (NIETZSCHE 2003, 48.).

Nyugat sorsának ebben a történelmi pillanatában „minden érték átértékelését” jelenti. Mely történelmi pillanatról van szó? „Isten halálának” eseményéről, amelynek bejelentésével a *Zarathustra* kezdődik. A Zarathustrának hegyéről történő alászállását, vagyis a *Zarathustra* kezdetét bejelentő 342. pont a *Vidám tudományban* ezt a címet kapta: *Incipit tragoedia*. A *Zarathustra* az a könyv, amely megkezd minden érték átértékelését. Egyben: a tragédia kezdete, megkezdése. A tragédia, a dráma ősjelensége pedig, ahogyan láttuk, az átváltozás. Elemzésem Zarathustra drámája felé mutat tovább.

IRODALOM

- HEIDEGGER, Martin 1961/1985. *Nietzsche I*, Gesamtausgabe, 43. Bd. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe, 1995/96. *A spekulatív cezúrája*. Ford.: Szoboszlai Margit. *Enigma* 1995/4. – 1996/1, 83–105.
- NIETZSCHE, Friedrich 1986. *A tragédia születése*. Ford.: Kertész Imre. Budapest: Európa.
- NIETZSCHE, Friedrich 1988. *A filozófia a görögök tragikus korszakában*. Ford.: Molnár Anna. In *Ifjúkori görög tárgyú írások*. Budapest: Európa.
- NIETZSCHE, Friedrich 1992. *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*. Ford.: Tatár Sándor. *Athenaeum* 1992/3, 3–15.
- NIETZSCHE, Friedrich 1997. *Vidám tudomány*. Ford.: Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap.
- NIETZSCHE, Friedrich 2003. *Ecce homo*. Ford.: Horváth Géza. Budapest: Göncöl.
- NIETZSCHE, Friedrich 2004. *Így szólott Zarathustra*. Ford.: Kurdi Imre. Budapest: Osiris / Gond.
- SZONDI, Peter 1961. *Versuch über das Tragische*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.

