

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola

Kővári Sarolta

A ZENE EREJÉTŐL A NYELV HATALMÁIG

Nietzsche korai nyelvfelfogása

Doktori értekezés

Témavezető: Dr. Weiss János

Pécs, 2018.

Tartalomjegyzék

| | |
|--|-----|
| I. Bevezetés..... | 1 |
| II. Nyelveredet | |
| 1. A <i>Vom Ursprung der Sprache</i> és forrásai..... | 17 |
| 2. A nyelveredet a korabeli filológiában és Nietzsche előadásában..... | 23 |
| 3. Az ösztön és a tudattalan..... | 32 |
| III. Zene és nyelv | |
| 1. Nietzsche korai feljegyzései a korabeli zeneesztétika kontextusában..... | 43 |
| 2. A <i>Das griechische Musikdrama</i> és előzményei..... | 53 |
| A) A zene mélysége és a nyelv felszínessége: jegyzetfüzetek..... | 53 |
| B) A vokális zene elméletének vonzásában: <i>Das griechische Musikdrama</i> | 68 |
| 3. A <i>dionüszoszi világnézet</i> | 82 |
| A) A tragédia mint abszolút zene..... | 82 |
| B) Az érzés, a kifejezőeszközök és a művészetek..... | 93 |
| C) A <i>dionüszoszi világnézet</i> nyelvfelfogása és ennek forrásai..... | 107 |
| D) A „fogalom” fogalmáról..... | 114 |
| E) Szimbólum..... | 120 |
| 4. Wagner <i>Beethoven</i> című írásának hatása Nietzsche nyelv- és zenefelfogására..... | 127 |
| A) Feljegyzések a <i>Beethoven</i> -tanulmány megjelenése előtt..... | 127 |
| B) A <i>tragédia születése</i> és közvetlen előzményei..... | 134 |
| IV. A nyelv retorika | |
| 1. A <i>nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról</i> | 156 |
| A) A filozófia feladata..... | 156 |
| B) Nyelvkritika via Gustav Gerber..... | 168 |
| 2. <i>Retorika</i> | 187 |
| 3. <i>Metafora</i> | 193 |
| V. Következtetések..... | 199 |
| Bibliográfia..... | 205 |

I. Bevezetés

Nietzsche nyelvfelfogása napjainkban a Nietzsche-kutatás egyik központi témája: Nietzsche nyelvre vonatkozó gondolatainak értelmezése fontos szerepet játszik életműve egészének értelmezésében, és a szerző filozófiatörténeti helyének kijelölésében. Általánosan elfogadottá vált, hogy Nietzsche metafizikai valamint ismeretelméleti kritikája nyelvfilozófiájának háttére előtt válik világossá,¹ és hogy írásmódjának (elsősorban az *Így szólott Zarathustrában* és a *Dionüosz-Dithürambuszokban* képviselt) költőisége is nyelvre vonatkozó gondolatai, illetve az ehhez kapcsolódó, filozófia és művészet viszonyáról vallott nézetei tükrében érthető meg.² Nietzsche gondolkodása pedig, melynek a nyelvre vonatkozó reflexió központi eleme, éppen e reflexió révén, illetve a hozzá kapcsolódó metafizika-kritika révén korszaknyitányt, mégpedig a jelenünként érthető korszak (a modern vagy a posztmodern) nyitányát jelzi több jelentős 20. századi filozófus, így pl. Michel Foucault³ és Richard Rorty⁴ szemében.

Ernst Behler szerint ennek az értelmezésnek a kereteit a francia posztstrukturalizmus teremtette meg az 1960-as, 1970-es években azzal, hogy a nyelv témáját a recepció központi témájává tette.⁵ Ezzel a Nietzsche-kutatásban fordulat következett be: a század első felében uralkodó elképzelést, mely (Jaspers, Heidegger és Löwith nagy hatású műveire támaszkodva) egzisztenciálfilozófusként, a nyugati kultúra megújítójaként, valamint a metafizikai tradíció betetőzőjeként tekintett Nietzschére, új kép váltotta fel, az emberi nyelvvel szemben szkeptikus, a nyugati nyelvi és gondolati tradícióval szakító filozófus képe. Az új felfogás főként abban tér el a régitől, hogy Nietzsche nyelvelméletére alapozva a hagyományos metafizika fogalmainak kritikáját domborítja ki, és lemond arról, hogy Nietzschét tradicionális filozófusként értelmezze.⁶ A posztstrukturalista felfogással, ahogy Erich Blondel megállapítja, együtt jár a nietzschei filozófia „sokféleségének és sokértelműségének” hangsúlyozása, és annak feladása, hogy a nietzschei szövegeket „egységes, logikus

¹ V. ö. pl: Eric Blondel meglátásával, aki szerint „A Nietzsche gondolkodásának helyzetére irányuló kérdés a legvilágosabban a nyelv síkján jelenik meg, [...]” (Blondel 1981/82. 537. o.) és Hans Gerald Hödl ehhez fűzött kommentárját, mely szerint ez a mondat „az arra vonatkozó reflexió mottójául szolgálhatna, hogy hogyan élnek tovább Nietzsche gondolatai napjaink filozófiai diskurzusában.” (Hödl 1997b. 13. o.) Lásd még ehhez Behler 1996. 66.o.; de Man 2006. 131. o.

² Lásd erről pl. Behler már hivatkozott tanulmányát, Behler, 1996, 85-86. o.; továbbá: Ungeheuer 1983. 209-210. o.; Meijers 1988.

³ Foucault 2000. 341-342. o.

⁴ Rorty 1989. 43. o.

⁵ Vö. Behler 1997. 173. o.; Behler, 1996. 66. o.; Behler szerint a francia recepciót megelőzően csak Fritz Mauthner foglalkozott Nietzsche nyelvfelfogásával még a 19. század végén. (V. ö. Behler 1996. 66. o.) Ezt a véleményt osztja Hans Gerald Hödl is. (V. ö. Hödl 1997b. 13. o.)

⁶ Vö. Müller, D. 1995. 5-9. o.

diskurzussá” konstruálják,⁷ valamint a Nietzsche stílusa iránti megnövekedett érdeklődés.⁸ A 20. század első és második felének Nietzsche-képe közötti különbséget jól szemlélteti Heidegger és Derrida Nietzsche-értelmezésének különbsége. Ernst Behler mutat rá arra, hogy Derrida 1972-es Nietzsche-előadásának már címében is: „Éperons, Nietzsche stílusai” Heidegger francia nyelven nem sokkal korábban megjelent Nietzsche-előadásaira játszik rá, mely előadások első darabja „A nagy stílus” címet viseli. Behler szerint Derrida már a stílus szó többes számú használata által is szembe fordul Heidegger értelmezésével: míg Heidegger Nietzsche művét a tradicionális filozófia keretei közt rendszerként és egy metafizikai tanítás hirdetőjeként olvassa, Derrida úgy mutatja be Nietzschét, mint aki „[k]erüli a rögzített tanokat és a végső jelentéseket, és ehelyett saját fogalmainak végtelen bogozgatásához [Entziffern] ragaszkodik.”⁹

Ebben a keretben értelmezhető Anne Tebartz-van Elst következő megállapítása is: „Nietzsche abban is korszerűtlen volt, hogy a retorikus alapvető jelentőségét a filozófia számára már jóval a *linguistic turn* előtt felismerte és írásaiban reflektált rá [...]. Ez vezetett ahhoz, hogy Nietzsche gondolkodását sokáig nem ismerték el filozófiaként. Legjobb esetben költészetnek, »új mítosznak« számított.”¹⁰ A fentiek fényében az mondhatjuk, hogy Nietzschét mint filozófiai gondolkodót éppen a *linguistic turn* konstruálja meg. Az írások innentől kezdve lesznek irodalmias formáikkal és nyelvükkel együtt a kutatás számára hozzáférhetővé, hiszen az új elmélet fényében ez a forma és ez a nyelv már nem jelenti a filozófiai elemzés akadályát: Nietzsche szövegei a posztstrukturalizmus elméletei alapján már egyértelműen a filozófiához, és nem „csupán” az irodalomhoz tartozóként válnak értékelhetővé.

Nietzsche nyelvfilozófiáján belül is kiemelt érdeklődésre tart számot a filozófus retorikához fűződő viszonya, különösen azoknak a bázeli egyetemen tartott retorika-előadásoknak a fényében, melyek harmadik darabjában feltűnik a híres állítás: „a nyelv retorika”.¹¹ Nietzsche nyelvfilozófiájának bemutatásában általában ezek az előadások, illetve *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* címet viselő rövid írás játszanak döntő szerepet. Mindkét szöveg az 1870-es évek elejéről, Nietzsche bázeli időszakának első feléből származik, értelmezésükre pedig nagy mértékben szintén a francia Nietzsche-recepció ütötte rá a bélyegét. A két szöveg sorsa, legalábbis 1970-es évekbeli felfedezésüktől kezdve,

⁷ Blondel 1981/82. 527. o.

⁸ Uo. 532. o.

⁹ Behler, 1997. 167. o.

¹⁰ Tebartz-van Elst, 1994, 12. o.

¹¹ RET 21-22. o.

összefonódik – ekkor, pontosan 1971-ben jelentette meg ugyanis francia nyelven Jean-Luc Nancy és Philippe Lacoue-Labarthe a retorika előadásokat Nietzsche egyéb, nyelvre vonatkozó írásaival egy kötetben.¹² A retorika előadásokat is tartalmazó kötetet Lacoue-Labarthe előszóval látta el, melynek a „*La détour*” címet adta; ebben dolgozta ki azt a koncepciót, amelynek alapján Nietzsche életművében retorikai fordulatról szoktak beszélni, bár maga Lacoue-Labarthe a címnek megfelelően nem fordulatról, hanem kerülőútról beszél. Elemzésében Lacoue-Labarthe a francia nyelven két évvel korábban napvilágot látott, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írásra is támaszkodott.

A retorikai kerülőút koncepciója szerint Nietzsche retorikai tárgyú tanulmányai alapvetően változtatták meg a nyelvre vetett tekintetét és ezzel filozófiai gyakorlatát. Lacoue-Labarthe feltételezi, hogy ezeknek a tanulmányoknak az eredményét Nietzsche könyvvé szerette volna formálni, ám ez a vállalkozás a tanulmányok jellege és a belőlük fakadó nyelvre irányuló kritika radikalitása miatt kudarcra ítéltetett, ám a tanulmányok nem maradtak teljesen hatástalanok a későbbi alkotói korszak számára.¹³ A kutatás némileg kiélezve Lacoue-Labarthe meglátásait az életműnek ezen a szakaszán megfigyelt változást fordulatként vagy törésként jeleníti meg, amelynek mibenléte abban ragadható meg, hogy Nietzsche filozófiájában *A tragédia születése* után a zene központi kategóriájának helyébe a nyelv lép, vagyis az ebben a műben uralkodó elképzelést, mely szerint a világ lényegi sajátosságát a zene ereje képes megmutatni, ezt követően az a nyelv tanulmányozása révén nyert felismerés váltja fel, mely szerint a világ lényege mindenkor elérhetetlen a megismerő szubjektum számára.¹⁴ A fordulat tehát, bár nyelvfilozófiai alapról indul ki, fontos ismeretelméleti és metafizikai következményekkel jár: Nietzsche a nyelv tanulmányozása révén arra a belátásra jut, hogy az igazság mindörökké elérhetetlen az ember számára, és elveti azt a korábban, *A tragédia születésében* még képviselt nézetét, amely szerint a világ valamiféle lényeggel rendelkezne, vagy azt valamilyen, evilágon túli hatalom irányítaná, és arra a belátásra jut, hogy a világról pusztán interpretációkkal rendelkezhetünk, míg magát a szöveget, az eredetit

¹² A kötetben megjelentek Nietzsche más, nyelvről szóló írásai is, köztük a latin nyelvtan bevezetője, a *Vom Ursprung der Sprache* című rövidke írás is. A francia kiadás Ernst Behler szerint jóval azt megelőzően napvilágot látott, hogy a második világháború után Németországban újra foglalkozni kezdtek volna Nietzsche retorika előadásaival. (Vö. Behler 1994. 107. o.) Ugyanakkor akad egy kivétel, Joachim Goth Nietzsche Retorika-előadásait tárgyaló munkája a francia összeállítással csaknem egy időben, de attól függetlenül jelent meg. (Lásd Goth 1970.) Ez a munka azonban korántsem keltett akkora visszhangot, mint Lacoue-Labarthe és Nancy kiadványa.

¹³ Vö. Lacoue-Labarthe 2003. 125-126. o., 129-133. o., 142-143. o.

¹⁴ Vö. pl. Kopperschmidt 1994. 40-41. o., Hödl 1997b. 74. o., Simonis 2002. 57-58. o.

képtelenek vagyunk megragadni – ahogy az a jóval későbbi, *Jón és gonoszon túl* című műben olvasható.¹⁵

Bár e fordulat bekövetkeztét sokan elfogadják,¹⁶ mások, így már Paul de Man is, vitatják azt.¹⁷ Ennek ellenére általánosan elfogadottá vált, hogy Nietzsche nyelvfelfogását e két szöveg, a *Retorika és az Igazságról és hazugságról* alapján lehet megérteni. Ezért zavart eredményezett, hogy a '80-as évek végén egyértelművé vált: a két, a fordulatra vonatkozó koncepcióban és Nietzsche nyelvfelfogásának értelmezésében is központi szerepet játszó szöveg nyelvfilozófiai szempontból releváns elképzelései az újabb kutatások tanúsága szerint nem annyira Nietzsche zsenialitását, mint olvasmányainak hatását tükrözik. A legerősebb hatást, ahogy azt Anthonie Meijers és Martin Stingelin kutatásai megmutatták, mindkét szöveg nyelvelméleti megállapításaira Gustav Gerber: *Die Sprache als Kunst* című könyve gyakorolta. Habár már Lacoue-Labarthe tudósított Nietzsche olvasmányainak a retorika előadásokra és *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írásra tett hatásáról,¹⁸ és ő és Nancy már felismerték a retorika előadások „kollázs-karakterét”,¹⁹ Gerbert mint forrást pedig már például Paul de Man is megemlítette a retorika előadásokat elemezve,²⁰ a kutatásban mégis fordulatot jelent a Meijers és Stingelin által összeállított jegyzék, mely a Gustav Gerber munkájából Nietzsche két jelenleg tárgyalt szövegébe átkerült szó szerinti, illetve csaknem szó szerinti egyezések listáját adja közre.²¹ A lista megmutatja, hogy az egyezések lényegiek és nagy számúak, ezt követően tehát a Nietzsche-kutatás nem

¹⁵ Vö. JGT 23-24. o. A fordulat koncepciója, ahogy több elemző is rámutatott, Nietzsche saját önértelmezésére is támaszkodhat (vö. pl. Hödl 1997b. 20. o. és 36-37. o., Bednatics 2012. 28-29. o.), aki az *Emberi nagyon is emberi* második kötetéhez írt 1886-os előszóban *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* a Schopenhauertől és Wagnertől való eltávolodás termékeként említi. (Vö. ENE II. 8. o.) A szakirodalomban szintén szokás a retorikai fordulatot életrajzi elemekkel: a Wagnerrel, illetve a filológiával való szakítással összekötni (vö. már Lacoue-Labarthe 2003. 131. o. majd pl. Behler 1994. 108. o., Hödl 1997b. 74. o.), engem azonban jelenleg jobban foglalkoztatnak a fordulat fent említett nyelvfilozófiai, ismeretelméleti és metafizikai vonatkozásai.

¹⁶ Vö. pl. Behler 1994. 108. o., Kopperschmidt 1994. 40-41. o., Hödl 1997b. 74. o., Simonis 2002. 57-58. o. Biczó 2000. 55. o.

¹⁷ Vö. de Man 2006. 139-141. o. Paul de Man követve kérdőjelezi meg a fordulat létét például Kulcsár Szabó Zoltán és Isztray Simon is. (Vö. Kulcsár Szabó 2005. és Isztray 2011. 58. o.) De Manétól eltérő indokok alapján vitatja, hogy az életműben itt fordulatról beszélhetünk pl. Thomas Böning és Ulrich Wergin. (Vö. Böning 1988. IX-X. o., és Wergin 1991.) A fordulatot bizonyos szempontból elveti, más szempontból viszont elfogadhatónak tartja Bednatics Gábor. (Vö. Bednatics 2012. 36. o.)

¹⁸ Vö. Lacoue-Labarthe 2003. 128-129. o. és 136. o. Behler szerint elsőként: vö. Behler 1994. 108. o.

¹⁹ Most-Fries 1994. 20. o., Martin Stingelin is tudósít arról, hogy Lacoue-Labarthe és Nancy már példákat hozott fel Nietzsche Gerbertől és Volkmanntól átvett kivonataira, továbbá Lacoue-Labarthe azon megjegyzését is idézi, mely szerint egy átfogó empirikus munka keretében kellene megvizsgálni Nietzsche átvételeit. Sajat (és Meijers) vállalkozását ennek a kíváncsalmnak a beteljesítéseként írja le. (Vö. Stingelin 1988. 348-349.) Ennek ellenére Meijers és Stingelin eredményei előtt (lásd Meijers-Stingelin 1988.) Nietzsche nyelvfilozófiai gondolatainak eredetisége tekintetében nem merült fel komolyabb kétely. Vö. Most – Fries 1994. 33-34. o.

²⁰ Vö. de Man 2006. 125-126. o.

²¹ Lásd Meijers-Stingelin 1988.

kerülheti el, hogy számot vessen Nietzsche eredetiségének problémájával, és a helyzetet csak tetézi, hogy Nietzsche forrása egy elfeledett szerző.

Stingelin és Meijers eredményeinek elfogadását és kezelését Nietzsche önértelmezései is megnehezítik: annak az őszinte és eredeti gondolkodónak a képe, akit ezek az önstilizációk állítanak elénk, nem fér össze azzal, hogy ez az alkotó olyan forrásokból meríti legfontosabb gondolatait, melyeket jelöletlenül hagy. Az a Nietzsche, aki az *Ecce homo* önvallomása szerint az írás folyamatából kizárja a könyveket, mint amelyek zavarnák a gondolkodásban,²² és aki önmagát – noha áttételesen, de mégis – a zsenik köztársasága egyik tagjaként festi le, aki részt vesz abban a „fennkölt párbeszéd”-ben, amely az óriások közt „az idők végtelen terein át, s az alattuk csúszkáló, csintalanul lármás törpeseregtől nem zavartatva, folyik”,²³ most olyan gondolkodóként tűnik fel, aki nem az óriások, hanem a törpék szavára figyelt. A felismerés tehát, hogy Nietzsche fontos szövegei elfelejtett szerzőktől függenek, a Nietzsche saját önértelmezései által nagyon is meghatározott Nietzsche-kép átalakulását, és annak a még mindig meglehetősen általános felfogásnak a megváltoztatását követeli meg, mely a filozófiatörténetet a nagy alkotók kánonjaként érti. Ez különösen fontos, mivel a nyelvi fordulat szövegeinek esete nem egyedi. Nietzsche számos más művében is támaszkodott olyan szerzőkre, akiket nem, vagy csak elmarasztalóan említett, miközben a másik oldalon a filozófiatörténet olyan nagy alakjaira is hivatkozik, akiket nem olvasott.²⁴ Az utóbbi években a Mazzino Montinari ösztönzésére kialakult, intenzíven folyó kritikai forráskutatás, amely Nietzschét olvasmányai alapján igyekszik megérteni, számos ilyen esetet feltárt, és megkezdte az ezekből adódó elméleti konzekvenciák levonását is.

²² Vö. EH 37. o., ahol Nietzsche így ír: „Ha elmerültem a munkában, nem látni könyvet körülöttem: óvakodom, hogy bárki is megszólaljon, sőt netán gondolkodjon a közelemben. Mert az olvasás ezt jelentené...” Paradox módon Nietzsche ebben is egy olvasmányra, Schopenhauer *Parerga und Paralipomena*jára támaszkodik, amelyben Schopenhauer az önálló gondolkodást állítja szembe a könyvekből szerezhető tudással, utóbbit az előbbi akadályként mutatva be: „aki nagyon sokat, és csaknem egész nap olvas, az lassacskán elveszíti az önálló gondolkodás képességét.” (Schopenhauer 1977b 603. o. Hasonlóan uo. 538. o.) Az egyezés az *Ecce Homo* egy másik passzusa által válik egyértelművé: „A tudós, aki lényegében csak könyveket »forgat« [...] végül elveszíti a képességét az önálló gondolkodásra.” (EH 46. o. A fordítást módosítottam: K. S.) Bár Nietzsche önértelmezése itt bizonyára nem mentes minden ironiától, ettől függetlenül önmagát a tudóssal szemben az önálló gondolkodó, a zseni oldalán helyezi el.

²³ THK 162. o. Vö. PE 25. o. Az idézet forrása itt bevallottan Schopenhauer. Vö. uo. Itt most nem vizsgálom, hogy Nietzsche önértelmezése változott-e, és ha igen, hogyan, az életmű különböző szakaszaiban, csupán egy általános kép felvázolására törekszem.

²⁴ Az utóbbi esetre a legismertebb példa a szakirodalomban Spinoza, akit Nietzsche szinte biztosan csak másodlagos források alapján ismert, mégis gyakran említett. Lásd erről Brobjer 2008. 77–82. o. Az ellenkező esetre lehet példa African Spir, akinek *Denken und Wirklichkeit* című műve Nietzschére nagy hatással volt, ám a megjelölt életműben Spir neve egyszer sem kerül elő (vö. uo. 71–72. o.), vagy Eduard von Hartmann, akit Nietzsche a *Második korszerűtlen elmékedésben* ugyan említ (vö. THK 163. o.), de elmarasztalóan, miközben sok tekintetben támaszkodik rá. (Lásd erről Gerrata 1987., Jensen 2006., valamint Brobjer 2008. 52–55. o., 79. o., 81. o., 91. o., 99. o. 129. o.) Hartmann Nietzschére gyakorolt hatásával ebben a dolgozatban is foglalkozom majd. Spir hatásáról magyar nyelven lásd: Lamár 2016. 58–62. o.

A forráskutatás azonban nem a Nietzsche-kutatás egyetlen irányzata, és Meijersnek és Stingelinnek a nyelvi fordulat írásai kapcsán született eredményeire számos elutasító reakció is érkezett. Ernst Behler például azért próbálta Nietzsche eredetiségét megmenteni, hogy a Gerbertől átvett gondolatok meglétét Nietzsche korábbi írásaiban is igyekezett kimutatni, a retorikai fordulatot Nietzsche belső fejlődésének eredményeként magyarázva. Behler Nietzsche hátrahagyott feljegyzéseire támaszkodva úgy vélte, Nietzsche az őt *A tragédia születése* írásának idején foglalkoztató nehézségek, elsősorban az ős-egy jelenséggé válásának megoldatlansága vezette el korábbi nyelvfelfogásának, az ösztön eredményeként létrejött természetes nyelv koncepciójának a föladásához, és a nyelv művészetként való felfogásához.²⁵ Annyiban minden bizonnyal igaza van Behlernek, hogy a retorikai fordulat kapcsán érdemes Nietzsche ezt megelőző nyelvvel foglalkozó írásait is figyelembe venni. Ugyanakkor feltűnő, hogy Behler érvelésében egyszer sem hivatkozik közvetlenül Gerberre, magát a retorikai fordulatot és Gerber hatását Nietzsche szövegein és Lacoue-Labarthe fentebb említett, *La détour* című művén keresztül rekonstruálja. Így aztán nem is csoda, hogy nem sikerül megragadnia, mi az, amiben a Gerber-olvasmányok újat hozhattak Nietzsche számára.²⁶

Más stratégiával utasította el Gerber jelentőségét Tilman Borsche, aki Nietzsche-nek a nyelvi fordulat íásaiban megjelenő gondolatait elsősorban Humboldthoz, valamint Herderhez köti, megkérdőjelezve Gerber szerepét,²⁷ annak ellenére, hogy nincs bizonyíték arra, hogy Nietzsche olvasta volna Humboldt vagy Herder írásait.²⁸ Hozzá hasonlóan jár el később Andrea Christian Bertino is, aki a Nietzsche és Herder közti párbeszédet igyekszik re-, vagy inkább megkonstruálni,²⁹ anélkül, hogy Nietzsche ilyen irányú olvasmányait bizonyítani tudná.³⁰ Ezek a próbálkozások Andreas Urs Sommer terminológiáját alkalmazva az „összehasonlító tanulmányoknak” vagy az ezzel rokon „tradicionális hatáskutatásnak” a terébe helyezik magukat, melyek lényege a kanonikus szerzők egymás mellé állítása és gondolataik egymáshoz való viszonyának elemzése. „Ám Nietzsche gondolati együttállásainak konkrét materiális háttere iránt egyik megközelítés sem érdeklődik. A

²⁵ Vö. Behler 1994. 110. o. Behler Nietzsche korai nyelvszemléletét a *Vom Ursprung der Sprache* című előadásvázlat alapján rekonstruálja (Vö. uo. 102–105. o.), melyről azóta nyilvánvalóvá vált, hogy maga is kivonatokból tevődik össze. (Fő forrásai: Eduard von Hartmann és Theodor Benfey. Lásd Thüning 1994.) Ezt azonban Behler még nem tudhatta, hiszen Thüning ezt bizonyító munkája csak Behler írását követően jelent meg. Az előadásvázlattal munkám *Nyelveredet* című fejezetében részletesen foglalkozom.

²⁶ Későbbi írásaiban Behler engedékenyebb Gerber hatását illetően, Nietzsche eredetiségéhez azonban töretlenül ragaszkodik a *Retorika* előadások kapcsán is. Vö. Behler 1995. 15–18. o. és Behler 1996. 75–78. o.

²⁷ Lásd Borsche 1994.

²⁸ Ezért Borsche a szövegek közötti „tipológiai hasonlóság”-ról beszél. Uo. 120–121. o.

²⁹ V.ö: pl. Bertino 2010. 70–89. o.

³⁰ Uo. 73. o.

monumentális történelem mércéi szerint járnak el, melynél a finomabb okozati elágazások nem számítanak – nem számíthatnak, hogy a (szellem)történeti értékszerkezetet fel ne borítsák.”³¹

Így a Nietzsche-t Herderrel összekapcsoló Andrea Christian Bertino, bár utal Nietzsche Gerber-olvasmányaira,³² és feltételezi, hogy Gerber Herder fontos gondolatait közvetíthette Nietzsche számára,³³ az ily módon a két nagyság közt közbülső lépcsőfokként megjelenő kis szerző művét sem a forrásául tekintett, sem a művet felhasználó írásként, azaz sem Herder sem Nietzsche írásainak viszonyában nem elemzi. Ezzel óhatatlanul is azt a benyomást kelti, hogy Gerber műve elhanyagolható, esetleges forrás, mely a nagy gondolkodónál, Herdernél meglévő fontos felismerések véletlen közvetítőjéül szolgál egy másik, Herderhez hasonló szellemi nagyság, Nietzsche számára. Ezt a benyomást nem semlegesíti, hogy Bertino hivatkozik a Nietzsche és Gerber viszonyával foglalkozó szakirodalomra, mivel annak eredményeit nem hasznosítja. E hivatkozások és Gerber közvetítő szerepének elismerése által azonban saját kutatását a forráskutatás mellé állítja, mintegy egymás kiegészítőjeként mutatva fel a két megközelítési módot, és ezzel elkerüli, hogy nyílt vitába keveredjen a magáétól eltérő irányzattal.³⁴

Tőle eltérően Tilmann Borsche több ponton is vitába száll a Gerber szerepét hangsúlyozó írásokkal. Egyrészt nem ismeri el, hogy Gerber közvetíthette volna Nietzsche számára Humboldt nyelvelméletét: Meijersszel szemben úgy véli, Humboldt Gerber számára nem kiemelt jelentőségű szerző, Nietzsche pedig elsősorban nem Gerber Humboldtra visszamenő állításait vette át.³⁵ Dolgozatomban megmutatom, hogy Gerber legalábbis néhány fontos vonatkozásban tagadhatatlanul közvetítette Humboldt gondolatait Nietzsche-nak, persze nem minden átalakítás nélkül,³⁶ vagyis nem elhanyagolható közbülső lépcsőfokként a két nagyság között, hanem autonóm gondolkodóként, aki Humboldt elképzeléseit maga is értelmezte és így illesztette saját rendszerébe. Másrészt Borsche azt is vitatja, hogy „Gerber

³¹ Sommer 2000. 307. o.

³² Vö. Bertino 2010. 72. o. és 76. o.

³³ Uo. 77. o.

³⁴ Ez a vita azonban szükséges lenne, hogy Bertino megalapozhassa a következő állítását: „Ha Herder Nietzsche-re tett közvetlen hatása nem bizonyítható is, és a Nietzsche-kutatás inkább más szerzők [t.i. Gerber] Nietzsche nyelvfilozófiájára gyakorolt befolyását hangsúlyozta, mégis láttuk, hogy Nietzsche »mindenekelőtt Hamanntól, Herdertől és Humboldtól tanulta meg«, hogy »az ész kritikájának igazi helye a nyelv kritikája.«” (Bertino 2010. 73-74. o. A belső idézet forrása: Mihailo Djuric *Nietzsche und die Metaphysik* című műve.) A Mihailo Djuric és Jörn Albrecht írásaira történő hivatkozás, különösen mivel ezek az írásként még Meijers és Stingelin jegyzékének megjelenése előtről származnak, nem támasztja alá Bertino kijelentését. Az idézett szakasz pedig azt is megmutatja, hogy Bertino akaratlanul is szembekerül a Nietzsche-t Gerberrel összehasonlító írásokban megjelenő felfogással.

³⁵ Borsche 1994. 116–118. o.

³⁶ Lásd erről írásom *A nyelv retorika* című fejezetének 1. B. *Nyelvkritika via Gustav Gerber* című részét!

*Die Sprache als Kunst*ja »a fiatal Nietzsche nyelvfilozófiájának fő forrása«³⁷ lenne. A retorika előadásokkal kapcsolatban úgy vélekedik, hogy mivel azok elsősorban kivonatok, nem is tekinthetők Nietzsche szövegének. Ezzel szemben: „A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról átvételeit Nietzsche komolyabban feldolgozta és saját, nem az eredetiből vett kontextusba állította; ennyiben ezek »bekebelezettként« jöhetnek számításba, és már inkább olvashatóak Nietzsche »magáévá tett« szövegeiként. [...] Nietzsche itt nem egy idegen pozíciót vesz át, hanem olyan gondolatokat és megfogalmazásokat ragad meg, melyek nyelvfelfogásának megfelelnek.»³⁸ Végző soron tehát Borsche úgy véli, hogy Nietzsche számára Gerber-olvasmányai nem hoztak újat a nyelv felfogása tekintetében, hanem csak új nyelvet jelentettek korábban is meglévő – addig másként megfogalmazott – nézeteinek. Nietzsche átvételei Borsche szerint a nyelv működésére hasonlítanak: ahhoz ugyanis, hogy megértethessük magunkat, mindig egy számunkra már előre adott nyelvben kell megfogalmaznunk állításainkat. „*Véleményünket* egy idegen, mégpedig áthagyományozott, gondolkodásunk számára előre adott nyelvre fordítjuk le és *saját gondolkodásunkat* tulajdonképpen csak ezzel tesszük világossá.»³⁹ Borsche ezzel az elmélettel a források és a befolyás metaforáival operáló megközelítést kívánja helyettesíteni, elképzelését azonban meglehetősen szűkszavúan ismerteti.

Abban, hogy a beszéd fordítás, Borsche Hamannra hivatkozik, akinek ezt a kijelentését a szakirodalomban többféleképpen is értelmezik. Otto Detlef arra mutat rá, hogy Hamann szemében maga a teremtés is beszéd, így a beszéd mint fordítás felfogható a természet leírásaként vagy erre tett kísérletként.⁴⁰ Kocsiszky Éva szerint Hamann ezzel a metaforával minden számunkra lehetséges nyelv nem-tulajdonképpenségére utal, vagyis arra, hogy szavaink a dolgokat nem a maguk mivoltában, hanem csak részlegesen tükrözik – ezt fejezi ki Hamann azzal, hogy a nyelvet mint fordítást a kárpitok visszájához hasonlítja.⁴¹ Ugyanakkor, ahogy Kocsiszky rámutat, nem zárható ki, hogy Hamann szerint a fordítás rendelkezne valamiféle eredetivel, hogy „a dolgokban rejlő néma nyelv válik hallhatóvá az emberi beszéd jelrendszerében.»⁴² Másfelől a beszéd mint fordítás a különböző nyelvek

³⁷ Borsche 1994. 118-119. o.

³⁸ Uo. 119. o.

³⁹ Uo. 120. o.

⁴⁰ Detlef 1996. 205. o.

⁴¹ Vö. Kocsiszky 2000. 104. o.

⁴² Uo. 106. o.

egymáshoz való viszonyát is érzékelteti,⁴³ és a nyelveket ebben az esetben az individuumok nyelveként is tekintve a megértés lehetőségeként jelenik meg.⁴⁴

Borsche ezektől eltérő értelmet ad a metaforának, ám nem világos, hogy amikor azt a gondolkodás és kifejezés viszonyába helyezi, feltételezi-e, hogy a gondolkodás lenne az az eredeti, melyet a kifejezés közöl. Amennyiben ezt elfogadja, úgy hang és jelentés viszonyának akcidenziaként és szubsztanciaként történő felfogásába csúszik vissza, az ilyen felfogást azonban az írás más pontjain bírálja.⁴⁵ Ezért valószínűbb, hogy olvasmány és gondolat, illetve nyelv és gondolat között a fordítást kölcsönösként képzelem el. Borsche már idézett megfogalmazása: „*Véleményünket egy számunkra idegen (...) nyelvre fordítjuk le és saját gondolkodásunkat tulajdonképpen csak ezzel tesszük világossá.*” – utal is erre a kölcsönösségre. Ehhez hasonlóan kell tehát elképzelnünk Nietzsche tevékenységét is: Gerbert olvasva megérti, azaz lefordítja magának Gerbert, és megérti saját gondolatait, vagyis lefordítja azokat Gerber mondataiba. Ezzel a két szerző viszonya kölcsönössé válik, egyfajta aktív befogadói és az olvasottakat szabadon felhasználó szerzői tevékenységről van tehát szó. Borsche a források elméletét felváltó koncepciója tehát, ha így értelmezzük, nem vitatja el Gerber minden jelentőségét, megelégszik azzal, hogy Nietzsche eredetisége számára is teret biztosít.

Ennek ellenére ez a koncepció felettébb problematikus, főképp mivel a plágium és az eredeti közötti elméleti különbségtétel lehetőségét kérdőjelezi meg. Bár minden bizonnyal előfordul a hétköznapiakban is, hogy rácsodálkozunk arra, milyen találóan fejeznek ki mások bennünket is foglalkoztató gondolatokat, szavaikat mégsem adhatjuk elő a sajátjainkként. Az idézésnek és az átvételenek modern kultúránkban, mely a szellemi tulajdont tőkének tartja, megvannak a maga szabályai. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy Nietzsche két, szóban forgó írását plágiumnak tekintem; nem is tehetném, hiszen Nietzsche maga ezeket a szövegeket nem jelentette meg, nem állt velük a nyilvánosság elé. Inkább azt, hogy az az általánosító elméleti próbálkozás, amellyel Borsche (véleményem szerint Nietzsche eredetiségének védelmében) rúkkol elő, több veszélyt rejt magában, mint amennyi hasznot hajt. Nietzsche forrásainak tekintetében helyesebbnek tartom a forráskutatás eljárás módját, mely egyben álláspontot is jelent: Nietzsche szövegeit forrásait, jelölt és jelöletlen átvételeit elfogadva és feltárva kell értelmeznünk, akkor is, ha ez összedönti a Nietzschéről mint zseniálisan eredeti gondolkodóról alkotott képünket. Az eredmény így is izgalmas lesz, a

⁴³ Vö. uo. 104-105. o.

⁴⁴ Bayer 2002. 5–9. o.

⁴⁵ Vö. Borsche 1994. 113–115. o. 124-125. o., 126. o., 129. o.

szövegek bonyolult kapcsolódásai ugyanis a legtöbb esetben nem egyszerű másoló munkát, hanem Nietzsche gondolatainak összetett eredetét tárják fel; a gondolkodás tere pedig benépesül: közismert, kevésbé ismert és elfelejtett alakok sokasága tölti meg.

Míndez a forráskutatás eredménye, amelynek elveit Montinari a következőképpen foglalja össze: „a kérdések, amelyekre Nietzsche írásain és elmékedésein keresztül válaszolt, nem azonosak a mi kérdéseinkkel. Hogy valóban megértsük őt, meg kell próbálnunk felismerni ezeket a kérdéseket (és azokat, akik ezeket a kérdéseket feltették). Nietzsche-t történetileg *is* (nem *csak* történetileg: kiegészítés a spekulánsok számára) meg kell tudnunk érteni. Ezért a Nietzsche-kutatás szükségyszerű feladata: Nietzsche forrásait kutatni, ideális könyvtárát rekonstruálni, megismerni a kortársait, akikkel vitatkozott, és reális kötődéseit korának azon egyéneihez és köreihez, amelyek döntővé váltak későbbi hatása számára: Nietzsche elődeit, utódait és kortársait.”⁴⁶ A forráskutatás azt a horizontot engedi kibontakozni, amelyben Nietzsche szövegei létrejöttek. Ez a kontextus a filozófiatörténetet nem nagy gondolkodók időközön átívelő párbeszédéként konstruálja meg, hanem a későbbi kanonikussá válástól függetlenül foglalkozik különböző alkotókkal, akik az általa vizsgált szerző számára jelentős elképzeléseket fogalmaztak meg. Andreas Urs Sommer szerint ezért a forráskutatás „radikálisan kiegyenlítő tendenciával” rendelkezik:⁴⁷ az „érvényesség-hierarchiákat és érték-konszenzusokat [...] csak annyiban reprodukálja, amennyiben kutatási tevékenységét egy általánosan nagyra értékelt szerzőnél vagy szövegtörzshöz kezd el. Van forráskutatás Kantnál és Nietzsche-nél, ám nincs Louis Jacolliot-nál, akinek Nietzsche a *Manu* törvénykönyvéről szerzett ismereteit köszönheti.”⁴⁸

Persze Andreas Urs Sommer véleménye nem áll vitán felül: már a kutatás általa is elismert, kanonikus alkotók jelentette kiindulópontja is megkérdőjelezni látszik a kiegyenlítő tendencia radikalitását, akkor is, ha Sommer azt hangsúlyozza, hogy ez a kiindulópont nem jelent abszolút érték-hierarchiákat, vagy az időben korábbinak a későbbi „előfokaként” történő leértékelését.⁴⁹ Werner Stegmaier például ebben a kérdésben Sommerrel ellentétesen vélekedik: „[a] könyvek nagy részére, amelyeket Nietzsche használt, csak azért emlékszünk, mert ő használta őket.”⁵⁰ A forráskutatás ebben az értelemben Nietzsche (vagy a mindenkori vizsgált szerző) megértéséhez segít közelebb kerülni, és ehhez hívja segítségül annak

⁴⁶ Montinari 1982. 6. o.

⁴⁷ Sommer 2000. 311. o.

⁴⁸ Uo. 311-312. o.

⁴⁹ Vö. uo. 312. o.

⁵⁰ Stegmaier, 2011. 85. o.

olvasmányait, a nagy alkotó azonban rajt hagyja kézjegyét mindenben, amit csinál, és messze felülmúlja esetleges és felejtető forrásait.

Nem szeretném eltitkolni, hogy hozzám Sommer nézőpontja áll közelebb, és úgy gondolom, a forráskutatás valóban egyenlősít, mivel képessé tesz régen elfelejtett teljesítmények újrafelfedezésére és elismerésére. Ugyanakkor nem lehet azt állítani, hogy a forráskutatás a saját határain kívül is radikálisan átrendezte volna a Nietzschéről mint nagy gondolkodóról alkotott képünket, vagy azt a kánont, amelynek Nietzsche is része. Bár már 30 éve annak, hogy a Meijers és Stingelin által összeállított jegyzék megjelent, mégis: az elmúlt évben napvilágot látott *Handbuch Rhetorik und Philosophie* című könyvben ismét Nietzsche került a retorika és filozófia metszetében jelentős alkotók kánonjába, míg Gustav Gerber, akinek Nietzsche ezen a téren sokat köszönhet, és aki ebben a témában maga is jelentős alkotott, csak a Nietzsche-fejezet egy rövid lábjegyzetében kap helyet.⁵¹ Ismereteim szerint máig Michael Thalken az egyetlen, aki Gerbernek Nietzschéből kiindulva önálló tanulmányt szentelt.⁵²

A Nietzsche-kutatásban ugyanakkor a fent ismertetett elutasító példákkal szemben számos írás foglalkozik Gerber és Nietzsche kapcsolatával elfogadóan, elemezve az átvételeket, és ezek fényében értelmezve Nietzsche teljesítményét. Ilyen írásokat adott közre már Meijers és Stingelin is az általuk összeállított jegyzék mellett,⁵³ és ezt az eljárást követi Glen Most és Thomas Fries is a *Retorikáról* szóló közös tanulmányukban,⁵⁴ valamint később például Michael Thalken⁵⁵ vagy Christof Kalb⁵⁶ is. Ezekben az írásokban bizonyos mértékig érzékelhető a Sommer által említett egyenlősítő tendencia: Nietzsche nem nagy, zseniális, önmagából alkotó szerző, nem megkérdőjelezhetetlen tekintélyként lép elő, és Gerber sem valamilyen távolba vesző lánc esetleges és elhanyagolható eleme; a két gondolkodó közül éppen az elismert tanul (vesz át, sőt, esetenként másol) az elfeledettől.

⁵¹ Vö. Hetzel–Posselt 2017.; Stegmaier 2017. 247. o. Stegmaier Nietzsche és a retorika kapcsolatát a retorikai fordulat írásainak meglepő háttérbe szorításával meséli el.

⁵² Lásd Thalken 1999. 127–187. o. Ebben a tekintetben természetesen nem számítom a Gerberrel Nietzschétől függetlenül foglalkozó írásokat, amelyekről Anthonie Meijers ad áttekintést. Ezek száma egyébként csekély: Gerber könyveinek megjelenését még bizonyos érdeklődés övezte, ez azonban, úgy látszik, viszonylag hamar elült, a 20. századból Meijers már csak két kötetet említ, amelyek foglalkoztak Gerber nyelvfelfogásának témájával. (Vö. Meijers 1988. 373–374. o.) Más Nietzsche forrásaiul szolgáló szerzők esetében persze más a helyzet, így például Eduard von Hartmann esetében, akinek szövegeiből nemrégiben, halálának 100. évfordulójára válogatás jelent meg, és akiről ugyanebben az évben egy monográfia is napvilágot látott. Lásd Wolf, J-C. 2006b. és Wolf, J-C. 2006a.

⁵³ Lásd Meijers 1988. és Stingelin 1988.

⁵⁴ Lásd Most–Fries 1994.

⁵⁵ Lásd Thalken 1999. 68–91. o.

⁵⁶ Lásd Kalb 2000.

Dolgozatomban én is ezekhez a szakirodalmi szerzőkhöz hasonlóan szeretnék eljárni: a Montinari-féle kritikai forráskutatás módszerével szeretném vizsgálni Nietzschének a retorikai fordulathoz kapcsolódó írásait, illetve a fordulatot megelőző, a nyelv témáját érintő szövegeit, arra a kérdésre keresve a választ, hogy Nietzsche nyelvfelfogásában valóban fordulatot jelentettek-e a Gerber-olvasmányok, és az ezek hatását tükröző írások: a *Retorika* és *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*. Vagyis nem csak ezt a két szöveget, hanem Nietzsche korábbi írásait is forrásaik tükrében igyekszem szemügyre venni, bár tudatában vagyok annak, hogy a feltárt források köre a legtöbb esetben nem teljes, és az elemzést más források tovább gazdagíthatnák. Céлом ezért nem a források teljes körű feltárása, mivel ez végtelen folyamat lenne, hanem a szövegeknek néhány témám szempontjából releváns forrás alapján történő értelmezése. Így, habár *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* Gerber említett könyve mellett számos más forrást is magáénak tudhat, én ennek kapcsán elsősorban Gerber művére fogok koncentrálni, mint Nietzsche e szövegben megfogalmazott nyelvfilozófiai gondolatainak fő forrására,⁵⁷ és ugyanígy a *Retorika* elemzésekor is Gerber hatására összpontosítok majd, mivel a tőle átvett gondolatok alkotják az előadások nyelvfilozófiai rétegét.⁵⁸

A vizsgálat, amelyre vállalkozom, Magyarországon sem előzmények nélküli. Amellett, hogy az elemzők nálunk is fontosnak tartják Nietzsche szövegeinek nyelvi megformáltságát azok elemzésekor,⁵⁹ Nietzsche nyelvfelfogásával,⁶⁰ illetve Nietzsche retorikai fordulatának kérdésével is többen foglalkoztak,⁶¹ és Biczó Gábor⁶² és Isztray Simon⁶³ ennek kapcsán már Gerber hatására is utalt, Bednatics Gábor pedig *Nietzsche korai nyelvszemlélete* című tanulmányában már részletesebben is tárgyalta ezt a hatást, mindenesetre nem annyira a forráskutatás egyenlősítő tendenciájának jegyében, mint inkább Nietzsche saját teljesítményének hangsúlyozásával.⁶⁴ Habár távol áll tőlem, hogy Nietzschétől minden eredetiséget elvitassak, és szeretném előrebocsájtani, hogy a különböző szövegek átvételeinek, így e szövegek eredetiségének tekintetében is nagy különbségek mutatkoznak (A

⁵⁷ E szöveg egyéb forrásairól lásd elsősorban: Scheibenberger 2016. Bár Scheibenberger könyve áttekintő részében Gerber mellett más szerzőket is relevánsnak tekint Nietzschének a szövegben megjelenő nyelvfelfogása szempontjából (Georg Christoph Lichtenberget és Friedrich Max Müllert említi; vö. uo. 11-12. o. és 14. o.), a konkrét szöveghelyekhez fűzött kommentárjai alapján egyértelműen Gerber mutatkozik az ezeket a gondolatokat meghatározó szerzőnek. Vö. uo. 27–63. o.

⁵⁸ A *Retorika* egyéb forrásairól lásd Most – Fries 1994.

⁵⁹ Lásd pl. Hévízi 1994., Heller 1999., Vajda 1999., Gyenge 2010., Czeglédi 2011/12. 70. o.

⁶⁰ Lásd pl. Mekis P. 2003.

⁶¹ Lásd pl. Kulesár Szabó Z. 2005.

⁶² Lásd: Biczó 2000. 55–63. o. A Gerberre vonatkozó utalást lásd: uo. 123. o.

⁶³ Lásd: Isztray 2011. 57–72. o. A Gerberre történő utalást lásd: uo. 185. o.

⁶⁴ Bednatics 2012. 28–30. o. és 36-37. o.

nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról jóval inkább Nietzsche saját alkotásának nevezhető, mint a *Retorika*), nem tudok egyetérteni Bednaniccsal, aki *Az igazságról és hazugságról* és a *Retorika* kapcsán kijelenti: „Nietzsche *saját* szövegeiről van szó, melyek egyedi hangvétellel, újszerű formában, illetve teljességgel új közegben szólalnak meg – s amelyek az életmű kontextusában elhelyezve is sokoldalúan nyilatkoznak meg. Ugyanakkor nem szabad *egyedi* invenciókként kezelni őket, inkább olyan jelenségként, amelyek amellett, hogy Nietzsche gondolkodásába engednének bepillantást, az azt körülvevő korról is sok mindent elárulnak.”⁶⁵ A *saját* és az *egyedi* ellentéte itt Borsche fentebb ismertetett (és kritizált) elméletére támaszkodik: Nietzsche nem maga találta ugyan ki, amit ír, de elsajátította (Bednatics szavával „átsajátította”) azt.⁶⁶ Félreérthetetlen a „nagy”, kanonizált alkotó mindenek ellenére történő felértékelése (Bednatics korábban úgy fogalmaz, hogy *Az igazságról és hazugságról* „nagy része idézet”⁶⁷), és a „kis” szerző háttérbe szorítása: Bednatics a kort állítja Gerber teljesítményének helyébe, azt sugallva, hogy Gerber csupán a kor eredményeit összegzi, minden eredetiség, egyéni hozzáadás nélkül, Nietzsche pedig az ő könyvét használva egyszerűen korának gyermeke.

Annnyiban azonban mindenképpen követésre méltó Bednatics eljárása, hogy Nietzsche eredetiségének kérdését a retorikai szövegek Gerberhez való viszonyának vonatkozásában reflexió tárgyává tette. Bár Nietzsche értékelésének tekintetében nem osztom a véleményét, a Nietzsche eredetiségére vonatkozó kérdés megválaszolását a téma szempontjából én is megkerülhetetlennek tartom.⁶⁸ A problémára vonatkozó megoldási javaslatomat dolgozatom végén, az egyes nietzschei szövegek elemzését követően ismertetem majd, felhasználva munkám eredményeit.

Dolgozatomban tehát Nietzsche korai nyelvfelfogását tanulmányozom a bázeli időszak kezdetétől a retorikai fordulat szövegeiig, tekintettel Nietzsche forrásaira. Fontosnak tartom azonban hangsúlyozni, hogy céлом továbbra is Nietzsche szövegeinek értelmezése, és a forrásaiul szolgáló szerzők teljesítményének elismerése nem jelenti, hogy az ő műveik elemzésére ugyanolyan mértékben vállalkoznék, mint Nietzsche szövegeinek

⁶⁵ Uo. 30. o.

⁶⁶ Vö. uo. 29. o.

⁶⁷ Uo.

⁶⁸ Nietzsche eredetiségének kérdését a magyar nyelvű szakirodalomban Czeglédi András is felveti Nietzsche perspektivizmusára vonatkozóan, érdekes módon éppen egy, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*-ból származó idézettel kapcsolatban, amelyben nem Gerber, hanem Kant és African Spir hatását ismeri fel. Czeglédi arra mutat rá, hogy a szűkebb Nietzsche-irodalomban Nietzsche eredetiségének képe fokozatosan átértékelődik. (Vö. Czeglédi 2011/12. 71. o.) Ennek az átértékelésnek a jegyében folytatom én is a kutatásaimat.

interpretációjára. Munkám három nagy fejezetében három kontextust vázoló fel, amelyben Nietzsche aktuálisan vizsgált, nyelvfilozófiai tárgyú szövegei értelmezhetőek: a *Nyelveredet* című fejezetben Nietzsche *Vom Ursprung der Sprache* című bázeli előadásvázlatával foglalkozom, itt a kontextust a címnek megfelelően a kor nyelveredet-elméletei jelentik. Mivel itt a vizsgálatom középpontjában álló szöveg teljesen önálló – néhány forrás szó szerinti, illetve csaknem szó szerinti kivonataiból tevődik össze – ezért a hangsúlyt Nietzsche ismereteinek feltárására fektetem. E fejezetben a *Vom Ursprung der Sprache* és forrásai bemutatása után vázoló a szöveg korabeli kontextusát, és helyét Nietzsche előadásai között, majd a tudattalan és az ösztön az előadásvázlatban megjelenő fogalmaival foglalkozom, melyeket Nietzsche Eduard von Hartmanntól kölcsönöz, és melyek később is szerepet játszanak nyelvfelfogásában.

A *Zene és nyelv* című fejezetben a tágabb kontextust a kor zenefelfogásai jelentik, melyeket Nietzsche több forrás (Wagner, Schopenhauer, Eduard von Hanslick, August Wilhelm Ambros, Franz Brendel művei) alapján jól ismert, nyelvi vizsgálatai pedig ebben az időszakban a zene mellett, a zene függvényében bontakoztak ki. Itt néhány, a bázeli korszakot megelőző feljegyzés értelmezésére is vállalkozom, vizsgálódásom fókuszában azonban döntően a bázeli korszak kezdetére esik, végpontját *A tragédia születése* jelöli ki. Ez a fejezet alkotja dolgozatom legterjedelmesebb részét, mivel viszonylag sok szöveg elemzését foglalja magában, mégpedig olyan szövegeket, melyekben Nietzsche már önálló nyelvfelfogást fogalmaz meg, ennek vizsgálata pedig elengedhetetlen ahhoz, hogy a fordulat írásait elhelyezhessük Nietzsche fejlődésének menetében. A nyelvre vonatkozó gondolatok legfontosabb állomásait kutatásaim eredményei alapján a *Das griechische Musikdrama*, *A dionüszoszi világnézet* és *A tragédia születése* jelentik, de Nietzsche jegyzetfüzeteit is vizsgálom, melyekből különösen két, a Nietzsche-kutatásban gyakran tárgyalt feljegyzés bír jelentőséggel: az 1869 őszéről származó 2[10]-es, és az 1871 elejéről származó 12[1]-es számú, ezekkel részletesebben is foglalkozom. Az alfejezetek címei általában a bennük vizsgált szövegekre vonatkoznak, kivéve az utolsó alfejezetet, amelyben Wagner *Beethoven* című írásának hatására utalok. Ennek az az oka, hogy alapvetően elfogadtam Claus-Detlef Bruse meglátását, aki szerint Nietzsche gondolatai ebben az időszakban nagy mértékben Wagner gondolatainak változásait követték, és a *Beethoven* megjelenése döntő hatással bírt arra, ahogy végül a zenedrámára, a zenére és a nyelvre vonatkozó elképzelések *A tragédia születésében* formát öltöttek.⁶⁹

⁶⁹ Vö. Bruse 1984.

A *Zene és nyelv* című fejezet felépítése időrendi, a legkorábbi jegyzetektől vezet a korai fő műig, ily módon közelről mutatja Nietzsche gondolatainak alakulását: egy törésekkel szabdalt, különböző hatásoknak kitett, korántsem egységes fejlődés állomásait. Munkámban arra törekedtem, hogy soha ne a későbbi alapján értsem meg a korábit, hanem Nietzsche korábbi szövegeinek olvasásakor a későbbiekről meglévő ismereteimet lehetőleg kikapcsoljam. Ez az eljárás talán vitatható, de azzal a haszonnal jár, hogy saját teret biztosít a korábbi, olykor kevésbé ismert, vagy a kutatásban kevésbé meghatározó írások számára, mivel nem vonja őket a későbbi, az értelmezésben általában központi szerepet játszó szövegek uralma alá. A fejlődés törésekkel szabdaltként történő megjelenítése talán ennek a módszernek a sajátosságából fakad, ám – annak tudatában, hogy a történeti rekonstrukció egyben mindig konstrukció is – úgy gondolom, az így nyert kép mégis hitelesebb, vagy ha nem is hitelesebb, talán érdekesebb képe egy fejlődésmenetnek annál, mint ha a fejlődés céljait implicite már előre kijelölnénk.

Az általam választott módszerhez persze hozzá tartozik, hogy nem ítélttem előre a retorikai fordulat tekintetében, vagyis a kérdést, hogy a Gerber-olvasmányokkal valóban fordulat következik-e be, nyitottnak kellett tekintenem, és csak annyit fogadhattam el adottként, hogy Gerber valóban hatást gyakorolt Nietzschére, mivel ezt a kutatás már megfelelően alátámasztotta. Ám ez persze nem kevés: hiszen Gerber teljesítményét elismerve nem gondolhattam, hogy a Gerber-olvasmányok semmiféle újdonságot nem jelentettek Nietzsche számára. Kérdéses ezért csak az maradt, hogy a Gerbertől átvett gondolatok a nietzschei életműben fordulatot jelentenek-e.

Erre a kérdésre munkám utolsó, *A nyelv retorika* című fejezetének kell választ adnia, melyben a retorikai fordulat írásaival foglalkozom, minden önkorlátozás nélkül összevetve azokat előzményeikkel. Itt a kontextust elsősorban Gerber műve, illetve a 19. századi nyelvfilozófiák, főként Humboldt nyelvfelfogása jelentik. A retorikai fordulat szövegei jelölik ki a két első alfejezetet, melyek közül *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* további két részre oszlik: *A filozófia feladata* című rész még visszatekint *A tragédia születésére*, itt a korai fő mű után keletkezett jegyzetfüzetek vizsgálatának bevonásával igyekszem tisztázni Gerber hatásának körvonalait, míg a *Nyelvkritika via Gustav Gerber* című részben már szorosabban *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* elemzem; ezt követi a *Retorika* tárgyalása. A retorikai fordulat írásai által kijelölt alfejezetekhez harmadikként csatlakozik a *Metafora* című alfejezet, amelyben a *Retorika* és *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* alapján igyekszem tisztázni Nietzsche metafora-fogalmát, Lacoue-Labarthe elgondolásából kiindulva, aki szerint a retorikai kerülőút

során Nietzsche írásaiban a szimbólum fogalmát a metaforáé váltja fel.⁷⁰ Ez az alfejezet a *Zene és nyelv* című fejezet *A dionüszoszi világnézet* című alfejezetével tart fenn közelebbi kapcsolatot, melyben szintén Lacoue-Labarthe említett megfigyelésével foglalkozom.

Vizsgálatom tehát a retorikai fordulat bekövetkeztére vagy be nem következéskére vonatkozó kérdés megválaszolására irányul, de munkám célja nem merül ki ennyiben. Az alábbiakban arra vállalkozom, hogy Nietzsche nyelvre vonatkozó gondolatait a maguk korabeli kontextusában, Nietzsche olvasmányainak fényében értsem meg.

⁷⁰ Vö. Lacoue-Labarthe 2003. 132. o., 139. o. és 144-145. o.

II. Nyelveredet

1. A *Vom Ursprung der Sprache* és forrásai

Nietzsche nyelvfelfogásának egyik legkorábbi dokumentuma a Bázeli egyetemen 1869/70 téli szemeszterében a latin nyelvtanról tartott előadásainak bevezető fejezete, amely a *Vom Ursprung der Sprache* címet viseli.⁷¹ Bár Nietzsche Bazel előtti időszakból származó jegyzetfüzeteiben már fellelhető néhány, a nyelvre vonatkozó állítás, ezek bővebb kifejtést ott még nem kapnak.⁷² A *Vom Ursprung der Sprache* azonban viszonylag részletesen tárgyalja a címében is megjelölt nyelvelméleti kérdést, a témára vonatkozó eredmények egyfajta összegzését nyújtva. Minadzonáltal ez a kis írás nem Nietzsche önálló alkotása: ahogy már Hubert Thuring megmutatta, néhány forrás rövidített kivonataiból tevődik össze; jegyzetekből összeállított előadásvázlat tehát.⁷³ Nietzsche nem szánta publikálásra ezt az írását. Ami számomra mégis érdekessé teszi, az elsősorban a nyelv-problematika előkerülésének ténye: ez az előadás az első hosszabb, összefüggő szöveg, amelyben Nietzsche a nyelv témájával foglalkozik, ha nem is önállóan. Másfelől a szöveg mint Nietzsche nyelvre vonatkozó ismereteinek dokumentuma bír jelentőséggel, megmutatja, mi az, amit Nietzsche olvasmányjaiból a kérdésfeltevésre vonatkozóan fontosnak tartott, hallgatói számára kiemelt. A *Vom Ursprung der Spraché*ban megjelenő gondolatokat feldolgozott olvasmányélményeknek tekintem, és dolgozatomban szeretném megvizsgálni, hogy hogyan jelennek meg, egyáltalán megjelennek-e ezek a gondolatok az életmű korai szakaszának más írásaiban, vagyis, hogy az egyetemi grammatika előadások hatása érezhető-e az életmű e szakaszában, és ha igen, hogyan. Nietzsche problémafelvetését a kor tudományos (filológiai és nyelvészeti) diskurzusainak kontextusában is vizsgálni fogom, arra a kérdésre keresve a választ, hogy a nyelv általános szempontú tanulmányozása inkább szakmai okoknak vagy Nietzsche személyes érdeklődésének köszönhetően talált utat a grammatika előadások bevezetőjébe.

A *Vom Ursprung der Sprache* című rövidke írás két fő forrása: Eduard von Hartmann: *Philosophie des Unbewußten* című könyve és Theodor Benfey: *Geschichte der*

⁷¹ US

⁷² A nyelv eredetének témáját Nietzsche az antik filozófia, közelebbről Demokritosz és Epikurosz kapcsán említi egy 1867-68-ból származó jegyzetfüzetben. (Vö. 57[19] KGA I/4. 386. o. és 57[26] KGA I/4. 393-394. o.) A korai jegyzetfüzetekben emellett a nyelv mibenlétét érintő kérdés zene és költészet viszonyának kontextusában kerül elő. (Vö. 26[1] KGA I/4. 32. o. és 57[56] KGA I/4. 427. o.) Erről lásd írásom *Zene és nyelv* című fejezetét!

⁷³ Vö. Thuring 1994.

Sprachwissenschaft und orientalischen Philologie in Deutschland seit dem Anfange des 19. Jahrhunderts mit einem Rückblick auf die früheren Zeiten című munkája.⁷⁴ E két forrást már Thüring azonosította.⁷⁵ Ezekhez csatlakozik harmadikként Heymann Steinthal *Die geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern* című műve,⁷⁶ amelyet Nietzsche az előadásnak csupán egy pontján, a bibliai névadástörténet értelmezésével kapcsolatban használ.⁷⁷

A *Philosophie des Unbewußten* olvasásának tényét az előadásokon kívül Nietzsche jegyzetfüzetei és levelezése is dokumentálják. Habár Hartmann neve a Nietzsche által megjelentetett szövegtörzshez csak elvétve fordul elő, és Nietzsche inkább kritikus mint egyetértő olvasója volt kortársának, annak filozófiája mégis nagy hatást gyakorolt életművére.⁷⁸ Eduard von Hartmann a 19. század második felében Schopenhauer filozófiájának továbbvivőjeként és tökéletesítőjeként, illetve a schopenhaueri és a hegeli rendszer szintetizálójaként lépett föl.⁷⁹ A *Philosophie des Unbewußten*, Hartmann első terjedelmes munkája, több kiadást is megélt, az első 1869-ben jelent meg, Nietzsche ezt

⁷⁴ Hartmann 1869. és Benfey 1869.

⁷⁵ Vö. Thüring 1994.

⁷⁶ Steinthal 1863.

⁷⁷ Vö. US 186-187. o. és Steinthal 1863. 10–12. o. Vö. Nietzsche és Steinthal írásának következő bekezdéseit: „Az Ótestamentum az egyetlen vallási dokumentum, amely rendelkezik egy, a nyelv eredetére vonatkozó mítosszal, vagy valami hasonlóval. [...] Tehát a mítoszt az állatok elnevezése stb. foglalkoztatta, a nyelvet magát már előfeltételezték. – A népek hallgatnak a nyelv eredetéről: nem tudnak nélküle világot, isteneket és embereket elképzelni.” (US 186-187. o.) „A népek hallgatása a nyelv eredetéről a legmélyebb, amit erről mondhattak. Ezzel jelzik, hogy nem tudnak világot és embert nyelv nélkül elgondolni. Annál figyelemreméltóbb a héber monda, amely ezt a hallgatást jelentőségteli módon megtörte. Az elbeszélő álláspontja az ún. Mózes könyveiben mindenütt mítikus és mondai. Ám ennek a könyvnek a mítoszai, nevezetesen a Genézis első tizenegy fejezete is, jelentőségük mélysége, tehát tartalmuk igazsága, ahogy ábrázolásmódjuk fenségessége által minden más nép valamennyi mítoszáat felülmúlják olyannyira, hogy az soha nem kelthet elég csodálatot. Ennek megfelelően itt, és csak itt találunk egy mítoszt a nyelv eredetéről is, és benne olyan szemléletet találunk lefektetve, amely a nyelv lényegének és méltóságának legmélyebb sejtéséről árulkodik.” (Steinthal 1863, S. 10-11) Ezt az állatok elnevezésére vonatkozó bibliai szöveghely rövid interpretációja követi, mely alapján Steinthal azt a következtetést vonja le, hogy a Biblia a nyelv emberi eredetét tanítja. Majd megállapítja: „Szigorúan véve itt nem a nyelv eredetéről van szó, és egyáltalán nem is a nyelvről, hanem az ember érintkezéséről és kapcsolatairól, a haszonelvűekről éppúgy, mint az erkölcsiekéről.” (Steinthal 1863, S. 12) Nietzsche az előadásban a bibliai névadástörténetet Benfey nyomán értelmezi. (Vö. US 186-187. o. és Benfey 1869. 23-24. o.) Steinthaltól mindössze annyit vesz át, hogy a nyelv eredetéről nem szólnak mítoszok.

⁷⁸ Nietzsche megjelentetett művei közül *A második korszerűtlen elmélekedésben* említi Hartmann, elmarasztalóan. (Vö. THK 163. o.) A levelezés tanúsága szerint Nietzsche 1869 májusában már bizonyosan hallott Hartmann *Philosophie des Unbewußten*jéről Heinrich Romundtól (vö. Heirich Romundt an Nietzsche, 04. 05. 1869. KGB II. 9-10. o. Nr. 3.), és ez év novemberében már bizonyosan olvasta is azt (vö. An Erwin Rohde 11. 11. 1869. KGB II/1. 73. o. Nr. 40.). Bár Nietzsche és baráti köre elmarasztálták Hartmann Schopenhauer iránt tanúsított hálátlansága miatt, Nietzsche tudományos ismeretei és pesszimizmusa miatt becsülte. (Vö. uo.) A jegyzetfüzetekben ugyanebben az időszakban, 1869-70 telén már találhatóak egyértelmű utalások Hartmannra. Lásd pl. 3[5] KSA 7, 59. o.; 3[18] KSA 7, 65. o., az utóbbi töredékben Nietzsche név szerint is említi Hartmann. A teljes problémakörre vonatkozóan lásd Gerratana 1987. 400–402. o.

⁷⁹ Vö. Gerratana 1987. 394. o. Valamint vö. Hartmann 1869. 644–678. o., bár Hartmann itt Schopenhauer és Hegel mellett Schellinget és Platont is elődei közt említi.

olvasta.⁸⁰ A műben Hartmann egy metafizikai rendszer kiépítésére törekszik, melyet induktív–természettudományos módszerrel kíván megalapozni. A vállalkozás lényegéül ő maga ezt a két oldalról való indulást jelöli meg, a korszerű empirikus módszert az egyik, a filozófiai/metafizikai kérdésfeltevést a másik oldalról.⁸¹ A mű központi fogalma a címben is megjelölt *Unbewußte* (tudattalan), mely a világot mozgató alapelveként jelenik meg, és bizonyos mértékig a schopenhaueri akarat transzformációjaként is felfogható, habár Hartmann a tudattalan mellett használja az akarat fogalmát is, illetve tudattalan akaratról és tudattalan képzetről is beszél,⁸² míg végül (hiszen a fogalomnak a szerző szándéka szerint a fejezetek során át kell megvilágosodnia)⁸³ a tudattalan akként a fogalomként mutatkozik meg, melyben az akarat és a képzet egyesül.⁸⁴ Mégis, a mindenben ott munkáló erő leírása, melynek segítségével Hartmann a világ lényegét kívánja megragadni, a schopenhaueri akarat fogalmával rokon.⁸⁵ A világ problémáira, a számunkra (az ember számára) érthetetlen jelenségekre Hartmann szemében a tudattalan fogalmának segítségével adható adekvát válasz. A szerző a tudattalan különböző megjelenési formáit megmutató fejezetek hosszú során át kalauzolja el olvasóját a metafizikai részre, melyben feltárul a világfolyamat célja és a világ bölcsessége. Az eredmény a schopenhaueri felfogáshoz áll közel: a történelem során a képzet egyre inkább önállósul az akarattal szemben, egyre jobban átlátja, hogy illúziók foglya, és hogy ezek az illúziók viszik rá arra, hogy a szenvedéssel teli életben a boldogságot keresse, míg végül a logika felülkerekedik a logikátlanságon [Unlogisch] és a világ eljut önmaga megsemmisítéséig. A történelem tehát mint tudatosodási folyamat, mint logika és logikátlanság szükségképpen az előbbi győzelmével záruló harca bontakozik ki az olvasó előtt.⁸⁶ Hartmann azonban Schopenhauerrel ellentétben a világ megsemmisítését nem individuális, hanem univerzális tettként gondolja el, és a hozzá vezető utat nem a világról való lemondásban, hanem az életakarát igenlésében, az életnek és fájdalmainak való teljes önátadásban, a személyiségnek a világfolyamattal való egyéolvadásában látja.⁸⁷ Emellett fontos különbség az is, hogy a világ megítélésének kérdésében Schopenhauer helyett

⁸⁰ Vö. Gerrata 1987. 400. o.

⁸¹ Mintául Schelling szolgál. Lásd Hartmann, 1869. 5–12. o., de különösen: uo. 9-10. o.; Lásd még uo. 332-333. o.

⁸² Vö. uo. 3. o.

⁸³ Vö. uo.

⁸⁴ Vö. uo. 326. o.

⁸⁵ Hartmann maga nem csak Schopenhauer fogalmiságával von párhuzamot, szerinte a tudattalan „hirtelen akként mutatkozik meg, ami minden nagy filozófia magját alkotta, mint Spinoza szubsztanciája, Fichte abszolút Énje, Schelling abszolút szubjektum-objektuma, Platon és Hegel abszolút ideája, Schopenhauer akarata stb. –” Uo. 3. o.

⁸⁶ Vö. uo. 631–634. o.

⁸⁷ Vö. uo. 638. o.

Leibnizhez csatlakozik, és azt mondja: „minden lehetséges világ közül a fennálló a legjobb”,⁸⁸ ugyanakkor egy kiegészítéssel él: „azonban ennek ellenére teljes egészében nyomorúságos, és rosszabb, mint ha egyáltalán nem lenne.”⁸⁹

Benfey és Steinthal könyveit Nietzsche a bázeli könyvtárból kölcsönözte ki 1869 novemberében, több, a latin nyelv és nyelvtan kérdéskörét tárgyaló művel együtt,⁹⁰ ezek a művek tehát valószínűleg a latin grammatikáról szóló előadások kapcsán, vagyis bázeli kötelezettségei miatt kerültek a kezébe. Benfey nagyszabású vállalkozása a nyelvtudomány történetét tekinti át, és bár fókuszában – a címben felkeltett elvárásoknak megfelelően – a nyelvtudomány történetének utolsó, 19. századi, ezen belül is németországi fejezete áll, az ezt megelőző korokra történő visszatekintés a mű tekintélyes részét teszi ki.⁹¹ A Benfeyéhez hasonló tudománytörténeti vállalkozás nem volt egyedi a korban, a születő, filozófiából kiváló tudományok történetük elbeszélése által is igyekeztek megerősíteni identitásukat, tisztázni határaikat. Ebben az eljárásban a kor történeti érdeklődése is megnyilvánult, valamint az a gondolat, hogy a dolgok eredetük felől érthetőek meg. Ahogy Georg Curtius egy, a filológia feladatát és történetét bemutató előadásában megfogalmazta: „Hogy mi a filológia, azt pedig nem lehet jobban megmutatni, mint hogy rámutatunk arra, hogyan keletkezett. A keletkezésből a létet megismerni, minden történeti kutatásnak ez a fáradozása itt is használhatónak bizonyul.”⁹² Benfey műve maga is egy, a tudományok történetét bemutató sorozat keretében jelent meg.⁹³ Benfey szűkíti a maga feladatát azzal, hogy e történetben elsősorban a tudomány legújabb (vagyis 19. századi) korszakára, annak is németországi fejlődésére koncentrál. Eljárását azzal indokolja, hogy ez a korszak a módszertani újításoknak: a történeti és az összehasonlító módszer megszületésének köszönhetően különösen jelentős a nyelvészet történetében, hiszen ezek segítségével találta meg a tudomány a maga feladatát és útját, az így lehatárolt korszakban pedig Benfey szerint a nyelvészet területén a német szellem teljesítménye dominál.⁹⁴

Steinthal *Die Geschichte der Sprachwissenschaft* című műve, melyet szerzője August Böckhnek ajánl, nem nyelvészeti, hanem klasszika-filológiai munka, és tárgya az antik nyelvtudomány megértése történetének vizsgálatán keresztül.⁹⁵ Steinthal a Böckhöz írt ajánlás

⁸⁸ Uo. 531. o.

⁸⁹ Uo. 633. o.

⁹⁰ Vö. Crescenzi 1994. 390-391. o.

⁹¹ A visszatekintő fejezet (*Übersicht der Geschichte der Sprachwissenschaft bis zum Anfang unseres Jahrhunderts*) a mű több mint egyharmadát foglalja el. Vö. Benfey 1869. 17–312. o.

⁹² Crutius 1862. 6. o.

⁹³ Vö. Benfey 1869.

⁹⁴ Vö. uo. 12–16. o.

⁹⁵ Vö. Steinthal 1863. VII–XI. o.

szerint az antik grammatikai ismeretek aprólékos, kontextuális vizsgálatára törekszik, hangsúlyozva, hogy az egyes tudományos eredmények csak az egész folyamatában, előzményeik és következményeik összefüggésében érthetőek meg és értékelhetőek.⁹⁶ Vizsgálódásait ugyanakkor a jelen szempontjából is fontosnak tartja, méghozzá az antik grammatikai ismereteknek a kortárs nyelvtudományra gyakorolt hatása miatt, és ezzel kapcsolatban azt hangsúlyozza, hogy a múlt tudományának megismerésére a jelen tudományának fejlődése miatt van szükség, az átalakuláshoz szükséges kritika talaját ugyanis a múlt alapos ismerete teremti meg.⁹⁷ Steinthalnál a tudománytörténet jelentőségének tehát egy másik aspektusa jelenik meg, mint Benfey-nél, Steinthal szerint a múltban uralkodó elmélet kritikája a jövőbeni kutatás számára tisztítja meg a terepet. Ebben az igényben is benne rejlik azonban a feltevés, hogy a kritizálni kívánt elmélet a maga gyökerei és történeti alakulása felől érthető meg.

Nietzsche *Vom Ursprung der Sprache* című előadásvázlatát tekintve feltűnő, hogy az alapjául szolgáló művek egyike sem kimondottan nyelvfilozófiai munka: a nyelv eredetére vonatkozó kérdésfeltevés Hartmannál a Nietzsche által is használt *Das Unbewußte in der Entstehung der Sprache* című fejezetben kerül elő,⁹⁸ Benfey tudománytörténete a már említett visszatekintő részben, mint történeti érdekességet tárgyalja a problémát,⁹⁹ és Steinthal a kérdést szintén történeti perspektívában, a nyelvtudomány mitológiai alapjai kapcsán érinti¹⁰⁰ – Nietzsche is erre a részre támaszkodik.

Közelebbről tekintve a *Vom Ursprung der Sprache* címet viselő rövidke írás a nyelv eredetét tárgyaló elméletek tömör összefoglalóját adja, modern elméletként Hartmannra támaszkodik, Benfeytől pedig a nyelv eredetére vonatkozó kérdésfeltevés történeti áttekintését veszi át; a Steinthaltól származó néhány mondat az utóbbit egészíti ki. A szöveg felépítése is ezt a felfogást domborítja ki: a Benfeyre támaszkodó történeti rész a hartmanni elmélet adta keretbe illeszkedik. Nietzsche hozzátoldásai kikerekítik és ezáltal bizonyos mértékig értelmezik, és egy ponton kiegészítik az átvett anyagot.

⁹⁶ Vö. uo. IX-X. o.

⁹⁷ Vö. uo. 4. o.

⁹⁸ Vö. Hartmann 1869. 227-232. o. A nyelv témáját érinti a „Das Unbewußte im Gefühle” című rész is, melyet Nietzsche másutt szintén felhasznált. (Uo. 188–201. o.) Ezzel a *Zene és nyelv* című fejezet 3. B. *Az érzés, a kifejezőeszközök és a művészetek* című szakaszában foglalkozom.

⁹⁹ Vö. Benfey 1869. 283–295. o.

¹⁰⁰ Vö. Steinthal 1863. 8–12. o. Steinthal a műben Platón Kratüloszával is foglalkozik, de a $\theta\acute{\epsilon}\sigma\epsilon\iota$ és a $\phi\acute{\upsilon}\sigma\epsilon\iota$ közti különbséget nem a nyelveredetre irányuló kérdésként, hanem a nyelv és az ismeretek viszonyára irányuló kérdésként értelmezi. Vö. uo. 75. o. és 84. o. Steinthal *Der Ursprung der Sprache im Zusammenhang mit dem letzten Frage alles Wissens* című művében behatóan, a kutatás aktuális témájaként tárgyalja a nyelveredetet (vö. Steinthal 1858.), Nietzsche azonban ezt a művet, úgy tűnik, nem ismerte.

Nietzschétől származik a fejezet bevezető mondata, miszerint a nyelv eredetével kapcsolatban biztosan csak azt lehet megmondani, hogyan nem keletkezett¹⁰¹ – a szöveg egésze tulajdonképpen ennek a mondatnak rendelődik alá, így Hartmann elméletéből is inkább a negatív meghatározások lesznek fontosak, és az a pozitív állítás, hogy a nyelv az ösztön által jött létre, veszt valamennyit a bizonyosságából. Mindenesetre ez lesz a korszerűként elfogadott álláspont. Nietzsche a második bekezdéstől már Hartmannt követi. A hartmanni szöveg felépítésén azonban némileg változtat: tételmondatot emel ki, és az átvett anyagot ezt alátámasztó pontokba rendezi. A tételmondat a bevezető mondat logikáját követve egy negatív állítás: „*A nyelv nem egy egyén és nem is valamilyen sokaság tudatos műve.*”¹⁰² Ezt először is a gondolkodás nyelvre utaltsága, másodsor a tudatos gondolkodás nyelvet károsító hatása, harmadszor a nyelv bonyolultsága és ennek ellenére fennálló egységessége hivatott bizonyítani. Az érvek felsorakoztatását követi a megállapítás, mely szerint a nyelv az ösztön eredményeképpen jött létre. Ezek a gondolatok mind Hartmanntól kerültek át Nietzsche szövegébe.

A Benfey munkájára támaszkodó szakasz nyitó mondata szerint a korábbi nai, meghaladott álláspontokat veszi sorra. Az áttekintésben két központi problémafőlvetés rajzolódik ki, a nyelv, mint $\theta\acute{\epsilon}\sigma\epsilon\iota$ vagy $\phi\acute{\upsilon}\sigma\epsilon\iota$, illetve az isteni vagy emberi eredet kérdése. A szöveg megemlíti a legfontosabb szerzőket és teljesítményeiket, miközben folyamatosan állást foglal. Elveti, hogy a nyelv szerződés révén jöhetett volna létre, majd azt is, hogy a dolgok természetét tükröznék, illetve hogy a hangok megválasztása az általuk jelölt dolgok lényegéhez kapcsolódna, és elutasítja az isteni eredetet – ezt egészíti ki a bibliai névadástörténet Steinhaltól átvett értelmezése, mely szerint a mitológiákban a nyelveredet kérdése nincs jelen. Végül Herder álláspontja: az ember nyelvre született, jelenik meg a kérdések helyes megválaszolásaként; bár más vonatkozásban Herdert kritika is éri,¹⁰³ mégis az ő nézetei már közelíteni látszanak Hartmann korszerű elképzeléseihez. A kettőt szerencsésen köti össze a szintén Nietzschétől származó Kant-utalás, vagyis az ösztön hartmanni fogalmának a teleológia kanti fogalmával való összefüggésbe hozása: „A helyes ismeret – írja Nietzsche – csak Kant óta közismert, aki *Az ítélőerő kritikájában* a teleológiát a természetben egyúttal valami tényszerűként ismerte el, másrésztől kiemelte a csodálatos

¹⁰¹ Vö. US 185. o.

¹⁰² Uo. Vö. Hartmann 1869. 231. o.

¹⁰³ Igaz, hogy Herdert kritika is éri: először is az általa az onomatopoeízisnek, másodsor az indulatszavaknak tulajdonított szerep miatt. Ezek a pontok Nietzsche összefoglalásában igen vázaltszerűek, Benfey valamivel részletesebben fejti ki őket. (Vö. US 187-188. o. és Benfey 1869. 294-295. o.)

antinómiát, hogy valami célszerű lehet tudat nélkül. Ez az ösztön lényege.”¹⁰⁴ Az utolsó kijelentéssel Nietzsche Hartmannhoz és a bevezetőhöz zár vissza, ezzel szépen kikerekíti a szerkezetet, melyet aztán a szintén Hartmanntól átvett Schelling idézettel zár.

Eközben a szövegben egyszer sem kerül elő Hartmann neve, és éppígy Benfeyé vagy Steinthalé sem, habár a kis fejezet hemzseg a nevektől. Minden elmélethez köthető egy tulajdonnév, ez alól csak az ösztön-elmélet látszik kivételnek, mely azonban részben, az imént idézett szakaszt figyelembe véve, Kanthoz látszik kötődni. Benfey nevének elmaradása kevésbé szúr szemet, de a modern felfogásként megjelenő ösztön-elmélet kidolgozójának nevét elhallgatni különösnek tűnhet. Persze messzemenő következtetéseket ebből nem lehet levonni, hiszen a szöveg csupán jegyzet illetve vázlat, és nem lehet tudni, hogy az előadásokon Nietzsche szóban hivatkozott-e forrásaira, elhangzott-e tehát Hartmann, Benfey és Steinthal neve az első latin grammatika órán. Mindenesetre az így hátramaradt szöveg természetesen azt a benyomást kelthette olvasóiban, hogy Nietzsche saját elméletével találkozik, és a kis szöveget sokáig így is értékelték.¹⁰⁵

2. A nyelveredet a korabeli filológiában és Nietzsche előadásaiban

A nyelv keletkezésének kérdését Nietzsche tehát a latin grammatika előadások bevezetőjeként tárgyalja, némileg történeti ízzel: nem feltétlenül aktuális filozófiai problémaként, habár megválaszolatlan és megválaszolhatatlan kérdésként. Érdemes megvizsgálni, hogy a latin nyelvtanról szóló előadásait miért kezdte Nietzsche ezzel a bevezetővel. A korban nem volt szokatlan, hogy az egyetemi grammatika előadásokban a nyelv eredetére és lényegére vonatkozó fejtegetések is előkerüljenek, így például megtalálhatóak Christian Carl Reisig latin nyelvtanról szóló előadásaiban is,¹⁰⁶ melyek 1839-es kiadását Nietzsche szintén 1869 novemberében kölcsönözte ki a bázeli könyvtárból, vélhetően éppen a grammatika előadásokra készülve,¹⁰⁷ valamint Friedrich Haase latin nyelvtani előadásaiban,¹⁰⁸ és Nietzsche klasszika-filológia professzora, Friedrich Ritschl is e témával vezette be latin előadásait.¹⁰⁹ Christian Benne szerint a *Vom Ursprung der Sprache* című írás részben a szavak

¹⁰⁴ US 188. o.

¹⁰⁵ Pl. Lacoue-Labarthe is, v. ö. Lacoue-Labarthe 2003. 137. o. Lásd még pl. Gaugner 1989. 595-596. o. Behler 1994. 102-105. o., Behler 1996. 68-70. o.

¹⁰⁶ Vö. Reisig 1839. 6-8. o.

¹⁰⁷ Vö. Crescensi 1994. 391. o.

¹⁰⁸ Vö. Haase 1874. 41-72. o.

¹⁰⁹ Vö. Benne 2005. 71-72. o. valamint Brambach 1865. 22. o.

megválasztásában is Ritschl hatását mutatja.¹¹⁰ Bár a Thuring által kimutatott egyezések fényében nem tűnik valószínűnek, hogy Nietzsche Ritschlre, illetve saját, Ritschl óráin készített jegyzeteire támaszkodott volna a latin nyelvtan kurzus első előadására való felkészülés folyamán – hiszen a forrásaiból származó szó szerinti, illetve csaknem szó szerinti átvételek, mint említettem, szinte a rövid szöveg egészét lefedik – elképzelhető, hogy a bevezető tárgyának megválasztása közvetlenül a Ritschl óráin szerzett tapasztalatokhoz kötődik.¹¹¹

A nyelveredet kérdése e gyakorlat ellenére nem tartozott feltétlenül a klasszika-filológia tárgyköréhez a 19. században; amennyiben nem tekintették már megoldottnak vagy teljességgel megválaszolhatatlannak, vagyis amennyiben tudományos vizsgálatra alkalmasnak találták,¹¹² általában egy másik születőfélben lévő tudomány, az általános vagy filozófiai nyelvészet területéhez sorolták. A filológia és a nyelvészet (lingvisztika, grammatika, nyelvtudomány – a megnevezés ekkoriban még nem kristályosodott ki) közötti határvonal ebben az időszakban persze még nem volt éles, ezt tükrözi, hogy a század közepe táján művek sora foglalkozott e határvonalak tisztázásával és a két tudomány viszonyának meghatározásával.¹¹³ Német nyelvterületen a filológia Friedrich August Wolf munkásságának hatására túllépett azon, hogy pusztán nyelvtudományként tekintsen magára – Benedetto Zavatta szerint éppen ez a momentum tette lehetővé az önálló nyelvtudomány megszületését, hiszen ezáltal a nyelv témája levált a filológiáról. Utóbbi célja az antikvitás teljes körű vizsgálata lett, nem korlátozódhatott tehát csupán a nyelv tanulmányozására, bár az antik nyelvek ismerete természetesen továbbra is elengedhetetlen maradt a számára.¹¹⁴ Wolf a filológiát ókortudományként határozta meg, vagyis az antikvitás kutatására korlátozta. Vele ellentétben azonban például már Friedrich Schlegel is – aki a filológiát még egyértelműen nyelvtudománynak tekintette¹¹⁵ – úgy vélekedett, hogy annak fogalmát nem lehet ennyire

¹¹⁰ Vö. Benne 2005. 72. o.

¹¹¹ Ritschl egyébként a fentebb említett Reisig tanítványa volt Halléban (vö. Ribbeck 1879. 40. o.), és Reisig tanítványa volt a szintén említett Haase is, ő rendezte sajtó alá mestere latin előadásait (vö. Reisig, i. m. III–XVI. o.). Hozzájuk hasonlóan érintette a nyelv eredetének témáját például Carl Ernst Christoph Schneider is görög nyelvtan előadásában, a mű nyitó megjegyzése szerint ebben Herderre támaszkodott (vö. Schneider 1837. 1–11. o.). Schneider Gottfried Hermann tanítványa volt (vö. Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 32. 1891. 133–134. o.), ahogy Reisig, és tanulmányai kezdetén Ritschl is (vö. Ribbeck 1879. 23–24. o., és 34. o.). Valószínűnek tűnik tehát, hogy az a szokás, hogy a nyelvtan előadásokban kitérjenek a nyelv eredetének tárgyalására is, mesterről tanítványra öröklődött.

¹¹² Vö. Steinthal 1858. V. o., valamint Zavatta 2014. 267. o.

¹¹³ Lásd pl. Curtius 1848., Tobler 1865. Müller, M. 1863. 20–22. o.; Benfey 1869. 2–11. o.

¹¹⁴ Vö. Zavatta, 2014. 266. o.; Curtius, 1862. 22–23. o.; Wolf, Fr. A. 1831. 10. o. és 13. o.

¹¹⁵ Schlegel szerint: „A filológia a nyelvnek az ismerete és tudománya, és mindannak, ami ehhez tartozik.” (Schlegel, Fr. 1836. 8. o.) Schlegel úgy gondolja, hogy a filológia hasznos segédtudománya lehet más tudományoknak, mivel a nyelvi ismeretek előmozdítják a tárgyi ismereteket. Ez azonban már a filológia területéről való kilépést jelent (vö. uo. 9. o.).

szűkre szabni: nemcsak a klasszikus ókor, hanem valamennyi nép nyelve a tárgya lehet. Utóbbiak az egyes nyelvek grammatikájának anyagát képezik, melyektől Schlegel megkülönböztette az általános vagy filozófiai grammatikát, mely a nyelvvel általában foglalkozik, annak *eredetét*, lényegét és formáját, illetve felépítését kutatja, jóllehet, e tudományokat mind a nyelvtudományok összességét átfogó filológián belül helyezte el.¹¹⁶ A későbbiekben azonban a filológia egyre inkább csupán azt kezdte jelenteni, amit Schlegel az egyes nyelvek grammatikájának nevezett, illetve, mivel a wolffi elképzelés meghatározónak bizonyult, nemcsak a nyelvek, hanem az egyes népek és kultúrák vizsgálatát, a nyelvtudomány pedig, mint a nyelvvel általában foglalkozó általános vagy összehasonlító nyelvészet, ezektől elkülönült.¹¹⁷ A szembeállítás már Humboldt-nál is így jelenik meg a század '20-as, '30-as éveiben,¹¹⁸ és így különíti el egymástól a két tudományt a század közepén Georg Curtius¹¹⁹ és Ludwig Tobler,¹²⁰ majd az 1860-as évek végén Theodor Benfey is a Nietzsche által is használt művében.¹²¹ A modern értelemben vett nyelvészet még a következő századforduló nagy filológiai szótárának „Grammatika” szócikke szerint is a Schlegel által megadottakat, vagyis a nyelv eredetének, lényegének és formájának kutatását jelenti.¹²²

Az általános nyelvészet és a filológia persze hasznosítják egymás eredményeit, és számos ponton érintkeznek,¹²³ a nyelveredet kérdése azonban, a fentiek alapján úgy tűnik, nem tartozik ezek közé. Ezért helytállónak látszik Christian Benne megállapítása: „A filológia mindenesetre nem foglalkozik ilyen jellegű problémákkal, mert a nyelveredet-elméletek és hasonló filozófiai spekulációk nem tartoznak rá. A jelenség történeti leírására korlátozódik,

¹¹⁶ Mivel Schlegel szerint: „A filológia egyáltalában véve minden nyelvtudományosságot felölel.” Uo. 8. o. Lásd még uo. 8–11. o.

¹¹⁷ A híres filológus-vita, amelyben Wolf koncepciójával (az antikvitás nagyívű és átfogó tanulmányozásával, az ún. tárgyfilológiával) Gottfried Hermanné (a nyelvek és a metrum pontos ismeretére építő irodalmi szövegrekonstrukció, az ún. szó- vagy nyelvfilológia) állt szemben, a két irányzat összebékítésével végződött. Már a Hermann-tanítvány Reischig sem korlátozta tevékenységét a nyelvfilológia területére, ehelyett a tárgyi és nyelvi ismeretek egységét tartotta szem előtt. Hozzá hasonlóan Ritschl is a két irányzat egyesítésére törekedett. Ez egyrészt a hermanni történeti-kritikai módszer elfogadását és a megbízható szövegkiadások létrehozására való törekvést, másrészt Wolf nyomán a filológia tárgykörének tágabb, vagyis nem pusztán az írott források elemzésére szorítkozó értelmezését jelentette. (Vö. Otto Ribbeck 1879. 21–23. o. és 39. o., Tobler 1865. 194. o., Curtius 1848. 22. o. valamint Benne 2005. 52–58. o.)

A 19. században az általános nyelvészet fogalma is komoly változásokon ment át, az általános, minden nyelvre jellemző, az emberi gondolkodás általános szabályaival is összefüggésbe hozható nyevtan felállításának ábrándja átadta helyét a modern értelemben vett összehasonlító nyelvészetnek. Lásd erről: Naumann 1996. 30–39. o.

¹¹⁸ Vö. Humboldt 1985. 45. o. Humboldt itt úgy vélekedik, a filológia csupán azokkal a nyelvekkel foglalkozik, melyeknek irodalmuk van, mivel célja elsősorban az irodalmi szövegek megértése, és a nyelv vizsgálata ennek a célnak rendelődik alá benne. Lásd még erről Humboldt 1972. 564. o.

¹¹⁹ Vö. Curtius 1848. 8-9. o.

¹²⁰ Vö. Tobler 1865. 195. o. Uo. 210. o.

¹²¹ Vö. Benfey 1869. 2–5. o.

¹²² Vö. Kroll 1912. 1780. o.

¹²³ Lásd Curtius 1848.

ahelyett, hogy néhány alapelvre redukálná azt.”¹²⁴ Nietzsche ennek megfelelően nem egy önálló nyelveredet-elmélet felvázolásával nyitja grammatika előadásait, hanem csupán történeti áttekintést nyújt a témáról – egy olyan témáról, amelynek, mint annyi másnak, gyökerei eleve az antikvitásban vannak. Sőt, áttekintése inkább tudománytörténeti jellegű, mint némelyik elődjéé: Haase például a maga latin nyelvtan előadásaiban hosszasan elemzi, hogyan, milyen lépcsőfokokon keresztül mehetett végbe a nyelv megalkotása, és nem szorítkozik az ezzel kapcsolatos álláspontok ismertetésére.¹²⁵ Haasénak ez a törekvése ugyanakkor arra vall, hogy a klasszika filológia nem zárkózott el teljesen a kérdés elemzésétől és esetleges megoldásától sem. Bár Nietzsche maga már előadásának felütésében leszögezi, hogy a nyelv eredetére vonatkozó kérdés nem válaszolható meg, később Hartmann elméletét mégis mint korszerűt, mint a „helyes ismeretet” szerepelteti, azaz mégis fellép egyfajta igényvel legalábbis a válasz körvonalazására – annak ellenére, hogy írásának bevezetőjében éppen a tárgyalt kérdés megválaszolhatatlanságára hívja fel a figyelmet.¹²⁶

Emellett a filológián belül sem csak grammatika előadások részeként került elő a nyelveredet problémája. Megtalálható például a filológiai enciklopédiákban is, Wolf, majd Böckh is foglalkozik a témával, melyet egyébként Haaséhoz hasonlóan mutatnak be.¹²⁷ Érdekes módon ezt mindketten azután teszik, hogy elkülönítik egymástól a nyelv különböző tárgyalásmódjait. Wolf a nyelv filozófiai tárgyalását és eszközként történő használatát állítja szembe egymással, melyek közül előbbi a nyelvtudomány, utóbbi a filológiák megközelítésmódjának feleltethető meg. A nyelv eredetének vizsgálatát az előbbihez sorolja, ezért nála annak tárgyalása kitekintésnek tűnik.¹²⁸ Vele ellentétben Böckh először is a nyelvek filozófiai és filológiai tanulmányozását különbözteti meg egymástól, és utóbbin belül helyezi el mind a nyelvtudományt, mind az egyes nyelvek nyelvtanát, mely a szűkebb értelemben vett filológiának felel meg.¹²⁹ Böckh azért jár el így, mert a filológiát nagyon is tágan értelmezi: azt a megismert megismeréseként definiálja, vagyis a történetileg adott források újra-

¹²⁴ Benne 2005. 72. o.

¹²⁵ Vö. Haase 1874. 44–72. o.

¹²⁶ Vö. US 188. o. és Uo. 185.o.

¹²⁷ Wolf, Fr. A. 1831. 50–53. o. Böckh 1877. 724–730. o. Wolf műve megvolt Nietzsche könyvtárában. Vö. Campioni et al. 2003. 655. o. A nyelv eredetének bemutatása egyébként a legtöbb szerzőnél Herder *Értekezés a nyelv eredetéről* című munkájának hatását mutatja. Jól példázza, hogy ez a mű mennyire erős befolyással bírt a téma 19. századi megközelítéseire, hogy Schelling is ebből a munkából, illetve annak Hamann által megfogalmazott kritikájából indult ki, amikor 1850-ben, csaknem 80 évvel Herder díjnyertes pályaművének megjelenését követően a berlini Akadémián a nyelveredet kérdését újra felvetette. (Schelling 1861. 419–422. o.) Jacob Grimm pedig egy évvel később a Schelling felvetésére reagáló előadásában, miután kifejtette a témáról nézeteit, befejezésül Herder emlékének hódol, aki „[...] a nyelveredet nehéz kérdését már akkor úgy oldotta meg, hogy az általa adott válasz máig találó maradt [...]”. (Grimm 1858. 56. o.)

¹²⁸ Vö. Wolf, Fr. A. 1831. 47. o.

¹²⁹ Vö. Böckh 1877. 725-726. o. Konceptiója ennyiben Schlegelére emlékeztet.

megismeréseként, újra-megértéseként fogja fel, mely ezáltal szerinte a történeti megismeréssel általában esik egybe.¹³⁰ Ezzel szemben valamennyi újonnan szerzett elméleti ismeretet filozófiának tekint. E két tudományágat tartja a legalapvetőbbnek valamennyi között: az összes többi ezeknek rendelődik alá, illetve ezekből vezethető le.¹³¹ A filológia és a filozófia tehát nem tárgyakban, hanem megközelítésmódjukban különböznek egymástól.¹³² Ennek megfelelően a nyelv tanulmányozásának is van filozófiai oldala, „[e]z a nyelv eredetét és lényegét általában, annak belső felépítését, valamint a szellemmel való összefüggését kívánja megalapozni.”¹³³ Ebben a tevékenységben azonban rászorul a nyelv történeti kutatására, ezen belül is a nyelvtudományra, melynek „a nyelvek általános összefüggését összehasonlításon keresztül kell felfognia”¹³⁴. A nyelv eredetének feltárásához szükség van történeti rekonstrukcióra, ebben a tekintetben a vele való foglalatosság a nyelvészet feladata lesz, és mint történeti kutatás, ahogy Böckh fogalmaz: „a filológiához tartozik annak átfogó fogalma szerint.”¹³⁵ Ily módon persze nem meglepő, hogy a nyelveredet kérdése egy filológiai enciklopédia lapjain is felbukkan.

Bár Böckh elgondolása nem vált általánosan elfogadottá a korban,¹³⁶ rámutat, hogy sem a filológia sem a nyelvészet fogalma és tárgyköre nem rögzült még a 19. század '60-as éveigi,¹³⁷ amikor Nietzsche grammatika előadásait tartotta, ezért nem lehet egyszerűen kijelenteni, hogy a nyelv eredetének kutatása a filológia számára ekkoriban idegen terepet jelentett. Nietzsche filológiai enciklopédia előadásaiban megmutatkozik, hogy mennyire közel állt egymáshoz a filológia és a nyelvtudomány a korban a gyakorlatban. Nietzsche rezignáltan állapítja meg, hogy a kalsszika filológus hallgatók egy része elsősorban nyelvösszehasonlítással foglalkozik, és később tanárként a gimnáziumi latin vagy ógörög óráin is a nyelv lényegéről értekeznek. Nietzsche szerint ezzel szemben a filológus számára a nyelvösszehasonlításnak mindig pusztán eszköznek kellene maradnia, míg céljának az antik

¹³⁰ Ennek a definíciónak a fényében Nietzsche, mivel a latin nyelvtan előadások bevezetőjében nem kíván önálló elméletet felállítani a nyelv eredetéről, hanem már meglévő elméleteket ismertet, mindenképpen a filológia területén belül marad. Csakhogy Böckh meghatározása nem volt általánosan elfogadott a korszakban. Nietzsche maga a filológiát történelem, természettudomány és esztétika elegyeként írta le. (Lásd HKF 9-10. o.) Böckh éppen az ilyen elegyes definíciókkal szemben dolgozta ki meghatározását, melynek lényegi eleme, hogy a filológia különböző tevékenységi köreit egyszerre kívánja megragadni, átfogó és mégis a tudomány körülhatárolására alkalmas definíciót nyújtva. (Böckh 1877. 4. o.) Ez egyben azt is jelenti, hogy a filológia nem feltétlenül zárkózik el az elől, hogy a jelenségeket alapelveikre vezesse vissza, legalábbis amennyiben saját fogalmának megalkotásáról van szó.

¹³¹ Vö. Böckh 1877. 16–21. o.

¹³² Vö. uo. 16. o.

¹³³ Uo. 726. o.

¹³⁴ Uo.

¹³⁵ Uo. 727. o.

¹³⁶ Lásd a 130. lábjegyzetet!

¹³⁷ Vö. Böckh 1809–1865 között tartotta enciklopédia előadásait, melyek az 1877-ben Ernst Bratuschek által megjelentetett kötet alapjául szolgáltak. Vö. Böckh 1877. IV. o.

autorok és emlékek megértésének kellene lennie; felfogása tehát Wolfét követi. A nyelvek összehasonlító tanulmányozását ennek megfelelően nyilvánvalóan egy másik tudományként fogja fel¹³⁸ – ez azonban az ideál.

Nietzsche mindenesetre élő hagyományt követett, amikor latin nyelvtan előadásait a nyelv eredetének témájával vezette be. A következő előadás tárgyától, a latin nyelv rokonságaitól, már csak egy lépés volt visszafelé az eredet kutatásában általában a nyelv keletkezésének vizsgálata. Az összehasonlító nyelvészet sikerei a korban valóban tápot adtak annak a reménynek, hogy a nyelv keletkezésére vonatkozó ismeretek köre tágítható.¹³⁹ Ahogy az összehasonlító nyelvészet feltárja a nyelvek rokonságait, és az ismert nyelvekből visszakövetkeztet közös őseikre, úgy bővül a nyelvek korábbi állapotaira, és ezáltal a fejlődésükre vonatkozó ismeretek köre, melyből az első nyelv (vagy nyelvek) jellemzőire és létrehozásának módjaira is következtetni lehet, elvégezhető tehát a Böckh által is említett történeti rekonstrukció. A nyelveredet kérdése éppen azért lehet tudományos vizsgálódás, és nem csupán filozófiai spekuláció tárgya, mert rendelkezésre áll a nyelvek összehasonlításának tudományos módszertana. Ahogy Friedrich Haase megfogalmazza: „A nyelv keletkezése minden történelmet megelőz, ezért csupán vagy filozófiailag fejthető ki, vagy az adottból, a létrejöttből kiindulva, annak későbbi történeti alakulásából visszakövetkeztetve.”¹⁴⁰ Ez a felfogás Böckh fent vázolt elképzelésére emlékeztet, annál azonban világosabban fogalmazza meg a kérdés filozófiai és tudományos megközelítése közötti különbséget, mely elsősorban módszertani. Az, hogy a nyelv eredetének kutatásában a nyelvtudomány érintkezik, illetve együttműködik a filozófiával, általában elterjedt felfogás volt a korban,¹⁴¹ a kérdést azonban nem tekintették pusztán filozófiaiinak. Mindezek fényében nem meglepő, hogy Nietzsche Benfey művére, vagyis egy nyelvtudományos munkára is támaszkodott előadásaira készülve a nyelv keletkezésének vizsgálatában.

Hartmannal ezzel szemben filozófiai érdeklődésének köszönhetően találkozott: a *Philosophie des Unbewußten* a kor divatos olvasmánya volt, különösen Schopenhauer ismerőinek körében.¹⁴² Nietzsche barátaival folytatott levelezésében többször is előkerül a mű, jóllehet a róla alkotott vélemények nem feltétlenül pozitívak.¹⁴³ Az egyik ilyen, Hartmannt is tárgyaló, 1869. november 11-én Rhodéhoz írott levélben a latin grammatika

¹³⁸ Vö. ENC 389-390. o. A nyelvészet már a 19. század '20-as, '30-as éveitől külön tanszékekkel rendelkezett a német egyetemeken. Vö. Zavatta 2014. 265. o.

¹³⁹ Így vélekedett például Haase, Curtius, Tobler és Jacob Grimm is. (Vö. Haase 1874. 41. o. Curtius 1848. 1. o., Tobler 1865. 198. o., Grimm 1858. 39. o.)

¹⁴⁰ Haase 1874. 41. o.

¹⁴¹ Vö. Tobler 1865. 198. o., Curtius 1848. 1. o.

¹⁴² Vö. Gerratana 1987. 391–398. o.

¹⁴³ Lásd erről a 78. lábjegyzetet!

előadásokról is szó esik: „Ezen a télen – a hallgatók kedvéért – latin nyelvtant olvasok! *Homo sum* – de ez egészen embertelen és emellett számomra átkozottul *alienum*.”¹⁴⁴ Nietzsche tehát hallgatói miatt foglalkozott a latin nyelvtannal, és ez a foglalatosság, úgy tűnik, nagy fáradtságába került. Ezt erősíti meg egy Ritschlhoz és egy Gustav Krughoz írott levél is, melyekben ugyan Nietzsche jóval enyhébben fogalmaz, de a latin nyelvtan előadásokra való felkészülés miatti időhiányra panaszkodik.¹⁴⁵ Nietzsche valóban nem a saját területén mozgott e téma tárgyalásakor, filológusként ugyanis elsősorban a görög irodalom és filozófia jelentették a szakterületét.¹⁴⁶ Ezzel függhet össze, hogy sem később, sem korábban nem tartott az egyetemen nyelvtani előadásokat – annak ellenére, hogy jegyzetfüzetei szerint néhány évig még tervezte ezt.¹⁴⁷ Kezdetben, úgy tűnik, mégsem idegenkedett a feladattól, sőt, egy korábbi, 1869 nyarán kelt, szintén Rohdehoz írott levélben a latin előadásokat is mint számára nyereséggel kecsegtetőket említi: „Készítettem egy tervet arról, milyen előadásokat fogok tartani a következő években, mindazt előadom, amit pontosabban meg akarok vagy meg kell tanulnom. Nyilvánvaló, hogy ebből profitálok a legtöbbet. Az Áldozatvivők és a lírikusokról szóló előadások [Nietzsche ezeket tartotta első bázeli szemeszterében] nagy örömmre kifejezetten produktívan sikerültek, és mindenképp jobban, mint előre láthattam. A következő szemeszterben a Platón előtti filozófusok története és a latin nyelvtan lesz a téma, a szemináriumon Hesziodosz *ἔργα*.”¹⁴⁸ Nietzsche előadásainak témáit úgy választotta meg, hogy azok eredményeit később tudományos és filozófiai írásaiban is hasznosíthassa; első bázeli szemeszterét ebben a tekintetben is megelégedéssel nyugtázta.¹⁴⁹ A megkezdett gyakorlatot akarta tehát folytatni a következő félévekben is: a görög filozófusokról tartott kurzust a Diogenész Laertiosszal kapcsolatos kutatásában kívánta felhasználni,¹⁵⁰ valamint

¹⁴⁴ An Erwin Rhode 11. 11. 1869. KGB II/1. 72. o. Nr. 40.

¹⁴⁵ Lásd An Gustav Krug 17. 11. 1869. KGB II/1. 74. o. Nr. 41.; An Friedrich Ritschl, kurz nach dem 23. 11. 1869. KGB II/1. 77. o. Nr. 43.

¹⁴⁶ Vö. Bollinger–Trenkle, 2000. 15. o. Hasonlóan Hubert Cancik is azt hangsúlyozza, hogy Nietzsche már lipcsei diák éveitől kezdve csaknem kizárólag görög témákkal foglalkozott. Vö. Cancik 1995. 15–16. o.

¹⁴⁷ Lásd a következő feljegyzéseket: 8[24] KSA 7, 230. o., 8[25] KSA 7, 230. o. 8[26] KSA 7. 231. o., 8[40] KSA 7. 238. o., 9[91] KSA 7. 307.o., 19[130] KSA 7. 460. o. Kurt Paul Janz Nietzsche óráiról adott áttekintése szerint Nietzsche a pedagógiumban 1869 nyári szemesztere és 1874 nyári szemesztere között többször is tanított nyelvtant. Hogy azonban latin vagy görög nyelvtanról van-e szó, az a Janz által összeállított listából nem derül ki. (Vö. Janz 1974. 192–203. o.) A Bollinger és Trenkle által e témáról közreadott jegyzék a pedagógiumban tartott grammatika órák létét nem erősíti meg, ezen a listán a latin nyelvtan az egyetlen grammatikai tárgyú kurzus. Lásd Bollinger–Trenkle 2000. 71–78. o.

¹⁴⁸ An Erwin Rohde Mitte Juli 1869. KGB II/1. 29. o. Nr. 15.

¹⁴⁹ Emellett diákjaival kialakított jó kapcsolatát értékelte, és sikerként könyvelte el azt is, hogy a legjobbakat az ő tanácsára Lipschébe irányították tanulni. (Vö. An Erwin Rohde Mitte Juli 1869. KGB II/1. 28–29. o. Nr. 15. és An Carl von Gersdorff 28. Sept. 1869. KGB II/1. 61. o. Nr. 32.) Mindemellett azt is örömmel tapasztalhatta, hogy a sok munkával járó felkészülést meg tudta oldani – gyakran panaszkodott kimerültségre – ehhez járult, hogy a tanultakat a maga számára is gyümölcsözőnek tekinthette. (Vö. An Elisabeth Nietzsche Ende Juni/Anfang Juli 1869. KGB II/1. 20. o. Nr. 9., An Paul Deussen in Minden Basel, Juli 1869. KGB II/1. 21–22.o. Nr. 10.)

¹⁵⁰ Vö. An Curt Wachsmuth 14. 10. 1869. KGB II/1. 64. o. Nr. 34.

témája miatt filozófiai érdeklődése szempontjából is fontosnak ítélte.¹⁵¹ Az, hogy a latin nyelvtannal hasonló, tudományos vagy filozófiai írásmű létrehozására irányuló tervei lettek volna, nem derül ki a levelezésből. Bizonyos, hogy a témával való foglalkozást oktatói munkája és a hallgatók kérése miatt kötelességének érezte; büszke volt arra, hogy az összes akkori bázeli filológushallgató látogatta az óráit,¹⁵² és Ritschlnek is arról számolt be: ő maga is sokat tanul az előadásokra készülve.¹⁵³

Az viszont világosan kirajzolódik a levelezésből, hogy Nietzsche filológiai és filozófiai tevékenységét semmiképpen nem kívánta szigorúan elválasztani egymástól. Bár büszkeséggel és örömmel fogadta bázeli filológia professzorrá való kinevezését,¹⁵⁴ az új állás számos ok miatt szorongást keltett benne. A magány és a túlterheltség mellett a nyárspolgárrá válás, azaz a filozófiától való eltávolodás lehetősége töltötte el aggodalommal.¹⁵⁵ Ez utóbbiról így ír 1869 áprilisában Gersdorffnak: „Hogy filiszter, ἀνθρωπος ἀμουςος, csordaember legyek – ettől óvjon meg Zeusz és az összes Múza! Aligha tudnám, hogyan kezdjek hozzá, hogy azzá váljak, mert nem vagyok az. A nyárspolgárság egy fajtájához persze közelebb kerültem, a „szakember” specieséhez; [...] De azt képzelem, hogy ezzel a veszéllyel nagyobb nyugalommal és biztonsággal szállhatok szembe, mint a legtöbb filológus; túl mélyen gyökerezik már bennem a filozófiai komolyság, túl világosan mutatta meg a nagy embergyűlölő, Schopenhauer az élet és a gondolkodás igazi és lényegi problémáit ahhoz, hogy valaha is az „eszme” gyalázatos megtagadásától kelljen tartanom. Tudományomat ezzel az új vérrel áthatni, hallgatóimnak ezt a schopenhaueri komolyságot átadni, mely a fenséges ember homlokára van ütve – ez a kívánságom, merész reményem: valamivel több szeretnék lenni, mint derék filológusok szigorú nevelője: a jelen tanárgenerációja, a felnövekvő ivadékokért való igyekezet, mindez a lelki szemeim előtt lebeg.”¹⁵⁶ A filológus szakmát tehát Nietzsche pályafutásának kezdetétől a filozófiával és az élet teljes megértésével szembenállóként ítélte meg – ebben Schopenhauer hatása érezhető, aki szerint míg a szaktudományok csak a jelenségeket képesek megragadni, addig velük szemben a filozófia, a művészet és a szent világérezkelése a dolgok mélyére hatolva a világ valódi lényegét, a magában való dolgot pillanthatja meg. Emellett Schopenhauer *A parerga és paralipomenában*

¹⁵¹ Vö. An Carl von Gersdorff 28. 09. 1869. KGB II/1. 60-61. o. Nr. 32.

¹⁵² An Paul Deussen 19. 12. 1869. KGB II/1. 83. o. Nr. 47. Ez nyolc vagy kilenc hallgatót jelentett. Vö. uo. valamint An Friedrich Ritschl kurz nach dem 23. 11. 1869. KGB II/1. 77. o. Nr. 43.

¹⁵³ An Friedrich Ritschl kurz nach dem 23. 11. 1869. KGB II/1. 77. o. Nr. 43.

¹⁵⁴ A kezdeti öröm félreérthetetlenül kifejeződik a levelekben. Vö. pl. An Ervin Rohde 16. 01. 1869. KGB I/2. 358–360. o. Nr. 608., An Carl von Gersdorf 18. 01. 1869. KGB I/2. 363. o. Nr. 610.

¹⁵⁵ Vö. An Franziska und Elisabeth Nietzsche zweite Februarhälfte 1869. KGB I/2. 373. o. Nr. 621. és An Erwin Rohde 22. und 28. 02. 1869. KGB I/2. 379. o. Nr. 625.

¹⁵⁶ An Carl von Gersdorff 11. 04. 1869. KGB I/2. 385-386. o. Nr. 623.

meglehetősen élesen bírálta az egyetemi professzorokat: úgy vélte, önálló gondolkodásra képtelenek, mivel a sok olvasás annak csíráját is elfojtja bennük; csak a fizetésért dolgoznak és mit sem törődnek az igazság keresésével.¹⁵⁷ A tudományokat ugyan ennél őszintébben is üzheti az, aki ezt függetlenül az egyetemektől és a fizetéstől teszi,¹⁵⁸ ám a szaktudós mindenképpen egyoldalú ismeretekre tesz szert, hiszen célja éppen a saját tudományában való elmélyülés, és mivel még ezt a tudományt sem tudja teljes terjedelmében átfogni, specializálódnia kell ahhoz, hogy valamiben eredményt érhessen el.¹⁵⁹ Vele szemben „annak, aki filozófus akar lenni, képesnek kell lennie arra, hogy az emberi tudás egymástól legtávolabb eső végeit is összekapcsolja a fejében: mert hol másutt találkozhatnak ezek valaha is? – Első rangú szellemek így hát – folytatja Schopenhauer – sohasem lesznek szaktudósok.”¹⁶⁰ Nietzsche, bár kétségkívül hatással voltak rá ezek a gondolatok,¹⁶¹ tudomány és filozófia ellentétét nem fogta fel ennyire élesen – a legutóbbi kitételrel pedig biztosan nem értett egyet. Ahogy a fentebbi levélrészletből látható, úgy érezte, hogy ő maga tudósként is felette áll a tudományos nyárspolgári világnak, még hozzá éppen filozófiában való jártasságának köszönhetően. Gersdorffnak egy másik levelében azt írja, a filozófia, a művészet és a barátság az, ami lehetővé teszi ezt nemcsak a maga, de barátai számára is – annak ellenére, hogy valamennyien polgári állásokat töltenek be.¹⁶² A tudományos pálya tehát nem áll szükségszerűen szemben a filozófiával, a két tevékenység egyesíthető, sőt, egyesítésük kívánatos. „De hidd csak el – írja Nietzsche szintén Gersdorffnak egy másik levélben –, hogy ez a szellemi világ, melyben Te élsz, számomra is mindig a legközelebbi marad, semmiképpen sem fogom hagyni, hogy filológiai munkám eltávolítson tőle, hanem hidat fogok verni, hogy a belső vágy és a külső »kényszer« között kapcsolatot hozzak létre.”¹⁶³ A levélben a már említett, Platón előtti filozófusokról szóló előadásait hozza fel

¹⁵⁷ Vö. Schopenhauer 1977b. 524–532. o.

¹⁵⁸ Vö. uo. 526–527. o. és uo. 530. o.

¹⁵⁹ Vö. uo. 530–531. o.

¹⁶⁰ Uo. 531–532. o.

¹⁶¹ Így később, a Schopenhauer mint nevelő című korszerűtlen elmélkedésben is sok tekintetben hasonlóan mutatja be az egyetemi professzorokat, akikkel szemben éppen Schopenhauer áll a zseni példajaként. Lásd: SN 238–239. o.

¹⁶² An Carl von Gersdorff 19. 12. 1869. KGB II/1. 84. o. Nr. 47. A levelekben Nietzsche magányossága is mint a filizsterségtől való elkülönülés jele értelmezhető: Rohdét és önmagát mint a többi filológustól különbözőeket írja le (vö. An Erwin Rohde 7. 10. 1869. 63. o. Nr. 33.), panaszkodik a bázeli viszonyokra, a művelt szórakozás hiányára (vö. An Sophie Ritschl (Entwurf) 26. 06. 1869. KGB II/1. 30. o. Nr. 16.; An Elisabeth Nietzsche 09. 06. 1869. KGB II/1. 27. o. Nr. 14.), arra, hogy ott senkivel sem tud az őt foglalkoztató esztétikai kérdésekről beszélgetni (vö. An Erwin Rohde 7. 10. 1869. 63. o. Nr. 33.), és Rohdénak arról számol be, hogy kollégái iránt, ahogy korábban diáktársai iránt is, némi megvetést érez (vö. An Erwin Rohde Mitte Juli 1869. 28. o. Nr. 15.).

¹⁶³ An Carl von Gersdorff 04. 08. 1869. KGB II/1. 35. o. Nr. 19. Fontos megjegyezni, hogy „kényszer” alatt Nietzsche nem a filológiával kapcsolatos tevékenységet, hanem annak hivatalhoz kötött gyakorlását értette, ahogy például egy édesanyjának írott leveléből kiderül: „[...] világosan érzem, hogy még a legkívánatosabb tevékenység is, ha hivatalból és foglalkozásszerűen üzik, bilincs, melyet a magamfajta olykor türelmetlenül

példaként a két terület egyesítésére.¹⁶⁴ Ehhez a törekvéshez jól illeszkedhetett a nyelv keletkezésének tárgyalása is a latin nyelvten előadásokban, és ennek lehet köszönhető, hogy Nietzsche a témát nem egyszerűen filológiai és nyelvészeti olvasmányai alapján bontotta ki, hanem Hartmannra is támaszkodott: egy filozófusra, aki ráadásul schopenhueriánus.¹⁶⁵ Eszerint nem elsősorban a nyelv, hanem a filozófia iránti érdeklődés játszhatott szerepet a *Vom Ursprung der Sprache* születésében.

3. Az ösztön és a tudattalan

Nietzsche mindhárom forrása osztja azt a korban meglehőtsen elterjedt, Herder, Hamann és Humboldt nyelvfelfogása által megalapozott szemléletet, mely szerint a nyelv és a gondolkodás valamiképpen kölcsönhatásban állnak egymással.¹⁶⁶ Ebben a kérdésben Nietzsche a grammatika előadások bevezetőjében Hartmannra támaszkodik. Hartmann szerint a nyelv, méghozzá annak formális része, egyértelműen hatást gyakorol a gondolkodásra, benne találhatóak meg már keletkezésének pillanatától fogva a tudatosításra váró metafizikai kategóriák,¹⁶⁷ ily módon Hartmann szerint nyelv nélkül nem is lehetséges tudatos emberi gondolkodás, sőt, azt maga a nyelv mozdítja elő.¹⁶⁸ Ennek ellenére a nyelvet Hartmann többször is a gondolkodás, illetve a gondolat ruhájának nevezi,¹⁶⁹ ami arra mutat rá, hogy koncepciójában az ösztön, illetve a tudattalan számára a nyelv mégis külsődleges. A nyelv a tudatos gondolkodás területére tartozik, gyökere azonban a tudattalanba nyúlik, hiszen eredete az ösztön, melyet Hartmann a tudattalan egyik megnyilvánulási formájának tekint.¹⁷⁰ Valamint a tudattalan működése érhető tetten abban is, ahogy a nyelv grammatikai formája

rángat.” (An Franziska Nietzsche Mitte Juni 1869. KGB II/1. 14. o. Nr. 7.) Erre az eredményre jutott Christian Benne is, aki szerint Nietzsche filológia ellenes kritikája később sem a filológia mint tudomány hanem a filológusok életformája és a filológia mint foglalkozás ellen irányult. (Vö. Benne 2005. 22–23. o.)

¹⁶⁴ Vö. An Carl von Gersdorff 04. 08. 1869. KGB II/1. 35. o. Nr. 19.

¹⁶⁵ Igaz, hogy Nietzsche bírálja Hartmann, mégis ajánlja Gersdorffnak éppen az imént idézett levél utóiratában, (uo. 36. o.) és Rohde előtt is bizonyos fokig védelmébe veszi értékelve pesszimizmusát abban a már szintén idézett levélben, melyben a latin nyelvten előadások miatti túlterheltségére panaszkodik. (Vö. An Erwin Rohde 11. 11. 1869. KGB II/1. 73. o.)

¹⁶⁶ Vö. Benfey 1869. 3–17. o., Steinthal 1863. 8. o., Hartmann 228-229. o. De ez a felfogás mutatkozik meg a *Vom Ursprung der Sprache* forrásain kívül pl. Friedrich August Wolfnál (Wolf, Fr. A. 1831. 51. o.), Jacob Grimmnél (Grimm 1858. 29-30. o.), Max Müllernél (Müller, M. 1863. 330. o.) valamint Wilhelm Wackernagelnél (Wackernagel 1872. 12. o.)

¹⁶⁷ Vö. Hartmann 1869. 228. o.

¹⁶⁸ Vö. uo. 231. o.

¹⁶⁹ Vö. uo. 228. o. majd 229. o.

¹⁷⁰ Vö. uo. 24. o.

irányítja a tudatos gondolkodást – természetesen Hartmannt igazán ezek a momentumok érdeklik.

Nyelv és gondolkodás viszonyát Nietzsche a *Vom Ursprung der Sprache*ban többször is érinti, Hartmannt követve.¹⁷¹ Már a fejezet elején találkozunk azzal a megállapítással, hogy a tudatos gondolkodás csak a nyelv segítségével lehetséges, illetve hogy a legmélyebb filozófiai ismeretek már ott szunnyadnak a nyelvben,¹⁷² és ugyanez az álláspont tükröződik a fejezetet záró Schelling idézetben is, melyet Nietzsche szintén Hartmanntól vesz át: „Mivel nyelv nélkül nem csak filozófiai, de egyáltalán semmilyen emberi tudat sem gondolható el, ezért a nyelv alapját nem lehetett tudatosan lefektetni [...]”.¹⁷³ Schelling ezzel a nyelveredet-elméletek egyik alapvető problémáját fogalmazta újra, melyet gyakran az emberi eredet cáfolatára használtak fel. Az érvelés szerint a nyelv és az ész összefonódottsága lehetetlenné teszi, hogy a nyelvet az ember találja föl, hiszen ehhez észre, az észhez pedig már eleve nyelvre volna szüksége. Ezt a körbenforgást már Herder próbálta feloldani azáltal, hogy mind a nyelvet mind az észt az ember karakterisztikumának tekintette: „Ha nyelv nélkül egyáltalán nem lehetett esze az embernek, rendben van, akkor a nyelv feltalálása olyan természetes, olyan ősi, olyan eredeti, olyan jellemző dolog az ember számára, mint az ész használata.”¹⁷⁴ Emellett Herder rámutat, hogy ész nélkül az ember az isteni oktatást sem sajátíthatná el,¹⁷⁵ és végsősoron nyelvet és észt ugyanazon képesség két oldalaként fogja fel.¹⁷⁶

A probléma azonban ezzel nem tűnik el – ahogy Humboldt, aki a nyelvet már Herderhez hasonlóan az ember karakterisztikumának tekinti, megmutatja: „Az embert csak a nyelv teszi emberré; de hogy feltalálhassa a nyelvet, ehhez már emberként kell léteznie. Az a felfogás, mely szerint ez lassan és fokozatosan mintegy sorjában történhetnék, és általa az ember a nyelv egy további részének feltalálásával még inkább emberré válhatna, és ezzel az előrehaladással megint csak többet találhatna fel a nyelvből, nos, ez a felfogás szem elől téveszti az emberi tudat és az emberi nyelv szétválaszthatatlan voltát, úgyszintén annak az értelmi aktusnak a természetét, melyet már egyetlen szó felfogása is megkövetel, de amely idővel már elegendő ahhoz, hogy az ember az egész nyelvet birtokolhassa.”¹⁷⁷ A régi kérdés tehát egy újjal egészül ki: hogyan gondolható el az ember karakterisztikuma fokozatos fejlődés eredményeként. Humboldt szemében a nyelv egészlegessége és a nyelvi képességek

¹⁷¹ Bár hasonló gondolatokat Nietzsche Benfeynél is olvashatott (vö. pl. Benfey 1869. 3. o.), a forrás kétségtelenül Hartmann.

¹⁷² Vö. US 185. o., ill. Hartmann 231. és 227. o.

¹⁷³ US 188. o., Hartmann 1869. 227. o.

¹⁷⁴ Herder 1983. 216. o.

¹⁷⁵ Vö. uo. 216-217. o.

¹⁷⁶ Vö. uo. 225-226. o.

¹⁷⁷ Humboldt 1985. 46. o.

komplexitása is megnehezíti a fokozatos fejlődés elgondolását – ezekre a problémákra azonban nem jelent megoldást az a feltételezés, hogy az ember a nyelvet készen kapná, „hiszen ezzel éppoly nehezen foghatnók fel, hogyan értheti és miképp használhatja az ember azt, ami adva van.”¹⁷⁸ Humboldt tehát az isteni eredet lehetőségét elveti. Végül a nyelv keletkezését az ösztön segítségével próbálja megvilágítani: „ha egyáltalán hasonlítható valami máshoz az, aminek sehol nem képzelhető párja, emlékezhethünk az állatok természeti ösztönére, és a nyelvet az ész intellektuális ösztönének nevezhetjük.”¹⁷⁹ Jól látható a megfogalmazás óvatossága: az állati ösztön hasonlóképpen szolgál egy továbbra is hangsúlyozottan emberi jellegzetesség keletkezésének megértéséhez – ebben a párhuzamban azonban egy új válasz körvonalazódik a nyelv eredetének kérdésére.

Ezt a válaszlehetőséget már Hamann felvetette Herder-kritikáiban, csakhogy azonnal el is vetette azt.¹⁸⁰ Sőt, azzal próbálta Herder érvelését súlytalaná tenni, hogy gúnyosan úgy mutatta be, mintha pályaművében Herder az embert állatként, ösztönös lényként ábrázolná, a nyelv keletkezését pedig az ösztönből magyarázná.¹⁸¹ Herder valójában éppen az ember szabadságának és az állat ösztönének szembeállításával kívánta a kérdést megvilágítani: míg az állatnak az ösztön, addig az embernek a szabadság, míg az állatnak valamely sajátos „művészi képesség”, addig az embernek a nyelv és az ész az osztályrésze, melynek segítségével boldogulhat az életben.¹⁸² Csakhogy a szembeállítás óhatatlanul párhuzamosságokat is magában foglal, és könnyen támadhat az olvasónak az a benyomása, hogy az állat ösztöne és az ember nyelve bizonyos mértékig megfeleltethetőek egymásnak. Hamann ezt domborítja ki a maga kritikájában. Az ő szemében azonban a nyelv ösztönből való keletkezése olyannyira valószínűtlen elméleti felvetés, hogy azzal nem is foglalkozik komolyan.

Amikor Schelling a berlini akadémián a nyelveredet kérdésének aktualitását felvetette, elsősorban éppen Hamann Herder-kritikáira hivatkozott, itt azonban a témával kapcsolatban csupán előzetes megjegyzésekre szorítkozott¹⁸³ –, nem árulta el tehát, hogyan vélekedett a nyelv isteni vagy emberi eredetének, esetleg ösztön általi keletkezésének kérdéséről. A fenti, Hartmann (és Nietzsche) által idézett szakasz sem ebből a műből, hanem Schellingnek a mitológia filozófiájáról tartott előadásaiból származik.¹⁸⁴ Ennek fókuszában a mitológia keletkezése áll, a nyelveredet kérdését a szerző ennek kapcsán érinti témája jobb

¹⁷⁸ Uo.

¹⁷⁹ Uo. 47. o.

¹⁸⁰ Hamann 1967b. 133. o.

¹⁸¹ Hamann, Philosophische 1967a. 154–157.o.

¹⁸² Vö. Herder 1983. 199–205. o.

¹⁸³ Vö. Schelling 1861. 422-423. o.

¹⁸⁴ Vö. Schelling 1856. 52. o.

megértését szolgáló párhuzamként. Bár Schelling valóban nem utasítja el olyan élesen az ember sajátosságainak ösztönből való magyarázatát, mint korábban Hamann, azt mégsem állítja, hogy akár a mitológia, akár a nyelv az ösztön révén keletkezett volna – ellentétben Hartmannal (és Nietzschével). Persze Hartmann ezzel az állításával kapcsolatban nem is hivatkozik Schellingre. Művének nyelv-fejezete azonban azt sugallja, hogy az a schellingi gondolat, miszerint „a nyelv alapját nem lehetett tudatosan lefektetni”, ekvivalens azzal, hogy a nyelv az ösztön által keletkezett.

A kérdés ilyen megvilágításának oka lehetett az is, hogy Hartmann, bár a nyelveredet tárgyalásában elsősorban Schellingre támaszkodott,¹⁸⁵ úgy tűnik, ezt nem, vagy legalábbis nem kizárólag közvetlenül tette. Erre vall, hogy művének szóban forgó, *Das Unbewußte in der Entstehung der Sprache* című fejezetében az egyik idézet, melynek forrásául Schellinget jelöli meg, csak részben származik Schellingtől: a Hartmann által citált formában Heymann Steinthal *Der Urprung der Sprache im Zusammenhang mit den letzten Fragen alles Wissens* című művében található meg.¹⁸⁶ Ez a mű egyébként éppen Schelling a berlini akadémián a nyelv eredetéről tartott előadásának hatására született, szerzője azonban nem Schelling, hanem Humboldt nyelvfilozófiájának a híve. Előbbivel eleve csak művének átdolgozott kiadásában foglalkozhatott, mivel Schelling életében nem publikálta a nézeteit e témáról, így azok csupán hagyatékban maradt írásai alapján válhattak rekonstruálhatóvá, Steinthal művének első kiadása pedig még Schelling életében (1851-ben) jelent meg.¹⁸⁷ Az átdolgozott, Hartmann által is használt kiadásban a szerző a nyelveredet-elméleteket veszi sorra és

¹⁸⁵ Hartmann rajta kívül még Herderre hivatkozik a nyelv és a tudattalan kapcsolatát tárgyaló fejezetének végén, akinek nevéhez a nyelv isteni eredetének elvetését kapcsolja, érdemül tekintve azt. (Vö. Hartmann 1869. 232. o.)

¹⁸⁶ A szóban forgó szakasz: „A szellem, mely a nyelvet alkotta – és ez nem a nép egy egyedi tagjának a szelleme – mint egészét gondolta azt el: ahogy az alkotó természet, mialatt a koponyát létrehozta, már szem előtt tartotta az ideget is, melynek rajta keresztül kell majd vennie az útját.” (Hartmann 1869. 231. o. valamint Steinthal 1858. 87. o. Steinthalnál azonban csak a kettőspont utáni szakasz kerül idézőjelbe, mivel onnan szó szerinti az átvétel. Vö. uo.). Schelling *Einleitung in die Philosophie der Mythologie* című művében a következő olvasható: „[...] a kérdés az, hogy vajon – habár nem a héber ember, de a szellem, mely a héber nyelvet alkotta, azzal, hogy az apát így nevezte, ama igére is gondolt-e, ahogy az alkotó természet, mialatt a koponyát létrehozta, már szem előtt tartotta az ideget is, melynek rajta keresztül kell majd vennie az útját.” (Schelling 1856. 51. o.) Látható, hogy Schelling egy konkrét példa kapcsán fogalmaz meg egy általános tételt: a héber nyelv jellegzetessége, hogy első tövei igék voltak, az apát jelentő szó például az eredetileg vágyakozást, rászorultságot kifejező igéből keletkezett, a héber apa szóban tehát „[...] az a filozófiai fogalom jut [...] kifejezésre, hogy az apai a megelőző, a megkezdődő, amelyre a rá következő rászorul.” (Uo.) A kérdés pedig, melyet Schelling felvet, az, hogy a héber nyelv szelleme e szó megalkotásakor gondolt-e az igére, melyből azt levezette, vagyis hogy a filozófiai tartalom valóban kezdettől kódolva van-e a nyelvben, illetve hogy a nyelv egészlegessége eleve feltételezi-e az elemeiből kibomló és kibontható valamennyi összefüggést. Steinthal, és vele Hartmann elhagyja a példa ismertetését, és az általános következtetés közlésére korlátozódik, kijelentésként adva vissza azt. Nietzsche a *Vom Ursprung der Sprache* című írásban nem veszi át ezt a szakaszt. Megjegyzendő, hogy Hartmann rendkívül gyakran hivatkozik Schellingre (csak néhány példa: a tudattalan fogalma kapcsán Hartmann 1869. 16.o.; az ösztön meghatározásakor uo. 82. o.; a tudat létrejöttének magyarázatában uo. 350-351. o.; a monizmus kapcsán uo. 455-456. o. stb.), ezért valószínű, hogy Schelling műveit első kézből is ismerte.

¹⁸⁷ Lásd Steinthal művének előszavát: Steinthal 1858. V–X. o.

kommentálja döntően Herdertől kezdődően, bár az őt megelőző felfogásokra is kitékintést nyújt; végül az utolsó fejezetben maga is hozzájárul a téma kidolgozásához.

Ebben a műben az általam vizsgált, a nyelv és a tudat kapcsolatát firtató Schelling idézet is fellelhető.¹⁸⁸ Ehhez a szerző nem fűz kommentárt, Schelling művének ismertetését ehelyett idézetekkel folytatja, amelyek közül témám szempontjából a következő érdemel figyelmet: „[...] a nyelv, »mint a mitológia, önmagában szabad, itt azonban nem szabadon működő tevékenységek [a filozófia és a poézis] eredménye lenne, tehát, akárcsak az organikus, szabad-szükségszerű létrejövés módján való születés, és amennyiben a kitalálás szó még alkalmazható, egy szándéktalan-szándékos, *ösztönhöz hasonló* kitalálás [...]«¹⁸⁹ Ez a szöveghely több szempontból is érdekes: először is megmutatja, hogy Steinthal a Schelling által a mitológiáról elmondottakat a nyelvre is érvényesnek tekinti, az idézett szakasz ugyanis eredetileg nem utal a nyelvre, (ahogy Steinthal is jelzi). Steinthal, aki elsősorban Schelling nyelveredettel kapcsolatos nézeteinek rekonstruálására törekszik, jogosnak tartja ezt az eljárást, mivel értelmezése szerint Schelling a mitológiát és a nyelvet egymással szorosan összefüggőnek tekintette.¹⁹⁰ Másodszer az idézet azt is elárulja, hogy Steinthalnál megjelenik a gondolat, mely szerint a nyelv valamiféle ösztön, vagy ösztönhöz hasonlatos dolog révén keletkezett. Igaz, Steinthal nem hallgatja el, hogy Schelling számára ez a megállapítás csupán köztes lépcsőfok a kérdés igazi megválaszolásához vezető úton, és mint ilyen, semmiképp nem jelent megfelelő magyarázatot a mitológia (és Steinthal szerint a nyelv) keletkezésére.¹⁹¹

Bár egyébként a nyelvi ösztön leírásaiban nem követi sem Schellinget sem Steinthalt, Hartmannra hatással lehetett Steinthal ábrázolása abban, hogy Schellinget az ösztönelmélet képviselőjeként tüntette fel. Schelling ugyanis a mitológia előadásokban nem beszél ösztönről kimondottan a nyelv kapcsán, csak a mitológia vonatkozásában. Elveti, hogy a mitológia bármilyen módon is találmány lehetne, akár egy egyéné, akár egy nép *ösztönéé*,¹⁹² és a vallásos ösztönt sem fogadja el eredetének megfelelő magyarázataként.¹⁹³ A mitológia keletkezése – és ebben biztosan megfeleltethető egymásnak a nyelv és a mitológia Schellingnél – egy tudat nélküli állapotból való kilépéssel veszi kezdetét: csakhogy ez a tudat nélküli állapot nála nem az ösztönösséget jelenti, mint Hartmannál és Nietzsche-nél, hanem egy eredeti állapot reflektálatlan egységét, amelynek szükségszerűen, tudat és akarás nélkül

¹⁸⁸ Vö. Steinthal 1858. 86. o.

¹⁸⁹ Uo. 87. o. Az én kiemelésem – K. S.

¹⁹⁰ Vö. Uo. 85. o. valamint Uo. 86-87. o., ahol Steinthal Schellinget idézi: „»Csaknem azt mondanánk: a nyelv maga csupán elhalványodott mitológia, benne csupán absztrakt és formális különbségekben őrződik meg, amit a mitológia még elevenen és konkrétan őriz.«”

¹⁹¹ Vö. uo. 87. o.

¹⁹² Vö. Schelling 1856. 66. o.

¹⁹³ Vö. uo. 77. o.

bekövetkező elhagyásával jön létre a mitológia, és vele együtt a népek és a nyelvek sokfélesége.¹⁹⁴ Schelling ezen a ponton tehát magyarázatot ad, bár nem a nyelv, de a *nyelvek* eredetére, Hartmann (és Nietzsche) ide azonban már nem követi. Steinthal bemutatását alapul véve azt lehet mondani, hogy Hartmann Schelling elméletének egy közbülső magyarázati pontjánál megáll, és azt végső megoldásul fogadja el. A korábban Humboldtól a nyelv ösztönös keletkezése kapcsán idézett szakasz pedig azt mutatja, hogy Hartmann elgondolása hivatkozásai ellenére közelebb állt Humboldttól, mint Schellingéhez. Ám míg Humboldtól az ösztön még óvatos hasonlat formájában kerül elő a nyelv keletkezésének magyarázatában, addig Hartmann számára egyértelműen ez a nyelv eredete, és az emberi ösztön minden fenntartás nélkül a méhek és a hangyák építő ösztönéhez hasonlítható. Ennek háttérében az emberről való gondolkodás alapvető átalakulása érhető tetten: míg Herder még azt hangsúlyozza, hogy az ember az állattól lényegileg, nem csupán fokozatilag különbözik, addig Hartmann (nyilvánvalóan nem függetlenül Darwin evolúcióelméletétől, melyet könyve egy későbbi fejezetében tárgyal)¹⁹⁵ már éppen ennek ellenkezőjét állítja: „Az állati élet behatóbb tanulmányozása, a nyelvük megértésére és cselekedeteik motívumaira irányuló szorgos fáradozás megmutatta, hogy az ember a legmagasabb rendű állatoktól, ahogy az állatok egymástól szellemi képességeikben csak fokozatilag, de nem lényegileg különböznek, hogy az ember magasabb képességeinek köszönhetően tökéletesebb nyelvet teremtett magának, és generációkon keresztül elérte a tökéletesedést, mely az állatoknál éppen tökéletlen közlési eszközeik miatt hiányzik.”¹⁹⁶ Az ember és az állat közti különbség tehát fokozati, és az emberi nyelv, mely ember és állat különbségét elmélyíti, szintén fejlődés eredménye; a nyelv létrehozása választóvonalat jelent az emberiség történetében, mert felgyorsítja a fejlődést, mivel megteremti a generációkon átívelő tudás, és ezzel a tökéletesedés lehetőségét.

Nietzschénél ezek a gondolatok nem jelennek meg, de Hartmann követve ő is ösztönről beszél az ember vonatkozásában is, és az emberi és az állati ösztön közt ő sem feltételez lényeges különbséget: a nyelv éppúgy jön létre ösztön eredményeként, mint a hangyaboj. A nyelv „[a]z egyén számára túl bonyolult, a tömeg számára túl egységes, egy teljes organizmus. Így nem marad más hátra, mint hogy az ösztön alkotásának tekintsük, mint a méheknél – a hangyabojt stb.”¹⁹⁷ Bár az állatokra való utalás kifejtetlen, az emberi és az állati ösztön rokonsága egyértelmű: azok az érzékelhető teljesítmények, amelyek nem

¹⁹⁴ Vö. uo. 186–197. o.

¹⁹⁵ Vö. Hartmann 1869. 482–504.o.

¹⁹⁶ Uo. 39. o.

¹⁹⁷ US 185-186. o. Vö. Hartmann 1869. 231. o.

érhetőek el egyetlen egyed, sem a sokaság tudatos együttműködése révén, az ösztön által magyarázhatóak, ami a szétszórt, egyéni cselekvéseket egységbe rendezi, anélkül, hogy a cselekvőknek cselekvéseik célját előre tudniuk kellene.

Nietzsche az ösztön meghatározását is Hartmantól veszi át: „[...] az individuum vagy valamely tömeg legsajátabb teljesítménye, karakteréből eredően. [...] sőt, egy lény legbelső magjával azonos.”¹⁹⁸ Majd még mindig Hartmannra támaszkodva így folytatja: „Ez a filozófia tulajdonképpen problémája, az organizmusok végtelen célszerűsége és tudat nélkülségük keletkezésükkor.”¹⁹⁹ Csakhogy az a gondolat, hogy a filozófia voltaképpen problémája az ösztön mibenlétének megértése lenne, Hartmannál egy Schelling-idézetbe öltöztetve kerül elő: „Itt az állati ösztönök megjelenési formáiról van szó, amelyek minden gondolkodó ember számára a legmagasabb rendűhöz tartoznak – ez az igazi filozófia valódi próbaköve.”²⁰⁰ Nem véletlen, hogy Nietzsche nem veszi át ezt az idézetet, hiszen ő elsősorban nem az állati ösztönökről beszél. (Az idézet Hartmannál az ösztönről, és nem a nyelvről szóló fejezetben szerepel.) Nietzsche a filozófiának az ösztönök vizsgálatával kapcsolatos szerepét is átértelmezi kissé: nem azt állítja, mint Schelling, hogy a filozófiáról sokat elárul az, milyen magyarázatot tud adni az ösztönök mibenlétére – Schelling rövid filozófiatörténeti áttekintésben villantja föl, milyen válaszokat kínált eddig a filozófia az ösztön kérdésre, mielőtt saját, helyesnek tekintett megoldásának ismertetésére rátérne.²⁰¹ Nietzsche ettől eltérően az ösztön problémáját a filozófia alapproblémájaként mutatja fel.²⁰² Schelling sorait Hartmann filozófiájának kereteiben értelmezi, és ennek megfelelően az ösztönt tudat nélküli célszerűségként írja le.²⁰³

¹⁹⁸ US 186. o. Vö. Hartmann 1869. 79-80. o.

¹⁹⁹ US 186. o. Vö. Hartmann 1869. 54. o. és 82. o.

²⁰⁰ Schelling 2007. 36. o. idézi: Hartmann 1869. 82. o.

²⁰¹ Vö. Schelling 2007. 36-37. o.

²⁰² Mivel, ahogy már említettem, Hartmann az ösztönt a tudattalan egyik megnyilvánulási formájának tekintette (vö. Hartmann 1869. 24. o.), azt lehet mondani, hogy Nietzsche értelmezésének fényében a Philosophie des Unbewußten a filozófia alapproblémájával foglalkozik.

²⁰³ Vö. Hartmann 1869. 54. o. Schelling a *Stuttgarteri magánelőadásokban* maga is definiálja az ösztönöket: ezek „olyan cselekedetek, amelyek nagyon hasonlítanak az észre támaszkodó cselekedetekhez, de amelyeket mégis [...] mindenféle meggondolás, reflexió vagy szubjektív ész nélkül [...] hajtanak végre.” (Schelling 2007. 36. o.) Schelling tehát az ösztönt eltérően Hartmantól és Nietzschétől nem kapcsolja a célszerűség fogalmához, igaz, az „észre támaszkodó cselekedet”-hez való hasonlóság olyasmint fejez ki, mint amit Hartmann a célszerűség fogalmával kíván megragadni: az ösztönnek nem nevezhető, „céltalan, vak cselekvés” példája Hartmann-nál a dühkitörés. (Hartmann 1869. 55. o.) Schelling magyarázata szerint az ösztön az állatban megjelenő szellemi princípium, melyet közvetlenül Istentől kap, eltérően az embertől, aki saját szellemmel rendelkezik, és akinek ezért ilyen isteni beavatkozásra nincs szüksége. (Vö. Schelling 2007. 37. o.) Bár Schelling az ösztönt nem nevezi tudat nélkülinek sem, úgy tűnhet, hogy meghatározása ennek fogalmát járja körül. A *Stuttgarteri magánelőadásokban* Schelling a tudat nélkülségnek kétféle jelentést tulajdonít: egyrészt itt is, a mitológia előadásokhoz hasonlóan, a kezdeti állapot reflektálatlan egységét érti alatta, melyben szubjektum és objektum még abszolút módon azonosak egymással: az ebből az állapotból való kilépéssel veszi kezdetét a tudat, mely azonban még nem a teljes tudat, az élet ugyanis Schelling szerint tudatosulási folyamatként értelmezhető. A

Mind Nietzsche, mind Hartmann olvashattak a nyelv ösztönből való keletkezéséről Schopenhauer *Parerga und Paralipomenájának Über Sprache und Worte* című fejezetében is, amelyben már egyértelműen szó van a nyelvi ösztönről mint az ember sajátosságáról. Ugyanakkor Schopenhauer szerint ez az ösztön nem folyamatosan hat, működése az emberiség történetének egy korszakára korlátozódik. A nyelv keletkezését Schopenhauer így magyarázza: „a leginkább az a feltevés tűnik számomra plauzibilisnek, hogy az ember a nyelvet ösztönösen találta föl, úgy, hogy eredetileg egy ösztön birtokában van, amelynek révén az esze használatához nélkülözhetetlen eszközt és ennek szervét reflexió és tudatos szándék nélkül létrehozta, és amely ösztön aztán, miután a nyelv már ott van, és többé nem alkalmazzák, elveszik.”²⁰⁴ Bár Hartmann a *Philosophie des Unbewußten* nyelv-fejezetében nem hivatkozik Schopenhauerre, látható, hogy nemcsak a nyelv ösztön általi keletkezését, de az ösztön meghatározását illetően is hozzá hasonlóan vélekedik: az ösztön tudat nélküli létrehozás. Sőt, akárcsak Schopenhauer, az ösztönök működésbe lépését Hartmann is időszakosnak tekinti,²⁰⁵ az utóbbi kérdésre vonatkozó reflexió azonban a *Vom Ursprung der Sprachéból* elmarad.

Nietzsche a hartmanni ösztönfogalmat Kant teleológia-fogalmával kapcsolja össze, ahogy már említettem. Ez a mozzanat azt mutatja, hogy az olvasottakat elhelyezte korábbi ismereteinek kontextusában. Mint ismeretes, Nietzsche 1868 tavaszán, vagyis másfél évvel a grammatika előadások előtt filozófiai disszertációt készült írni a kanti teleológia fogalmáról,²⁰⁶ a tervet azonban hamar, néhány hónap elteltével föladta.²⁰⁷ A tervezett

tudat mellett továbbra is fennmarad tehát egy nem tudatos rész, melyet Schelling az anyaggal azonosít – ez a tudat nélküli második jelentése. (Vö. uo. 16–18. o.) Az állati ösztönt Schelling rendszerének egész más pontján helyezi el, mint a tudat nélkülit: ez a természetet a szellemi világhoz kötő lépcsőfok, az átszellemített természet, mely maga is egység, azonban nem eredeti, hanem szubjektum és objektum egyesítése által létrehozott egység. Nem tudat nélküli tehát annak első értelmében véve. Ugyanakkor az ösztön az emberhez és a szellemi világhoz viszonyítva még mindig természet, objektum tehát és anyag. Mint ilyen pedig tudat nélküli annak második értelmében. (Vö. uo. 35–37. o.) A mitológia előadásokban a tudat nélkülinek ez a második jelentése nem körvonalazódik, ott tehát az ösztönből való keletkezés nem hozható közös nevezőre a tudattalanból való keletkezéssel. Elképzelhető, hogy Hartmann Schelling más műveinek, például a *Stuttgarter magánelőadásoknak* az ismerete vezethette abban, hogy a két fogalmat a mitológia előadásokban azonosnak tekintse. Érdekes momentum, hogy Schelling a *Stuttgarter magánelőadásokban* csupán az állatok kapcsán beszél ösztönökről, ám a tudat nélkülit az emberre is jellemzőnek tekinti. (Amennyiben ezt az anyaggal azonosítja, persze nem is tehet mást.) Összevetve ezt a mitológia előadásokkal, feltételezhető, hogy ott Schelling az ösztönnek nem egészen ugyanazzal a fogalmával dolgozik, mint a *Stuttgarter magánelőadásokban*, hiszen ott az ösztön az emberre is jellemző lehet.

²⁰⁴ Schopenhauer 1977b. 615. o.

²⁰⁵ Vö. Hartmann 1869. 231. o.

²⁰⁶ Már Ernst Behler is rámutat arra, hogy a *Vom Ursprung der Sprachéból* a teleológia említése Nietzsche disszertáció-tervével állhatnak kapcsolatban. (Vö. Behler 1996. 70-71. o.) Nietzsche a témához készült feljegyzései 1868 áprilisából/májusából származnak, a vázlatokban a cím: *Die Teleologie seit Kant*. A jegyzetek fellelhetőek a hagyatékban (lásd KGW I/4 548-578. o.). A disszertációterv ellenére a szakirodalomban vitatott, hogy Nietzsche olvasta-e Kant műveit, vagy csak másodlagos források alapján hivatkozik rájuk. Nietzsche könyvtárában nem találhatóak meg Kant írásai, és a bázeli könyvtár nyilvántartása sem dokumentálja ezek

disszertáció vázlaiban Nietzsche az szeretné bizonyítani, hogy a természetben a célszerűség kivételes eset, csupán véletlen, nem pedig szabály,²⁰⁸ majd Kantot követve emberi ideaként, az emberi értelem által a természetbe belevitt rendező elvként ismeri fel azt.²⁰⁹ Ezekben a feljegyzésekben csupán egy helyen érinti az állati ösztön kérdését, a teleológiai világmagyarázat általános érvényűsége ellen érvelve, itt a természettudományokra jellemzőként és vitathatóként villantja fel azt az álláspontot, amely szerint a természet az ember analógiájára elképzelt, teremtő intelligenciaként működne. A természettudós így gondolkodik: „[...] miért ne létezhetne egy, a célszerűt tudattalanul teremtő hatalom, azaz a természet: Gondoljunk az állatok ösztönére.”²¹⁰ Látható, hogy a kritizált nézet éppen Hartmann filozófiájához áll közel: a világban teremtően működő intelligencia az ő rendszerében maga a tudattalan, amely azonban nyíltan metafizikai konnotációkkal is rendelkezik. Nietzsche a disszertációterv vázlaiban azt szeretné bizonyítani, hogy a célszerű kivételes eset, véletlen, nem pedig szabály, – mindez semmiképp nem vág egybe Hartmann felfogásával, aki hisz a világfolyamat tervében és annak beteljesülésében. Nietzsche disszertáció-vázlatai tehát egy Hartmannra irányuló kritika kiindulópontját jelenthetnék, ám ez a nyelveredet problémájától messzire vezetne.

A grammatika előadásokban ezért ilyen kritikával nem találkozunk, sőt, Nietzsche a tudattalan fogalmát is hartmanni gyökereitől elszakítva kezeli. Ebben egy jellemző eljárására ismerhetünk, amelyre már Andreas Urs Sommer is felhívta a figyelmet: Nietzsche egyáltalán nem foglalkozik a forrásaiból kiragadott részletek eredeti kontextusával,²¹¹ az átvett anyagot minden kötöttség nélkül kezeli, ennek megfelelően meg sem kísérli, hogy a hartmanni rendszerben világítsa meg a tudattalan fogalmát. A fentieket figyelembe véve ennek oka valószínűleg abban keresendő, hogy ki szeretne volna kapcsolni a tudattalan metafizikai konnotációit. A tudat nélküli célszerűségként felfogott ösztön a latin nyelvű előadásokban *nem* a világ egyetlen lényegét jelentő tudattalan megnyilvánulása: a tudattalan megmarad tudat nélkülinek, nem reflexívnek, nem tudatosnak.

kikölcsönzését (vö. Campioni et al. 2003 és Crescensi 1994). A disszertációterv valószínűsíti, hogy még a Bázeli kerület előtti időszakban foglalkozott Kant filozófiájával, és olvasta *Az ítélőerő kritikáját* (vö. Brobjer 2008. 37. o.). A disszertációtervről lásd: Böning 1988, 13–22. o. Nietzsche Kantra vonatkozó ismereteiről lásd még Heftrich 1990., Brobjer 2008. 36–40. o. és Scheibenberger 2016. 11. o., erről valamint a disszertációtervről magyar nyelven lásd: Kolos 2013.

Utólagos perspektívából teleológia és az ösztön összekapcsolása révén a disszertációterv is a filozófia alapproblémájával (az ösztönrel) foglalkozó vállalkozásként tűnik fel.

²⁰⁷ Vö. An Erwin Rohde 03. oder 04. 05. 1868. KGB I/2. 274. o. Nr. 569.

²⁰⁸ Vö. 62[4] KGA I/4. 550. o.

²⁰⁹ Vö. 62[52] KGA I/4. 575. o. és Böning 1988. 13-14. o.

²¹⁰ 62[4] KGA I/4. 550. o.

²¹¹ Vö. Sommer 2000. 315. o.

Más tekintetben Nietzsche hűebben követi Hartmannt – a grammatika előadásokon túlmutatóan is. Bár Hartmann közvetve vagy közvetlenül Schellingtől veszi át azt a gondolatot, mely szerint a nyelvben már benne rejlenek a filozófiai ismeretek, ezt alátámasztó példáit nem Schellingtől és nem is Steinthaltól kölcsönzi. Steinthal egyáltalán nem említ példákat, csupán azt konstatálja, hogy „a nyelvben sok filozófia és poézis van.”²¹² Maga Schelling a héber „apa” szó etimológiáját,²¹³ a kopulát az ítéletben, a tiszta szubjektum fogalmát, valamint az arab nyelv egymástól igen eltérő jelentésű igéit hozza példaként.²¹⁴ Hartmann példái, legalábbis a filozófiai tartalmak megadásában, konkrétabbak: az ítélet fogalma a mondat nyelvtani formájából jött létre absztrakció révén, a szubjektumból és a predikátumból alakult ki a szubsztancia és az akcendencia fogalma, a szubjektum és az objektum filozófiai fogalmai azok nyelvtani fogalmaiból jöttek létre, és tudattalanul kezdettől benne voltak a mondatok formájában stb.²¹⁵ Nietzsche ezeket a példákat veszi át a grammatika előadások bevezetőjében,²¹⁶ és életművében később is felbukkannak. A *Vom Ursprung der Sprache* című írásban Hartmann alapján megfogalmazódó gondolatok ugyanis, hogy a nyelv formai része hatást gyakorol az emberi gondolkodásra, és a legfontosabb filozófiai fogalmak forrása a nyelv, Nietzsche számára később is kiemelt jelentőséggel bírnak, és éppen azokkal a hartmanni meglátásokkal együtt, miszerint a szubjektum és az objektum, a szubsztancia és az akcendencia, illetve az ítélet fogalmának eredete a mondatok nyelvtani formájára vezethető vissza,²¹⁷ metafizika-kritikájának egyik alappillérévé válnak.²¹⁸

A nyelv gondolkodásra és filozófiára tett hatásával kapcsolatban Hartmann (és ugyanígy Nietzsche is) Schelling mellett Kantot idézi, a pontos forrás megadása nélkül. Az idézet a *Tiszta ész kritikájából* származik és az analitikus ítéletekre vonatkozik, mindazonáltal

²¹² Vö. Steinthal 1858. 86. o. Ezt a megállapítást követi az itt tárgyalt, a nyelv és a tudat viszonyát firtató szakasz (v. ö.u.o.) és e témába vág még a korábban idézett, a nyelv egészlegességére vonatkozó megjegyzés is. (Vö. u.o. 87. o.; Lásd még írásom 186. lábjegyzetét!)

²¹³ Lásd ehhez a 186. lábjegyzetet!

²¹⁴ Vö. Schelling 1856. 50-51. o.

²¹⁵ Vö. Hartmann 1869. 227. o.

²¹⁶ Vö. US 185. o.

²¹⁷ Vö. US 185. o.

²¹⁸ Például a *Jón és gonoszon túl* első, *A filozófusok előítéleteiről* című fejezetében a 20. aforizma a Hartmanntól ismert tanítást idézi, jóllehet Humboldt elméletével kiegészülve: a filozófiák nyelvhez kötöttsége ugyanis itt a nyelvrokonságok mentén rajzolódik ki: „Valamennyi hindu, görög, német filozofálás különös családi hasonlósága meglehetősen egyszerűséggel leli meg magyarázatát. Éppen ott, ahol nyelvrokonság áll fenn, semmiképp sem kerülhető el, hogy, hála a grammatika közös filozófiájának – mármint hála az azonos grammatikai funkciók öntudatlan uralmának és vezetésének –, minden eleve elő legyen készítve a filozófiai rendszerek hasonló felépítésére és sorrendjére: éppen úgy, miként a világértelmezés bizonyos más lehetőségei előtt mintegy eltorlaszolja tünik az út.” (JGT 21. o.) De részben Hartmannra vezethető vissza *A bálványok alkonya* híres megállapítása is: „Félek, nem szabadulunk meg Istentől, ameddig hiszünk a nyelvtenban.” (BA 26. o.) Nietzsche nyelvtan- és metafizika-kritikájának másik forrása Georg Christoph Lichtenberg volt. Lásd erről Stingelin 1996. 122–125. o.

Hartmannál (és így Nietzsche-nél) nem pontos. A Hartmann és Nietzsche-féle változatban: „Az ész tevékenységeinek nagy – meglehet, legnagyobb – hányada abból áll, hogy részeire bontja a fogalmakat, amelyeket önmagában talál”,²¹⁹ Kantnál: „Az ész tevékenységeinek nagy – meglehet, legnagyobb – hányada abból áll, hogy részeire bontjuk *a tárgyak már birtokunkban lévő fogalmait*.”²²⁰ Vagyis míg Kant a tárgyról alkotott fogalmaink felbontásáról beszél, és így tulajdonképpen azok empirikus eredetére mutat rá, addig Hartmannál a felbontott fogalmak származása tisztázatlan, az idézet azt a benyomást kelti, hogy azokkal az ész már valamilyen eredendő módon rendelkezik. További különbség, hogy Kant nem a nyelvvel kapcsolatban állítja, amit állít; vizsgálata az észre irányul.²²¹ Mindazonáltal úgy tűnik, hogy a kanti analitikus ítélet fogalmában már valóban benne rejlett egy ilyen, a filozófiai ismereteket a nyelvre visszavezető elmélet lehetősége, Kant problémája azonban természetesen éppen abban állt, hogy egy ettől eltérő a priori ismeret lehetőségét bizonyítsa. Hartmann megvilágításában a filozófia teljes egészében analitikus ismeretekből épül föl – hasonló gondolattal Nietzsche-nél később, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*ban is találkozhatunk, ahogy majd látni fogjuk.²²²

Ezeknek a példáknek és gondolatoknak az újramegjelenésében azonban nem feltétlenül a grammatika előadások korszakokon átívelő hatását kell látnunk, azok újbóli felbukkanása az életműben Nietzsche megújított Hartmann-olvasmányainak is betudható. Thomas H. Brobjer szerint Nietzsche, miután 1869-70-ben intenzíven foglalkozott a *Philosophie des Unbewusstennel*, 1873/74-ben, majd valószínűleg 1887-ben vagy 1888-ban is újraolvasta azt.²²³

²¹⁹ US 185. o., Hartmann 1869. 228. o. (Fordításomban támaszkodtam Kis János Kant-fordítására.)

²²⁰ Kant 2004. 57. o. A kiemelés tőlem: K. S.

²²¹ Érdekes módon Hartmann következő, a gondolkodást tárgyaló fejezetében sem azonosítja egymással a fogalmat és a szót.

²²² Lásd erről munkám *A nyelv retorika* című fejezetének 1. B *Nyelvkritika via Gustav Gerber* című részét!

²²³ Vö. Brobjer 2008. 52. o. Az első újraolvasás ideje így nagyjából *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* keletkezésének (1873), a másodiké *A bálványok alkonya* keletkezésének (1888) idejére esik, *A jón és gonoszon túl* megjelenése (1886) mindenestre megelőzi a második újraolvasás idejét. Nietzsche szövegeinek datálásában a kritikai kiadásra támaszkodom. (Vö. KSA 14. 173. o., 345-346. o. és 410. o.)

III. Zene és nyelv

1. Nietzsche korai feljegyzései a korabeli zeneesztétika kontextusában

Annak ellenére, hogy Nietzsche legkorábbi hosszabb, összefüggő szövege, mely a nyelv témájával foglalkozik, grammatikai keretbe illeszkedik, úgy tűnik, Nietzsche nyelv iránti érdeklődését nagyban motiválhatta esztétikai irányultsága is: jegyzetfüzeteiben a téma már korán zeneesztétikai kontextusban kerül elő. Egy igen korai feljegyzés, melyben Nietzsche a zenével összefüggésben a nyelv témáját is érinti, az 57[56]-os számú, melyet az összkiadás 1867 őszére – 1868 elejére datál. Ez a feljegyzés egy sor Schopenhauer filozófiáját tárgyaló jegyzet között bújik meg, benne Nietzsche a zene esztétikájának lehetséges kiindulópontjait veszi sorra, ezek: „A 1) a hang [Ton], 2) a hangsor és 3) a hanglépés, B 4) a ritmus, C 5) a hangok összehangzásának hatásai.”²²⁴ Közülük Nietzsche az A) ponttal foglalkozik részletesebben is, szemügyre véve a hang eredetét, melyet a szenvedélyekben és az akaratban talál meg, a hangot pedig az affektusok nyelveként írja le. Majd rátér a nyelv és a zene közti hasonlóságokra: „Párhuzamok nyelv és zene között. A nyelv is hangokból [Lauten] áll, akárcsak a zene. Az indulatszó és a szó. Az első már zenei. A szónál a zenei (a hangzó) elsorvad, de mihelyst az affektus jön, a hang előlép. A zene és a költészet eredeti gyökere.”²²⁵ Schopenhauertől nem egészen idegen ez a felfogás, legalábbis ami a nyelvet illeti: A *Parerga und Paralipomena* „Über Sprache und Worte” című fejezetében a nyelv eredetétől ő is az indulatszavakat jelöli meg, melyekről kijelenti, hogy azok, hasonlóan az állatok hangjaihoz [Lauten], érzéseket, azaz akaratmozgásokat fejeznek ki. Az ismeretek közlésére alkalmas fogalmi nyelv Schopenhauer szerint később, ezekből a kezdeti hangokból alakult ki.²²⁶ Ez az összefoglalás nem túl eredeti, az alapjául szolgáló elméletet már Herder kritikának vetette alá,²²⁷ ennek ellenére a 19. században még akadtak képviselői. Hogy Nietzsche

²²⁴ 57[56] KGA I/4. 427. o.

²²⁵ Uo.

²²⁶ Schopenhauer 1977b. 614. o.

²²⁷ Herder 1983. 187–193. o. Herder a problémát az indulatszavak és a nyelv közötti átmenet megmagyarázásában látta. Ugyanis, ahogy a *Parerga und Paralipomena*-ban Schopenhauer is utal rá, (Vö. Schopenhauer 1977b. 427. o.) érzéseinek kifejezésére állat és ember egyaránt képes, az állat és az ember közötti megkülönböztető jegynek azonban, mint azt már dolgozatom első fejezetében kifejtettem, Herder, a kor számos gondolkodójához hasonlóan, elsősorban a nyelvet tekintette. Ha az átmenet az indulatok kifejezése és a nyelv között automatikus lenne, az állatnak is el kellene jutnia a nyelvhasználatig, akárcsak az embernek. Ezzel szemben az emberi nyelv és a pusztán érzéseket visszaadó artikulálatlan kiáltások között Herder szerint áthidalhatatlan szakadék tátong. Ezért Herder a nyelvet más forrásból: az észből vezette le. Ugyanezen az alapon kritizálja a nyelv indulatszavakból való keletkezését később pl. Max Müller is (Müller, M. 1863. 315. o.).

Schopenhauertól vehette át, azt részben a jegyzet elhelyezkedése, részben pedig az valószínűsíti, hogy a hang eredetét Nietzsche sem egyszerűen a szenvedélyből, hanem az akaratból vezeti le, Schopenhauerhez hasonlóan egy egyszerű vesszővel elválasztva, mintegy azonosítva egymással a kettőt.²²⁸ Ugyanakkor Schopenhauer a *Parerga und Paralipomena*ban keletkezésüket tekintve nem von párhuzamot zene és nyelv között, sőt, a zene keletkezésével nem is foglalkozik. Az elmélet, mely szerint a nyelv és a zene kezdetben egyek voltak, és közös eredetük az érzések kifejezésének vágyára vezethető vissza, Rousseau-tól származik, arra azonban nincs bizonyíték, hogy Nietzsche olvasta volna Rousseau *Esszé a nyelvek eredetéről* című munkáját, melyben kifejtve találhatta volna nyelv és zene azonos eredetének elméletét.²²⁹ Ám, ahogy Ann-Katrin Zimmermann felhívja rá a figyelmet, Rousseau koncepciója szolgált alapjául egy Nietzsche számára később köztudottan igen jelentőssé váló szerző, Richard Wagner nyelvre vonatkozó fejtegetéseinek is.²³⁰ Csakhogy Nietzsche Wagner elméleti írásait csak 1868 őszén, Wagnerrel való személyes megismerkedése után, tehát majdnem egy évvel az itt elemzett vázlat papírra vetését követően kezdte tanulmányozni.²³¹

Ennek ellenére a wagneri zenedráma elmélete ezt megelőzően sem volt teljesen ismeretlen Nietzsche számára. Ahogy egy 1864 tavaszáról származó, Oidipusz királyról szóló iskolai esszé elárulja, azzal már jóval korábban megismerkedett –, csakhogy nem első kézből. Thomas H. Brobjer szerint elsődleges forrása Franz Brendel: *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich: Von den ersten Christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* című műve lehetett, melynek szerzője a zenetörténet fontos állomásaként tárgyalja Wagner

Érdekes módon a *Parerga und Paralipomena* szóban forgó helyén Schopenhauer az állati és az emberi nyelv különbségéből kiindulva teszi a nyelv eredetére vonatkozó állításait, megállapítva, hogy az állati hang [Stimme] csak az akaratot adja vissza, az emberi ezzel szemben az ismereteket is. Az állatokéhoz hasonló, indulatszavakból álló nyelv és a fogalmi nyelv közötti átmenet azonban számára nem válik problematikusá. (Vö. Schopenhauer 1977 b. 614. o.) Schopenhauer *A világ mint akarat és képzetben* a nyelv eredetével nem foglalkozik.

²²⁸ Nietzsche megoldása: „Az eredet tehát a szenvedélyekben, az akaratban.” (57[56] KGA I/4. 427. o.) Schopenhauer a *Parerga und Paralipomena*ban így fogalmaz: „Az emberi nyelv létrejöttében az elsők minden bizonnyal az *indulatszavak* voltak, melyek nem fogalmakat, hanem, hasonlóan az állatok hangjaihoz, érzéseket – akaratmozgásokat, – fejeztek ki.” (Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, II/2. 614. o.) Schopenhauer fő művében az érzésnek tágabb meghatározást ad, erre később térek ki.

²²⁹ Az itt tárgyalt vázlat nem tekinthető bizonyítéknak, mivel Nietzsche feljegyzése nem tartalmaz olyan részleteket, melyek egyértelműen utalnának az olvasás tényére. Nietzsche könyvtárában Rousseau művei közül csak a *Vallomások* egy 1870-es kiadása található meg. Vö. Campioni et al. 2003. 509-510. o.

²³⁰ Rousseau Wagnerre tett hatásáról lásd: Zimmermann 2004.

²³¹ Nietzsche, mint az köztudott, 1868 novemberében ismerte meg Wagnert Hermann Brockhaus házában, aki Wagner sógora volt. (Vö. Nietzsche Rohdehoz írt levelét: An Erwin Rohde 09. 11. 1868. KGB I/2. 341. o. Nr. 599.) Ahogy Martine Prange meggyőzően kimutatta, Nietzsche ezzel a személyes találkozással vált Wagner elkötelezett hívévé; ezt megelőzően a vele kapcsolatos nézetei ingadozóak, gyakran távolságtartóak voltak. (Vö. Prange 2011. 44–66. o.) Nietzsche a személyes találkozást követően kezdett Wagner elméleti írásaival foglalkozni. (Vö. Bruse 1984. 156-157. o.)

művészetét, nem csak Wagner zeneműveiről, de elméleti írásairól is áttekintést nyújtva.²³² Iskolai dolgozatában Nietzsche Wagner szellemében megállapítja, hogy Wagner zenedrámái, akárcsak az antik tragédia, mentesek a szöveg és a zene viszonyának a modern operára jellemző aránytalanságától, és hogy az antik tragédiában már megvalósult a költő és a zeneszerző Wagner által megkövetelt egyetértése.²³³ Bármennyire informatív volt is Brendel műve az ifjú Nietzsche számára, ez a mű nem lehetett az 57[56]-os feljegyzésben kifejtett gondolatok forrása, mivel, bár Wagner elméletének ismertetésekor Brendel beszél a zene és a költészet egyesítésének szükségességéről, nem említi, hogy egy ilyen egység Wagner szerint az első nyelvben már megvalósult volna.²³⁴ Nietzsche az iskolai dolgozatban a nyelv vizsgálatára nem is tér ki, zene és szöveg, illetve zene és költészet viszonya azonban pontosan az a kontextus, melyben később ez a kérdés előkerül: *A tragédia születésében* és ennek előmunkálataiban, de már az 57[56]-os számú feljegyzésben is, ahol Nietzsche a közös töről fakadó zenéhez és nyelvhez hozzákapcsolja a költészetet is, megfelelően a rousseau-i nyelvelméletnek, mely szerint az első nyelv nemcsak zene, hanem költészet is volt.²³⁵

A zene és a költészet témája egy 1865 elejéről származó, az összkiadásban 26[1]-es számmal ellátott feljegyzésben is felbukkan: „Mi a közös a költészetben a zenével?” – teszi fel a kérdést Nietzsche. „Mozgás, mégpedig rendezett mozgás.” – adja meg a választ – „Ott szavak sorozata (hangban [Laut] és rímben a rokon oldal). Itt hangoké [Tönen].”²³⁶ Ahogy Martine Prange is megállapította, ez a feljegyzés Hanslick *Vom Musikalisch-Schönen* című művének hatását tükrözi.²³⁷ Erre utal már a „mozgás” fogalmának használata is, mely Hanslick számára a jólhangzás mellett a zene elemi összetevője,²³⁸ és annak időbeli kibontakozását hivatott érzékeltetni,²³⁹ a mozgás fogalmához tartozik például „a hang vagy

²³² Vö. Brobjer 2005. 298. o. Nietzsche valószínűleg a mű 1860-ban megjelent harmadik kiadását olvasta, a könyvet ugyanis Nietzsche barátja, Gustav Krug ez év karácsonyán kapta ajándékba, Nietzsche pedig tőle kapta kölcsön azt. (vö. uo.) Ez a kiadás jóval részletesebben tárgyalja Wagner zeneelméletét, mint a mű első kiadása. Vö. Brendel 1852. 542–546. o. és Brendel 1860. 570–594. o.

²³³ Vö. Brobjer, i. m. 298-299. o. valamint Prange, i. m. 51. o.

²³⁴ Vö. Brendel 1860. 587. o.

²³⁵ Vö. Rousseau 2007. 42. o.

²³⁶ 26[1] KGA I/4. 32. o.

²³⁷ Prange 2011. 52. o.

²³⁸ Vö. Hanslick 1865. 96. o., ill. Hanslick 2007. 97. o. Az 1865-ös kiadás megvolt Nietzsche könyvtárában (vö. Campioni et al. 2003. 275. o.), Nietzsche ezt olvasta, ezért a továbbiakban erre fogok támaszkodni Hanslick művének tárgyalásakor, ám szem előtt tartom annak Csobó Péter György által a kritikai kiadás alapján készített magyar fordítását is.

A kutatás szerint lehetséges, hogy Nietzsche a művet már 1862-ben, esetleg 1864-ben, tehát valamelyik korábbi kiadásában is olvasta. (Vö. Landerer–Schuster 2002. 119. o.) A mű első kiadása 1854-ben, a második 1857-ben jelent meg. (Vö. Hanslick 2007. 8. és 11. o.) Az általam vizsgált időszakban azonban Nietzsche már minden valószínűség szerint az 1865-ös kiadás saját tulajdonában lévő példányára támaszkodott.

²³⁹ Vö. Hanslick 1865. 46. o., ill. Hanslick 2007. 55. o.

akkord erősödése vagy gyengülése”.²⁴⁰ Ám még egyértelműbben idézi fel Hanslick művét a feljegyzés folytatása, melyben Nietzsche tagadja, hogy a zene az érzéssel azonos lenne, vagy hogy annak nyelve lenne, ugyanakkor zene és érzés analógiáját állítja.²⁴¹ Hiszen Hanslick művének célja részben éppen annak a korban közhelynek számító esztétikai elvnek a megcáfolása, amely szerint a zene az érzéseket ábrázolja – részben pedig a sajátosságosan zenei szép megragadása.²⁴² Bár az érzés fogalmának tudományos és esztétikai szempontú használhatósága ellen érvel, Hanslick valóban megengedi, hogy az *érzés* és a zene közt párhuzam vonható, mégpedig éppen a „mozgás” fogalmán keresztül, melyben Nietzsche a 26[1]-es feljegyzésben a *költészet* és a zene közti hasonlóság alapját látja. Hanslick maga a zene és a költészet hasonlóságaival nem foglalkozik kifejezetten. Ahogy Csobó Péter György felhívja rá a figyelmet, Hanslicknál a mozgás, azaz a „Bewegung” fogalma „formális változás” értelmében szerepel, a szó Arisztotelészre visszamenő, lelki felindulást, indulatot kifejező aspektusait Hanslick igyekszik kikapcsolni.²⁴³ Hanslick hangsúlyozza, hogy a mozgás nem azonos az érzéssel, hanem annak csupán egyetlen jellemzője, mely önmagában az érzésre nézve nem meghatározó: több érzésben is hasonló lehet, és más-más időpontokban vagy különböző személyeknél eltérő érzésekkel kapcsolódhat össze. Az érzések meghatározottsága fogalmi magjukban, történetiségükben és a velük összefonódó képzetekben rejlik, amelyeket a zene nem képes kifejezésre juttatni; pusztán dinamikájukat adhatja vissza a mozgáson keresztül: a gyorsaság, lassúság, erő és gyengeség, fokozódás és fogyatkozás azok a momentumok, melyeket az érzésből meg tud jeleníteni.²⁴⁴ De ugyanígy a mozgás teszi képessé a zenét bizonyos fokig a hangfestészetre is, vagyis arra, hogy egyes jelenségeket hangokban tükrözzön vissza, „mivel a térbeli és az időbeli mozgás között, egy

²⁴⁰ Hanslick 2007. 32. o., vö. Hanslick 1865. 22. o.

²⁴¹ „Die Musik ist analog dem Gefühl, nicht identisch oder Sprache des Gefühls.” 26[1] KGA I/4. 51. o. Itt Nietzsche éppen a későbbi, 57[56]-os számú feljegyzéssel ellentétes nézetet képvisel. Vö. 57[56] KGA I/4. 427. o.

²⁴² Vö. Hanslick 1865. VIII. o., Hanslick 2007. 10. o.

A cáfolni kívánt elv közhelyességéről lásd az idézetgyűjteményt, melyet Hanslick az első fejezet végén ad: Hanslick 1865. 13–15. o. (Hanslick 2007. 23–26. o.) Itt több idézetben is szerepel a Nietzscheéhez hasonló megfogalmazás: „A zene az *affektusok nyelve*” (Michaelis), a hangok által fejezi ki az ember szenvedélyeit, ahogy a nyelv a szavak által (Sulzer), a dallamtéma „az *érzések nyelvéből* eredő érthető egység” (Kimberger). (Hanslick 2007. 24-25. o. mindkét kiemelés tőlem – K. S.) Hanslick maga nem használja „a zene az érzések nyelve” fordulatot, ehelyett inkább úgy fogalmaz, hogy „a zene az érzések ábrázolása”, illetve hogy „a zenei ábrázolás tartalmát az érzések adják”, ám ezeket a megfogalmazásokat az elsővel nagyjából ekvivalensnek tekinti. Így azt az eljárást, hogy a zene és a nyelv közt analógiát vonnak, részben azért marasztalja el, mert ez magával hozza azt a hibát, hogy a zenében is „a jelentés fantomját” keressék, azaz a zenei formák szépségén túl keressék a zenei élvezet forrását. A *jelentés* tulajdonítása a zenének azt az elvárást ébreszti tehát, hogy a zene túlmutasson önmagát, *tartalommal* bírjon, valamint önmagán kívül *ábrázoljon* bármit is. (Vö. Hanslick 1865. 71. o.; ill. Hanslick 2007. 75-76. o.)

²⁴³ Vö. Csobó 2007. 250. o.

²⁴⁴ Vö. Hanslick 1865. 18–22. o., ill. Hanslick 2007. 28–32. o.

tárgy színe, finomsága, nagysága és a hang magassága, hangszíne, erőssége között jól megalapozott analógia áll fenn”.²⁴⁵ A mozgás kelti tehát azt a benyomást, hogy a zene képes érzések vagy más, rajta kívüli jelenségek visszaadására, ám ez a zenének csupán formális eleme. Egyértelmű, hogy a mozgás szó Nietzsche feljegyzésében is formális értelemben szerepel: a költészetben és a zenében a szabályos időbeli kibontakozást, az elemek rendezett egymásra következését jelenti.

Bár, mint említettem, Hanslick a költészet és a zene hasonlóságait nem vizsgálja, elképzelhető, hogy Nietzschét a *Vom Musikalisch-Schönen* olvasása ösztönözte arra, hogy ezzel a kérdéssel foglalkozzon, hiszen Hanslick igen karakteres véleménnyel szól bele a korban az abszolút zene, illetve a vokális zene elsőbbségéről folyó, a századforduló koraromantikus zeneesztétikájában gyökerező vitába, amely távolabbról költészet és zene viszonyának kérdését is érinti. Mint azt Carl Dahlhaus megmutatta,²⁴⁶ a 18-19. század fordulóján zeneelméleti paradigmaváltás játszódott le: az opera mint par excellence zenei műalkotás helyébe a szimfónia lépett, és ezzel párhuzamosan az antikvitás óta érvényben lévő felfogást, mely szerint a zene „harmóniából, rhütmoszból és logoszból áll”,²⁴⁷ felváltotta „az abszolút, tárgy és fogalom nélküli hangszeres zene”²⁴⁸ elmélete, amely Tieck, Wackenroeder és E. T. A. Hoffmann írásaiban született meg. Míg a 18. században a zenétől még erkölcsi tanítást vagy mély érzelmek kifejezését várták, és az erre képtelennek tűnő hangszeres zenét csupán „kellemes, de a szívet és az értelmet hidegen hagyó zörejként”²⁴⁹ érzékelték, addig az abszolút zene elméletalkotói úgy vélték, hogy „a hangszeres zene, éppen fogalom-, tárgy- és célnélkülisége következtében, tisztán és zavartalanul fejezi ki a zene lényegét.”²⁵⁰ Igazi zenének tehát a nyelvtől független instrumentális zenét tekintették, melyhez szerintük a szöveg pusztán idegen, külső toldalékként járul. Hanslick ebben a vitában határozottan az abszolút zene mellett foglal állást, ennek tudható be elzárkózása a költészet és a zene hasonlóságainak elemzésétől is: az elsősorban hangszeres zeneként felfogott zene *egyéni* sajátosságai foglalkoztatják,²⁵¹ a költészet és a festészet pedig ezen sajátosságok ellenpontozására szolgálnak számára. A vokális zenéről is csak keveset beszél, hiszen ez az ő szemében olyan kevert műalkotásként jelenik meg, melyben az alkotóelemek szoros összefonódottsága megakadályozza, hogy azokat tisztán, önmagukban lehessen szemügyre

²⁴⁵ Hanslick 2007. 43. o. vö. Hanslick 1865. 34. o.

²⁴⁶ Dahlhaus 2004, 7–23. o.

²⁴⁷ Uo. 14. o.

²⁴⁸ Uo. 17. o.

²⁴⁹ Uo. 15. o.

²⁵⁰ Uo. 13. o.

²⁵¹ Hanslick szerint „csak ami a hangszeres zenéről elmondható, érvényes általában a hangművészetre mint olyanra.” Hanslick 2007. 36. o. vö. Hanslick 1865. 26-27. o. (A fordítást módosítottam: K. S.)

venni;²⁵² a vokális zene tehát nem lehet példaszerű műalkotás a zeneesztétikai vizsgálódás számára. Költészet és zene hasonlóságainak elemzése jóval inkább az ellentétes tábornak, a vokális zene híveinek érdeklődésére tarthatott számot, hiszen az ilyen elemzések képesek arra, hogy a két művészeti ág eredendő összetartozásának képzetét erősítsék. Ez Hanslick szempontjából persze azt jelenti, hogy megkérdőjelezzük a zene önállóságát, és veszélyeztetik a vállalkozást, mely a zene mint önálló művészeti ág megragadására törekszik.

Amikor tehát Nietzsche Hanslick-olvasmányai hatására zene és költészet hasonlóságának mibenlétét firtatja, nem kifejezetten Hanslick szellemében jár el, ugyanakkor arról tesz bizonyosságot, hogy az olvasott művet elhelyezte a kor esztétikai vitáinak kontextusában. Erről árulkodik a rövid feljegyzés zárása is, mely már semmiképpen sem írható a hanslicki hatás számlájára: a zene természetellenes fejlődésének és a népies zenének az említése Wagnerre utal.²⁵³ Itt ugyanaz a gondolat jelenik meg, melyet Nietzsche már iskolai Oidipusz-dolgozatában is érintett: a modern zene Wagner által konstatált hiányossága, a zene és a szöveg viszonyának aránytalansága, ezt ugyanis Wagner szerint a zenének természetes gyökereitől való elszakadása okozta. Wagner úgy gondolja, az opera műfajának egy tévedés szolgált alapjául, mégpedig, „[...] hogy a kifejezés eszközt (a zenét) céllá, a kifejezés célját (a drámát) eszközzé tették [...]”²⁵⁴ A zene az operában olyasmire vállalkozik, ami meghaladja képességeit: a drámai cselekmény meghatározására tör, önmagának akar tartalmat adni, miközben a költői szándékot figyelmen kívül hagyja. A népdalban ezzel szemben a zene és a szöveg még egységbe forrnak, együtt alkotnak egyetlen egészt²⁵⁵ – hasonlóan a görög lírához és a görög tragédiához,²⁵⁶ valamint az első nyelvhez, mely – a már említett, Nietzschénél is megjelenő rousseau-i nyelvelméletnek megfelelően – ének volt.²⁵⁷ A nép tudattalanul megőrizte szógyökeiben az első nyelv eredeti, az érzéseket megérinteni képes zenei gyökereit, a költő pedig képes azt tudatosan is újra életre kelteni,²⁵⁸ és a zeneszerzővel

²⁵² Hanslick 2007. 37-38. o. vö. Hanslick 1865. 27. o.

²⁵³ „Die volksthümliche Musik / Die Kunstmusik wurzelnd auf der Theorie unnatürlicher Entwicklung, dies der Mangel.” 26[1] KGA I/4. 32. o. A népies (volksthümliche) zenéről lásd Wagner, R. 1869. 50. o.

²⁵⁴ Wagner, R. 1869. 9. o.

²⁵⁵ Vö. uo. 31. o.

²⁵⁶ Vö. Wagner, R. 1850. 43. o. Itt Wagner a drámát a líra „tudatosabb, legmagasabb betetőzésének” nevezi. Ezzel szemben az *Oper und Dramában* az újabb antik görög líra, és az antik görög tragédia a fejlődés útjának az érzéstől az észhez tartó szakaszán jelennek meg, melyre a zene és a szöveg organikus viszonyának szükségképpen *felbomlása* jellemző. Ennek a tünete, hogy a tragédia kórusaiban a szerzők régi népi dallamokat használnak fel, melyekhez didaktikus tartalmú szövegeket társítanak; a szöveg tehát nincs tekintettel a dallam eredeti érzéskifejezésére ezekben a művekben. (Vö. Wagner, R. 1869. 261-262. o.) Bár a görög dráma az *Oper und Dramában* is példaszerű műalkotásként jelenik meg, ennek oka ott elsősorban az, hogy a mítoszról táplálkozik. (Vö. uo. 139–143. o.)

²⁵⁷ Vö. uo. 204-205. o.

²⁵⁸ Vö. uo. 244-245. o.

együttműködve újra megteremteni zene és nyelv egységét.²⁵⁹ Hogy Nietzsche mennyire ismerte részleteiben is ezt az elméletet, az a korai, vázlatos feljegyzésekből nem derül ki, ám vélhetően tájékozott lehetett Wagner elgondolásait illetően: barátaival, Gustav Kruggal és Wilhelm Pinderrel már pfortai diákként vitatkoztak Wagner zenéjéről az általuk alapított Germánia Társaságban (igaz, ez a vita elsősorban a Wagner-rajongó Krug és a Wagner-ellenes Pinder között zajlott, Nietzsche valószínűleg nem játszott jelentékeny szerepet benne),²⁶⁰ emellett részben a Germánia Társaság, részben Krug révén Nietzsche több Wagnerrel szimpatizáló, az ő zenéjét és esztétikai elveit népszerűsítő íráshoz is hozzáfért,²⁶¹ és talán mind a 26[1]-es, mind az 57[56]-os feljegyzésben ezeket a korai ismereteit hasznosíthatta. Mindenesetre a 26[1]-es számú feljegyzésében Nietzsche a költészet és a zene viszonyának kérdésében Hanslicktól Wagnerhez kanyarodik tovább, Wagnerhez, aki 1850 körül keletkezett nagy elméleti munkáiban, az *Oper und Dramában* és a *Kunstwerk der Zukunftban* a hanslickivel ellentétes véleményt, a vokális zene elsőbbségét, költészet és zene eredeti összetartozásának rousseau-i elvét képviselte.²⁶² Vagyis a zene és a költészet viszonyának megragadásában Nietzsche Hanslické mellett legalábbis relevánsnak tartja Wagner elméletét is, bár az a jegyzet vázlatossága miatt nem derül ki egyértelműen, hogy ebben az időszakban melyikükkel szimpatizált a kérdés megválaszolását illetően. Hanslick a maga művében többek között Wagnerrel is nyíltan polemizál, és éppen a zene és a nyelv, illetve a zene és a szöveg zeneművön belüli kapcsolatáról vallott elveit illetően marasztalja el ellenfelét,²⁶³ így nem vall különösebb eredetiségre Nietzsche részéről, hogy ütközteti egymással a két elméletet. Ugyanakkor az általa fölvetett problémát, a zene természetellenes fejlődését Hanslick nem érinti, ez a szempont tehát Nietzsche egyéni érdeklődésére vethet fényt.

A fentiek fényében elmondható, hogy Nietzsche-t Wagner esztétikai elméletén belül kezdettől foglalkoztatja zene és költészet viszonya, mely Wagner koncepciójában szoros kapcsolatban áll a nyelv kérdésével. Úgy tűnik, elsősorban zene és költészet hasonlósága

²⁵⁹ Vö. uo. 277. o. Az újrateremtett egység azonban nem fog megegyezni az eredeti egységgel. Lásd Uo. 205. o. és 262. o. Valamint lásd írásom 432. jegyzetét!

²⁶⁰ Vö. Prange 2011. 48–50. o.

²⁶¹ Így Krugtól kapta kölcsön Franz Brendel fentebb már említett könyvét is, emellett Krug révén olvashatta a Brendel által szerkesztett *Neue Zeitschrift für Musik* cikkeit is, melynek Krug édesapja előfizetője volt. A Germánia Társaság pedig 1861-ben az *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* című, Wagnerrel szimpatizáló havilapra fizetett elő, melyet szintén Brendel, valamint Richard Pohl szerkesztettek. Lásd: Brobjer, 2005. 297-298. o.

²⁶² Ahogy Carl Dahlhaus rámutatott, Wagnerre már ezekben az írásokban hatást gyakorolt az abszolút zene romantikus esztétikája is. Lásd erről részletesen: Dahlhaus 2004. 26–32. o.

²⁶³ Vö. Hanslick, 1865. 42. o. valamint 69–71. o., ahol a támadás nem egyértelműen Wagner, hanem inkább Wagner követői ellen irányul, ám ahol egy terjedelmes lábjegyzetben Hanslick Wagner Beethoven IX. szimfóniájáról adott értelmezését is kritikának veti alá, igaz, az értelmezést explicite itt sem Wagnerhez kötve. (A magyar kiadás oldalszámai Hanslick 2007. 51. o. és 74-75. o.)

érdekli, a kettő eredeti, ám elveszett egysége és az egység helyreállíthatóságának gondolata ragadja meg – már a korai iskolai dolgozatban, konkrétan Wagner művészetére vonatkoztatva, és később, az 57[56]-os számú jegyzetben is, általánosabban, a nyelv természetére értve; legalábbis erre utal, hogy a szó hangzó oldalát elveszetteként, ám újra életre hívhatóként írja le: „A szónál a zenei (a hangzó) elsorvad, de mihelyst az affektus jön, a hang előlép.” És bár az időben e kettő közé eső, 26[1]-es számú feljegyzésben a kérdést Hanslick zeneelméletéből kiindulva közelíti meg, a Wagner zenefelfogására történő utalás itt sem marad el, mégpedig éppen a zene fejlődésével kapcsolatban.

Még egy fontos momentumra felhívják a figyelmet ezek a korai feljegyzések, méghozzá, hogy zene és költészet, illetve zene és nyelv viszonya Nietzsche számára ekkoriban az érzés kontextusában látszik megragadhatónak; bár ezt az összefüggést Nietzsche mindkét feljegyzésben csak vázolja. Ez a kontextus a korabeli zeneesztétikák hatásáról árulkodik, melyekben az érzés fogalma fontos szerepet játszott. Mint már említettem, Hanslick éppen az érzést központi fogalomként kezelő esztétikák ellenében alakította ki a maga elméletét, vitatva, hogy e fogalom segítségével közelebb lehetne kerülni a zene lényegének megértéséhez. A Hanslick által bírált érzésetztétika a 18. és a 19. században igen elterjedt volt.²⁶⁴ E felfogás szerint a zene a „szív nyelve”, vagyis elsősorban az érzések kifejezésére és felkeltésére hivatott. Kezdetben Carl Dahlhaus kutatásai szerint az abszolút zene védelmezői is magukénak vallották ezt az elgondolást, ezáltal kívánták ugyanis igazolni az instrumentális zene és a vokális zene egyenjogúságát, arra törekedve, hogy ily módon az instrumentális zene is eleget tehessen a morális hasznosság követelményének, és ne lehessen semmitmondónak vagy üresnek bélyegezni.²⁶⁵ Később azonban a romantika esztétái és zeneesztétái (Tieck, Hoffmann, Friedrich Schlegel) ezt az elképzelést elvetették, és a zenét sokkal inkább a kimondhatatlan hírül adójaként, azaz metafizikai tartalmak közvetítőjeként ünnepelték²⁶⁶ – ennek az elgondolásnak a nyomai Hanslick zeneelméletében is megmutatkoznak, annak ellenére, hogy formalizmusával a romantikusok meghaladására is kísérletet tett.²⁶⁷ Schopenhauer pedig, akinek filozófiája köztudottan nagy hatást gyakorolt

²⁶⁴ Vö. Dahlhaus 2004. 77-78. o.

²⁶⁵ Vö. uo. 12. o.

²⁶⁶ Vö. uo. 65-78. o.

²⁶⁷ Vö. uo. 34–36. o. A felfogás, mely szerint a zene az abszolútum visszatükröződése, Dahlhaus szerint igazán egyértelműen a *Vom Musikalisch-Schönen* első kiadásának a későbbi kiadásokból elhagyott metafizikai zárszavában bontakozik ki, ám rajta hagyta nyomát a mű érvelésének szerkezetén is. Így például „a magában tökéletes, befejezett forma” fogalmának hátterében az autonóm műalkotás Carl Philipp Moritz és August Wilhelm Schlegel esztétikájában létrejött fogalma húzódik meg. (Uo. 34-35. o.) Úgy gondolom, hogy hasonlóan a zene metafizikai felfogása mutatkozik meg abban is, hogy Hanslick, bár a zene tartalmát a „hangozva mozgó formák”-ban jelölte meg (Hanslick 2007. 54. o., vö. Hanslick 1865. 45. o.), és tagadta, hogy a zenének az ábrázolt tárgy értelmében vett tartalma (Inhalt) lenne, és a tartalom (Inhalt) fogalmát a zenében pusztán a zene

Nietzsche elgondolásaira, a zenét egyértelműen metafizikai keretben értelmezte, hiszen a legmagasabb rendű, a világ lényegét, magában valóját, azaz magát az akaratot egyedül közvetlenül kifejezni képes műalkotásnak tekintette.²⁶⁸

Az érzés a zene tekintetében Schopenhauer számára sem játszott kiemelt szerepet: bár a zene az érzéseket *is* kifejezheti, ez a tulajdonsága együtt jár azzal, hogy a világ lényegének megragadása által voltaképpen a világ egészének visszatükrözésére képes, „de mindig csak a puszta forma általánosságában, anyag nélkül, mindig csupán az önmagábaniság s nem a jelenség szerint, mintegy annak legbelsőbb oldalaként, testtelen.”²⁶⁹ Az itt az érzésekre vonatkozóan körvonalazott általánosság a zene kifejezőképességére egészében véve érvényes, ez az általánosság, amelyet Schopenhauer elválaszt az absztrakció üres általánosságától, együtt jár azzal, hogy a zene a világ magában valóját mondja ki, vagyis a dolgok lényegét, nem az egyes dolgokat tükrözi.²⁷⁰ Az érzés fogalmát fő művében Schopenhauer egyébként is nagyon tágan határozza meg: az érzés „valami, ami a tudatban jelen van, nem fogalom, nem az ész absztrakt megismertje”.²⁷¹ E meghatározás szerint az érzéshez tartoznak az érzelmek (szeretet, barátság, gyűlölet stb.) mellett pl. a testi tapintásézés, az esztétikai érzések, (így a zene keltette érzések is), az erkölcsi érzés, a jogézés, valamint az intuitív ismeretek is,²⁷² ezért schopenhaueri értelemben az, hogy a zene érzéseket fejez ki, azt jelenti, hogy az ember (és az állat) világtapasztalatának tetemes részét fejezi ki, ez azonban a schopenhaueri rendszer szellemében túl keveset mond a zene mérhetetlen erejéhez képest.²⁷³

alkotóelemeire, a hangsorokra, hangformákra korlátozta, mégsem elégedett meg ennyivel, hanem szükségesnek érezte a „tartalmasság” (*Gehalt*) fogalmának bevezetését is, mely lehetővé tette számára, hogy a zenét megóvja attól, hogy pusztán akusztikus szépségnek, üres formának kelljen tekintenie. (Vö. Hanslick, 1865. 48. o. és Hanslick 2007. 56. o.) A *tartalmasság* elsősorban a „szellemi” jelzőt kapja, és Hanslick arra kíván vele rámutatni, hogy a zene a technikai elemeken túl valami mást, magasabb rendűt is magában foglal. Hanslick a szó értelmezéséhez előbb Goethét hívja segítségül, aki szerint a tartalmasság „»valami misztikus egy dolog tárgyán és tartalmán kívül és ezek fölött«”, majd az általános felfogáshoz fordul, mely szerint a szó „szubsztanciálisan becses alapzatként, általában véve szellemi szubsztrátumként” értendő. (Hanslick 2007. 242. o., Hanslick 1865. 138-139. o. A fordítást módosítottam: K. S.) Igaz, ez a szakasz is kimaradt a mű későbbi kiadásaiából (vö. Hanslick 2007. 242. o.), ám a kimondhatatlanra való utalás itt egyértelműnek látszik.

²⁶⁸ Schopenhauer 2002. 317. o. Lásd erről: Dahlhaus 2004. 39. o.

²⁶⁹ Schopenhauer 2002. 322. o.

²⁷⁰ Vö. uo. 321-322. o.

²⁷¹ Uo. 87. o.

²⁷² Vö. uo.

²⁷³ Vagyis nem értek egyet Carl Dahlhauszal abban, hogy „a zene tárgya” Schopenhauer szerint „az affektusok foglalatoként felfogott »akarat«” (Dahlhaus 2004. 79. o.). Bár néhol Schopenhauer valóban azonosítja az érzéseket az akaratmozgásokkal (pl. a *Parerga und Paralimomena* az 228. lábjegyzetben már idézett helyén, vö. Schopenhauer 1977b. 614. o.), a tág érzésfogalom véleményem szerint ellentmond ennek. Az érzés itt inkább a világ bizonyos megragadási módjának, illetve a ránk tett benyomások értékelésének, megélésének összefoglaló elnevezésül szolgál, mindenképpen egy érzékelő lényhez kötött tehát, így nem eshet egybe a világ lényegével. Emellett az akaratot ábrázoló zene sem merül ki az érzések ábrázolásában. Tény azonban, hogy Schopenhauer nem tisztázza kellően az érzés és az akarat viszonyát, és hogy megfogalmazásai ezzel kapcsolatban ellentmondásosak.

Mind az érzéskifejezést a középpontba állító, mind a zenét a kimondhatatlanság toposzhoz kapcsoló elméletek szívesen nevezik a zenét egyfajta nyelvnek. Egy ízben még az egyébként a nyelv és a zene közti különbségeket hangsúlyozó²⁷⁴ Hanslick is így fogalmaz: „a zene nyelv, melyet értünk és beszélünk, ám lefordítani nem vagyunk képesek.”²⁷⁵ A nyelv-metafora mögött persze különböző elképzelések húzódnak meg. A zene a romantikusok, Schopenhauer és Hanslick számára is olyan nyelv feletti nyelv, mely nem szorul rá a beszélt nyelvre, hiszen annak közreműködése nélkül érthető, megvannak a saját törvényei és önmagában zárt világot alkot.²⁷⁶ Ettől eltérően a zenét a szív nyelvének tekintő elgondolás, annak ellenére, hogy a 18. század végén még az instrumentális zene apologetáinak érvkészletét gazdagította, Richard Wagner zeneelméletében jól összeegyeztethetőnek bizonyul az összművészeti törekvések háttérében álló, a pusztán instrumentális zenét tökéletlen műalkotásnak tekintő felfogással. Wagner ugyanis az *Oper und Dramában* egyrészt elfogadta, hogy a zene „természete szerint” „a szív közvetlen nyelve”,²⁷⁷ vagyis olyan nyelv, mely közvetlenül talál utat a szívtől a szívhez, megértése tehát nem ütközhet nehézségekbe, másrészt a rousseau-i nyelvfelfogás alapján zene és nyelv eredendő egységének felbomlásából a két elem egymásra utaltságát, a saját jelenében létező nyelv és zene tökéletlenségét, és a kettő egyesítésének követelményét vezette le.²⁷⁸ Wagner úgy véli, a szóköltészet elől az érzések szférája alapvetően el van zárva: a szónyelv ugyanis éppen azáltal jött létre az eredeti nyelvből, hogy feladva zenei, érzést tükröző oldalát konvencionalizálódva az értelem felé fordult,²⁷⁹ ezért a szóköltő nem tud az érzéshez szólni, az abszolút zene viszont önmagában képtelen arra, hogy az érzést meghatározza,²⁸⁰ azaz arra, hogy önmagának tartalmat adjon,²⁸¹ és hogy *individuális* érzéseket fejezzen ki.²⁸² Ezzel a tartalommal csak a költői szándék

²⁷⁴ Hanslick szerint „ha valamelyik művészet sajátosságáról van szó, akkor fontosabbak e művészetnek a vele rokon területekkel szemben felmutatott *különbségei*, mint a hasonlóságai.” Hanslick 2007. 73. o. vö. Hanslick 1865. 68. o.

²⁷⁵ Hanslick, 2007. 57. o. vö. Hanslick 1865. 48. o. (A fordítást módosítottam: K. S.) A kimondhatatlanság toposzra való utalás véleményem szerint itt ismét a romantikus örökség részeként értelmezhető, különösen, hogy az idézett helyen a nyelv és a zene közti párhuzammal Hanslick a zene szellemi tartalmasságára kíván rámutatni (vö. uo.). Ugyanakkor Hanslick jelentősen átértelmezte ezt a hagyományt azáltal, hogy a nyelv humboldti felfogását alapul véve a formát szellemmel átítatott formaként, „a belülről kifelé ható szellem” munkájaként fogta föl. Lásd erről Dahlhaus: *Az abszolút zene eszméje*. 116–121. o. Másként értelmezi zene és nyelv összekapcsolását Hanslicknál Csobó Péter György. Lásd: Csobó 2007. 259–266. o.

²⁷⁶ Vö. Dahlhaus 2004. 114–116. o. Hanslick 2007. 56–58. o., Hanslick 1865. 48–50. o. Schopenhauer 2002. 315–316. o., 323. o.

²⁷⁷ Wagner, R. 1869. 27. o.

²⁷⁸ Vö. uo. 202–213. o.

²⁷⁹ Vö. uo. 204–212. o. valamint Rousseau 2007. 42–44. o.; és Zimmermann 2004. 175–176. o.

²⁸⁰ Vö. Wagner R. 1869. 318. o.

²⁸¹ Vö. Wagner már idézett alapvető tételével, mely szerint a zene csak a kifejezés egyik eszköze (vö. Wagner, R. 1869. 9. o.), valamint többször ismételt tézisével, mely szerint a zene az operában a tartalom meghatározására tör, bár erre képtelen (vö. pl. uo. 15. o., 25. o., 56. o., 62. o., 93. o.)

²⁸² Vö. uo. 62. o.

ruházhatja fel,²⁸³ ennek híján a zenének is az értelemhez kell fordulnia, hogy a kifejezésnek tartalmat adva a felajzott érzéseknek megnyugvást hozzon; ez mutatkozik meg Wagner szerint például abban, hogy pusztán hangszeres kompozícióit a zeneszerző címekekkel látja el.²⁸⁴ Wagner szemében tehát az abszolút zene továbbra is hiányos létmód, mely ugyan az érzések kifejezésére alkalmasabb a szónyelvnél, mely azonban mégis rászorul a szónyelvre valamint a gesztusokra, mivel az érzéshez nem tud gondolatot társítani, azt csak általánosságban képes felébreszteni, ám egyéni érzések megszólaltatására képtelen.²⁸⁵

Ezzel a rövid áttekintéssel arra szerettem volna rávilágítani, hogy a 19. századi zeneesztétikai diskurzusban az érzés és a zene viszonya hasonlóan fontos kérdésként merül fel, mint zene és szöveg viszonya, a két problémakör pedig nem független egymástól, ezért a nyelv/költészet és zene kapcsolatának tisztázásában az érzés fogalma nem elhanyagolható – nem hiába bukkan fel az érzés fogalma Nietzsche nyelv és zene kapcsolatáról szóló korai feljegyzéseiben is. Mint majd látni fogjuk, az itt fölvezetett kontextus később is meghatározó lesz Nietzsche esztétikai alapú nyelvfelfogásában.

2. A *Das griechische Musikdrama* és előzményei

A) A zene mélysége és a nyelv felszínessége: jegyzetfüzetek

Nietzsche zenei tárgyú olvasmányai a fentiek szerint tehát hozzájárulhattak Nietzsche nyelv iránti érdeklődésének kialakulásához. A nyelvre vonatkozó komolyabb vizsgálódások azonban még váratnak magukra. A bázeli jegyzetfüzetekben 1869 őszén (vagyis akkoriban, amikor Nietzsche latin grammatika előadásait tartotta) a nyelv témája csak elvétve és érintőlegesen bukkan fel a zene és az antik dráma vizsgálata kapcsán,²⁸⁶ ám 1869-70 telén egyre

²⁸³ Vö. uo. 102. o.

²⁸⁴ Vö. uo. 318-319. o.

²⁸⁵ Vö. uo. 302-303. o. Wagner ezzel párhuzamosan a kimondhatatlanság toposzt is kritikánk veti alá, azt hangsúlyozva, hogy a zene nem valami önmagában kimondhatatlant, hanem pusztán valami az értelem számára kimondhatatlant fejez ki, hasonlóan a gesztusokhoz: vagyis az érzéseket. (Vö. uo. 293-294. o.) Ezzel szemben „[v]alami, amit valamelyik közlőszervünkkel, vagy minden közlőszervünk együttes használatával sem *tudnánk* kifejezni *egyáltalán*, még ha *akarnánk* sem, az képtelenség [Unding] – semmi”. (Uo. 301. o.)

²⁸⁶ Így pl. az 1[12]-es számú jegyzetben Nietzsche a görög dráma jellegzetességeit sorra véve utolsóként a következőt említi: „5. Belső egység, zene és szó között is.” 1[12] KSA 7. 14. o. Itt tehát ismét a görög tragédia wagneri felfogásával, illetve az annak háttérében meghúzódó rousseau-i nyelvfelfogással találkozunk. Hasonlóan Wagner szellemében zene és szó egységének követelménye jelenik meg többek között az 1[50]-es vagy az 1[68]-as feljegyzésben is. A nyelv mibenlétére azonban Nietzsche itt nem tér ki. (Vö. 1[50] KSA 7. 25. o. és 1[68] KSA 7. 31-32. o.)

hangsúlyosabbá válik.²⁸⁷ Ekkor a feljegyzésekben már egyértelműen Wagner hatása dominál, elsősorban az *Oper und Drama* című művéé, melynek frissen megjelent második kiadását Nietzsche még 1868 őszén, közvetlenül Wagnerrel való megismerkedését követően olvasta.²⁸⁸ Ezek a jegyzetek, ahogy a belőlük születő kisebb írások is, már közvetlenül *A tragédia születésének* előmunkálatai közé tartoznak, tehát tétjük már a wagneri zenedráma és a benne újjászülető antik tragédia elméletének kidolgozása. Wagnertől nem függetlenül ezekben a kísérletekben Schopenhauer hatása is megmutatkozik, annak ellenére, hogy Wagner az *Oper und Dramában* még a schopenhauerivel ellentétes zenefelfogást képviselt. Ebben ugyanis saját zenedramájának elméleti megalapozására törekedve eszményképül az olyan műalkotást állította, mely az egymástól elkülönült művészeti ágakat újra egyetlen, organikus egészként foglalja magába: a szöveget és a zenét, valamint a szcenikai történetet egyaránt.²⁸⁹ Az egymástól különvált, „abszolút” művészeti ágaknak, köztük a szöveg nélküli, pusztán hangszeres zenének pedig csak korlátozott kifejezőképességet tulajdonított.²⁹⁰ Ezzel szemben Schopenhauer az abszolút zene elméletének örököséként úgy vélte, hogy a zene, méghozzá éppen a fogalom és tárgy nélküli, tisztán hangszeres zene a maga sajátos törvényszerűségeivel közvetlenül a világ magában valóját, az akaratot tükrözi vissza. A zenéhez társuló szöveg ezzel ellentétben mindig esetleges marad, képei mindig csak analógiaként szolgálnak a zenében megragadott igazsághoz, és csupán a hallgatónak abból a hajlamából jönnek létre, hogy a zene „mozgalmas szellemvilágát” képzeletében alakokká formálja.²⁹¹ A zene nem szorul rá a szavakra, és a szöveg az énekes zenedarabokban, így az operában is mellékes:

²⁸⁷ Lásd pl. 2[10] KSA 7. 47-48. o., 2[11] KSA 7. 48. o., 3 [15] KSA 7. 63-64. o. 3[16] KSA 7. 64. o. 3[18] KSA 7. 65. o., 3 [19] KSA 7. 65. o., 3[21] KSA 7. 66. o.

²⁸⁸ Ezt támasztja alá Nietzsche levelezése is. 1868 novemberében Nietzsche egy levélben arról tájékoztatja barátját, Erwin Rohdet, hogy sikerült kiadót találnia Rohde egyik írásának, majd így folytatja: „Ha némi örömet érzel emiatt és ezt esetleg ki akarod fejezni, úgy menj a könyvkereskedőhöz és kérd Richard Wagner »Oper und Drama«-jának épp most megjelent második kiadását; aztán ülj kényelmesen a kályha mellé és gondold arra, ha szép szakaszokat találsz – és számtalan ilyen van –, hogy egy jó barát Lipcsében pontosan ugyanezeknek a szakaszoknak örül egészen gyermekien.” (An Erwin Rohde 25. 11. 1868. KGB I/2. 346. o. Nr. 602.) 1869 májusában, Wagner triebtscheni otthonában tett első látogatását követően aztán Cosima már azt írja a naplójába, hogy Nietzsche „alaposan ismeri R. [ti. Richard Wagner] műveit, és előadásaiban maga is idéz az *Opera és drámából*.” (Wagner, C. 1983. 29. o.) Valószínűleg Nietzsche egyetemi előadásairól lehet szó; Nietzsche az 1869-es nyári szemesztertől kezdődően tanított a bázeli egyetemen, az első félévben, ahogy az előző fejezetben már említettem, Aiszkhülosz *Áldozatvivőkjéről* és a görög lírikusokról tartott előadást. (Vö. Bollinger – Trenkle 2000. 71. o.) Bár Wagner neve az előadások jegyzeteiben nem kerül elő (vö. CHOE), Nietzsche a görög lírikusokról szóló első előadásában a görög líra zenével való összefonódottságának tárgyalását követően feljegyzte: „Itt felhívni a figyelmet a görög és a modern zene jellegzetes különbségére.” (Uo. 108. o.) Mivel itt egy, az előadáson bővebben kifejtendő emlékeztető megjegyzésről van szó, valószínűnek látszik, hogy Nietzsche az előadáson ezen a ponton szóba hozta, esetleg idézte Wagnert.

²⁸⁹ Vö. pl. Wagner, R. 1869. 12. o., 189. o. és 310–325. o.

²⁹⁰ Vö. pl. uo. 6. o., 25. o., 56. o., 203. o., 318-319. o.

²⁹¹ Schopenhauer 2002. 321. o. Lásd még uo. 323. o.

„sosem emelkedhet ki alárendelt helyzetéből, nem válhat központi dologgá, amikor is a zene lenne kifejezőeszköze – nagy balfogás és rút kifacsarás minden ilyesmi.”²⁹²

A kettejük nézetei közötti lényeges eltéréseket azonban 1869-ben Wagner, aki 1854-ben megismerkedett Schopenhauer filozófiájával és annak hívéül szegődött, már tagadná. Wagner Schopenhauer hatására nagyban változtatott korábbi álláspontján, ezt azonban nyilvánosan soha nem ismerte be,²⁹³ ahogy az eredetileg 1851-es *Oper und Drama* 1868-as, az elsővel lényegében megegyező újrakiadása is mutatja. Wagner nem kívánta földadni saját esztétikai elveit, sokkal inkább arra törekedett, hogy a maga és Schopenhauer egymástól oly különböző elgondolásait egyesítse és egyetlen, egységes elméletként mutassa fel – ez persze törekéhez és hangsúlyeltolódásokhoz vezetett az eredeti elméletben. Nietzsche Wagnert már Schopenhauer híveként ismerte meg, levelezésének tanúsága szerint már első találkozásukkor Schopenhauer filozófiájáról beszélgettek, és Wagner akkor többek között kijelentette, hogy Schopenhauer „[...] az egyetlen filozófus, aki a zene lényegét felismerte [...]”.²⁹⁴ Barátságuknak pedig később sem volt elhanyagolható momentuma a Schopenhauer iránti rajongás. Nietzsche tehát, ahogy Klaus-Detlef Bruse is hangsúlyozza, Wagnerrel folytatott személyes beszélgetései révén nyilván tisztában volt Wagner nézeteinek változásaival, illetve aktuális állásával,²⁹⁵ a wagneri zenedráma beillesztése a schopenhaueri filozófia keretébe, illetve a wagneri és a schopenhaueri zeneelmélet összebékítése tehát Wagner teljes egyetértésével zajlott. Sőt, olyasmi volt ez, amivel Wagner maga is próbálkozott ebben az időben, ennek az eredményeként született valamivel később, 1870-ben a *Beethoven* című ünnepi írása, mely a nagy előd születésének századik évfordulója alkalmából jelent meg.

Az első feljegyzés a bázeli jegyzetfüzetekben, melyben Nietzsche részletesebben is foglalkozik a nyelv problémájával, ezt a kettős, schopenhaueri és wagneri hatást mutatja; Nietzsche itt Wagner művei közül még az *Oper und Drama*ra támaszkodik. A kérdésfeltevés a 2[10]-es számú feljegyzésben is, akárcsak a korábbi, fent tárgyalt jegyzetekben, a nyelv zenéhez fűződő viszonyára irányul. „A zene nyelv, mely végtelen megvilágításra képes. – írja Nietzsche – A nyelv csak fogalmak által utal, tehát csak a gondolat közegén keresztül jön létre az együttérzés [Mitempfindung]. Ez határt szab neki. Ez csak az objektív írott nyelvre érvényes, a szónyelv hangzó: és az intervallum, a ritmus, a tempó, az erősség és a hangsúly mind szimbolikusak az ábrázolni kívánt érzelmi tartalom szempontjából. Ez mind a zene sajátja. Az érzés legnagyobb tömege azonban nem nyilvánul meg szavak által. És a szó is

²⁹² Uo. 321. o.

²⁹³ Vö. Fietz 1994. 147. o., valamint Dahlhaus 2004. 40. o.

²⁹⁴ An Erwin Rohde 09. 11. 1968. KGB I/2. Nr. 599. 341. o.

²⁹⁵ Vö. Bruse 1984. 157. o.

éppen csak utal: ez a mozgó tenger felszíne, miközben a mélyben a tenger morajlik. Képtelenség az egymásmellettség ábrázolására.”²⁹⁶ A vázlat kissé csapongó, Nietzsche érezhetően bizonytalan a szónyelv megítélése kapcsán, ezzel szemben a zenét egyértelműen felértékeli. Utóbbi Schopenhauer hatását tükrözi, rá utal már a kiinduló állítás is, hiszen Schopenhauer azon túl, hogy a zenét maga is újra és újra nyelvként, mégpedig általános, mindenki számára érthető, nyelv feletti nyelvként írja le,²⁹⁷ azt is hangsúlyozza, hogy a zene azáltal, hogy az akaratot, azaz a világ magában való lényegét adja vissza, a körülöttünk lévő világot és önmagunkat is új fénybe helyezi. „Mert a zene, mint mondtuk, minden más művészeti ágtól különbözik abban, hogy nem a jelenség képmása, helyesebben az akarat adekvát objektitásáé, hanem közvetlenül magáé az akaraté, tehát a világ minden fizikai eleméhez a metafizikusat, minden jelenséghez a magánvalót jeleníti. Eszerint a világot ugyanúgy nevezhetnénk testet öltött zenének mint testet öltött akaratnak; ebből magyarázható, miért van az, hogy a zene minden festményt, sőt a való élet minden jelenetét mintegy fokozott jelentőséggel emeli elénk [...]”²⁹⁸ Schopenhauer szerint tehát a zene azáltal képes megváltoztatni a dolgokra vetett pillantásunkat, hogy rámutat azok metafizikai elemére, valódi lényegükre, azaz az akaratra.

Nietzsche feljegyzésében azonban a zene nem az akaratot, hanem az érzéseket világítja meg; a zene és a szó ellentéte az érzést kifejező képességük szempontjából határozódik meg. A feljegyzésnek ezen a pontján Wagner hatása válik meghatározóvá, rá utal az a követelmény, hogy a művészeteknek a befogadó érzelmeire kell hatniuk, együttérzést [Mitempfindung] kell ébreszteniük. Ez az együttérzés nem azonos a schopenhaueri résztvétellel [Mitleid], mely Schopenhauer rendszerében a morál alapja. Wagner szerint az együttérzés [Mitgefühl] a művészet területére tartozik, a művészi alkotás befogadásakor jön létre, a művészet feladata ugyanis a befogadó érzéseinek megszólítása, a művészi alkotás tartalmának a befogadó érzései számára történő közlése. Ahogy írja: „minden művészi szándék akaratlan akarata, hogy az érzés számára közölje magát”²⁹⁹ A művészi szándék, pontosabban a drámában a költői szándék a műalkotás magja, melynek a mű minden egyes részletét meg kell

²⁹⁶ 2[10] KSA 7. 47-48. o.

²⁹⁷ Vö. pl. Schopenhauer 2002. 315-16. o., 320-321. o., 322. o., 324. o. stb.

²⁹⁸ Uo. 323. o. Érdekes módon Wagner az *Oper und Dramában* erről a kérdéstről éppen ellentétesen vélekedik. „Ha a zenész – azaz az abszolút zenész – festeni próbál, úgy sem zenét, sem festményt nem hoz létre; ha azonban egy tényleges festmény szemlélését akarná zenéjével kísérni, biztos lehetne abban, hogy sem a festményt, sem a zenét nem értenék.” (Wagner, R. 1869. 111. o.) Wagner számára ez annak alátámasztásául szolgál, hogy a művészeti ágak egyesülése nem merülhet ki az abszolút művészeti ágak egyszerű egymás mellé állításában, az egyesülésnek szervesnek kell lennie. (Vö. uo.) Nietzsche Wagner idézett megjegyzését a 2[10]-es feljegyzésben, és, ahogy látni fogjuk, később *A dionüszoszi világnézetben* is, egyszerűen figyelmen kívül hagyja.
²⁹⁹ Wagner, R. 1869. 318. o.

határozni, ám oly módon, hogy ő maga közben láthatatlan marad; a szándékot megvalósítani, nem kimondani kell.³⁰⁰ Ez a szándék a költő értelmi megfontolásainak eredménye, ám az érzés számára kell megnyilvánulnia, ezért írja Wagner, hogy a költői szándékot „az értelemről az érzés számára” kell közölni.³⁰¹ Az érzés számára való közlés Wagnernél igen összetett fogalom: ez a műalkotás érzésekre tett hatása, mely azonban nem az érzelmek pusztán felkorbácsolásában áll – erre az abszolút zene is képes, ám ez önmagában nem művészi teljesítmény. A drámában az érzések fölkelése azért fontos, mert ezek tökéletesen igazolják a bemutatott eseményeket a néző számára. Wagner szerint a néző az ábrázolt események szükségszerűségét nem logikai következtetések útján látja be, hanem érzései teljes felajzottsága által fogadja el.³⁰² Erre az érzés azért lehet képes, mert megszólítása az ember alapvető tapasztalatainak megszólítását jelenti, melyektől a zenei gyökereit vesztett szónyelv eltávolodott. Az eredeti nyelvben a tárgyak megnevezései még nem voltak idegenek az érzésünknek, mivel ezek a megnevezések a tárgyaknak az érzésünkhöz fűződő kapcsolatait fejezték ki.³⁰³ Később, a szónyelv konvencionalizálódásával ezek a kapcsolatok elvesztek,³⁰⁴ de gondolatvilágunk alapja még ma is az érzésekben van, hiszen Wagner szerint maga a gondolat is a valamikori érzéseinknek, a tárgyak ránk tett benyomásainak az emlékezetünkben megőrzött képe.³⁰⁵ A gondolatok eltávolodtak eredetüktől, a szó, illetve a gondolat – ahogy Nietzsche is írja – nem képes arra, hogy közvetlenül az érzésekhez szóljon. A költőnek ezért Wagner szerint a gondolatot az érzékiségben kell megvalósítani,³⁰⁶ vagyis a drámai előadás által, amely az eseményeket jelenlévőként a néző érzékei elé tárja, melyek „az érzés legközvetlenebb felfogószervei”.³⁰⁷ Ezért értékesebb Wagner szemében a dráma, mely bemutat, illetve előad (darstellt), az abszolút művészeteknél, melyek csupán leírnak (schildern).³⁰⁸ A dráma azzal, hogy az érzékek által az érzelmeket szólítja meg, és teljes felajzottsággal életre hívja az együttérzést [Mitgefühl], eléri, hogy a néző az együttérzésből akaratlanul is saját individuális lényének megértéséig, és az élet megértéséig jusson el.³⁰⁹

³⁰⁰ Vö. uo. 189-190. o.

³⁰¹ Uo. 189. o. De ugyanez a megfogalmazás a műben másutt is előkerül, lásd pl. uo. 242. o. A közlés végső címzettje ennek ellenére Wagner szerint az értelem, melyhez az érzés teljes felfokozásán keresztül vezet az út. (Vö. uo. 226-227. o.) Nietzsche ezt a gondolatot már nem veszi át tőle.

³⁰² Vö. uo. 189-190. o.

³⁰³ Vö. uo. 206. o.

³⁰⁴ Vö. uo. 211. o.

³⁰⁵ Vö. uo. 300-301. o.

³⁰⁶ Vö. uo. 302. o.

³⁰⁷ Uo. 189. o.

³⁰⁸ Vö. uo. 109-113. o.

³⁰⁹ Vö. uo. 189-190. o.

Nietzschénél azonban a hangsúly nem annyira az érzések felkeltésére, mint inkább kifejezésükre esik. Ennek az előzményei is megtalálhatóak Wagnernél. Először is, bár Wagner szerint a műalkotás feladata nem csak az érzés, hanem a gondolat közlése is,³¹⁰ Wagner ezt a közlést a gondolatnak az érzésbe való visszafordítása vagy átfordítása által tartja igazán megvalósíthatónak.³¹¹ Másodszor az érzés számára való közlés és az érzés kifejezése az *Oper und Dramában* egymáshoz nagyon közelálló, olykor szinonim kifejezéseknek tűnnek.³¹² Hasonló jelentéssel rendelkeznek már csak azért is, mert az érzés Wagner szerint csak a magához hasonlót érti meg: „Az érzés az értelem reflexiójánál hideg marad: csak a vele rokon jelenség valósága tudja részvétre [Theilnahme] bírni.”³¹³ A befogadó érzésére tehát a műalkotásban kifejezett érzés tehet hatást, és ebben az értelemben a saját érzés kifejezése és a másik érzésének megszólítása feltételezik egymást, ugyanannak a tevékenységnek eltérő aspektusai. Ez a kölcsönösség nyilvánul meg az „érzékenyszer” [Gefühlszwang] fogalmában is. Ez Wagner szerint akkor áll elő, amikor a költő megtalálja azt az eredeti szógyököt, mely annak a belső érzésnek a megtestesülése, amelyet ő érez. Ez a szógyök, melyben a zenei és a beszédhang összeforrnak, kényszerítő erővel jelentkezik a költő számára, nem hagyva számára választást a kifejezés terén, és kényszerítő erővel hívja elő a befogadóban is a közölt érzést.³¹⁴

Az érzéskifejezés vizsgálata Nietzsche feljegyzésében tehát szintén a wagneri hatás számlájára írható. Míg azonban Wagner az *Oper und Dramában* úgy vélekedett, hogy az érzés kifejezésére önmagában egyik művészeti ág sem alkalmas, addig Nietzsche feljegyzésében a zene önállóan is képesnek mutatkozik erre. Zene és nyelv/költészet Wagnernél fennálló szimmetrikus viszonya Nietzschénél Schopenhauer hatására felborul: mivel a zene kifejező képessége általában mindenben felülmúlja a többi művészeti ágét, és kiemelkedő rangjához nem férhet kétség, az érzések kifejezésében sem lehet elvitatni végtelen megvilágító erejét. Emellett Nietzsche az *Oper und Dramában* is található olyan passzusokat, melyek a zenének az érzések kifejezésében a többi művészeti ágnál nagyobb jelentőséget tulajdonítanak. Bármennyire is hangsúlyozza ugyanis Wagner, hogy a zene is rászorul a nyelvre az érzések visszaadásában, a szónyelvet alapvetően mégis az értelem, a hangnyelvet pedig az érzés kifejezéséhez köti,³¹⁵ és, mint már említettem, a szónyelvből éppen az érzés kifejezésének

³¹⁰ Vö. uo. 300. o.

³¹¹ Vö. uo. 302. o.

³¹² Vö. uo. 235. o. és 244. o.

³¹³ Uo. 188. o.

³¹⁴ Vö. uo. 245. o. és 252-253. o.

³¹⁵ Wagner a szónyelvet több ízben az értelem szervének, a hangnyelvet pedig az érzés szervének nevezi. Vö. pl. uo. 203-204. o.; 243. o.; 293. o.

képességét hiányolja. Éppen ezért azt, hogy a költőnek szüksége van a zenére, azzal a meglátásával támasztja alá, hogy az érzéseket a költő a szónyelv eszközeivel nem tudja megszólaltatni.³¹⁶ Wagner ezért úgy gondolja, hogy a költészetnek össze kellene fojnia a zenével annak érdekében, hogy a költői szándékot teljes egészében kifejezze. Egyesülésük azonban nem lehet külsődleges, a zeneiségnek magából a szónyelvből kell kiindulnia, ezért a költőnek a modern prózanyelvtől elszakadva már eleve a zenére tekintettel kell költenie: a nyelv természetes érzelmi hangsúlyainak kihasználásával a zenének megfelelő ritmust kell kialakítania, és a közölni kívánt érzelmi tartalmat kifejező szavak megválasztása által is a zeneiséghez kell közelednie.³¹⁷ A költészetben a nyelv tehát Wagner szerint elmozdulhat a zene felé, sőt, az igazi műalkotásban el is kellene mozdulnia. Igaz, ez csupán az elmélet egyik oldala, hiszen a jövő műalkotásában a zenének is a költői szándékhoz kellene alkalmazkodnia, mint ahogy a drámai műalkotás egyéb összetevőinek (a színpadi akciónak, a táncnak) is.³¹⁸

Nietzsche a 2[10]-es számú feljegyzés idézett passzusában mindenestre az elméletnek ezt az oldalát idézi fel. A jegyzet elején felállított, Wagnernél is meglévő alapvető megkülönböztetés erejét a fogalmi, gondolatokat közlő nyelv és az érzéseket visszaadó zene között rögtön csökkenti azáltal, hogy érvényességét a következő bekezdésben az *írott* nyelv és a zene ellentétére korlátozza. A *hangzó* nyelv ezzel ellentétben mintegy átmenetet látszik képezni fogalmi nyelv és zene között. Hasonlóan tehát a kb. két évvel korábbi, 57[56]-os számú feljegyzéshez, Nietzsche itt is a szó hangzásában véli felfedezni azt az elemet, mely az érzések visszaadására – legalábbis közvetlenül – képes lehet.³¹⁹ A hangzó nyelv ugyanis tagadhatatlanul rendelkezik bizonyos zeneiséggel, melyet azonban Nietzsche ezúttal, az 57[56]-os számú feljegyzéstől eltérően, nem a hangban, hanem a ritmusban, tempóban, hangsúlyban stb. talál meg. Ezzel a költészet értéke megemelkedni látszik: úgy tűnik, ez is képes lehet az érzés közvetlen visszaadására, bár a feljegyzés folytatásából az derül ki, hogy csupán részlegesen, felületesen: az érzés valódi mélyeit nem érinti. Vagyis az, ami a szónyelvből az érzés tekintetében „szimbolikus”, voltaképpen „a zene sajátja”, olyasvalami, ami a nyelvet túllendíti önmagán – magának a szónak a kifejező ereje azonban határolt marad.

³¹⁶ Vö. pl. uo. 202-203. o., uo. 212-213. o.

³¹⁷ Lásd erről részletesen uo. 233-255. o.

³¹⁸ Lásd erről: uo. 256-324. o.

³¹⁹ A gondolatra talán Wagnernek az eleven és az írott vers közötti megkülönböztetése is hatással lehetett. Eszerint csak az írott, vagyis az írásban megfogalmazott, a beszédbe csak az írásból átkerült vers nélkülözi a dallamot, ám az eleven (nem írott) vers teljesen érthetetlen dallam nélkül. Ez a helyzet a görög líra alkotásaival, melyek eredeti dallamait már nem ismerjük (vö. uo. 239. o.), és valószínűleg ez érvényes a népköltészet alkotásaira, amelyekben a dallam és a vers eredeti egysége még megvan. (Vö. uo. 31-32. o.)

A feljegyzésben tehát Nietzsche nem foglal állást határozottan a nyelv érzékifejező képességét illetően, inkább csak a témával kapcsolatos gondolatainak enged szabad folyást.³²⁰ Ezt a benyomást erősíti a feljegyzés zárata is, ahol így fogalmaz: „A költészet gyakran úton van a zenéhez [...]”³²¹ Ez a félmondat szintén Wagnerre utal, ám itt is feltűnő, hogy az utat a zenéhez a költészetnek kell megtennie, a zene ezzel szemben, úgy látszik, már helyben van. A tagmondat folytatása azonban már nem tulajdonítható a wagneri hatásnak: „vagy azáltal, hogy a lehető legfinomabb fogalmakat keresi meg, amelyek területén a *fogalom* nyers anyagsága csaknem eltűnik – – –”³²² A mondat befejezetlen, és ez azt mutatja, hogy Nietzsche ebben az elgondolásban is bizonytalan lehetett. Mindenesetre Wagner, ahogy az imént kifejtettem, nem a fogalmak megválasztásában látta a költészet zenévé emelkedésének lehetőségét, hanem a költészet zeneiségének felébresztésében, ahogy néhány bekezdéssel korábban Nietzsche is. Ezenkívül Wagner általában a nyelvet/költészetet nem a fogalom, hanem az értelem és a gondolat fogalmaival hozza összefüggésbe, az érzéssel tehát az értelmet és a gondolatot helyezi szembe.³²³

Tőle eltérően Schopenhauer a *fogalom* fogalmát állítja szembe a művészetekkel, pontosabban a művészetek tárgyát képező *ideával*. Mint már említettem, Schopenhauer szemében a zene azáltal múlja felül a többi művészeti ágat, hogy *közvetlenül* képes visszatükrözni a világ magában valóját, az akaratot. Ám a többi művészeti ág sem egyszerűen a hétköznapi szemlélet számára megmutatkozó egyedi dolgokat ábrázolja, és nem is fogalmakat, hanem „a platóni értelemben vett ideákat”,³²⁴ azaz „az akarat objektívációjának [...] fokozatait”,³²⁵ vagyis nem változó, örök formákat, lényegeket, melyek a zseni kontemplatív tekintete és a műalkotásban elmerülő befogadó számára mutatkoznak meg.³²⁶ Schopenhauer az ideát gondosan elkülöníti a fogalomtól: bár mindkettő egység, mely „valóságos dolgok sokaságát képviseli”,³²⁷ ám míg utóbbi absztrakt, diszkurzív, ésszel felfogható és szavakkal közölhető, addig előbbi szemléletes és csak részlegesen adható át, hiszen befogadásához különleges (alkotó vagy befogadó) állapot szükséges.³²⁸ Schopenhauer nem tagadja a fogalom hasznosságát a tudás átadásában és megőrzésében, az elvont

³²⁰ Hasonlóan vélekedik e feljegyzésről Hans Gerald Hödl is, aki szerint az töredékes, átmeneti, és a még alakulásban lévő gondolkodási folyamatot tükrözi. Vö. Hödl 1997a. 19. o.

³²¹ 2[10] KSA 7. 48. o.

³²² Uo.

³²³ Vö. pl. Wagner, R. 1869. 203. o., 209. o., 211. o., 293. o.

³²⁴ Vö. Schopenhauer 2002. 289. o.

³²⁵ Uo. 174. o.

³²⁶ Uo. 246-247. o.

³²⁷ Uo. 290. o.

³²⁸ Vö. uo.

ismereteket kívánó gyakorlati cselekvések összehangolásában,³²⁹ ám több ízben is hangsúlyozza, hogy az „a művészet számára mindörökké terméketlen.”³³⁰ Éppen ezért a költészet tárgyalásakor meg kell magyaráznia, hogy hogyan lehetséges, hogy ez a művészeti ág fogalmakkal dolgozik. Miután leszögezi, hogy, akárcsak a többi művészet, a költészet is eszmék ábrázolására törekszik, megállapítja, hogy ezt a fogalmak összeválogatásával illetve összekötésük módja által éri el, melynek révén képessé válik arra, hogy „a konkrétat, az individuálisat, a szemléletes képzetet” adja vissza.³³¹ Ebben a költő a befogadó fantáziájára apellál, melyet a fogalmak segítségével elvont gondolatok helyett élő képekkel népesít be oly módon, hogy a fogalmi szférák olyan metszéspontjait keresi, melyek kimozdítják a fogalmakat a rájuk egyébként jellemző elvontságból.³³² Bár Schopenhauernél ehhez a magyarázathoz egyáltalán nem csatlakozik az az elgondolás, hogy a költészet ily módon zenébe mehetne át, sőt, a fogalmak helyes megválasztása és kombinálása szerinte magának a költészetnek mint művészetnek a feltétele, Nietzsche talán innen meríthette azt a végül végig nem vitt ötletét, hogy a költészet a fogalmak megválogatása révén léphetne túl önmagán, és mozdulhatna el a zene felé. Igaz, Nietzsche a fogalmak finomságáról, míg Schopenhauer a fogalmi szférák szemléletes társításáról beszél. A cél azonban mindkettejüknél a fogalom eredeti, észszerű – Schopenhauernél a művészetrel szemben álló, Nietzschénél az érzékifejezést kerülőutakra kényszerítő – lényegétől való elszakítása, mely lehetővé teszi, hogy a művészet, illetve egy magasabb művészet területén is használható legyen. A költészet számára Nietzsche szemében a fogalom jelenti azt az akadályt, mely megfosztja az érzés kifejezésének lehetőségétől, ugyanakkor a költészet mint költészet fogalmakkal operál, ezért nyúlhat vissza Schopenhauerhez, akinél ez a probléma a költészet kapcsán már eleve jelentkezett. A megoldás azonban: a „lehető legfinomabb”, „nyers anyagiságukat” maguk mögött hagyó fogalmak kiválogatása, úgy látszik, nem elégíti ki; ezt mutatja az is, hogy bár a probléma: a fogalommal szembeni bizalmatlanság és a költészet mint fogalmakkal ábrázoló műalkotás tökéletlensége később is előkerül az életműben, az itt felvetett megoldási javaslat feledésbe merül.

A vázlat még nem idézett bekezdéseiben az addig tökéletes művészetként bemutatott zene hibátlansága is csorbát szenved: „A zenében az elavulás hatalmas folyamata: minden szimbolikusat lehet utánozni, és ezzel agyon lehet ütni: a »frázis« folyamatos fejlődése. Ebben a vonatkozásban a zene a legfutamodóbb művészetek egyike, van benne valami a

³²⁹ Vö. uo. 91-92. o.

³³⁰ Uo. 291. o. valamint vö. uo. 93.o.

³³¹ Uo. 300. o.

³³² Vö. uo.

mimus művészetéből. Csakhogy a mester érzelmi élete általában már sokkal előbbre jár. Fejlődés az érthetetlen hieroglifától a frázisig.”³³³ A zenei elemek elavulttá válásáról Nietzsche Hanslicknál olvashatott a sajátos zenei szép meghatározása, ezen belül is a zeneszerző tevékenységének bemutatása kapcsán: minthogy a zene Hanslick szerint nem másból, csupán hangozva mozgó formákból tevődik össze, vagyis e formákon kívül nem rendelkezik semmiféle tartalommal – jóllehet „szellemi tartalmassággal” igen –, a zeneszerző tevékenysége is e (szellemmel telített) formák létrehozásaként írható le. A zenemű szépségéről, jól sikerültségéről e formák eredetisége, szellemtelisége, fejlesztése és változatossága dönt. „Nincs még egy művészet – írja Hanslick – amely oly gyorsan és oly sok formát használna el, mint a zene.”³³⁴ A formák elavulását tehát eredetiségük elvesztése okozza, az elavulttá válás és a megújulás kihívása pedig Hanslick szerint a zene fejlődésének mozgató erejeként hat.

Eltérően Hanslicktól Nietzsche az elavulttá válásért az utánpótlást, illetve a szimbólum ezt megengedő természetét teszi felelőssé.³³⁵ Az utánpótlás agyonüti a szimbólumot, mivel elveszi őszinteségét, melyet pedig az érzések kifejezéseként felfogott művészet megkövetel. A zenei frázis ezért folyamatos menekülésben van, hogy eredeti funkciójának megfelelhessen – és múlandóságában hasonlít a mimus művészetéhez. A mimus említése ismét csak Wagnert idézi, és a színpadi gesztusnyelvre³³⁶, illetve a színpadon játszódó cselekményre utal.³³⁷ Wagner az *Oper und Dramában* maga is párhuzamot von a zene és a színpadi cselekmény, pontosabban a színpadi gesztusnyelv között, az a momentum azonban, hogy a zene illékonyága miatt kerül egy oldalra a színpadi gesztusnyelvvvel, nem vág össze Wagner elgondolásaival, aki szerint a párhuzamot az adja, hogy a zenekari zene, valamint a gesztusok

³³³ 2[10] KSA 7. 48. o.

³³⁴ Hanslick 2007. 64. o. vö. Hanslick 1865. 57. o.

³³⁵ Nem érték tehát egyet Hans Gerald Hödllel abban, hogy a vázlatban a zene átmeneti mivoltáért nagyfokú érzéskifejező képessége tehető felelőssé, és véleményem szerint a zene és a mimus sem az érzések kifejezésén keresztül kerülnek párhuzamba, ahogy Hödl állítja (vö. Hödl 1997a. 21. o.). Nietzsche a feljegyzésben a mimussal kapcsolatban nem említi az érzéseket, a zene és a mimus párhuzamát itt csupán mulékonyságuk, átmenetiségük teremti meg. A vázlat felépítése alapján számomra úgy tűnik, hogy Nietzsche a zene egyik jellemzőjét próbálja itt a mimus kézenfekvőnek látszó példájával megvilágítani: a színpadi ábrázolás változandóságához nem fér kétség.

³³⁶ Hans Gerald Hödl értelmezése szerint, vö. Hödl 1997a. 21. o.

³³⁷ Úgy tűnik, Wagner a szót ebben a tágabb értelemben használta. (Vö. Deathridge – Dahlhaus 1988. 69. o.) Ahogy Dahlhaus hangsúlyozza, Wagner éppen ezt az elemet helyezte zenedrámáinak középpontjába. (Vö. uo. és Dahlhaus 1971. 12-13. o.) Nietzsche jegyzetfüzeteiben szintén rendre előkerül a „mimus” szó a későbbiekben is, olykor a színész, olykor a színpadon ábrázolt cselekmény megjelölésére, a drámával kapcsolatban, annak képi, apollóni oldalára vonatkozóan. (Vö. pl 9 [10] KSA 7. 275-276. o., 9 [11] KSA 7. 277. o., 9 [16] KSA 7. 278. o. stb.) Az *Emberi nagyon is emberiben* Nietzsche a mimust és a gesztusnyelvet azonosítja egymással, a kontextus azonban ott is a zenéhez kapcsolódó drámai megjelenítés. (Vö. MA 176. o. A magyar fordítás ezt nem adja vissza pontosan, ott gesztusnyelv helyett a „mozgás nyelve” kifejezés szerepel a „Gebärdensprache” szó fordításaként. Lásd: ENE I. 109. o.)

és az arcjáték azt fejezik ki, ami a szavak számára kimondhatatlan.³³⁸ Emellett Wagner saját művészetében a színpadi történeteket is igyekezett lehetőleg pontosan meghatározni, azokat nem tartotta tehát reménytelenül változandónak.³³⁹ Nietzsche tehát, bár a „mimus” szó használatával Wagnerre utal, annak értékelésében nem követi őt.

Az utánzással és a frázis kiüresedésével Nietzsche a művész érzelmi életének fejlettségét állítja szembe, és ebben, úgy tűnik, szintén Wagnerre támaszkodik, aki *A jövő zenéje* című írásában a „sokszor hallott, tehát fülünknek közönyössé vált dallamfrázisok”³⁴⁰-ból való építkezést a tehetségtelen művész minden eredetiséget nélkülöző kompozícióinak jellemzőjeként írja le, melynek létrejöttéért az tehető felelőssé, hogy „a zenész nem tudott eljutni egy megkapó, az érzést pontosan meghatározó forma tökélyéhez”.³⁴¹ Ez azt jelenti, hogy a dallamok Wagner szerint is elavulttá válhatnak, jóllehet ez a kérdés az ő művészetfelfogásának inkább csak a perifériáján jelenik meg. A fejlődés mozgatórugóját mindenesetre ő Hanslicktól eltérően az érzés visszaadásának képességében látja, mely formai eredetiséget is feltételez. Nietzsche, úgy tűnik, a 2[10]-es vázlatban ebben a tekintetben hozzá csatlakozik, ám nála is tovább megy: a vázlat szerint a valódi művész *érzésében*, és nem csak annak kifejezésében szárnyalja túl az utánzót: „a mester érzelmi élete általában már sokkal előbbre jár”. Az utánzás mind Schopenhauer, mind pedig Wagner elgondolásai szerint szemben áll a valódi művészettel, hibaként írható le, és a valódi művészet területén kívül esik.³⁴² Az igazi művészt, aki művében érzéseket kíván visszaadni, a zene elavulása eszerint voltaképpen nem érintheti.

A dolog mégsem ilyen egyszerű, az eddig a gondolatmenet megnyugtató fordulataként értelmezett mondatot –,„Csakhogy a mester érzelmi élete általában már sokkal előbbre jár.” – egy újabb követi: „Fejlődés az érthetetlen hieroglifától a frázisig.” Úgy tűnik tehát, hogy a művész érzelmi élete és az érthetlenségtől a bevett formáig történő fejlődés valamiképpen kapcsolatban állnak. Úgy vélem, itt a zenei fejlődés másik oldala, a frázis előtörténete jelenik meg. A fejlődést kezdetben az érthető formák kialakításának igénye hajtja, hiszen a művész érzelmi élete valószínűleg nem csak az utánzóénál, de az őt körülvevő átlagemberénél, még talán a művészetre nyitott közönségénél is „sokkal előbbre jár”. Ez pedig a befogadás nehézségéhez vezet. A korát megelőző alkotónak ahhoz, hogy a zene működhessen, a korát megelőző befogadóra van, illetve lenne szüksége. A zene máskülönben „érthetetlen

³³⁸ Wagner, R. 1869. 293-294. o.

³³⁹ Vö. Dahlhaus 1971. 24. o.

³⁴⁰ Wagner, R. 1995b. 99. o.

³⁴¹ Vö. uo.

³⁴² Vö. uo., és Schopenhauer 2002. 292. o.

hieroglifa”. Ezért a befogadó szempontjából a konvenció éppannyira szükségszerűnek mutatkozik, mint a meghaladása. Ezzel az elmélet, mely szerint a zene a szív közvetlen nyelve, a szívtől szól a szívhez, csorbát szenved. A zene hatásait, legalább részben, megszokott és konvencionálissá vált formák alkalmazásával éri el.³⁴³

Érdekes, hogy Nietzsche a zene, illetve a zenei érzéskifejezés kapcsán szimbólumokról, szimbolizálásról beszél. Ebben biztosan nem Schopenhauerre támaszkodik, aki a szimbólumot az allegória egyik fajtájának tekintette, mely megegyezésen alapul, mivel esetében „a szemléletesen bemutatott s a vele jelölt absztrakt elem között az összefüggés mindössze önkényes.”³⁴⁴ A szimbólum ezért Schopenhauer-nél nem lehet jelen a zenében, mely közvetlenül ábrázol, és épp ilyen közvetlenül érthető, és mely eleve ellentétes a szimbólum képi természetével. Hanslick ellenben használja a szimbólum fogalmát a zenei alkotások kapcsán: a mozgás mellett a zenében a hangok szimbolikáját tartja alkalmasnak arra, hogy valamilyen módon – hangsúlyozottan korlátozottan – érzéseket fejezzen ki.³⁴⁵ Ennyiben rá emlékeztet a szó használata Nietzschénél, hiszen a szimbólum nála is a zenéhez, illetve kitérítve: a nyelv zenei oldalához kötődik, és a szimbólum által kifejezett tartalmat ő is az érzésekben jelöli meg.

³⁴³ Döntően másként értelmezi a szimbolikus elavulásának folyamatát Lacoue-Labarthe, aki a 2[10]-es feljegyzés vonatkozó szakaszát egy későbbi (1871-ből származó), a kritikai kiadásban 9[116]-os számot viselő jegyzettel összekapcsolva interpretálja (9[116] KSA 7. 317-318. o.), melyben Nietzsche a mondatot a zenei dallam utánzásaként írja le. A zenében kifejezett szimbolikus tartalom utánzása és elavulása ennek fényében Lacoue-Labarthe szerint a nyelvben és a hozzá hasonlóan működő, a mondat példájául szolgáló frázisban történik meg. A frázis tehát a zene nyelvszerűvé válásának és konvencionálódásának terepe. Lacoue-Labarthe ezzel arra kíván rámutatni, hogy Nietzsche szemében ekkortájt (azaz *A tragédia születése* keletkezésének időszakában) a szemantikus elsőbbséget élvez a szintaktikussal szemben, azaz hogy Nietzschét ebben az időszakban elsősorban a zene (és a nyelv zeneisége) által közvetíthető tartalmak érdekelték, nem pedig a zene (illetve a nyelv) formális/szintaktikai része, melyhez a frázis is tartozik, hiszen a frázis, és vele a mondat az elavulásnak nyit utat. (Vö. Lacoue-Labarthe 2003. 148. o.) Bár Lacoue-Labarthe értelmezése tetszetős, nem vagyok biztos abban, hogy a két feljegyzést minden további nélkül ily módon, mint egymás kiegészítőit, vagyis mint ugyanannak a gondolatmenetnek a különböző szakaszait lehetne összekapcsolni egymással. Egyrészt a két feljegyzés időben is viszonylag távol esik egymástól (az első 1869-70 telén, a második valamikor 1871-ben keletkezett), másrészt a 9[116]-os jegyzetben ugyan szó van utánzásról, de szó sincs elavulásról, sőt, a zene oly módon jelenik meg az ember antropológiai jellemzőjeként, hogy a nyelv/beszéd és a járás, vagyis az embert – amennyiben járás alatt felegyenesedett járást értünk – az állattól megkülönböztető jegyek belőle vezethetők le. Nietzsche az embert itt „a zene jelenségeként” írja le, azaz a nyelvben sokkal inkább a zene (vagy legalábbis a zeneiség) megőrzése, mint annak elavulása mutatkozik hangsúlyosnak. (9[116] KSA 7. 317. o.) Lacoue-Labarthe cikke megírásakor mindenesetre még nem a Colli-Montinari-féle kritikai kiadásra támaszkodott, hanem Nietzsche feljegyzéseit illetően a *Philosophenbuch* egy kétnyelvű (francia-német) kiadására (Vö. Lacoue-Labarthe 2003, 156. o. 1. lj. a fordító megjegyzése); valószínűleg a másik szövegkiadás használata lehet az oka a két feljegyzés összekapcsolásának. [Ugyanakkor Thomas Schestag téved abban, hogy a Lacoue-Labarthe által „Niederschrift von '71”-ként citált szöveg egy az egyben megegyezzen a kritikai kiadás (KSA) 7. kötetének 359–369. oldalán található – 12[1]-es számú – feljegyzés szövegével. (Uo. 161. o. 26. lj.) Lacoue-Labarthe ugyanis erre hivatkozik a mondatnak a melódia utánzásaként történő meghatározásával kapcsolatban (vö. uo. 148. o.), erről azonban a 12[1]-es számú feljegyzésben nem esik szó.]

³⁴⁴ Schopenhauer 2002. 299. o.

³⁴⁵ Vö. Hanslick 1865. 23. o. ill. Hanslick 2007. 33. o.

Lehetséges tehát, hogy Nietzsche Hanslickra támaszkodva beszél a feljegyzésben zenei szimbolikáról, ám ebben az esetben nem követi szorosan a mintáját. Először is Hanslick szerint a szimbolikus tartalom a zenei *elemek*hez kötődik, ezek összegződésével a zenei műalkotásban elveszik.³⁴⁶ Erre Nietzsche-nél semmi sem utal. Igaz, művének más pontjain Hanslick a szöveghez társuló zene képességét arra, hogy a szavakat „megélénkítse, kommentálja” a „mozgás karakterisztikája” mellett „a hangokban rejlő szimbolika kiélelésében” találja meg,³⁴⁷ ez pedig azt jelenti, hogy a szimbolika tudatosan is érvényesíthető, és hogy Hanslick sem tagadja, hogy zenei kompozícióknak is része lehet, csakhogy az ilyen, a szöveget szem előtt tartó, a zene festő oldalát előnyben részesítő szerkesztés szerinte egy ponton túl a zenei szépség rovására megy; ennek szélsőséges példája számára a recitativo, melyben a zene minden önállóságát elveszítve kísérő szerepbe szorul.³⁴⁸ Ez a problematika nem jelentkezik Nietzsche-nél, sőt, az ő szemében a hangzó nyelvben is megmaradó szimbolika éppen arra képes, hogy a fogalmi nyelvet a zene felé, azaz a valódi érzéskifejezés irányába mozdítsa el – a hanslickival ellentétes utat jelöl tehát: nem fenyeget azzal, hogy a zene kilép a maga sajátos eleméből, hanem a nyelvben is zeneiséget képvisel. Másodszor Hanslick szemében a szimbólum nem közvetlenül ábrázol. Hanslick a szimbólumot – Schopenhauerrel ellentétben – nem konvencionális jelnek tekinti, hanem hatását antropológiai sajátosságként írja le: a zenei elemek a szerzői szándéktól függetlenül (is) különböző szimbolikus tartalmak hordozói, ám ezek a tartalmak nem a hangokhoz, hanem az emberi halláshoz, befogadásmódhoz tartoznak. Ez a felfogás még megfelelhette Nietzsche szándékainak. Ám Hanslick számára a szimbólum ilyen felfogása annak alátámasztására szolgál, hogy a szimbolikus viszony semmiképpen sem jelenti az érzések közvetlen ábrázolását. „A kifejezéstől és az ábrázolástól ez a természetes vonatkozás igen távol van. »Szimbolikusnak« nevezjük, mivel a tartalmat semmiképpen sem közvetlenül ábrázolja, hanem attól lényegileg különböző forma marad.”³⁴⁹ A szimbólum és a szimbolizált dolog

³⁴⁶ Vö. uo.

³⁴⁷ Hanslick 1865. 36. o. vö. Hanslick 2007. 45. o.

³⁴⁸ Hanslick 1865. 37-38. o. vö. Hanslick 2007. 46. o.

³⁴⁹ Hanslick 2007. 33. o. vö. Hanslick 1865. 23. o. (A fordítást módosítottam: K. S.) A „tartalomtól lényegileg különböző forma” Hanslick szemében egyben a „szellemmel áthatott forma” ellentéte. Az érzések, a fentebb már leírtak értelmében, Hanslick számára nem jelenthetik a zene tartalmát, a szimbolizálás sem jelenthet tehát tartalmazást. A zenét átható belső csakis a szellem lehet: „Nem ismerünk el szépséget szellem nélkül.” (Hanslick, 1865. 48. o. vö. Hanslick 2007. 56. o.) Az ábrázolással és a kifejezéssel szemben a szimbolizálás természetes viszony, igaz, hogy az emberhez kötődik, de nem művészi megformálás eredménye, a művész legfeljebb felhasználhatja a hangokban az ő szándékától függetlenül meglévő szimbolikát, ez pedig talán éppen azért hathat a zenei szép ellen, mert használatával a szerző a zene sajátos formatörvényeiről lemond, és ezzel a szellemi tartalmasságot [geistiger Gehalt] is veszni hagyja. Hanslick formafogalmáról lásd: Dahlhaus 2004. 116–121. o.

közi összefüggés tehát, ha nem is önkényes, de közvetett: a kettő közt nincs sem hasonlóság, sem érintkezés.

A „szimbólum” szónak ezzel szemben Nietzsche 2[10]-es vázlatában *közvetlen* kifejezést kellene jelentenie, erre utal, hogy a szó első előfordulásakor a zenei elemnek a fogalmihoz viszonyított magasabb kifejezőképességét jelöli, mely a vázlatban domináló schopenhaueri zenefelfogás értelmében közvetlen. Hiszen Nietzsche eleve elfogadja, amit Hanslick elutasít: hogy a zene érzéseket ad vissza. A vázlatban azzal próbálkozik, hogy a zene és az érzések viszonyát a szimbólum fogalmának segítségével ragadja meg, egy olyan fogalommal, melynek révén még Hanslick is elismeri zene és érzés természetes kapcsolatát. Ám a szimbólum fogalma mégis problematikus, és ez a szó második előkerülésekor nyilvánvalóvá válik: az utánozhatóság a szimbólum természetéhez kapcsolódik. Ez a konvencionalizálódás lehetőségét rejt magában, és bár a konvenciókba való belemerevedés a művész érzelmi életének fejlettsége révén elkerülhető, a befogadóra tekintettel a konvencionalizálódás mégsem tűnik egészen feleslegesnek.

Mintha Schopenhauer és Hanslick szimbólumfelfogásának elemei szüremkednének be a tárgyalásba, olyan felfogásokéi, amelyek a szimbólum közvetlen ábrázolóerejét elvitatják. Talán a hieroglifa szó használata is Schopenhauerre megy vissza, aki ezt a kereszténység szimbólumára, a halra alkalmazta annak érzékeltetésére, hogy a szimbólum jelentését nem lehet megfejteni, csak megtanulni. Schopenhauer ezzel a példával azt akarja megvilágítani, hogy a szimbólum idővel kiüresedik, érthetlenné válik, mivel jelentését elfelejtik.³⁵⁰ Nietzsche a hieroglifát a történet másik végén, a kezdeten helyezi el: a zene mint érthetetlen hieroglifa kezd, és bizonyos konvenciókra szorul ahhoz, hogy frázissá, jelentésteli zenei egységgé váljék. Erre a gondolatra talán Hanslick is hatással lehetett, aki a zene konvencionalitását is érvként hozta fel az érzésettétikák azon alapvető tézise ellen, mely szerint a zene közvetlenül, mindenki számára érthetően érzéseket fejez ki. Hanslick szerint a zene nem hat közvetlenebbül az érzésekre, mint más művészetek,³⁵¹ az érzések és a zenedarabok összekapcsolása pedig nem szükségszerűen történik: különböző időpontokban, különböző helyeken, más-más személyek különböző érzéseket társíthatnak ugyanahhoz a zenéhez, sőt, más-más alkalmakkor azonos személyek is eltérő érzéseket kapcsolhatnak össze ugyanazzal a dallammal. A valóban bekövetkező hatások vizsgálata pedig azt mutatja, hogy létrejöttükben nagy szerepet játszik a konvenció: „Nemcsak a formában és a szokásokban, hanem a gondolkodásban és az érzésekben is kialakul az idők folyamán sok olyan hagyomány

³⁵⁰ Schopenhauer 2002. 299. o.

³⁵¹ Hanslick 1865. 8. o. Hanslick 2007. 19. o.

és megfelelés, amely előttünk aztán mint magához a dolog lényegéhez tartozó tűnik fel”.³⁵² Nietzsche azonban Hanslickkal ellentétben elfogadja a zenei érzéskifejezés lehetőségét, a konvenció ezért szerinte nem jelenthet teljes rögzítettséget, és meghaladására is szükség van. Amennyiben meghaladását, ahogy fentebb feltételeztem, az új érzések kifejezése mozgatja, a szimbólumnak bizonyos mértékig mégis függetlennek kell lennie a hagyománytól, rendelkeznie kell olyan vonásokkal, melyek az érzés és az azt kifejező hang között felismerhető kapcsolatot teremtenek a konvenciók túllépésének ellenére is: a játéktér tehát a teljes rögzítettség és a teljes rögzítetlenség közötti mező.³⁵³

A 2[10]-es jegyzetben félbeszakadt, zene és szó viszonyára vonatkozó gondolatmenetet Nietzsche a 2[11]-es jegyzetben újakezdi. Wagner mellett itt ismét Schopenhauerre támaszkodik, amire nemcsak az utal, hogy zene és szó kezdetben szimmetrikusnak állított szimmetrikus viszonya („A szavaknak kell számunkra a zenét értelmezniük, a zene pedig a cselekvés lelkét mondja ki”³⁵⁴) itt is felborul a zene javára („Hiszen a szavak a leghiányosabb jelek”³⁵⁵ – állapítja meg Nietzsche rögtön az első bekezdés végén), hanem az *akarat* fogalmának használata is, melyet Nietzsche már itt (ahogy később majd *A tragédia születésében* is) a drámához kapcsol, és melyet itt az eposzhoz köthető intellektus fogalmával állít szembe.³⁵⁶ Ebben az a törekvése érhető tetten, hogy a wagneri dráma műfaját a schopenhaueri rendszerhez idomítsa, és a zene mellett a legrangosabb művészetként mutassa be – a világ lényegét jelentő akarathoz kapcsolva azt. Hiszen a görög dráma már ezekben a korai jegyzetfüzetekben is, akárcsak később *A tragédia születésében* a wagneri zenedráma előképeként jelenik meg. Nietzsche ebben a jegyzetben az *akarat* és az intellektus *fantáziájáról* beszél, ám az olvasott drámától elvitatja, hogy előbbit lenne képes mozgásba hozni, azt állítva, hogy ez, mint írott műfaj, inkább az eposzhoz áll közel.³⁵⁷ Nem sokkal később, a 2[26]-os számú jegyzetben Nietzsche már nem él ezzel a megkülönböztetéssel: itt a drámát eleve színpadi alkotásnak tekinti, mely nem fogalmakat, hanem képeket használ.³⁵⁸ Ezzel elhárítja azokat a problémákat, melyek a fogalom tökéletlenségéből, kifejezőképességének elégtelen voltából adódhatnának a belőle építkező

³⁵² Hanslick 2007. 171-172. o. Hanslick 1865. 10-12. o. A fordítást módosítottam: K. S.

³⁵³ A konvencionalizálódás mozzanata Wagneri nyelvelméletében is szerepet játszik, a szónyelv Wagner szerint éppen jeleinek konvencionálissá válása miatt szakad ki a hangnyelvvvel fennálló kezdeti egységéből. (Lásd erről Wagner, R. 1869. 210-211. o.) Ez Lacoue-Labarthe főntebb (343. lábjegyzet) kritika alá vett értelmezését látszik erősíteni, a zenei frázis Wagner szellemében valóban a nyelv előképeként érthető. Ám Nietzsche a 2[10]-es féléjegyzésben a nyelv eredetéről nem beszél, és a frázist sem köti össze a nyelvvel.

³⁵⁴ 2[11] KSA 7. 48. o.

³⁵⁵ Uo.

³⁵⁶ Vö. uo.

³⁵⁷ Uo.

³⁵⁸ Vö. 2[26] KSA 7. 55. o.

műalkotás számára. A fogalmakkal dolgozó művészeti ág az eposz marad. Ezzel együtt Nietzsche itt a fantáziát is csupán az eposz hatásmechanizmusához köti,³⁵⁹ és ebben ismét a 2[10]-es feljegyzés kapcsán ismertetett, a költészet problematikáját megoldani hivatott schopenhaueri elmélet ismerhető fel, bár némileg leegyszerűsítve: a fantázia képes arra, hogy az elvont fogalmakból eleven képeket formáljon.

B) A vokális zene elméletének vonzásában: *Das griechische Musikdrama*

E feljegyzések az 1870 januárjában a bázeli egyetemen *Das griechische Musikdrama* címmel tartott nyilvános előadás előkészületei közé tartoznak,³⁶⁰ mely a nem sokkal később (1870 februárjában) tartott *Sokrates und die griechische Tragödie* című előadással együtt *A tragédia születésének* legkorábbi hosszabb, összefüggő szövegelőzménye.³⁶¹ A jegyzetektől eltérően azonban az előadásban Wagner *Oper und Drama* című művének a hatása válik meghatározóvá,³⁶² a schopenhaueri és a wagneri zeneelmélet ötvözésére irányuló törekvés, bár jelen van, kevésbé domináns; a szimbólum szó ugyan felbukkan a szövegben, de csupán a benne részletesebben nem tárgyalt egyházi zenéhez kapcsolódóan,³⁶³ a zene konvencionalitására vonatkozó, Hanslickhoz kapcsolható gondolatok pedig elmaradnak. A legutóbbi momentum részben talán annak tudható be, hogy Nietzsche ezeket a gondolatokat még nem csiszolta készre, és a wagneri és a schopenhaueri nézetekkel sem sikerült közös nevezőre hoznia őket, ám elmaradásukban minden bizonnyal szerepet játszott Nietzsche Wagner iránti elkötelezettsége is. Wagner nem csupán Hanslickéval ellentétes zeneesztétikai felfogást vallott, de éppen 1869-ben Hanslick *Meistersinger*-kritikájára reagálva jelentette meg újra *Das Judenthum in der Musik* című írását, melyben az őt üldöző zsidó sajtó képviselőjeként tekintett Hanslickra, akinek zsidó származásáról nem sokkal korábban szerzett tudomást.³⁶⁴ Wagner antiszemitizmusa tehát elméleti írásait sem hagyta érintetlenül: „Wagner a maga érzés- és tartalomesztétikáját antiszemita elméleti elemekkel töltötte fel, a forma szféráját a zsidósághoz, míg az érzését a németséghez rendelte hozzá. Ezért Nietzsche hozzáállása Hanslickhoz – és ezzel hozzáállása a formaesztétikához – két szempontból is

³⁵⁹ Vö. uo.

³⁶⁰ Ahogy a 2[10]-es feljegyzéssel kapcsolatban Hödl is megállapította. Vö. Hödl 1997a. 19. o. Vö. még a 2[7]-es, 2[9]-es feljegyzéseket (2[7] KSA 7. 47. o., 2[9] KSA 7. 47. o.) az előadás címével, illetve címvariációival.

³⁶¹ KSA 14. 41. o., és Hödl 1997a. 19. o.

³⁶² Bruse 1984. 162-163. o.

³⁶³ A szó mindössze kétszer fordul elő a szövegben: GMD 526. o., és 531. o.

³⁶⁴ Vö. Landerer 2012. 187. o.

kényes volt, mert Hanslick nemcsak Wagner ellenfele, hanem egyúttal, legalábbis triebtscheni szempontból, a »zenei zsidóság« és a »zsidó sajtó« képviselője is volt.³⁶⁵ Nietzsche viszonyulása Hanslickhoz ezért mindaddig ambivalens maradt, amíg meg nem kezdődött eltávolodása Wagnertől és annak antiszemitizmusától;³⁶⁶ az itt tárgyalt időszakban valószínűleg ezért szorította a hanslicki eszmék vizsgálatát az önmagának írt feljegyzéseire.

A *Das griechische Musikdrama* című előadásban a görög zenedráma elemzésében tehát wagneri szempontok az uralkodóak: a görög tragédiát Nietzsche úgy ábrázolja, mint amelyben a wagneri eszmény, a minden művészeti ágat egyetlen organikus egységként magában foglaló műalkotás ölt testet, és bár Wagner neve az előadásban nem hangzik el, Nietzsche a befejezésben egy nyilvánvaló utalással érzékelteti, hogy a bemutatott téma jelentőségét annak a wagneri művészeti törekvésekkel fennálló kapcsolata adja: „Akinek azonban a rá [az antik zenedrámára] vetett pillantás a mostani művészetreformátort juttatja eszébe, az egyszeriben azt is látni fogja, hogy a jövő ama műalkotása semmiképpen nem csillogó, ám csalóka délibáb; amit a jövőtől remélünk, az egyszer már valóság volt – egy több mint kétezer éves múltban.”³⁶⁷ A görög tragédia tehát annak történeti bizonyítékául szolgál, hogy Wagner művészeteszménye megvalósítható – így bemutatása is ennek megfelelően alakul.

A nyelvre vonatkozó kérdés az előadásban is, akárcsak Wagnernél, a dráma komponenseit jelentő szó- és a hangnyelv kapcsán jelenik meg, és egymásra vonatkoztatásuk háttérében a rousseau-i-wagneri nyelvfelfogás körvonalazódik: a zenedrámában a szó és a nyelv eredeti egysége él tovább.³⁶⁸ Ennek a tökéletes egységnek a rousseau-i-wagneri elmélet alapján azonban nagyban felül kellene múlnia az egymástól elválasztott művészeti ágak illetve a zenétől különvált nyelv kifejezési képességeit. Ám Nietzsche, bár „a szó és a hang legbensőbb egy-létéről”,³⁶⁹ „költészet és hangművészet testvériségéről”³⁷⁰ beszél, nem tartja magát következetesen ehhez az állásponthoz.

Akárcsak a 2[10]-es feljegyzésben, a művészetek, azaz az egzempláris műalkotás, a dráma (vagyis a görög tragédia) céljaként az előadásban is az érzések közvetítése, a befogadó közönség érzéseinek felkeltése jelenik meg – a dráma középpontjában ezért Nietzsche szerint

³⁶⁵ Uo. 189-190. o.

³⁶⁶ Vö. uo.

³⁶⁷ GMD 531-532. o.

³⁶⁸ Vö. GMD 529. o. Vö. Wagner, R. 1869. 204–216. o.

³⁶⁹ GMD 529. o.

³⁷⁰ Uo. 530. o.

nem elsősorban a cselekvés, hanem a pátosz áll.³⁷¹ Wagnerre megy vissza a dráma komponenseinek egymástól elkülönített vizsgálata is – mely azonban a wagneritől eltérő eredményt hoz. A dráma elemei: a zene, a költészet, valamint a tánc, azaz a színpadi mozgás, melyről valamivel később esik szó,³⁷² mind a mondott célnak – az érzések felkeltésnek – a megvalósítását szolgálják, valamennyien e célnak alárendelt eszközként jelennek meg. Abban, hogy a zene is a drámai cél elérésének eszközeként jön számításba, egyértelműen az *Oper und Drama* Wagnerének hatása érvényesül – a zene a zenedrámában a helyén van, nem úgy, mint az operában, ahol a drámai ábrázolás meghatározására tör. Csakhogy Nietzsche a *Das griechische Musikdramában* nem áll meg ennél az állításnál. Miután a zene eszközváltást leszögezi – „A zenét mindenképpen csak mint egy cél eszközt használták fel: az volt a feladata, hogy az isten és a hősök szenvedését a legerősebb részvétet ébresztve átvigye a hallgatóságra.”³⁷³ – a költészet funkciójának taglalására tér rá: „Dehát a szónak is ugyanez a feladata, ám ezt a szó sokkal nehezebben és csupán kerülőutakon oldhatja meg. A szó először a fogalomvilágra hat és ebből kiindulva az érzésre, sőt, mivel az út hosszadalmas, célját gyakran egyáltalán nem is éri el. Ezzel szemben a zene a szívet közvetlenül találja el, mint igaz, általános nyelv, melyet mindenütt értenek.”³⁷⁴ A zene tehát a szív igazi, mindenki számára érthető nyelve, a valódi nyelv, mely a fogalmi nyelvhez képest, legalábbis a műalkotásban, egyértelmű elsőbbséget élvez. A nyelv pedig leértékelődik, mint művészi közlésre alkalmatlan, nem tulajdonképpeni nyelv, mely feladatát csak nehézkesen vagy egyáltalán nem képes ellátni.

³⁷¹ Vö. GMD 527-528. o. A pátosz jelentőségének hangsúlyozása nem Wagnertől származik, ám az ő elképzelései továbbgondolásának tekinthető, hiszen a befogadó érzéseinek, együttérzésének felkeltése Wagner elméletében fontos helyet foglal el. Ugyanakkor, amennyiben Dahlhausnak igaza van abban, hogy Wagner a saját zenedrámája középpontjába a színpadi cselekményt helyezi (vö. Deathridge – Dahlhaus 1988. 69. o.), a wagneri elveknek ez az értelmezése ellentétbe kerül Wagner eredeti elképzelésével.

Nietzsche a jegyzetfüzetekben úgy vélekedett, hogy patetikus jellege miatt „[a] görög tragédia az abszolút zene előfoka.” (1[49] KSA 7. 24. o., valamint 3[2] KSA 7. 59. o.) Ez a nézet az 1[49]-es feljegyzésben az *Oper und Drama* szellemében még az abszolút zene elmarasztalásával kapcsolódott össze (vö. 1[49] KSA 7. 24-25. o.), ez az értékítélet azonban már a későbbi feljegyzésben is hiányzik. Az értékítés elmaradásában Nietzsche nézeteinek Wagner új, schopenhaueriánus felfogásához való közeledését látom. Az értékítés hiánya ugyanakkor a tétel megfogalmazását is problematikussá teszi, hiszen az abszolút zene elfogadásával az annak „előfokaként” felfogott görög tragédia elveszítené a tökéletes műalkotás rangját, és ezzel a lehetőséget, hogy Wagner műveit mint tökéleteseket igazolja. Az abszolút zene elismerésével a görög tragédiától az abszolút zenéig ívelő történeti fejlődés azt igazolná, hogy az érzelmek kifejezésére az abszolút zene önmagában is alkalmas, ezért a zene mellett más művészeti ágak szerepeltetése egy művészeti alkotáson belül – vagyis maga az összművészeti alkotás – feleslegessé válna. Ennek megfelelően a 3[2]-es feljegyzés szinte rögtön az idézett állítást követően félbeszakad (vö. 3[2] KSA 7. 59. o.), és a *Das griechische Musikdrama* szövegébe már ez az állítás sem kerül bele.

³⁷² Vö. uo. 530. o.

³⁷³ Uo. 528. o.

³⁷⁴ Uo. 528-529. o.

Hans Gerald Hödl szerint abban, hogy Nietzsche a zenét mint a szív nyelvét felértékeli, máris az eszközként felfogott zene tézisének meghaladása mutatkozik meg,³⁷⁵ Nietzsche tehát szinte rögtön azt követően, hogy megfogalmazza ezt a tézist, túl is lép rajta.³⁷⁶ Véleményem szerint nem egészen erről van szó, bár abban minden bizonnyal igaza van Hödlnek, hogy a legutóbb idézett szakasz „kilóg” az előadásból – hiszen egyébként Nietzsche mindenütt a zene és a szó wagneri értelemben vett egymásra vonatkozását, összetartozását hangsúlyozza. Így közvetlenül az idézett sorok előtt Gluckra támaszkodva³⁷⁷ a zene és a költészet viszonyát a drámában még egymással egyensúlyban állóként mutatja be: előbbi az érzéseket, utóbbi a cselekményt fejezi ki, mindkettőnek megvan a maga funkciója tehát, kiegészítik egymást.³⁷⁸ (A cselekmény, melyet nem sokkal korábban Nietzsche a pátosszal szemben leértékelt,³⁷⁹ itt egy pillanatra – de csupán egy pillanatra – ismét visszakapja jogait.) A közvetlenül az idézett szakaszt követő bekezdésekben pedig ismét zene és szó eredeti egységének wagneri felfogása lép előtérbe.³⁸⁰ Úgy gondolom, a zenét felértékelő sorokban érhető tetten Nietzschének a wagneri és a schopenhaueri tanok egyesítésére – vagy legalábbis

³⁷⁵ Vö. Hödl 1997a., 22. o.

³⁷⁶ Vö. GMD 528-529. o.

³⁷⁷ Nietzsche összefoglalója valójában Gluck Alcestjének előszavából származó szó szerinti idézet, melyet Nietzsche valószínűleg nem közvetlenül Glucktól, hanem August Wilhelm Ambros *Geschichte der Musik* című könyvéből vett át. Erre utal, hogy már az idézetet bevezető mondat is emlékeztet Ambros bevezető mondatára, mint annak egyszerűsített változata, illetve hogy Ambros az idézett szakaszt kiegészíti, Nietzsche pedig a szakaszt ezzel a kiegészítéssel együtt veszi át. Vö. Nietzsche és Ambros sorait! Ambros így ír: „Az alapelvek, melyek szerint a zene költeményeiket átszellemítette, alapvetően egészen ugyanazok voltak, melyeket több mint két évezreddel később Gluck Alcestjének híres előszavában az igazi drámai műalkotás ideálja számára rögzíteni igyekezett. A zenének »a költészetet kell támogatnia, az érzések kifejezését és a szituáció iránti érdeklődést fokoznia, anélkül, hogy a cselekményt félbeszakítaná, vagy felesleges díszítésekkel zavarná.« Annak kell lennie »a költészet számára, ami a színek elevensége és az árnyékok és fények szerencsés keveréke egy hibátlan és jól szerkesztett rajz számára, melyek csak arra szolgálnak, hogy az alakokat megelevenítsék, anélkül, hogy kontúrjaikat megszüntetnék. «” (Ambros 1862. 284. o.) Míg Nietzsche megfogalmazásában a bevezető mondat így hangzik: „A zenének a drámához való viszonyulására tökéletesen érvényes, amit Gluck Alcestjének híres előszavában követelményként megfogalmazott.” (GMD 528. o.) Ezt a bevezetőt szó szerint követi az Ambrosnál Gluckra visszamenő szakasz, idézőjelek nélkül. (Vö. GMD 528. o.)

Nietzsche Ambros könyvét az előadás más pontjain is használja. Két alkalommal – a szerző nevének megadása nélkül, első ízben „egy újabb zenei író”-ként utalva rá – idéz is a műből. (Vö. GMD 527. o. és 290. o., KSA 14. 99. o. Ambros 1862. 288. o. és 290. o.) Emellett Ambrosra támaszkodik valószínűleg a Voltaire Quirinihez írt levelére történő utalásban is (Vö. GMD 515. o. és Ambros 1862. 286. o.). Ambros is idézi ezenkívül Anselm Feuerbachtól a görög tragédiára mint összművészeti alkotásra vonatkozó sorokat, hosszasabban, mint Nietzsche. (Vö. Ambros 1862. 283. o. és GMD 518-519. o.) A kritikai kiadás ugyanakkor arra hívja fel a figyelmet, hogy Nietzsche Feuerbach könyvét röviddel az előadást megelőzően, 1869. november 26-án kikölcsönözte a bázeli könyvtárból (KSA 14, 99. o.), valószínűleg ismerte tehát, mindamellettt kérdéses, hogy az idézett szakasz közvetlenül Feuerbachtól származik-e, hiszen a könyv kikölcsönzése nem jelent egyet annak elolvasásával. Persze az, hogy az idézet Ambrosnál is fellelhető, nem zárja ki, hogy Nietzsche olvasta Feuerbachot. Mindenesetre Ambros az idézethez lábjegyzetben a következő megjegyzést fűzi: „Így hát a »jövő műalkotása« szigorúan véve egy több mint kétezer éves múlt műalkotása lenne.” (Ambros 1862. 283. o.) Mintha ez visszhangozna Nietzsche előadásának már idézett befejezésében: „a jövő ama műalkotása semmiképpen nem csillogó, ám csalóka délibáb; amit a jövőtől remélünk, az egyszer már valóság volt – egy több mint kétezer éves múltban.” GMD 532. o. (A kiemelések tőlem: K. S.)

³⁷⁸ Vö. GMD 528. o.

³⁷⁹ Vö. uo. 527. o.

³⁸⁰ Vö. uo. 529-530. o.

közelítésére – irányuló törekvése. Nem egyszerűen arról van szó, hogy Nietzsche az előadásnak ezen a pontján túllép az előadásban egyébként képviselt nézetein, hanem arról, hogy a vázolt álláspontokat egyszerre tartja érvényesnek, vagy legalábbis egyszerre próbálja érvényesnek tartani. Azzal a megállapítással, mely szerint a zene a szív általánosan érthető nyelve, még Wagnerhez kapcsolódik, hiszen, mint fentebb már megjegyeztem, Wagner maga is elfogadta ezt a tételt, és az érzések kifejezésére a zenét alkalmasabbnak tartotta a költészetnél; ez az állítás tehát önmagában még nem feltétlenül áll ellentétben a zene eszközként történő felfogásával: a zene a dráma szolgálatában áll azzal, hogy az érzéseket fejezi ki, egy meghatározott célhoz alkalmazott eszköz tehát. Ám itt is elmarad, akárcsak a 2[10]-es feljegyzésben, a wagneri elgondolás másik oldala, vagyis az, hogy a zenének is szüksége van a szavakra az érzés meghatározásához, azaz ahhoz, hogy konkrét érzéseket közölhessen. Ehelyett arról olvashatunk, hogy a költészet anyaga, a szó nehezen vagy egyáltalán nem képes az érzések közvetítésére, vagyis a műalkotás céljának megvalósítására. A zene egyértelmű felértékelésével Nietzsche Schopenhauer művészetfilozófiájához közeledik, bár annak központi kategóriája (az akarat mint magában való) az előadásban nem kerül elő. Ám az, hogy a zene a szöveg nélkül is korlátlan kifejezési lehetőségekkel rendelkezik, Schopenhauer zeneelméletének egyik alapvetése, és benne az abszolút zene elméletének zenefelfogása jelenik meg: egy olyan zenefelfogás, mely a Wagner által az *Oper und Dramában* képviseltnek éppenséggel az ellentéte, hiszen számára a szavaktól elszakadt, pusztán hangszeres zene „üres zörejt”, hiányos létmód csupán.

Nietzsche ugyanakkor az előadásban erre az ellentmondásra nem reflektál – legalábbis explicite nem. Mindamellett felfedezhető az a törekvése, hogy az ellentmondást eltüntesse, vagy legalábbis tompítsa: így a zene és hangnyelv egységét a drámában a költészet oldaláról gondolja el, számára a zene nélküli *költészet* mutatkozik hiányos létmódnak a görög tragédia ránk maradt formájában csakúgy, mint a modern „könyvköltők” alkotásaiban. Utóbbival pedig a zene területéről nem a vokális és táncbéli alapjaitól elszakadt, pusztán instrumentális zene áll párhuzamban, hanem a szem számára komponált, a kotta hangjegyeit a dolgok színeivel ellátó „irodalmi zene”, melyet nem előadásra, hanem olvasásra komponáltak. Ez a zene azonban már a múlté.³⁸¹ Nietzsche jelenében, úgy látszik, nincs olyan zenei jelenség, mely a „könyvköltészethez” lenne hasonlítható. Az „irodalmi zene” abszurditását kell felidézni ahhoz, hogy a modern, csupán olvasásra szánt költészet természetellenességét

³⁸¹ Uo. 517. o., Lásd még Uo. 523. o., 528. o.

érezkelteni lehessen. A modern instrumentális zenéről Nietzsche az előadásban hallgat, a modern költészetet ezzel szemben abszurdnak tünteti fel, amiért nélkülözi a zenét.

Mindez összhangban áll a fentebb idézett, Schopenhauer és Wagner tanainak egyesítését célzó, a zene és a szó szerepét taglaló sorokkal: a költészet szorul rá a zenére. Nietzsche azzal, hogy egyszerre kívánja érvényesíteni a téziseket, melyek szerint (1) a zene *általános nyelv*, (2) a zene a drámai ábrázolásban *eszközként* szolgálhat, és (3) *a zene és a szó eredete közös*, a rousseau-i-wagneri nyelv- és zeneelméletet jelentősen átértelmezi: a szó és a zene szétválásának vesztese a nyelv lesz, vele szemben a zene igaz, egyetemes nyelv marad. Jóllehet csak akkor, ha az érzések kifejezése a cél; Nietzsche arról nem beszél, hogy más tartalmak visszaadására melyik közlésmód lenne alkalmasabb. A zene és a szó közötti szimmetrikus viszony felborulásával azonban a zenedráma elmélete következetlenségekkel lesz terhes. Ha a zene önmagában is tökéletesen megvalósítja az ábrázolás célját, kérdésessé válik, hogy mi szükség van egyáltalán a szövegre. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy Nietzsche a zenedrámát úgy gondolja el, hogy benne a zenének kell a szöveghez alkalmazkodnia, hogy a zenének a szöveg érthetőségét kell szem előtt tartania, vagyis a zenét kísérő, színező és megélénkítő szerepre korlátozza,³⁸² ami szintén érthetetlen a neki tulajdonított magasrendű kifejező képességek fényében. Bár az, hogy ebben a felfogásban a zene szolgálja a költészetet, értelmezhető úgy is, hogy valóban a költészet szorul rá a zenére, amely hatásait fokozza, itt csak egy neki, illetve a drámai ábrázolás céljainak alárendelő zenéről lehet szó, és ez vagy egy kevésbé magasrendű zenét, vagy a zene – egyébként elismert – végtelen hatalmának – érthetetlen – korlátozását feltételezi.

Bármennyire tartózkodik is Nietzsche a pusztán instrumentális zene elmarasztalásától, a *Das griechische Musikdrama* című előadásban Wagner *Oper und Dramáján* keresztül mégis nagy mértékben a vokális zene elméletének elkötelezett, és a szöveg számos momentuma – így az, hogy a példaértékűnek tekintett műalkotást, a görög tragédiát vokális zeneként mutatja be,³⁸³ vagy az, hogy a befogadás egészlegességének képességét, az érzékszervek együttes részvételét az esztétikai élvezetben mint az „egész ember” tulajdonságát felértékeli az abszolút művészetek által darabokra szaggatott modern ember szokásaival szemben³⁸⁴ –

³⁸² Vö. uo. 528. o. és 530. o.

³⁸³ „A tulajdonképpeni görög zene mindenképpen vokális zene: szó- és hangnyelv természetes köteléke még nem szakadt el [...]” Uo. 529. o.

³⁸⁴ Vö. GMD 518. o.

ennek az elméletnek a propagátorává teszi. Az előadás fő szólamain a schopenhaueri és a wagneri tanok egyesítésének kísérlete nem süt át.³⁸⁵

Szintén nem független a vokális és az abszolút zene vitájától, hogy Nietzsche a *Das griechische Musikdramában* a görög zenétől elvitatja a harmóniát: „A poézis és a hangművészet imént hangsúlyozott testvériségén kívül még két dolog jellemző az antik zenére: az egyszerű, sőt, szegényes harmónia, és a ritmikus kifejezőeszközök gazdagsága.”³⁸⁶ Bár Nietzsche későbbi írásainak, *A dionüszoszi világnézetnek* és *A tragédia születésének* fényében meglepő lehet ez a kijelentés,³⁸⁷ a harmónia elvitatása a görög zenétől a korban általánosan elfogadott tétel volt mind a zenetörténeti mind a zeneelméleti írásokban azon egyszerű oknál fogva, hogy a harmónia alatt polifóniát értettek.³⁸⁸ A vokális zene elméletének értékpreferenciái mentén ez semmiképpen sem jelent hiányosságot, a Rousseau-ra visszamenő érvelés ugyanis a harmóniát leértékeli és vele szemben a dallamot tartja a zene meghatározó elemének. Rousseau-nál a kérdés a nyelv és a zene közös töről fakadó elméletének keretébe ágyazódik, ezért nem csoda, hogy a nyelv eredetéről szóló munkájában is foglalkozik a problémával: úgy gondolja, hogy a dallamban megőrződik az eredeti nyelv érzéskifejező képessége, hiszen ez a nyelv eleve dallam volt: „Eleinte nem volt más zene, csak a dallam; nem volt más dallam, csak a beszéd váltakozó hangjai; a hangsúlyokból alakult ki az ének, a mennyiségekből a mérték, és ugyanúgy beszéltek tónus és ritmus, mint artikulációk és beszédhangok által.”³⁸⁹ A nyelv zeneisége tehát jól érthető jelentéseket közvetített, hangsúlyozottan nem gondolati, hanem érzelmi tartalmakat; míg a gondolatok visszaadására az artikuláció és a *beszédhangok* hivatottak.³⁹⁰ Rousseau szerint a dallammal szemben a harmónia mesterséges és késői találmány,³⁹¹ mely mindenféle kifejezés ellenében hat: „megbéklyózza a dallamot, elrabolja energiáját és kifejező erejét, eltörli szenvedélyes hangsúlyát és harmonikus hangközökkel helyettesíti azt [...] annyira elkülöníti az éneket a beszédétől, hogy ez a két nyelv összetűzésbe kerül, gátolja egymást, kölcsönösen elrabolja a másik igazságvonatkozását, és nem tudnak egy fennkölt témában sem egyesülni anélkül, hogy

³⁸⁵ Úgy tűnhet, az abszolút zene egy tézise érhető tetten abban is, hogy Nietzsche úgy nyilatkozik: „Elviselhetőnek találjuk a legabszurdabb szöveget is, ha a zene szép”. (GMD 529. o.) Nietzsche azonban e kijelentéssel itt nem a zene magasrendűségét, hanem érzékelésünk hiányosságait akarja érzékeltetni.

³⁸⁶ Uo. 530. o.

³⁸⁷ Lásd: DV 35. o. és 39. o., valamint TSZ 24. o.

³⁸⁸ Dahlhaus 2004. 53-55. o. Nietzsche olvasmányai közül lásd: Ambros 1862. 221. o. Ambros szerint a görögök harmónián nem a hangok együtthangzását, hanem összeillő egymást követését, emellett a hangnemek ismeretét és alkalmazását értették, ilyen értelemben használták a szót. Vö. Ambros, 452-453. o.

³⁸⁹ Rousseau 2007. 42. o.

³⁹⁰ Vö. uo. 43. o.

³⁹¹ Vö. uo. 47. o. „Természetesen nincs más harmónia, mint az unisono.”

ebből képtelenség ne születne.”³⁹² A harmóniában teljessé válik a zene elszakadása a nyelvtől, és ez ürességet eredményez.³⁹³ A zenének ahhoz, hogy hatást tudjon elérni, meg kell tartania „az orális hangsúlyt”, azaz az érzések utánzásából, illetve kifejezéséből adódó, az eredeti nyelvéhez hasonló természetes hangsúlyait, melyet a harmónia felold.³⁹⁴ Rousseau annak a nyelvnek a példajaként, mely még egységben áll a zenével, az antik görögöt tekinti.³⁹⁵

Az abszolút zene romantikus elmélete ezeket az ellentéteket átveszi, de Rousseau értékelését ellentétébe fordítja: „[...] a »harmonikus«, »mesterséges«, »művi« a nyelvtől, de még az affektusok kifejezésétől is különvált zene, a Rousseau által megvetett hangszeres zene – az esztétikai ítélet hirtelen visszájára fordulása után – mint a »votaképpen« zene jelenik meg; [...] a tartalom »meghatározatlansága« már nem fogyatékoságnak tűnik, hanem a »fenséges« stílus ismertetőjegyének, s a »szív« egyszerű »nyelvétől« való eltávolodást a »végtelen« sejtésének, nem pedig üres absztrakciókba való belehabarodásnak érzik [...]”.³⁹⁶ Ily módon, a rousseau-i elmélet nyomán alakult ki az a kategóriarendszer, mely a romantikus zeneesztétikák számára lehetővé tette az abszolút zene elismerését, és amely háttérként szolgált a 19. század zeneesztétikai elemzéseihez. A harmónia és a dallam szembeállítása ennek a kategóriarendszernek csak az egyik eleme volt: a vokális zene oldalán a dallam kiegészül az antik, pogány, természetes és a plasztikus fogalmaival, míg vele szemben a harmónia az abszolút zene jellemzőjeként a modern, keresztény, csodás/mesterséges, és a zenei jelzőket veszi magára.³⁹⁷

Nietzsche a *Das griechische Musikdramában* szintén ebben a kategóriarendszerben mozog: a harmónia először nála is a dallammal szembeállítva jelenik meg a keresztény korszak jellemzőjeként.³⁹⁸ Ezen a ponton felfedezhető egy, a vokális zene esztétikájának szempontjából megfogalmazódó értékelő utalás is, mely azonban kifejtetlenül marad: a görög unisonóban „etikai gondolat” rejlik, a kereszténységben ezzel szemben a harmónia túlsúlyra jutása „egészen elfojtotta a dallamot”, melyet ezért „újra fel kellett fedezni”.³⁹⁹ Ebben a gondolatsorban a görög vokális zene és vele a dallam fölénye mutatkozik meg a keresztény vokálpolyfóniával szemben. Az ellentétet azonban Nietzsche az előadásban nem dolgozza ki,

³⁹² Uo. 48. o.

³⁹³ Rousseau elgondolásainak háttérében az a meggyőződés áll, hogy az utánzás emeli a zenét a műalkotás rangjára; úgy véli, a dallam természetes módon rendelkezik ezzel a képességgel, „mivel a hanglejtést utánozza, a panaszt, a fájdalom vagy az öröm kiáltásait, a fenyegetéseket és a nyögéseket fejezi ki”, ellenben a harmónia teljesen alkalmatlan az utánzásra. Vö. uo.

³⁹⁴ Uo. 55. o.

³⁹⁵ Vö. pl. uo. 24-25.o., 43. o., 56. o.

³⁹⁶ Dahlhaus 2004. 61. o.

³⁹⁷ Uo. 50. o.

³⁹⁸ GMD 526. o.

³⁹⁹ Uo.

és később, a fentebb a témával kapcsolatban már idézett szöveghelyen nem is a dallamot, hanem a ritmust állítja szembe a harmóniával a görög zene központi sajátosságaként. A harmónia Nietzsche szerint a szöveg érthetősége ellenében hatna; hiánya a görög zenében az annak elvei szerint alapvető követelménynek számító szövegérthetőség által magyarázható. A vele szembeállított ritmus ellenben a drámának az az eleme, mely a nyelvvel közös, és mely ennek a követelménynek a megvalósulását a leginkább elősegíti, emellett megvan a táncban, a színpadi mozgásban is – így ez fűzi egybe a görög zenedrámában e három művészetet egyetlen művészetté.⁴⁰⁰ Az érvelés háttérében még felsejlik a Rousseau-i gondolatmenet, ám jelentősen átalakítva: a harmóniában elszakad egymástól zene és nyelv eredeti egysége, de ezáltal nem a dallam és annak kifejező ereje veszik el, hanem a szöveg érthetősége szenved csorbát; az ennek megőrzésére képes elem pedig a ritmus lesz. Itt azonban Nietzsche már tartózkodik a határozott értékítélettől, a görög zene kiválóságát ugyan hangsúlyozza, a keresztény zenét azonban nem marasztalja el.

A ritmus kiemelése és szembeállítása a harmóniával azt jelenti, hogy az antik zene specifikumát nem a dallam, hanem a ritmus fogalma által lehet megragadni, ahogy a modern zenéét a harmónia fogalma által. Ez az ellentét szintén a romantikus kategóriarendszer része: már August Wilhelm Schlegel is a ritmust helyezi szembe a harmóniával az antik zene központi sajátosságaként berlini előadásában.⁴⁰¹ Nietzsche azonban nem ezekre, hanem egy zenetörténeti munkának, August Wilhelm Ambros *Geschichte der Musik* című művének görög zenéről szóló fejezetére támaszkodott a *Das griechische Musikdrama* írásakor. Ambros művében arról is olvasható, hogy a költészettel egységet alkotó görög zenének a szöveget kellett kidomborítania – ebben a tekintetben tehát a történeti munka egybevágott a korabeli esztétikák álláspontjával. Ambros meglehetősen mélyen elkötelezett a romantikus zeneesztétikában Rousseau nyomán kialakult fogalmi hálónak, ezt mutatja már az is, hogy a modern, romantikus kor művészetének a zenét, az antik kor művészetének pedig a szobrászatot tekinti,⁴⁰² és hogy ennek megfelelően, érezhető habozással ugyan, de a görög zenét is plasztikusként írja le: „A görögök zenéje, ha a kifejezés itt még megengedhető, szintén plasztikus volt, amennyiben a zene plasztikus lehet.”⁴⁰³ Ez a plaszticitás éppen a zenének abban a sajátosságában nyilvánul meg, hogy a költői szót hangsúlyozza ki, ez ugyanis a zenének egyfajta meghatározottságot ad, ellentétben a romantikus zenével, mely „tűnékeny hangjaival ismeretlen, szavakkal vagy képekkel ki nem fejezhető szellemi

⁴⁰⁰ Vö. uo. 530. o.

⁴⁰¹ Vö. Dahlhaus 2004. 60. o.

⁴⁰² A plasztikus – zenei ellentétről lásd még Dahlhaus 2004. 60-61. o.

⁴⁰³ Ambros 1862. 221. o.

mélységeket nyit meg.”⁴⁰⁴ A szobrászat a zenével leginkább ellentétben álló művészet; ellentétük abban mutatkozik meg, hogy míg előbbi kézzelfogható, jelenlévő és a külső alakban adott, addig utóbbi megfoghatatlan, fogalmilag nem megragadható és szellemi, egy külön világba enged bepillantást.⁴⁰⁵ Ebben az ellentételezésben egyértelműen a modern zene tesz szert fölényre az antikkkal szemben, annak ellenére, hogy Ambros történeti íróként a görög zene rangját sem kívánja elvitatni, így például több ízben hangsúlyozza, hogy a harmónia hiánya a görögök számára nem jelentett hiányosságot.⁴⁰⁶ Ez a hiány azonban egyértelműen jellemző az antik görögök zenéjére, Ambros szerint nem csupán vokális, de instrumentális szerzeményeikre is. Ezzel a hiánnyal azonban Rousseau-tól eltérően Ambros nem állítja szembe a dallamot, mint a görög zene sajátosságát. Ennek oka pedig az, hogy Ambros szerint a görög zene éppen azért, mert a szó világosságát és érthetőségét kellett szolgálnia, nem volt igazán dallamos: „csaknem azt mondhatnánk: inkább zenei-kommenzurábilis hanggá fokozott érzelemteli recitáció volt, mint tulajdonképpeni ének, ahogy nálunk megszokott.”⁴⁰⁷ Ez persze a görög zenére általában véve érvényes, és korszakonként valamint műfajonként változik, hogy az egyes művek a recitációhoz vagy az énekhez állnak-e közelebb: a rapszódoszok éneke inkább recitáló, a lírával a zene a dalformához közeledik,⁴⁰⁸ és éppen a kórusokban, így a tragédia kórusaiban is kantátaszerű alakot ölt⁴⁰⁹ és tulajdonképpeni énekként lép elő. A görög dallam tehát nem merült ki pusztán a recitációban: a legrégebbi görög zenei emlék, a pindaroszi óda is éneklő, és Aiszkhülosz kórusainak refrénjei a dallam szabályos ismétlődésére és ezzel dalszerűsége engednek következtetni,⁴¹⁰ ám Ambros úgy gondolja, hogy a görög zenére ezzel együtt sem volt jellemző a modern dallamok sokfélesége, mivel a befogadó tetszését nem az eredeti dallamok kitalálása, hanem a deklamatorikus kifejezés hitelessége váltotta ki.⁴¹¹ A görög zene tehát nemhogy felülmúlná dallamaival a modernet, de döntően recitáló, mindig a szöveghez alkalmazkodó hangsoraival ebben a tekintetben is elmarad mögötte. Rousseau gondolata, mely szerint a beszéddel még összeolvadó görög dallam önmagában kifejező értékkel rendelkezik, itt teljesen elveszik. Az, hogy volt kor, melyben „nem volt más dallam, csak a beszéd váltakozó hangjai”⁴¹², most ezt a kort a zenei fejlődés alacsonyabb fokán állóként mutatja be – bár Ambros óvakodik attól, hogy a görög

⁴⁰⁴ Uo.

⁴⁰⁵ Vö. uo. 220-221. o.

⁴⁰⁶ Vö. uo. 221. és 455. o.

⁴⁰⁷ Ambros 1862. 221. o.

⁴⁰⁸ Vö. pl. Ambros, 230. o., 241. o., 244.o., 257-258. o.

⁴⁰⁹ Vö. uo. 268. o.

⁴¹⁰ Vö. uo. 444. o.

⁴¹¹ Vö. uo. 446. o.

⁴¹² Rousseau 2007. 42. o.

zenét elmarasztalja, az általa felrajzolt fejlődési ív logikája szerint a gazdagabb dallamvilágú, eleve zeneiként jellemezhető romantikus korszak fölénybe kerül a recitáló görög zenével szemben. Ennek feleltethető meg, hogy Nietzsche a *Das griechische Musikdramában* megfogalmazódó kijelentése, mely szerint a dallamot a keresztény egyházi zenében elfojtotta a harmónia túlbujánzása, csupán egyetlen, már lezárult korszakra érvényes, a modern, romantikus zenét már nem érinti.

Nietzsche tehát Ambrost követve nem emelheti ki a harmóniával szemben a görög zene sajátosságaként a dallamot, mivel a recitatív, zsolozsmázó jelleg a modern zene dallamaival szemben legalábbis fejletlennek mutatkozik. A ritmus azonban alkalmas lehet ennek a szerepnek a betöltésére, hiszen a görög zene ritmusainak változatosságához Ambros szerint sem fér kétség; ezenkívül a ritmus fogalmának segítségével jól megragadható a zene és a költészet összhangja, sőt, e kettő egysége a táncsal is megvilágítást nyer.⁴¹³ Ambros Aristidesre hivatkozva mutatja be e három művészeti ágak a görög művészetekben meglévő összetartozását: „A ritmust a zenében pedig a látáson és a halláson keresztül észleljük, mert a test mozgásai, a dallam és a nyelv ritmikusan szabályozottak. Itt tehát a zene közös neve alatt ismét egymásba ér a tánc, a szűkebb értelemben vett zene és a poézis, ahogy az egyszerűen érző, mindent úgyszólván a forrásból teremtő görögök számára az időbeli művészeteknek ez az egyesülése [...] soha nem vezett el teljesen.”⁴¹⁴ Nem véletlenül veszi át ezt a gondolatot Nietzsche is:⁴¹⁵ a zene neve alatt megjelenő művészetek egysége ugyanis jól közelít Wagner művészetideáljához.⁴¹⁶ Nietzsche azáltal, hogy meg tud nevezni egy olyan elemet, amely mindhárom művészetben közös, biztosítja szoros összetartozásukat.

Ambros számára tehát a ritmus bizonyul a költészetet központi szerepbe állító zene uralkodó elemének, ennek megfelelően nála a harmónia igazi ellentétének sem a dallam, hanem a ritmus mutatkozik. Ennek oka azonban, mint az eddig elmondottakból látható, nem az, hogy a dallam terén a kétféle tradícióban ne mutatkoznának különbségek, hiszen az antik és a modern kor dallamai alapvetően eltérőek – ám a két korszak zenéjének különbségeiben a dallam tekintetében is elsősorban a zene két másik komponense a meghatározó: a görög zenei

⁴¹³ Ambros 1862. 404. o.

⁴¹⁴ Ambros 1862. 405. o.

⁴¹⁵ Vö. GMD 530. o.

⁴¹⁶ Igaz, Wagner szerint a művészetek egységének a térbeli művészeteket is fel kell ölelniük, ahogy Nietzsche az előadás más pontjain ezt hangsúlyozza is. Ám a ritmusnak az antik zene központi elemeként való feltüntetése még ebben a vonatkozásban is termékeny lehet: nem annyira azért, mert a ritmikusan tekintett antik görög zene *plastikus* művészet, vagyis eleve vonatkozásban áll a képzőművészetekkel, hiszen ez közelebről tekintve, ahogy fentebb már rámutattam, a szöveg központi szerepét és így a zenei kifejezés konkrétságát jelenti, hanem inkább azért, mert az ókorban a ritmust a szobrászatban is alkalmazható fogalomnak tekintették: a szobor arányaira és szimmetriájára, a benne megrögzített mozgás szépségére értve azt. (Vö. Ambros 1862. 406-407. o.) Nietzsche azonban ezt az előadásban nem használja ki.

építkezés alapjául a ritmus, a modernéül a harmónia szolgál.⁴¹⁷ Így a dallam elméletét és a dallamszerzés oktatását a görögöknél a ritmus tana, a modern korban pedig a harmóniatan felől közelítik meg.⁴¹⁸ A dallam valahol középütt helyezkedik el a harmónia és a ritmus között, ezek törvényeitől bizonyos mértékig függő helyzetben. Ennek fényében nem meglepő, hogy Ambros úgy vélekedik: a görögök számára a ritmus pótolta a harmóniát. Ám ez a kijelentés többet akar mondani a zenei szerkesztés alapelveinek konstatálásánál. Ambros szerint a ritmus a görögök számára az élet minden területét áthatotta, általa volt megfigyelhető a zenében is a „semmit sem túlságosan” etikai elve, ezért segítséget jelentett annak gyakorlati megvalósításában; és a hangokkal összeforrva a ritmus tette alkalmassá a zenét arra is, hogy a „világmindenség képmásául” szolgáljon.⁴¹⁹ Ezzel Ambrosnak sikerül elérnie, hogy a görög zenét a maga helyén mégis egyfajta tökéletességgel és teljességgel ruházza fel, függetlenül a modern kor zenéjétől.

Nietzsche tehát minden valószínűség szerint Ambrosra támaszkodva állítja, hogy a görög zene nem harmonikus, hanem ritmikus. A példaértékűnek számító zene ilyen jellemzése azonban ellentétben áll az előadásban korábban képviselt, már ismertetett nézeteivel, és nem vág össze a wagneri zenedráma propagálni kívánt elméletével sem. Ha a ritmus a példaértékű zene alapvető és meghatározó eleme, nem világos, hogy miért múlna felül olyan utolérhetetlenül a zenei érzéskifejezés a költőit, ahogy Nietzsche állítja, hiszen a ritmus mindkettőben megvan. És Wagner, aki szerint a harmónia „a zene legsajátabb eleme”⁴²⁰, az antik görög tragédiának tulajdonított mintaszerep ellenére erről az elemről semmiképp sem kíván lemondani.

Először is Wagner az *Oper und Dramában* a harmóniát és a (költői szándék által, azaz a szóvers által meghatározott) dallamot szervesen összetartozóaknak tekinti: „A költő melódiája már magában foglalja a harmóniát, csupán kimondatlanul: a harmónia határozta meg egészen észrevétlenül azoknak a hangoknak a kifejező jelentőségét, amelyeket a költő a dallam számára kijelölt.”⁴²¹ A dallamban rejlő, azt meghatározó harmónia kibontása, érzékelhetővé tétele a zeneszerző feladata.⁴²² A két elem összetartozását hivatott érzékeltetni a kép, mely szerint a dallam a harmónia felszíne, azaz a vertikális, a zene mélységét jelentő harmóniából horizontálisan bontakozik ki.⁴²³ Az *Oper und Drama* egy másik helyén pedig

⁴¹⁷ Vö. Ambros 1862. 424–426. o.

⁴¹⁸ Vö. uo. 436.o.

⁴¹⁹ Vö. uo. 406. o.

⁴²⁰ Wagner, R. 1869. 273. o.

⁴²¹ Uo. 276. o.

⁴²² Vö. uo.

⁴²³ Vö. uo. 273-274. o.

Wagner a dallamot a zene lényegének, a ritmust és a harmóniát pedig a zene alakító szerveinek nevezi, előbbi a kész emberi alakhoz, utóbbiakat pedig annak kívülről láthatatlan alkotóelemeihez, a húshoz, a vérhez és az idegekhez hasonlítja. Mivel a zene elemei ilyen szorosan összetartoznak, Wagner számára a történeti törésvonalakat sem egyszerűen a dallam és a harmónia vagy a ritmus és a harmónia ellentéte jelöli ki, ehelyett a zene elemeinek *organikus összekapcsolódása* a görög művészetben és a népdalban áll szemben a harmónia *egyeduralkodásával* a kereszténységben, majd a három elem újonnan megteremtett *mechanikus egységével* a modern zenében.⁴²⁴ Wagner tehát Rousseau-tól eltérően a harmóniát nem marasztalja el, a modern zene hiányossága az ő szemében nem a harmónia jelenlétéből fakad, hanem annak egyeduralkodóvá válásából, abból, hogy a modern zene rossz kiindulópontot választ: forrása a költői szándék helyett „a meztelen harmónia”, vagyis a zenekar dallamai, melyeket énekhangra fordít le, és így módon a zene elemeinek kiegyensúlyozott viszonya helyett az abszolút dallam, azaz a tánc és a költészet jelentette természetes gyökereitől elszakadt dallam uralmát hozza létre. Ennek megfelelően nem ért egyet Wagner Rousseau-val abban sem, hogy a harmónia gátolná a zene megértését: az organikus műalkotásban, melyben a zenei elemek megfelelő viszonyban állnak egymással, az érzelmi tartalmak átadása a harmónia által válik teljessé, a melódiát a vele együtthangzó harmónia egyéníti és ez teszi egyértelművé jelentéseit. A harmóniát a jövő zenedrámájában elsősorban a zenekar szólaltatja meg, mivel a vokálpolyfónia inkább a tömeg, mint az egyéni karakterek ábrázolására alkalmas – ahogy Nietzsche is megjegyzi a *Das griechische Musikdramában*: „a harmónia, a sokaság tulajdonképpeni szimbóluma”⁴²⁵ – a dráma pedig individuumokat kíván ábrázolni; és a harmónia – Wagner egy másik hasonlata szerint – mint a tenger a sajkát hordozza hullámain a szónyelvvvel összeforrt ének-dallamot.⁴²⁶ A zenedrámában tehát az énekszólamokban kell újra megvalósulnia a szó és a dallam Rousseau által leírt egységének, a zenekari kíséret pedig a dallamtól eleve elválaszthatatlan harmónia kibontásáról gondoskodik.

Másodszor Wagner, ahogy arra Carl Dahlhaus felhívja a figyelmet,⁴²⁷ bármennyire is a vokális zene képviselőjeként lép fel, a maga zenedrámájába be kívánja olvasztani a modern instrumentális zene, azaz az abszolút zene vívmányait is – vagyis annak a zenének a vívmányait, melyet a korban általában harmonikusként jellemeznek. A szimfónia, amely az abszolút zene romantikus apologetái számára a zeneművészet csúcsát jelentette, Wagner

⁴²⁴ Vö. uo. 95–97. o.

⁴²⁵ GMD, 526. o. Nietzsche itt egyértelműen a vokálpolyfóniáról beszél.

⁴²⁶ Wagner, R. 1869. 273–291. o.

⁴²⁷ Lásd erről részletesen: Dahlhaus 2004. 25–32. o.

zeneelméleti elgondolásaiban ugyan „puszta antitezissé, egy dialektikus folyamat közbülső fokává”⁴²⁸ válik, ám mint ilyen a jövő műalkotásában nem tűnik el teljesen, hanem „megszüntette megőrződik”⁴²⁹. Éppen az abszolút zenében ugyanis olyan kifejezőképesség fejlődött ki, melyet Wagner a maga zenedrámájában hasznosítani akar: a zenekari nyelv, mely ugyan önmagában képtelen arra, hogy tárgyat meghatározza, vagyis arra, hogy határozott érzéseket mondjon ki, ám a zenedrámában a költői szó által megtermékenyítve az emlékeztetés és a sejtetés fontos eszközének mutatkozik.⁴³⁰ A zene történetében fordulatot hozó esemény is az abszolút zene területén zajlik le. Wagner, mint az közismert, Beethoven *Kilencedik szimfóniájában* látja azt a művet, melyben az abszolút zene áttöri a maga szűkös határait: a szimfónia záró tételében felhangzó kórus az *Oper und Drama* elemzése szerint annak bizonyítéka, hogy Beethoven, aki instrumentális műveinek hiába próbált pusztán a zenéből meghatározott tartalmat adni, megérezte az abszolút zene korlátait, és abban az igyekezetében, hogy ezeken túlemelkedjen, zenéjében ismét teret engedett a költészetnek.⁴³¹ Ez pedig annyit jelent, hogy Beethoven megfelelően kezdte használni az instrumentális zenében kifejlesztett eszközt, a zenekari nyelvet – vagy pontosabban utat mutatott ennek az eszköznek a helyes használata felé, mivel ő maga még nem a költő verséből kiindulva alkotta meg a művét, „hanem csak Schiller versére tekintettel, általános tartalma által inspirálva fogalmazta meg”⁴³².

Ennek fényében érthetővé válik, hogy miért a zenekarnak kell Wagner szerint a harmóniát képviselnie: a jövő zenedrámája ötvözi a dallamközpontúnak tekintett vokális hagyomány és a harmóniaközpontúként felfogott modern szimfónia eredményeit. Bár Nietzsche a *Das griechische Musikdrama* című előadásban korántsem követi Wagnernek ezeket az elképzeléseit, mindenképpen megjegyzésre érdemes, hogy Ambroszal ellentétben a

⁴²⁸ Dahlhaus 2004. 29. o.

⁴²⁹ Vö. uo. 32. o.

⁴³⁰ Vö. Wagner, R. 1869. 62. o., 69. o. és 292–311. o.

⁴³¹ Vö. uo. 63–66. o.; 101–102. o.; 263.o.; 267–269. o.

⁴³² Uo. 101. o. Lásd még uo. 267. o. Az elmondottnak megfelelően Wagner a maga zenedrámájával nem a görög tragédiát kívánta megismételni vagy újra életre hívni, annak ellenére, hogy azt sok szempontból példaértékűnek tekintette. Ám az új művészet nem fog megegyezni a régivel, a fejlődés útja nem visszafelé vezet (uo.), és a modern zene vívmányait is magába olvasztó zenedráma újonnan megteremtett egysége éppúgy nem a görög tragédia másolata, ahogy Beethoven dallama sem a szót és a zenét egységként magába foglaló ősi dallam újraalkotása: „Azt a dallamot, melynek születését most figyeljük, és amely úgy viszonylik ama anyai ősmelódiához, mint annak tökéletes ellentéte, az előző körütekintő vizsgálódás után az észről az érzéshez, a szónyelvtől a dallamhoz való előrelépésként kell jelölnünk, ellentétben az érzéstől az észhez, a melódiától a szónyelvhez való előrelépéssel.” (Uo. 262. o.) Az út, melyet az ősdallam az érzéstől az észig, azaz a szónyelv születéséig bejárt, szükségszerű volt, mint ahogy szükségszerű az is, hogy a jövő zenéje az ezzel ellentétes utat, a szónyelv zenével való egyszerűsítésnek útját járja be – és ez a mozgás rányomja bélyegét a zene karakterére is, a két kor zenéjét alapvetően megkülönböztetve egymástól. Ebben a tekintetben tehát Nietzsche egész koncepciója eltér Wagnerétől a *Das griechische Musikdrama*ban éppúgy, mint később *A tragédia születésében*, bármennyire elkötelezett is neki egyébként.

görög zene kapcsán nem a harmónia hiányáról, hanem szegényességéről beszél, és korlátozott megjelenését az éneket kísérő hangszerekhez köti: „Már utaltam rá, hogy a kórus éneke a szólóénektől csak a hangok számában különbözött, és hogy csak a kísérő hangszerek számára volt megengedett a nagyon korlátozott sokhangúság, vagyis a mai értelemben vett harmónia.”⁴³³ A fentieket tekintve igen valószínű, hogy ebben Wagnernek tett engedményt, illetve a Wagner elgondolásai felé való közeledést kell látnunk; ha a görög tragédiában Wagner zenedrámájának előzményét kívánja felmutatni, Nietzsche nem zárhatja ki erről a területről a harmóniát teljesen. Ám a közelítés itt még habozó és óvatos, nem úgy, mint a későbbi írásokban, melyekben a harmónia már a görög zenének is fontos elemeként jelenik meg.

3. *A dionüszoszi világnézet*

A) *A tragédia mint abszolút zene*

Az elmozdulás már az 1870 nyarán keletkezett *A dionüszoszi világnézet*⁴³⁴ című írásban megtörténik. Ez a *Das griechische Musikdramához* hasonlóan szintén hagyatékban maradt fenn, *A tragédia születése* egyik jelentős szövegelőzménye, Nietzsche benne dolgozta ki a dionüszoszi–apollóni ellentétet. A wagneri és a schopenhaueri zeneesztétika összekötése *A dionüszoszi világnézetben* a schopenhaueri és a wagneri zeneelmélet kibékítésének egy újabb kísérletével találkozunk, ennek az új kísérletnek a része a harmónia és a ritmus ellentétpár értékelésének megváltozása is, ahogy majd látni fogjuk. A kísérlet emellett nagyban érinti a nyelv problematikáját is. Nietzsche itt viszonylag behatóan foglalkozik a nyelv kérdésével, és zene és nyelv viszonyát is újra vizsgálat tárgyává teszi.

Nietzsche nagyjából egy időben azzal, hogy a bázeli egyetemen a *Das griechische Musikdrama* című előadást tartotta, már dolgozott *A dionüszoszi világnézet* szövegelőzményein. A harmónia és a ritmus új értékelése már ezekben a jegyzetekben tetten érhető: az összkiadásban 1869-70 telére, 1870 tavaszára datált PI15a számozású füzetben a harmónia egyértelmű felértékelésével találkozhatunk. A 3[19]-es feljegyzésben a harmónia a zenének a világ lényegét kifejezni képes elemeként jelenik meg,⁴³⁵ míg vele szemben a zene

⁴³³ GMD 530. o.

⁴³⁴ A datálást vö. KSA 14. 101. o.

⁴³⁵ Vö. 3 [19], KSA 7. 65. o.

egyéb összetevői: a ritmus, valamint a dinamika „az akarat időszakos formái”-nak (ritmus) valamint „kvantitása”-nak (dinamika) kifejezésére képesek.⁴³⁶ Ez azt jelenti, hogy Nietzsche szemében ekkor a *harmónia* a zenének az az eleme, amely rendelkezik a metafizikai hírüladásának képességével, azzal a képességgel, amelyet Schopenhauer a *zenének általában* tulajdonított. Igaz, közelebbről szemügyre véve *A világ mint akarat és képzet* szövegét láthatóvá válik, hogy a zene kifejező ereje Schopenhauernél is összefügg a harmóniával. Bár a zene Schopenhauer szerint *közvetlenül* magát az akaratot tükrözi vissza, vagyis a világgal nincs ábrázoló viszonyban, mégis, mivel ugyanannak az akaratnak a képmása, mint a világ, egyes szólamai megfeleltethetők az akarat objektívációinak (a platóni ideáknak, és rajtuk keresztül a jelenségeknek): a basszus a szervetlen természetnek, a magasabb szólamok a növény- és állatvilágnak, míg a dallamot hordozó felső szólam az ember életének.⁴³⁷ A harmónia (polifónia) képes tehát a világ egészének visszatükrözésére, a dallam – mint felső szólam – pedig maga is a harmónia részének mutatkozik.⁴³⁸ Schopenhauer ezért hangsúlyozta, hogy a zenében a dallamra és a harmóniára egyaránt szükség van.⁴³⁹ Látható azonban, hogy a harmóniának tulajdonított kiemelt szerep nem idegen a schopenhaueri filozófia szellemétől.⁴⁴⁰

Jegyzetfüzeteiben Nietzsche is összekapcsolja egymással a dallamot és a harmóniát, talán szintén nem függetlenül Schopenhauertől. A 3[54]-es feljegyzésben így ír: „A ritmus és a harmónia a fő részek, a melódia csak a harmónia abbreviatúrája.”⁴⁴¹ A melódia tehát a harmónia rövidítése, ahhoz kötődik, a zenének nem a ritmussal és a harmóniával egyenjogú része. A gondolat jól láthatóan el is tér a schopenhaueritől, csupán annyiban emlékeztet rá, hogy a dallamot a harmóniához köti. Nietzsche elképzelésére talán Wagner lehetett hatással, aki amellet, hogy a harmóniát és a melódiát egymással szorosan összetartozóaknak tekintette, a kettő közt tartalmazási viszonyt is feltételezett: „A költő melódiája már magában foglalja a harmóniát, csupán kimondatlanul: a harmónia határozta meg egészen észrevétlenül azoknak a hangoknak a kifejező jelentőségét, amelyeket a költő a dallam számára kijelölt.”⁴⁴² A tartalmazást itt az alkotási folyamat hozza létre: a harmóniát a költő tudattalanul megalkotja a melódiával együtt, és a zeneszerző feladata, hogy a dallamból kibontsa azt. A harmónia benne

⁴³⁶ 3 [19], KSA 7. 65. o.

⁴³⁷ Schopenhauer 2002. 317–319. o.

⁴³⁸ Vö. uo.

⁴³⁹ Vö. uo. 325. o.

⁴⁴⁰ Legalábbis *A világ mint akarat és képzet* első kötetében. A mű második kötetében a harmónia, a ritmus és a melódia egymáshoz való viszonyának leírása megváltozik, ott a dallam jelenik meg a két másik, egymással ellentétben álló elemet magában foglaló felsőbb kategóriaként: „A melódia két elemből áll, egy ritmikusból és egy harmonikusból: az elsőt kvantitatívnak, míg a másodikat kvalitatívnak nevezhetjük, mivel előbbi a hangok tartamát, utóbbi a hangok magasságát és mélységét érinti.” (Schopenhauer 1977a. 532. o.)

⁴⁴¹ 3[75] KSA 7. 75. o.

⁴⁴² Wagner, R. 1869. 276. o.

van a dallamban – ez a gondolat már nem áll távol a Nietzsche által megfogalmazottól, mely szerint a dallam rövidíti a harmóniát.

A 3[54]-es feljegyzés mindenesetre világossá teszi, hogy a harmóniát Nietzsche továbbra is a ritmussal, nem pedig a dallammal állítja szembe. A 3[19]-es feljegyzés pedig megmutatja, hogy a két elem ellentétéből most már egyértelműen a harmónia kerül ki győztesen: Nietzsche számára ekkoriban csak a harmonikus zene tarthat számot a világ lényegét kifejezni képes, azaz a valódi zene rangjára, míg vele szemben a harmóniát nélkülöző, pusztán ritmikus zene, ahová a *Das griechische Musikdramá*ban még a görög zene egészét, így a tragédiát is sorolta, elveszíti ezt a rangot. Ezzel együtt a jegyzetfüzetekben már az a törekvés is megfigyelhető, hogy Nietzsche a harmóniát a görög zenével összekösse,⁴⁴³ bár erre egyértelműen *A dionüszoszi világnézet* című írásban kerül majd sor.

*A dionüszoszi világnézet*ben a harmónia és a ritmus fogalmainak átértékelése a dionüszoszi és az apollóni fogalmaival összefüggésben történik meg. Nietzsche a dionüszoszi–apollóni ellentétet már itt alapvetően a zene és a képi művészetek ellentétéként fogalmazta meg, ugyanúgy, ahogy később *A tragédia születésében*. Ám azt nem tagadhatta le, hogy Apollón maga is zenélő isten volt. Megoldásként a zene kettéosztása kínálkozott számára, és ezt éppen a meglévő fogalmak, a ritmus és a harmónia szembeállása mentén végezte el: Apollónhoz a ritmust, míg Dionüszoszhoz a harmóniát kötötte. „Ha a zene apollóni művészet, úgy szorosan véve csak ritmus, melynek képi ereje az apollóni állapotok ábrázolásához igazodott: Apollón zenéje építészet hangokban, méghozzá csak sejtetett hangokban, ahogy a kitharára jellemzőek. Óvatosan éppen azt az elemet tartják távol, amely a dionüszoszi zene karakterét, a zenét egyáltalán kiteszi, a hang megrendítő hatalmát és a harmónia minden mással teljesen összehasonlíthatatlan világát.”⁴⁴⁴ Jól látható, hogy itt a *Das griechische Musikdramá*val ellentétben Nietzsche egyértelműen az abszolút zene értékpreferenciáit veszi át: a pusztán ritmusra épülő zenét nem igaziként elmarasztalja, míg a harmóniát felértékeli. Ezzel a kor zeneesztétikáiban az antik és a modern zene között tételezett határvonalat a görög zenén belülré, az apollóni és a dionüszoszi zene közé helyezi át. Ennek kapcsán *A dionüszoszi világnézet* című írásban még érezhető némi óvatosság: Nietzsche szerint, habár a görögök a harmónia iránt „páratlanul finom érzékkel rendelkeztek [...], a megvalósított, valóban felcsendülő harmónia iránti igény náluk sokkal csekélyebb [...], mint az új korban”⁴⁴⁵. A görögöknél tehát volt is harmónia, meg nem is. A habozó

⁴⁴³ Lásd 3 [40], KSA 7. 72. o. Az itt még vázlatos utalást vö. DV 35. o.

⁴⁴⁴ DV 35. o. Vö. TSZ 34-35. o.

⁴⁴⁵ DV 35. o.

megfogalmazás valószínűleg annak tudható be, hogy Nietzsche próbálja összeegyeztetni a történeti kutatás eredményeit a wagneri zenedráma elméletének követelményeivel.

Ennek jele az is, hogy *A dionüszoszi világnézet*ben a harmónia megjelenését a fúvós hangszerekhez köti: „amit az apollóni géniusznak erővel egy egyszerű architektonika szintjén kellett megszilárdítania, a zenei elem, itt [ti. a dionüszoszi megjelenésével] minden korlátot ledobott magáról: a korábban csak a legegyszerűbb cikk-cakkban mozgó ritmika tagjait bacchikus táncba oldotta: a hang csendült fel, többé nem, mint korábban, kísérteties elvékonyodásban, hanem a tömeg ezerszeres felfokozásában és mély hangú fúvós hangszerek kíséretében. És a legtitokzatosabb történt meg: világra jött a harmónia [...]”⁴⁴⁶ A kithara Apollónhoz, míg a fúvós hangszerek, egész pontosan a fuvola Dionüszoszhoz rendelése, ahogy Max L. Baeumer rámutatott, igen elterjedt volt a kor antik tárgyú szakirodalmában. Nietzsche *A dionüszoszi világnézet* megírásáig többeknél is találkozhatott vele, például tanáránál, Friedrich Ritschnél,⁴⁴⁷ vagy a már említett August Wilhelm Ambrosnál.⁴⁴⁸ A kithara- és a fuvolazene karakterének szembeállítása szintén jellemző ezekre a forrásokra. Így például Ritschl szerint az Apollón kultuszában uralkodó kitharazenét a „szigorú egyszerűség és a mély nyugalom [...] jellemezte, [...] amely ezt [a zenét] minden antik forrás szerint teljes mértékben alkalmassá tette a szenvedélyek lecsillapítására, a kedély felemelésére és a harmonikus szellemi egyensúly fenntartására. Ennek szöges ellentétét képezte az auloszene, ahogy minden orgiasztikus kultusz lényeges részeként megjelent, állhatatlan szenvedélyességgel a kedélyt hol vad, izzó lelkesedésig fokozva, hol lágy zsibbadásba andalítva.”⁴⁴⁹ Bár itt Dionüszosz neve nem hangzik el, az „orgiasztikus kultusz” említése (más istenek mellett) rá utal. Látható, hogy Ritschl a zenét a harmónia és a ritmus fogalmaitól függetlenül osztja fel, és az is, hogy a szembeállításból nem feltétlenül a fuvolazene kerül ki győztesen. A zenét az antik forrásoknak megfelelően az általa a lélekre tett hatások szerint lehet kettéosztani, a kithara pedig ebben a tekintetben fölényben van a fuvolával szemben: nem felajz, hanem megnyugtat, szellemi egyensúlyt teremt. Nietzsche nem csak a zenének ezt a felosztását veszi át forrásaitól, de abban is követi őket, hogy milyen hatásokat tulajdonít a kétféle zenének. Az apollóni műalkotáshoz már *A dionüszoszi világnézet*ben a „mértéktartó korlátozás”-t és a „heves indulatoktól való [...] szabadság”-ot kapcsolja,⁴⁵⁰ a dionüszoszihoz

⁴⁴⁶ DV 39. o.

⁴⁴⁷ Lásd Baeumer 1977. 146., és 148. o.

⁴⁴⁸ Vö. Ambros 1862. 222-223. o. és 242. o.

⁴⁴⁹ Ritschl 1866. 259-260. o. A könyv megvolt Nietzsche könyvtárában. Vö. Campioni 2003. 498-499. o. A Ritschl által adott jellemzést vö. pl. Müller, K. O. 1824. 343-345. o., amely valószínűleg szintén Nietzsche dionüszoszi és apollóni fogalmainak egyik forrása volt. Vö. Baeumer 1977. 146. o.

⁴⁵⁰ DV 33. o.

pedig a mánort, az elragadtatottságot, az elvarázsoltság érzését.⁴⁵¹ Az Apollónra jellemző szigorú etikai mérték jelenik meg az egyik,⁴⁵² míg ennek a mértéknek a hiánya a másik oldalon, bár Nietzsche értékítélete némileg eltér forrásaitól: számára a mérték áthágása a dionüszoszi műalkotás lehangoló tapasztalataként jelenik meg; az apollóni mérték ugyanakkor nem válik feleslegessé, ahhoz, hogy a dionüszoszi igazság elviselhető lehessen, szükség van Apollón korlátozó hatalmára.⁴⁵³

A fentebb *A dionüszoszi világnézet*ből idézett, a dionüszoszi zene erejét bemutató szakasz megfogalmazásához azonban Nietzsche számára valószínűleg nem Ritschl vagy Ambros művei, hanem Karl Otfried Müller *Geschichte der griechischen Literatur* című könyve adhatott impulzusokat, melyet 1870. 01. 08-án, majd ugyanezen év 04. 26-án, vagyis *A dionüszoszi világnézet* szövegelméletein dolgozva kölcsönzött ki a Bázeli Könyvtárból.⁴⁵⁴ Ebben a könyvben ugyanis Nietzsche olyasmire bukkant, ami lehetőséget adott számára arra, hogy a harmóniát a görög zenével összekösse. A könyvben ezt olvashatta: „Olympos volt az, akinek köszönhetően a *fuvola* a kitharával egyenértékű helyre tett szert a görögök zenéjében, ami által a zene általában nagyobb szabadságot kapott. Sokkal egyszerűbb volt a fuvola hangjait megsokszorozni, mint a kitharáét, különösen mivel a régi fuvolajátékosoknak szokásuk volt egyszerre két fuvolán játszani. Éppen ezért az ókorban a zenei teljesítmények szigorúbb bírái, akik soha nem tévesztették szem elől a morális szempontot, a fuvolát elutasították, mert az *sokhangúsága* miatt a virtuózokat a hangokkal való buja, zabolátlan játékokra csábította.”⁴⁵⁵ Itt ismét találkozhatunk a fuvolazenéhez kötődő elmarasztaló erkölcsi ítélettel, amelyről fentebb már szót ejtettem, ám Ritschllel ellentétben Müller bemutatásában a fuvolazene elítélhetőségéért egyértelműen annak polifonikussága tehető felelőssé. Nietzsche számára azonban nem annyira ez a momentum jelenthette a Müllertől idézett sorok érdekességét, hanem sokkal inkább az, hogy itt a polifónia egyáltalán szóba kerül a görög zene jellemzőjeként. A sokhangúság, a polifónia, vagyis a modern értelemben vett harmónia eszerint már megjelenik a görögök zenéjében, és megjelenése a fuvolához köthető. Ezt az ábrázolást veszi át Nietzsche is, hozzákapcsolva a harmóniához az abszolút zene elméletíróinak pozitív értékítéletét. Ahogy a sokhangúság Müller szerint a zene számára nagyobb szabadságot ad a rá korábban jellemzőnél, úgy Nietzsche értelmezésében is

⁴⁵¹ Vö. DV 34. o.

⁴⁵² Mint fentebb már említettem, a ritmust Ambros összeköti a „semmit sem túlságosan!” etikai elvével. (Vö. Ambros 406. o.) Nietzschénél ez a közvetlen kapcsolat hiányzik, a ritmus és a „semmit sem túlságosan!” elve nála csak Apollónon keresztül állnak összefüggésben. (Vö. DV 39. o. és 35. o.)

⁴⁵³ Vö. DV 38. o., 40-41. o.

⁴⁵⁴ Lásd Crescenzi 1994. 395. o. és 398. o. valamint Baeumer 1977. 146-147. o. Baeumer mutat rá arra, hogy ez a könyv is Nietzsche dionüszoszi fogalmának forrásai közé tartozott. Vö. uo.

⁴⁵⁵ Müller, K. O. 1841. 280-281. o. A második kiemelés tőlem: K. S.

korlátainak átlépését jelenti, egyértelműen egy fejlődési ív állomása tehát mindkettejük számára, de ez a momentum igazán Nietzsche ábrázolásában tesz szert jelentőségre. Müller könyvében ugyanis az idézett szöveghely nem túl hangsúlyos, Nietzsche számára azonban harmónia és ritmus ellentéte a dionüszoszi és az apollóni zene lényegi megkülönböztető jegyévé válik, és a dionüszoszi zene egyértelmű fölényre tesz szert az apollóni zenéhez mérten. Hiszen, akárcsak a jegyzetfüzetekben, itt is a harmónia a zenének az az összetevője, amely a világ lényegének kifejezésére képes: „A harmóniasorban, és ennek abbreviatúrájában, az úgynevezett melódiában is az akarat egészen közvetlenül nyilvánul meg, anélkül, hogy ezt megelőzően egy jelenségbe ment volna át.”⁴⁵⁶ Dionüszosz ünnepein „a legtitokzatosabb történt meg: világra jött a harmónia, melynek mozgásában a természet akarata közvetlenül érthetővé válik”.⁴⁵⁷ A közvetlen ábrázolással a közvetlen érthetőség is együtt jár, éppen úgy, mint Schopenhauernél.

A dionüszoszi művészet a harmónia révén válik képessé a dolgok új megvilágítására, az apollóni művészet által elleplezett igazság kimondására. Nietzsche így írja le a harmónia megszületésével együtt járó eseményeket: „Most Dionüszosz környezetében hangossá váltak a dolgok, amelyek az apollóni világban művészileg rejtve maradtak: az olümposzi istenek minden fénye elsápadt a szilén bölcsessége előtt. A művészet, amely eksztatikus mámorában az igazságot mondta, elijesztette a látszat művészetének múzsáit.”⁴⁵⁸ Annak a schopenhaueri gondolatnak egy variációjával találkozunk itt, amelyet korábban, a 2[10]-es feljegyzés kapcsán már érintettem: a zene azáltal, hogy a világ lényegét fejezi ki, képes megváltoztatni a dolgokra vetett pillantásunkat. Erre utal, hogy Nietzsche a már említett 3[54]-es feljegyzésben, melyben a ritmust és a harmóniát nevezi meg a zene fő részeiként, a dallamot pedig a harmónia abbreviatúrájaként írja le, a zene hatalmáról is beszél: „A zene felemelő [verklärende] hatalma, melynél minden dolog átváltozottnak látszik.”⁴⁵⁹ Itt a gondolat még közelebb van schopenhaueri eredetéhez: a zene olyasmint képes láttatni a világból, amit különben nem látnánk, Schopenhauer megfogalmazásában „a világ minden fizikai eleméhez a metafizikusát, minden jelenséghez a magánvalót jeleníti, [...] ebből magyarázható, miért van az, hogy a zene minden festményt, sőt a való élet minden jelenetét mintegy fokozott

⁴⁵⁶ DV 35. o. Az abszolút zene esztétikájának fényében persze érdekes, hogy a dallam itt a harmónia oldalán szerepel.

⁴⁵⁷ DV 39. o.

⁴⁵⁸ Uo. A harmónia tehát a szilén bölcsességét engedi felszínre jutni, azt a bölcsességet, amely az emberi élet ürességét, értelmetlenségét mondja ki: „a legjobb nem lenni, a második legjobb hamar meghalni.» (Uo. 36. o.) Ez a mély bölcsesség bepillantást enged a világ lényegébe, amelyet az apollóni művészet elleplezni igyekszik.

⁴⁵⁹ 3 [54] KSA 7. 75. o.

jelentőséggel emeli elénk [...]”⁴⁶⁰, ahogy már idéztem. Nietzsche számára ezzel a képességgel innentől kezdve csak a dionüszoszi zene fog rendelkezni. Mint ahogy azzal is, hogy a világ lényegét kifejezze, hiszen, ahogy az idézett szakaszból is látszik, és ahogy már említettem, ez a két képesség nem független egymástól. A zene Schopenhauer szerint azért tudja megváltoztatni a világra vetett pillantásunkat, mert megmutatja annak valódi lényegét, az akaratot. Nietzsche ezt a teljesítményt egyrészt a dionüszoszi igazság kimondásában, másrészt pedig az individuum világáról való megfélekedezésben ragadja meg.

A dionüszoszi világnézetben a schopenhaueri gondolat egy másik aspektusának modifikációjával is találkozunk. Schopenhauer fő művének az imént idézett helyén azt is állítja, hogy „a világot ugyanúgy nevezhetnénk testet öltött zenének mint testet öltött akaratnak”⁴⁶¹. Nietzsche ebből *A dionüszoszi világnézetben* azt a következtetést vonja le, hogy a zene maga is világalkotó erő: „a dionüszoszi művész a megjelenő lényegét közvetlenül érthetően fogja ábrázolni: uralkodik a megjelenő akarat káoszán és belőle minden teremtő pillanatban megalkothat egy új világot, *de* megalkothatja *a régit*, a jelenségként ismert *is*. Az utóbbi értelemben tragikus zenész.”⁴⁶² Schopenhauer megfogalmazásában a hangsúly inkább a zene és az akarat szoros kapcsolatára esik, és arra, hogy a zene nem a világot tükröző művészet. Ezzel szemben Nietzsche a zene szabadságát emeli ki: a zene számos világ, nem csak az ismert megalkotója lehet. Mind Nietzsche, mind Schopenhauer az abszolút zene romantikus esztétikájának egy tézisének variálva, mely szerint a zene önálló világ, saját törvényekkel.⁴⁶³ Schopenhauer értelmezésében a zene hatalma az ismert újfajta szemléletére korlátozódik, Nietzsche azonban túlmegy rajta, és a zenének valóban új világok teremtését is megengedi. Ugyanakkor a tragikus műalkotás koncepciója szempontjából láthatóan őt is a zenének a régi világ újraalkotására, újraértelmezésére való képessége érdekli, míg a zene alkotta új világokról a szövegben több szó nem esik. Ám a zene átváltoztató hatalmának *A dionüszoszi világnézetben* komoly jelentősége van a tragikus műalkotás koncepciója szempontjából. Hiszen a zene teszi alkalmassá a befogadót a tragikus műalkotás élvezetére: „Hol van azonban a hatalom, mely őt [a nézőt] a csodahívó hangulatba helyezi, melyen keresztül mindent elvarázsolva lát? Mi győzi le a látszat hatalmát és fokozza le a látszatot szimbólummá? *A zene.* –”⁴⁶⁴ A dionüszoszi zene, tehetnénk hozzá, mely a világ lényegét feltáró, átváltoztató hatalmát a harmóniának köszönheti.

⁴⁶⁰ Schopenhauer 2002. 323. o.

⁴⁶¹ Uo.

⁴⁶² DV 35. o.

⁴⁶³ A romantikus esztétika e tézisééről lásd Dahlhaus: *Az abszolút zene eszméje*, 71. o. és 87. o.

⁴⁶⁴ DV 43. o.

Nietzsche azzal, hogy beemeli a harmóniát a görög zene jellemzői közé, döntően eltér mind a görög zenének, mind a görög és a modern zene viszonyának a korban uralkodó felfogásától, és a görög tragédiának a saját, a *Das griechische Musikdramában* képviselt elméletétől. A görög tragédia többé nem a harmóniát nélkülöző, elsősorban ritmikus, a szöveget, a zenét és a táncot egységbe olvasztó műalkotásként jelenik meg, mint a korábbi írásban, hanem az apollóni és a dionüszoszi elvek egyesülése által válik megragadhatóvá, és a komponenseként megjelenő zene a voltaképpeni zene, vagyis a dionüszoszi zene lesz.⁴⁶⁵

Nietzsche eközben még mindig a 19. századi zeneesztétikák Dahlhaus által leírt kategóriarendszerében mozog, habár annak néhány fontos elemét: az antik–modern, valamint a pogány–keresztény ellentéteket eliminálja. Az apollóni kultúra képi és a dionüszoszi művészet zenei jellegének hangsúlyozásával azonban ismét a kategóriarendszer egyik meglévő ellentétpárját hozza játékba – persze meg is változtatva azt. A plasztikus és a zenei ellentétpárjára gondolok, melynek segítségével, mint már említettem, nem csak az antik és a modern zene különbségét próbálták megragadni, de az antikvitas és a modernség művészetének különbségét általában is. „A szobrászat a tulajdonképpeni klasszikus, a zene a tulajdonképpeni modern művészet” – olvashatta Nietzsche például Ambrosnál.⁴⁶⁶ Ambros szerint a szobrászat és a zene az egymással leginkább ellentétben álló két művészeti ág. „Míg a szobor alakja kézzelfogható jelenvalóságban áll előttünk, míg egész jelentését a külső testi formába kell helyeznie, a zene elillanó hangjaival sem szavakkal, sem alakokkal ki nem fejezhető szellemi mélységeket nyit meg számunkra – a szobrászatban a művészi alakzat teljességgel meghatározott individuummá sűrűsödik össze előttünk (Belvederei Apolló, Michelangelo Mózes), a zenében egy határtalan birodalom nyílik meg számunkra, melynek kezdetét és végét senki sem ismeri.”⁴⁶⁷ Ebben a jellemzésben egyértelműen az abszolút zenéről van szó, Ambros fel is hívja a figyelmet arra, hogy a görögök zenéje nem ilyen volt: „A zene a görög számára nem nyitott meg semmiféle romantikus, határtalan csodabirodalmat”⁴⁶⁸, ehelyett a költői műalkotásokat kísérte, és segített érthetővé tenni azokat.⁴⁶⁹ Az utóbbi jellemzésben nem nehéz a vokális zene leírásaira ismerni.

Ambros szerint tehát a modern zene meghatározatlan, tűnékeny, és mindenekelőtt mély, más módon kifejezhetetlen tartalmakat közöl, míg a szobrászat konkrét, jelenlévő,

⁴⁶⁵ Lásd DV 40–43. o.

⁴⁶⁶ Ambros 1862. 221. o. Nietzsche a jegyzetfüzetei tanúsága szerint August Wilhelm Schlegel dramaturgiai előadásait is ismerte (Vö. A kritikai kiadás jegyzeteit: KSA 14, 531. o.), melyben azonban nem a plasztikus és a zenei, hanem a plasztikus és a pittoreszk ellentétével találkozhatott az antikvitas és a modernség művészetét leíró ellentétként. (Vö. Schlegel, A. W. 1846. 10. o.)

⁴⁶⁷ Uo. 220–221. o.

⁴⁶⁸ Uo. 221. o.

⁴⁶⁹ Vö. uo.

megfogható, és egy individuumot formáz. Az ellentét nem egészen így jelenik meg Nietzsche-nél, és semmiképp sem szeretném Ambros művének forrásként betöltött szerepét túlhangsúlyozni, a fenti sorokat csak a szembeállítás egy jellegzetes példajaként idéztem tőle. *A dionüszoszi világnézet*ben a dionüszoszi zenének az abszolút zene esztétikáját visszhangzó megfogalmazásai kétségtelenül Schopenhauer hatását mutatják – erről már elég szót ejtettem: a dionüszoszi zene mély, másképp ki nem fejezhető tartalma Nietzsche-nél a szilén bölcsessége, és ez szorosan összefügg a zene átváltoztató erejével. Az apollóni műalkotáshoz pedig *A tragédia születésétől* eltérően *A dionüszoszi világnézet*ben Nietzsche még nem köti hozzá egyértelműen az individualitást, bár a dionüszoszi elv már itt a *principium individuationis* áthágását, az individuum alábukását, felszámolását jelenti.⁴⁷⁰

A jellegzetes apollóni művészeti ág *A dionüszoszi világnézet*ben a szobor. A szobor az álommal játszó művész alkotásának példája: márványba lefordított álomkép.⁴⁷¹ Emellett Nietzsche a szintén apollóniként jellemzett eposz működését is a szobor segítségével mutatja be: a szobor és az epikus műalkotás is önmagán túl, az általa megformázott, illetve elbeszélte istenalakhoz vezet. Ám az epikus költő „nem állít többé szobrot önmaga és az emberek közé: sokkal inkább elmeséli, hogyan igazolta ez az alak a maga életét mozgásban, hangban, szóban, cselekvésben”⁴⁷². Nietzsche ezért az eposzt a plasztikus jelzővel illeti. A szobor kitüntetett helyzetében a kor zeneesztétikáinak hatása nyilvánul meg, a romantikus zeneesztétikák kategóriarendszerének működése érhető tetten. A modern zene elveinek a dionüszoszi görög zenére való átvitelével azonban a szobor sem tipikus görög, hanem tipikus apollóni műalkotásként lép elő. Vele a dionüszoszi művészetben az átváltozott, „Dionüszosz művész keze által megformázott ember” áll egyszerre ellentétben és párhuzamban, aki énekel és táncol.⁴⁷³ Az ének és a tánc itt is az érzelmek felfokozott kifejezőiként jelennek meg – vagyis az érzések kifejezése továbbra is a zene (valamint a tánc) fontos jellemzője marad,

⁴⁷⁰ Vö. DV 40. o. és 44. o. Ebben a gondolatban ismét Schopenhauer hatását lehet felismerni, ám megint csak átalakítva, hiszen Schopenhauer szerint a *principium individuationis*on való felülemelkedés, vagyis a Maja fátylának átlátása nem kitüntetetten a zene képessége, hanem valamennyi művészeti ág befogadásához hozzá tartozik, egyszerűen az esztétikai érzékelés sajátja. (Vö. Schopenhauer 2002. 228–229. o.) A zene kitüntetettsége az akarat *közvetlen* visszatükrözésében áll (vö. Schopenhauer 2002. 317. o.), ám az individuum világától a többi művészeti ág is elszakad. Nietzsche számára ezzel szemben *A dionüszoszi világnézet*ben a dionüszoszi és az apollóni ellentétének az igazság és a látszat fogalmi általi megkülönböztetése körvonalazódik: Míg a zene az igazságot mondja ki, addig „a látszatra és a mértékre irányuló” apollóni kultúra célja, hogy elleplezze azt. (Vö. DV 39. o.) Igaz, az apollóni bevezető jellemzése szerint „A szép látszat istenének egyúttal az igaz megismerés istenének is kell lennie.” (DV 33. o.), az igazság kimondásának Apollón számára azonban korlátai vannak, mivel távol kell tartania az emberektől a heves indulatokat. (Vö. uo.)

⁴⁷¹ Vö. DV 33. o.

⁴⁷² DV 38. o.

⁴⁷³ Vö. DV 34. o.

akárcsak a korábbi feljegyzésekben, valamint a *Das griechische Musikdramában*, de erre még visszatérek.

Nietzsche tehát nem csak a harmónia–ritmus ellentétet veszi át a kor romantikus kategóriarendszeréből, de a plasztikus és a zenei ellentétét is: utóbbi is hatással van az apollóni és a dionüszoszi elvek jellemzéseire. Ennek ellenére az apollóni zenét nem plasztikusként írja le. A szobrászat helyett egy másik művészeti ághoz, az építészethez hasonlítja: „Ha a zene apollóni művészet, úgy szorosán véve csak ritmus, melynek *képi* ereje az apollóni állapotok ábrázolásához igazodott: Apollón zenéje *építészet* hangokban, méghozzá csak sejtetett hangokban, ahogy a kitharára jellemzőek.”⁴⁷⁴ Ennek a változtatásnak a háttérében ismét Schopenhauer filozófiájának hatását sejthetjük. Schopenhauer rendszerében az *építészet* és a zene az egymástól legtávolabb álló művészeti ágak, és Schopenhauer szerint mint ilyenek, tökéletesen ellentétesek egymással: „belső lényegük, erejük, szférájuk terjedelme és jelentőségük szerint a legkülönbözőbbek egymástól, sőt, igazi antipodák.”⁴⁷⁵ Míg a zene a világ lényegét, az akaratot képes visszaadni, addig az építészet pusztán az „ideákból néhányat, melyek az akarat objektitásának legalacsonyabb fokai [...], nevezetesen pedig súlyt, kohéziót, merevséget, keménységet [...], az akaratnak ezeket a legegyszerűbb, legtompább láthatóságait, a természet alapbasszusát; és akkor mellettük a fényt, amely sokban azok ellentéte.”⁴⁷⁶ „A természet alapbasszusát”: ez a kifejezés korántsem véletlen, esetleges hasonlat csupán, hiszen a zene szólamaiban, ahogy fentebb már említettem, felismerhetőek mind a többi művészetekben megjelenített ideák, így a zene – annak ellenére, hogy nem az ideákat, hanem magát az akaratot tükrözi – az egyéb művészeti ágak teljesítményeinek egészét átfogja: *alapbasszusában* éppen az *építészet* által megjelenített eszméket. Mivel az építészet csak az ideák szűk és jelentéktelen körét fogja át, Schopenhauer szerint hatása is szubjektív, nem az eszme közvetítésében áll, hanem abból a lehetőségből adódik, melyet a szubjektum számára jelent azáltal, hogy lehetővé teszi számára, hogy a hétköznapi világérzékelés szintjéről a tiszta esztétikai szemlélet szintjére emelkedjen.⁴⁷⁷ A zenével ellentétben az építészet nem változtatja meg a világra vetett tekintetünket, és nem segít hozzá a világ jobb megértéséhez.

A Schopenhaueri filozófia háttére előtt tehát világos, hogy Nietzsche azzal, hogy az apollóni zenét az építészethez hasonlítja, éppen úgy zeneietlenként, a valódi zenétől a lehető legtávolabb esőként jellemzi azt, mint Ambros, vagy az abszolút zene elméletének más

⁴⁷⁴ DV 35. o. A második kiemelés tőlem. K. S.

⁴⁷⁵ Schopenhauer 1977a. 533. o.

⁴⁷⁶ Schopenhauer 2002. 268. o.

⁴⁷⁷ Schopenhauer 2002. 271. o.

teoretikusai, amikor plasztikusként írják le. Ám még valami más is szerepet játszhatott abban, hogy Nietzsche az apollóni zenét az építészethez köti, mégpedig az, hogy e között a két egymással minden másban egyébként szöges ellentétben álló művészeti ág között Schopenhauer egy tekintetben mégis párhuzamot látott: úgy gondolta, hogy a ritmus és a szimmetria megfelelnek egymásnak. „A *ritmus* az az időben, ami a térben a *szimmetria*, méghozzá egyforma, és egymásnak megfelelő részekre osztás, és pedig előbb nagyobb részekre, melyek aztán megint csak kisebb, az előbbieknek alárendelt egységekre bomlanak.”⁴⁷⁸ A két művészeti ág analógiája abban áll tehát, hogy „ahogy az építészetben a *szimmetria* a rendező és összetartó, úgy a zenében a *ritmus*”.⁴⁷⁹ A pusztán a ritmusra épülő zenének ezért, Nietzsche így viszi tovább a gondolatot, az *építészetre* kell emlékeztetnie. Ha a zene építészet „csupán sejtetett hangokban”, ha csupán ritmus, akkor természetesen elérhetetlen marad számára a világ lényege is. A ritmus kifejezőereje, ahogy a jegyzetfüzetekben, úgy itt is az akarat „ideiglenes formáira” korlátozódik.⁴⁸⁰

Nietzsche tehát *A dionüszoszi világnézetben* felhasználja, de át is rendezi a 19. század zeneesztétikáinak kategóriarendszerét. Bár az átrendezés során lényeges elemei vesznek el (az antik–modern, pogány–keresztény ellentétpárok), a kategóriarendszer még mindig működik, ez látszik abban, hogy Nietzsche a harmónia–ritmus ellentéppárral együtt a zenei–plasztikus ellentéppárt is alkalmazza, bár itt a plasztikus pólusa a képi, képzőművészeti, építészeti jelzőkkel egészül ki.

Az, hogy Nietzsche a görög tragédia zenéjét a *Das griechische Musikdramától* eltérően *A dionüszoszi világnézetben* már harmonikusként írja le, részben nyilván annak tudható be, hogy próbálja a görög tragédiát a wagneri művészeteszményhez közelebb hozni, és a wagneri műalkotás valódi előképeként felmutatni – hiszen a harmóniára Wagner szerint a zenedrámában szükség van. Nietzsche ábrázolása azonban nem egyezik Wagnernek a művészet történetére vonatkozó elképzeléseivel, hiszen Wagner a harmóniát maga is a

⁴⁷⁸ Schopenhauer 1977a. 533. o. Kiemelések az eredetiben.

⁴⁷⁹ Uo. Kiemelések az eredetiben.

⁴⁸⁰ Vö. DV 44. o. Érdekes ugyanakkor, hogy Nietzsche *A dionüszoszi világnézetben* egy ízben mintha kevert, egyszerre apollóni és dionüszoszi szoborról is beszélne. Az Euripidész *Bakkhánsnők* című drámájában megjelenő Dionüszosz-ünnep képe (az alvásból ébredő asszonyok erkölcsösen rendbe szedik ruháikat, kisállatokat emelnek a keblükre, a thürszosz érintésére víz és bor fakad a sziklából, a természet önként tejet és mézet ad) már az apollón által megszelídített Dionüszosz-ünnepé, mely éles ellentétben áll a Dionüszosz-kultusz más népekre jellemző formáival. A *Bakkhánsnőkben* leírt Dionüszosz-ünnep képéből Nietzsche szerint „ugyanaz a szerelmes vonzalom, ugyanaz a zenei megdicsőülés-mámor árad, amelyet Szkopasz és Praxitelész szobrokká sűrített.” (DV 36. o.) Itt a „zenei” és a „mámor” kifejezések egyértelműen a dionüszoszi elemre utalnak, mely ezek szerint az egyébként jellemzően apollóni műalkotásokat, a szobrokat is áthathatja. Apollón és Dionüszosz egyesülése a szobrászatot sem hagyja érintetlenül. Ezzel szemben az építészet pusztán apollóninak mutatkozik, és talán ezért is alkalmasabb az apollóni zene leírására, mint a szobrászat. Emellett az építészet éppen úgy nem ábrázoló művészet, mint a zene. Az eposz magyarázatára ezzel szemben már nem lenne alkalmas, ennek ugyanis az ábrázolás lényeges eleme, ezért nyúl itt Nietzsche ismét a szobrászathoz.

modernség találmányának tekintette, és mint ilyet kívánta beépíteni a saját zenedrámájába. Nietzsche másrészt Schopenhauer zeneelmélete is hatást gyakorolt, aki szerint a zene harmonikussága és dallamossága is része kifejező erejének, és Nietzsche minden bizonnyal úgy gondolja, hogy az általa példaértékűnek tekintett műalkotás, a görög tragédia sem nélkülözheti ezt a végtelen kifejező erőt. Ám Schopenhauer nem beszél a zene fejlődéséről,⁴⁸¹ és a görög tragédiát sem hozza összefüggésbe a zenével, hanem egyszerűen a költészet körébe utalja.⁴⁸² A görög zene jellemzésének megváltoztatásában tehát ismét a wagneri és a schopenhaueri tanok egyesítésének kísérletét látom: a wagneri műalkotás, illetve annak előképe, a görög tragédia ily módon a schopenhaueri abszolút zene elméletéhez közeledik. A görög tragédia zenéjének harmonikusként való ábrázolásával Nietzsche elkerüli a *Das griechische Musikdramában* még jelentkező ellentmondást, mely abból adódott, hogy a zenének a szónál nagyobb érzéskifejező erőt tulajdonított, miközben a zene elvének a költészetben is meglévő ritmust tekintette, és a zenét a görög zenedrámában alárendelte a költészetnek. *A dionüszoszi világnézet* című írásban a zene két fajtájának elkülönítésével az ábrázolás következetesebbé válik: a zene végtelen kifejező ereje csakis a dionüszoszi zene, a harmonikus zene számára lesz adott, ezért nem szorul magyarázatra, hogyan múlhatja felül ez a zene a költészetet.

B) Az érzés, a kifejezőeszközök és a művészetek

A dionüszoszi világnézet negyedik, utolsó fejezete némileg elkülönülten áll a többitől. Érdekes, hogy bár Nietzsche ezt az írást többször is átdolgozta, a szöveg záró fejezetét egyetlen későbbi változatban sem tartotta meg.⁴⁸³ Ebben a fejezetben is a példaszerű műalkotás vizsgálatával találkozunk, de Nietzsche itt egy, az első három fejezetben részletesebben nem vizsgált kérdésből, a művészetek érzéskifejező képességéből kiindulva veszi újra szemügyre a tárgyat. Ennek kapcsán olyan művészetkonceptiót állít fel, amelyben a különböző művészeti ágakat a hétköznapi megnyilvánulásformákkal kapcsolja össze, illetve azokból eredezteti: a zenét a hangból, vagyis az érzéseket kifejező kiáltásokból, a képi

⁴⁸¹ Az viszont felmerül nála is, hogy létezhet harmónia nélküli, csak ritmusra épülő zene, melynek példájaként a dobszót hozza fel. Történeti dimenziót azonban ennek a gondolatnak nem ad. A tökéletes zenében Schopenhauer nélkülözhetetlennek tartja mind a harmónia, mind a ritmus jelenlétét, míg a ritmust, mivel harmónia nélkül is képes valamilyen dallam létrehozására, a zenének a harmóniánál alapvetőbb elemének tekinti. (Schopenhauer 1977a. 532.o.)

⁴⁸² Vö. Schopenhauer 2002. 313. o.

⁴⁸³ Vö. KSA 14. 41-42. o. és 102. o.

művészeteket (vagyis a képzőművészeteket és a táncot) a gesztusokból, a költészetet pedig a nyelvből, és a művészeti ágak mellett ezeket a megnyilvánulási formákat is vizsgálja, ez a fejezet ezért kiemelt jelentőséggel bír Nietzsche nyelvfelfogásának szempontjából. A gondolatot, mely szerint a köznapi kifejezésmódok és a művészetek egymással párhuzamosak, Nietzsche Wagner *Oper und Dramájából* veszi át, melyben Wagner Rousseau nyelvfelfogására visszavezethetően a nyelv és a különböző művészeti ágak eredetét azonosnak tekinti. A valamikori egységben a művészetek és a később köznapivá váló kifejezésformák még éppúgy nem különültek el egymástól, ahogy a művészeti ágak sem,⁴⁸⁴ és Wagner szerint a művészeti ágak és a köznapi kifejezésmódok között a közös eredetre visszavezethetően az egység felbomlása után is megmarad a párhuzam.

A szóban forgó fejezet kiinduló kérdése tehát egy a 2[10]-es feljegyzés és a *Das griechische Musikdrama* révén már ismerős kérdés: mennyire fejezik ki a különböző művészeti ágak az érzéseket. Ez a kérdésfeltevés, mint már fentebb bemutattam, Wagnertől ered, a kérdés megválaszolásában és kidolgozásában azonban Nietzsche most Eduard von Hartmann *Philosophie des Unbewußten* című művére támaszkodik, eltérően azonban a *Vom Ursprung der Sprache* című vázlattól, nem annak nyelv-, hanem annak érzés-fejezetére. Nietzsche Hartmanntól veszi át az érzések meghatározását, mellyel a negyedik fejezet gondolatmenetét nyitja: „Amit érzésnek nevezünk, azt a Schopenhauer útján járó filozófia tudattalan képzetek és akaratállapotok komplexumaként fogja föl. Az akarat törekvései pedig mint öröm és fájdalom jelentkeznek, és köztük csak kvantitatív különbség mutatkozik. Nincs az örömnek semmilyen fajtája, van azonban foka és számtalan kísérő képzelet. Öröm alatt az egy akarat kielégülését, fájdalom alatt ki nem elégülését kell értenünk.”⁴⁸⁵ Itt tulajdonképpen annak a tradicionális felfogásnak egy variációjáról van szó, mely szerint az érzések az akaratra, annak kielégülésére, illetve ki nem elégülésére vezethetőek vissza. Hartmann felfogásának sajátossága részben abból adódik, hogy Schopenhauer követőjeként elfogadja, hogy az akarat *egy*, részben pedig abból, hogy az érzést a saját rendszerében a világ lényegét jelentő tudattalannal hozza kapcsolatba. Hartmann ugyanakkor Nietzschével ellentétben nem állítja, hogy az érzés *kizárólag* tudattalan képzetekből és akaratállapotokból tevődne össze, csak azt hangsúlyozza, hogy az érzést tudattalan okok *is* előidézhetik, illetve, hogy az érzés

⁴⁸⁴ Vö. Wagner, R. 1869. 204–206. o.

⁴⁸⁵ DV 43. o. (A fordítást enyhén módosítottam: K. S. A „Gefühl” szót korábban, *A dionüszoszi világnézetnek a Pro Philosophia Évkönyv* 2011-es számában megjelent fordításában az „érzelem” szóval adtam vissza, újabb kutatásaim fényében azonban találobbnak gondolom az „érzés” szó használatát, ezért a szöveg dolgozatomban idézett helyein ezt használom, a módosítást mindenütt jelzem.) A fent idézett szakaszt vö. Hartmann 1869. 189–194. o. Már Gerratana is rámutatott, hogy itt Hartmann hatása érvényesül. Vö. Gerratana 1987. 415–416. o.

soha nem válhat teljes mértékben tudatossá.⁴⁸⁶ Nietzsche megfogalmazásában az érzés a tudattalan részeként, a tudattalanon belül állóként mutatkozik meg. Ez a módosítás a schopenhaueri és a wagneri tanok egyesítését szolgálja. Egyrészt Nietzsche a 2[10]-es feljegyzéshez hasonlóan a Wagner és a Schopenhauer által a zenének tulajdonított teljesítményeket igyekszik összekötni általa. Mivel Hartmann számára a világ lényegét a tudattalan jelenti, és nem az akarat, mint Schopenhauer számára, Nietzsche ezzel az eltolással azt sugallja, hogy az érzés közvetlenül a világ lényegéhez kapcsolódik, és az érzés kifejezésére irányuló kérdés közös nevezőre hozható a világ lényegének kifejezésére irányuló kérdéssel,⁴⁸⁷ vagyis Wagner arra vonatkozó kérdése, hogy hogyan fejezhető ki az érzés a műalkotásban, párhuzamba állítható Schopenhauer arra vonatkozó kérdésével, hogy a műalkotások mennyiben fejezik ki a világ lényegét. Másrészt az érzés „tudattalan képzetekként és akaratállapotokként” történő leírása rétegzett művészetkoncepció felállítását teszi lehetővé Nietzsche számára, amelyben a hang/zene megőrzi vezető szerepét, ám mellette a gesztus/tánc is kiemelt helyet kap – a schopenhaueri és a wagneri elképzelések egyesítéséből adódóan. A nyelv/költészet ebben a koncepcióban a többi művészeti ággal szemben, legalábbis első pillantásra úgy tűnik, alulmarad.

A gesztus⁴⁸⁸ kiemelése Wagner művészetfelfogása miatt bírhatott jelentőséggel Nietzsche számára. A színpadi mozgást Wagner az *Oper und Dramában* a természetes gesztusnyelv alkalmazásaként/színpadi megjelenéseként kezeli, és, ahogy már említettem, a zenekar nyelvét és a színpadi gesztusnyelvet egymással párhuzamosakként írja le, mindkettőnek az érzések kifejezésében tulajdonítván szerepet. A mimikával és a gesztusokkal

⁴⁸⁶ Vö. Hartmann 1869. 194. o. és 200. o. Megjegyzésre érdemes, hogy Nietzsche nem torzít túlságosan, amikor az érzést Hartmann alapján „tudattalan képzetek és akaratállapotok komplexumaként” írja le. Egyrészt Hartmann a maga rendszerében a világot tudatosulási folyamatként írja le, vagyis elgondolása szerint minden a tudattalantól ered, másrészt az érzést ő is szorosabban köti a tudattalanhoz, mint más jelenségeket, így művének metafizikai részében az érzés a tudat területére tartozó gondolatokkal szemben a tudattalan példajaként szerepel. (Hartmann 1869. 319-320. o.)

⁴⁸⁷ Értelmezésére Schopenhauer saját megfogalmazásai is hatással lehetnek, hiszen, mint korábban – írásom III. 1. *Nietzsche korai feljegyzései a korabeli zeneesztétika kontextusában* című fejezetében már jeleztem, az érzés és az akarat viszonya Schopenhauer rendszerében nem mindig egyértelmű. Az ott elmondottak mellett lásd még pl. *A világ mint akarat és képzet* első kötetének 18. §-át, amelyben Schopenhauer az örömet és a fájdalmat az akarat közvetlen affekcióiként írja le, és elkülöníti a képzetektől. Schopenhauer 2002. 143. o.

⁴⁸⁸ Aldo Venturelli szerint *A dionüszoszi világnézetben* a gesztusnyelv újraértelmezése nyit teret egy olyan nyelv számára, amelyben az akarat tisztán, a logikai megismerés hatásaitól mentesen nyilvánulhat meg. Hartmann *Philosophie des Unbewußten*-jében valóban a gesztusnyelv révén sejlik föl a fogalmi nyelvvel szemben álló, a tudattalan szférájához közelebb álló nyelv lehetősége. (Vö. Venturelli 2006. 31. o.) Ám, mint azt bemutattam, a kor zeneelméleti vitáiban a zene már gyakran ilyen nyelv feletti nyelvként jelent meg, és ezekben a vitákban a zene érzéskifejező képességére irányuló kérdés is meghatározó szerepet játszott. Nietzsche jól ismerte ezeket a problémafelvetéseket Schopenhauer és Wagner írásain keresztül, ezért nem gondolom, hogy a gesztusnyelv kerülőújtára lett volna szüksége ahhoz, hogy a zenében testet öltő magasabb rendű nyelv koncepciójához eljusson. Ez az olvasat csupán *A dionüszoszi világnézet* és a *Philosophie des Unbewußten* érzés-fejezetének szoros egymásra olvasása révén áll elő. Más források figyelembevételével a kép árnyaltabbá válik.

szembeállítja a szónyelvet/költészetet, mely az érzések közlésében velük szemben alulmarad: a mimika és a gesztusok olyasmint képesek kimondani, ami a szónyelv számára elérhetetlen.⁴⁸⁹ Ebben megfelelnek a zenekar nyelvének, amely szintén a szónyelv számára kimondhatatlant közli, ahogy a gesztusnyelv a szem, úgy a zenekar nyelve a fül számára.⁴⁹⁰ Az érzések visszaadásában tehát a harmonikus, hangszeres zene, vagyis a zenekar zenéje, és a gesztusnyelv Wagner szerint azonos teljesítményre képesek, csupán más eszközökkel.

Nietzsche azonban Schopenhauer szellemében a művészetek rendszerében szeretné megőrizni a zene vezető szerepét, de közben a zene és a gesztus Wagnernél meglévő párhuzamát is igyekszik megtartani. Ezért az érzés közölhetőségének vizsgálatában Hartmannra támaszkodik. Tőle veszi át, hogy az érzés tudatosává válása annak gondolatokba való átültetését, „lefordítását” – ámbr hangsúlyozottan részleges lefordítását – jelenti. Ahogy Nietzsche grammatika előadásai kapcsán már említettem, a nyelv Hartmann szerint a tudatos gondolkodás területére tartozik, ezért az érzés szavakban való visszaadása az ő szemében megegyezik annak tudatosulásával.⁴⁹¹ Teljes terjedelmében azonban az érzés örökre elérhetetlen marad az emberi tudat számára, ahogy Hartmann, és vele Nietzsche is fogalmaz, az érzés „*feloldhatatlan maradék*”-a minden tudatosítási próbálkozásnak ellenáll.⁴⁹² A gesztusok viszont Hartmann szerint is elárulnak valamit az érzések tudattalan rétegeiről: „Csak amennyire az érzések gondolatokba fordíthatóak le, csak annyira *közölhetőek*, ha a végtére is felettebb szegényes, ösztönös gesztusnyelvtől eltekintünk, mert csak amennyire az érzések gondolatokba fordíthatóak le, adhatóak vissza szavakban.”⁴⁹³ Látható, hogy Wagnerrel ellentétben Hartmann a gesztusok érzéskifejező képességét is korlátozottnak tekinti.

Nietzschére mind Hartmann, mind Wagner felfogása hatással van *A dionüszoszi világnézetben*. Arról, hogy a szónyelv érzéskifejező ereje erősen korlátozott, és hogy a gesztusnyelv ebben a tekintetben túltesz rajta, mint az eddig elmondottakból világosan látható, Hartmann és Wagner hasonlóan vélekedtek, Nietzsche tehát ebben mindkettejükre támaszkodhatott. Abban viszont, hogy Nietzsche a (szó)nyelvet⁴⁹⁴ a művészetek, vagyis a költészet szempontjából vizsgálja,⁴⁹⁵ Wagner hatása érezhető, ahogy abban is, hogy az érzések

⁴⁸⁹ Vö. Wagner, R. 1869. 293-294. o.

⁴⁹⁰ Vö. uo. 295. o.

⁴⁹¹ Vö. DV 43. o. és Hartmann 1869. 200. o.

⁴⁹² Uo. Arra, hogy a kifejezést Nietzsche Hartmanntól veszi át, már Gerratana is rámutatott. Vö. Gerratana 1987. 418. o.

⁴⁹³ Hartmann 1869. 200. o.

⁴⁹⁴ A szónyelv kifejezést Nietzsche nem használja, helyette nyelvről, szóról, illetve fogalomról beszél.

⁴⁹⁵ Vö. DV 43. o. „A nyelvnek, tehát a fogalomnak egyedül a feloldhatóval van dolga: eszerint határozza meg a »költészet« határait az érzés kifejeződési képessége.” A fordítást enyhén módosítottam. K. S.

kifejezésének vonatkozásában a zenét a gesztusnyelv mellé állítja. Miután a költészet határoltóságát leszögezte, Nietzsche így fogalmaz: „Mindkét másik közlésmód ezzel szemben teljesen ösztönös, tudat nélkül, és mégis célszerűen működik. Ezek a *gesztus-* és a *hangnyelv*.”⁴⁹⁶ A gesztusnyelv ösztönösként történő jellemzése Hartmanntól ered, és Nietzsche, akárcsak a latin nyelvten előadásokban, ismét rá támaszkodik az ösztön meghatározásában: az ösztön itt is tudat nélküli célszerűséget jelent. A gesztus és a zene tehát, bár nem tudatosan, de érthetően képesek megjeleníteni az érzéseket, melyek a fogalmi megragadásnak nagyban ellenállnak. A gesztusok és a zene ily módon Nietzsche-nél egyértelmű fölényre tesznek szert a szavakkal szemben, ellentétben Hartmannal, aki láthatólag a gesztusnyelvet sem tekinti az érzések közlésére igazán alkalmasnak, a zenéről pedig e kérdés kapcsán nem beszél.

Úgy tűnhet, hogy Nietzsche ebben egyszerűen Wagnert követi, ám nem egészen ez a helyzet; *A dionüszoszi világnézet* korábbi szakaszaival összhangban a negyedik fejezetben is a gesztusénál jóval mélyebb kifejezőerőt tulajdonít ugyanis a zenének, pontosabban a harmóniának.⁴⁹⁷ A gesztust tehát csak a szónyelvvel szemben illeti meg kitüntetett hely a zene mellett, a zenével összehasonlítva alulmarad. Ezt a különbségtételt Nietzsche Hartmann segítségével dolgozza ki. „Mit szimbolizál hát a *gesztus* abból a kettős lényből, az érzésből?” – teszi fel a kérdést. A válasz így hangzik: „Nyilvánvalóan a *kísérő képzetet*, mert csak erre utalhat a látható gesztus, tökéletlenül és elnagyoltan: képet csak kép szimbolizálhat.”⁴⁹⁸ A gesztus tehát Nietzsche szerint „tökéletlen és elnagyolt”, ahogy Hartmann szerint „felettből szegényes”, nem képes tehát az érzést igazi mélységeiben visszaadni. Bár olyasmit árulhat el róla, amit a nyelv nem, eszköztára túl szegényes ahhoz, hogy az érzés kifejezésében igazán komoly részt vállaljon.

Nietzsche a hang (zene) kifejező erejének részletesebb tárgyalására is kérdések segítségével tér rá. „Ha azonban a gesztusok az érzés kísérő képzeteket szimbolizálják, mely szimbólum *közli* számunkra magának az *akaratnak* a rezdüléseit?” A válasz itt így hangzik: „*A hangok közvetítése*.”⁴⁹⁹ A hang tehát ismét magát az akaratot, míg a gesztus a képzeteket (a kísérőképzeteket) képes visszaadni. A kettősséget Nietzsche az érzés „*kettős lénye*” révén, a gondolatmenete kiindulópontjául szolgáló definícióban alapozza meg, hiszen eszerint az érzés „*tudattalan képzetek és akaratállapotok komplexuma*”. Fontos, hogy a definícióban *tudattalan* képzetekről van szó, ami azt jelenti, hogy az ezek visszaadására képes gesztus is a tudattalan

⁴⁹⁶ Uo.

⁴⁹⁷ Vö. DV 44. o.

⁴⁹⁸ DV 43. o. A fordítást enyhén módosítottam: K. S.

⁴⁹⁹ DV 44. o. A fordítást enyhén módosítottam: K. S.

területére utal, akárcsak a zene. Ám a tudattalon belül is kettősség mutatkozik, a tudattalan akarat a schopenhaueri értelemben vett, a világ lényegét alkotó akaratnak bizonyul, míg a tudattalan képzet ehhez képest külsődlegesnek mutatkozik. Ebben Nietzsche erősen eltér Hartmanntól, aki szerint a tudattalan képzet és a tudattalan akarat voltaképpen egyek, csak mozzanatai a tudattalannak, és maga a tudattalan alkotja a világ lényegét.⁵⁰⁰

Az érzésnek a tudattalan általi meghatározása Nietzsche számára tehát lehetővé teszi, hogy úgy őrizze meg a zene vezető szerepét a művészeti ágak között, hogy közben a gesztus szónyelvvel szembeni fölényét is biztosítja. Magát az akaratot továbbra is a hang fejezheti ki csupán, ám a gesztus is felülemelkedik a pusztán tudatos kifejezésén. Eszerint a szó/költészet → gesztus/képi művészetek → hang/zene sor az érzés kifejezésének egyre magasabbra emelkedő lehetőségeit jelenti. A művészeti ágak e hierarchiájába azonban beleszól a dionüszoszi és az apollóni fogalompár is, melynek két eleme részben éppen azáltal különül el egymástól, hogy mennyire engednek hozzáférést a világ lényegéhez: míg a dionüszoszi kimondja az igazságot, addig az apollóni elleplezi azt.⁵⁰¹

Érdekes módon a fenti sorban szereplő művészetek egyike sem mutatkozik egyszerűen apollóninak vagy dionüszoszinak, mint majd látni fogjuk. Habár azt várhatnánk, hogy Nietzsche a gesztusnyelvet a képiként jellemzett apollóni oldalhoz köti, hiszen a gesztus *látható* szimbólumai kapcsán képi ábrázolásról beszél („képet csak kép szimbolizálhat”), nem ez a helyzet. A várakozásnak megfelel, hogy Nietzsche a festészetben és a szobrászatban, ezekben az általa korábban apollóniként jellemzett művészeti ágakban⁵⁰² a gesztusok ábrázolását látja.⁵⁰³ Ám ugyanígy a gesztus jelenik meg a táncban,⁵⁰⁴ melyet pedig Nietzsche a szöveg korábbi fejezeteiben egyértelműen a dionüszoszi mámor velejárójaként mutatott be.⁵⁰⁵ A tánc a gesztusnyelvhez, vagyis a „szemek szimbolikájá”-hoz⁵⁰⁶ tartozik, mégis dionüszoszi művészet, ez abból adódik, hogy a dionüszoszi mámor átélésekor létrejövő műalkotás nem a közönség számára van. „A mámoros ember [...] műalkotás közönség nélkül”⁵⁰⁷ – ahogy Nietzsche a jegyzetfüzetekben fogalmaz.⁵⁰⁸ A tánc tehát szigorúan véve,

⁵⁰⁰ Vö. Hartmann 1869. 329–331. o. és 450–464. o. Vagyis Nietzsche most sem követi szorosan Hartmannt a tudattalan fogalmának használatában, ám a *Vom Ursprung der Sprache* című írástól eltérően itt már szó sincs arról, hogy a fogalom metafizikai konnotációit kikapcsolná.

⁵⁰¹ Vö. DV 38-39. o.

⁵⁰² Vö. uo.

⁵⁰³ Vö. uo. 43. o.

⁵⁰⁴ Vö. uo.

⁵⁰⁵ Vö. DV 34. o. és 39. o.

⁵⁰⁶ DV 44. o.

⁵⁰⁷ 3 [28] KSA 7. 68. o.

⁵⁰⁸ Vö. DV 34. o., ahol a dionüszoszi mámort átélő embert a természet keze által létrehozott műalkotásként mutatja be.

vagy eredetileg nem a szem számára van, hanem részvételre hív fel. A szintén a gesztussal párhuzamba vont színészi játék a – gesztusokhoz már nehezen köthető, de egyértelműen képi természetű – dekorációval együtt a szövegben a dionüszoszi és az apollóni elvek egyesülésének példái.⁵⁰⁹ Nietzsche az érzés kifejezésének tekintetében a színészi játékot magasabbra értékeli a szobrászatnál és a festészetnél, mert míg az utóbbiak a látszatban lelt örömnél maradnak meg, addig a színészi játék a szimbolizált érzéssel való azonosulásra csábít.⁵¹⁰ (Ugyanígy túlmutat önmagán a dekoráció is a szép látszattól az igazság felé, bár ennek vizsgálata nem illeszkedik igazán az érzés gesztus általi kifejezésének vizsgálatába.⁵¹¹) Bár a táncot Nietzsche explicite nem veti egybe ezeknek a művészeti ágaknak az érzéskifejezési lehetőségeivel, a szöveg egésze alapján úgy tűnik, hogy a tánc mint dionüszoszi művészet, mint „felfokozott gesztusnyelv”⁵¹² ezen a téren a képzőművészeteket és a színészi játékot is felülmúlja.

A gesztussal szemben a hangok nem képi ábrázolást jelentenek: „a hang az öröm és a fájdalom különböző módjait szimbolizálja, minden kísérő képzet nélkül.”⁵¹³ De, mint arról már szó esett, Nietzsche szerint a zene sem pusztán dionüszoszi művészet. Nietzsche a zenét a negyedik fejezetben ismét elemeire bontja, a ritmus és a harmónia jól ismert ellentétét a jegyzetfüzetek kapcsán már említett dinamikával egészítve ki. A három elem kifejezési lehetőségeit külön-külön vizsgálja, és – ahogy a jegyzetfüzetekben, úgy itt is – emelkedő sorba rendezi. A legalsó lépcsőfokon a ritmus foglal helyet, amely „az akarat bizonyos »ideiglenes formáinak« kifejeződése.”⁵¹⁴ A Nietzsche által idézőjelbe tett szó szerkezet Hartmanntól származik, akinél az érzés *szavak általi* kifejezhetőségét érinti: „A legtöbb különbség, amelyet szavakkal jelölünk, az *időszakosság* különféle *formáira* fut ki, így lüktető, szaggató, felcsukló, szűrő, hasogató, maró, sőt bizsergő”⁵¹⁵ fájdalomról szoktunk beszélni. Ezek a szavakban jelölt különbségek Hartmann szerint csak a fájdalom intenzitását, tehát mennyiségének változását jelzik. Hartmann szemében ez is annak bizonyítékául szolgál, hogy az érzés terén csak mennyiségi különbségek vannak, minőségiek nincsenek.⁵¹⁶ Ezt a nézetet, mint az érzés már idézett definíciójából látható, Nietzsche is magáévá teszi.

⁵⁰⁹ Vö. DV 40-41. o.

⁵¹⁰ Vö. DV 43. o.

⁵¹¹ Vö. DV 43-44. o.

⁵¹² DV 45. o.

⁵¹³ DV 44. o.

⁵¹⁴ DV 44. o.

⁵¹⁵ Hartmann 1869. 189. o. (A kiemelés tőlem: K. S.)

⁵¹⁶ Vö. uo.

Nietzsche az időszakosság formáinak Hartmann által leírt sorozatát is átveszi, szintén idézőjelben.⁵¹⁷ Az azonban számára nem a szavak, hanem a ritmus kifejezőképességének megvilágítására szolgál: „A különböző fájdalom-érzetek karakterisztikájával kapcsolatban csak a gesztus szimbolikáján keresztül világossá vált képzetek képeit tudjuk kimondani: pl. amikor hirtelen rémületről, »lűktető, szaggató, felcsukló, szűrő, hasogató, maró, bizsergő« fájdalomról beszélünk. Ez az akarat bizonyos »ideiglenes formáinak« kifejeződése, röviden – a hangnyelv szimbolikájában – a ritmus.”⁵¹⁸ Feltűnő, hogy Nietzsche ezeknek az ideiglenes, meg-megszakadó formáknak a visszaadásában nem biztosít kizárólagos szerepet a ritmus számára. Az ideiglenes formákat – részben legalábbis – a szavak is kimondják, ez tükröződik a Hartmanntól átvett szó sorban. A szó számára ezt a teljesítményt a gesztus teszi lehetővé, vagyis egy olyan kifejezőmód, amely a tudattalan területével közvetlenül kapcsolatban áll, hiszen a szó által kimondott képzeteket a gesztus teszi a tudat számára világossá. A gesztus ezek szerint a tudatosulási folyamatot is szolgálja, segít az alapvetően a tudathoz tartozó szó számára elérni azt, ami számára egyébként elérhetetlen. Ugyanakkor az is látható, hogy Nietzsche szemében a ritmus teljesítménye nem múlja felül egyértelműen a szóét, hacsak azáltal nem, hogy talán nincs szüksége a gesztus közvetítésére ahhoz, hogy az általa kifejezett tartalmakat elérje. A ritmust Nietzsche összhangban írása korábbi fejezeteivel itt is leértékeli, a jelenség kifejezésére korlátozottnak tekinti.⁵¹⁹

A dinamika, úgy tűnik, valamivel többet képes visszaadni az érzésből a ritmusnál: „Az akarat fokozódásának teljességét, az öröm és a fájdalom váltakozó mennyiségét” ismerjük fel benne.⁵²⁰ A dinamika említése a zene elemei között talán Hanslickra vezethető vissza, bár Hanslicknál a dinamika nem annyira a zene, mint inkább az érzések területéhez tartozik: Hanslick szerint a zene az érzések dinamikájának ábrázolására képes, mint már említettem. A dinamika és a mozgás ugyanakkor rokon fogalmak, és ez nem merül ki egyszerű párhuzamukban, vagyis abban, hogy más-más területen hasonló dolgok megragadására képesek, és arról sincs szó, hogy a dinamika a mozgás fogalmának szűkítése volna. A dinamika „valamely pszichikai folyamat mozgása”,⁵²¹ ám a dinamika fogalma nem csak a lélekre, hanem a fizikai jelenségekre és a zenére is vonatkoztatható, ez látható abban, hogy Hanslick a hallásérzetek és a jelenségek közti *dinamikus* hasonlóságról beszél.⁵²² A dinamika

⁵¹⁷ Vö. DW 574. o. Arra, hogy a felsorolás Hartmanntól származik, már Gerratana is rámutatott. Vö. Gerratana 1987. 417. o.

⁵¹⁸ DV 44. o.

⁵¹⁹ Vö. uo. 44. o.

⁵²⁰ Uo.

⁵²¹ Hanslick 2007. 31. o. Hanslick 1865. 21. o.

⁵²² Vö. Hanslick, 1865. 33-34. o. és Hanslick 2007. 43. o.

tehát a zenében Hanslicknál nagyjából a mozgás fogalmának feleltethető meg, zeneileg tehát formális változást, a tempót és a hangerőt, valamint ezek módosulásait jelenti. Ez a mozgás, illetve dinamika az érzés jellegét és változásait tükrözi.⁵²³ Hanslick azonban, mint arról már szintén szó volt, éppen a zenei érzéskifejezés korlátozottságát próbálja érzékeltetni a mozgás fogalmának segítségével, és így persze a vele összekapcsolódó dinamika fogalmának segítségével is. A zene sohasem képes igazán érzéseket ábrázolni, mert az érzések elválaszthatatlanok fogalmi magjuktól, melyet a zene nem képes visszaadni. Nietzsche *A dionüszoszi világnézet* című írásában éppen ellentétesen vélekedik, szerinte a dinamika is az érzéskifejezés viszonylag magas fokát valósítja meg. Bár a ritmussal együtt még a jelenségvilág tükre marad, mégis közelebb áll a lényeg ábrázolásához, mint a szó, és úgy tűnik, a ritmusnál is jobban megközelíti azt. Ennek oka pedig éppen az, hogy távolodást jelent a szavakkal, vagyis fogalmakkal kifejezhető területétől. Hiszen a szavak, illetve a fogalmak még a tudat területén mozognak, így az érzésről Nietzsche szerint csak nagyon keveset árulnak el; és az akarat ritmus által ábrázolt ideiglenes, átmeneti formái is megegyeznek még, legalább részben, a szavakkal visszaadható tartalmakkal. Ám a dinamika „az öröm és a fájdalom váltakozó mennyiségét” jelöli, vagyis a Nietzsche által adott érzés-definíció alapján az akarat megnyilvánulásait. A dinamika tehát már egészen közel visz az akarat lényegéhez, mely persze csak a harmóniában juthat kifejezésre. Az öröm és a fájdalom csupán az akarat *megnyilvánulásai*, vagyis a jelenségvilágban való megjelenései.

Nietzsche a zene elemei közti különbségeket itt Hartmannra támaszkodva dolgozza ki: mind a ritmus, mind a dinamika által visszaadott tartalmakat az ő segítségével írja le. Hiszen nemcsak az ideiglenes formák ötlete származik Hartmantól, hanem az a gondolat is, hogy az öröm és a fájdalom területén csak mennyiségi különbségek vannak, és hogy ezek mind az egy akarat megjelenései. Nietzsche ezeket az elgondolásokat hasznosítja a zene kapcsán, általuk adja meg a ritmus és a dinamika speciális kifejezőképességét, és különíti el őket a harmóniától, hogy az előző fejezetekkel összhangban az apollóni zene helyét megteremtse: „A ritmus és a dinamika az egyes jelenséget még mint jelenséget jellemzi, *erről az oldalról lehet a zenét a látszat művészeteként megalkotni.*”⁵²⁴ Bár Nietzsche itt nem használja az apollóni jelzőt a zenének erre a fajtájára, „a látszat művészete” kifejezés egyértelművé teszi, hogy erről van szó.

Az ábrázolási lehetőségek csúcsán itt is *A dionüszoszi világnézet* más pontjain dionüszosziként jellemzett harmónia áll, és az érzés teljes kifejezése a világ lényegét jelentő

⁵²³ Vö. Hanslick 1865. 21. o és Hanslick 2007. 31. o.

⁵²⁴ DV 44. o.

akarattal kifejezésével esik egybe.: „A feloldhatatlan maradék, a harmónia, az akaratról beszél minden jelenségformán kívül és belül, tehát nem pusztán érzés-, hanem *világszimbolika* is.”⁵²⁵ Érdekes, hogy Nietzsche a harmónia számára tartja vissza az érzés teljességének kifejezését is, ám itt az is megmutatkozik, hogy a harmónia kifejezőereje jóval túl is megy az érzés kifejezésének képességén. A harmónia *világszimbolika*, visszaadja az *akaratot* mind jelenségeiben, mind azoktól függetlenül. Mivel mindent visszatükröz, természetes, hogy az érzés mélyeit is megmutatja, ám ezen a ponton az érzés kiemelése a világ jelenségei közül értelmét veszti. A harmónia szempontjából az érzés kifejezésének vizsgálata véletlenszerű példaként tűnik fel, mely csak az alacsonyabb kifejező erejű elemek, különösen a ritmus és a dinamika szempontjából tesz szert jelentőségre. Az érzés és az akarat kifejezését Nietzsche a ritmus és a dinamika vizsgálatában kapcsolja össze egymással a legszorosabban, úgy ábrázolva e két elemet, mint amelyek az érzés általuk visszaadott formáival már az akarat ábrázolásának irányába mutatnak. Ezzel Nietzsche a zenét általában, minden elemével a gesztusnyelv fölé emeli, jóllehet a gesztusnyelv és a ritmus hasonlósága ennek ellenében hat.

A harmónia jellemzésében láthatóvá válnak az érzéskifejezés wagneri és az akarat schopenhaueri elméletének egymás mellé állításából adódó problémák. Bár Nietzsche az érzést az akarat segítségével határozza meg, és a két fogalmat meglehetősen közel hozza egymáshoz, a harmónia kapcsán egyértelművé válik, hogy továbbra is az akaratot tekinti a világ lényegének, míg az érzést ennek a lényegnek alárendelt részeként fogja föl. Habár definíciója szerint az érzés kapcsolatban áll a világ lényegével, ez a lényeg, úgy látszik, nem merül ki az érzésben.

Az emberi kifejezőeszközök legalsó fokán a fenti hierarchia szerint a nyelv, pontosabban a fogalom áll. A fogalom Nietzsche ábrázolásában kimondottan nyelvhez kötött, sőt, úgy tűnik, maga is a nyelv része. Nietzsche *A dionüszoszi világnézet* negyedik fejezetének elején a „fogalom” szót mintha a nyelv szinonimájaként kezelné a már idézett „[a] nyelvnek, tehát a fogalomnak” fordulatban. Ellentétben Schopenhauerrel, aki fő műve második kötetében igyekszik elválasztani egymástól a nyelvet és a fogalmat, a fogalmat egyértelműen az észhasználathoz kötve, és a fogalomnak a nyelvben a szót feleltetve meg, Nietzsche nem bajlódik a különbségtétellel. Igaz, hogy Schopenhauernél az elválasztás ellenére is megmarad a szó és a fogalom összetartozása: a szó a fogalom jelenségeként mutatkozik meg nála, érzéki formaként, amely az időtlen fogalmat időbelivé és ezáltal az időben létező tudat számára megragadhatóvá teszi.⁵²⁶ Nem kizárt tehát, hogy abban, hogy Nietzsche *A dionüszoszi*

⁵²⁵ Uo. A fordítást enyhén módosítottam: K. S.

⁵²⁶ Vö. Schopenhauer 1977a. 77. o. és 80. o.

világnézetben a fogalmat nyelviként ábrázolja, Schopenhauer hatása érvényesül. Így a fogalom Nietzsche szerint is távolodást jelent az érzékileg felfogható területétől: a nyelv szimbólumaiból keletkezik a megjegyzés aktusa által.⁵²⁷ Ez egyben azt is jelenti, hogy a nyelv nem merül ki pusztán a fogalomban. Nietzsche definíciója szerint „[e]gyfajta gesztusszimbolika és a hang legbensőbb és leggyakoribb összeolvadását nevezik *nyelvnek*.”⁵²⁸ A fogalom ennek a nyelvfogalomnak a szűkítését jelenti, azt a nyelvet, amely a tágabb értelemben vett vagy eredeti nyelv folyton változó, ösztönös jeleit az emlékezetben rögzíti. Az így létrejött fogalmi nyelv vélhetően Nietzsche szerint is az észhasználathoz⁵²⁹ kötődik, bár erről explicite nem beszél, a megjelölés és a megkülönböztetés mozzanatai azonban, melyekkel a fogalom fogalmát pontosítja,⁵³⁰ a herderi nyelvfilozófiai hagyományt idézik fel.⁵³¹ A fogalmi nyelv ebben az értelemben a gondolkodást segíti, attól elválaszthatatlanul. Nietzsche írásában tehát véleményem szerint a fogalom képviseli azt a nyelvfogalmat, mely a 19. század uralkodó nyelvfelfogásának megfelel: a tudatos, racionális, az észhasználattal szorosán összekapcsolódó nyelvet. Ez a fajta nyelv joggal állítható harmadik kifejezési lehetőségként a gesztus és a hang mellé, hiszen a fogalommal létrejövő racionális nyelv a két másik kifejezésmódtól alapvetően különbözik. Nietzschét azonban ez a fajta nyelv *A dionüszoszi világnézetben* kevésbé érdekli, mivel ez nem az érzés kifejezésére irányul, sőt, erre csak igen korlátozott mértékben képes.

Másfelől a nyelv nem egyszerűen fogalom, benne definíciója szerint az érzéskifejezés két alapvető eszköze, a hang és a gesztus egyesül. Ilyen értelemben a nyelv nem a harmadik kifejezőeszköz a két másik mellett, hanem azokból összeálló, összetett létező. A nyelv összetettsége határozza meg természetét és lehetőségeit. Eredete révén, mint gesztus és mint hangnyelv a nyelv maga is kapcsolatban áll a tudattalannal, így maga is érzéskifejezés, kettőssége által képes mind a tudattalan lényeg, mind a tudattalan jelenség visszaadására: „A szóban és a hangban a hangzás erősségén és ritmusán keresztül a dolog lényege szimbolizálódik, a száj kísézőképzetén keresztül a lényeg kísézőképzete, képe, jelensége.”⁵³²

⁵²⁷ Vö. DV 45. o. Az emlékezet és a fogalom Schopenhauer szerint is kapcsolatban állnak, ámde ellentétes oldalról: a fogalom teszi lehetővé az emlékezetet. Vö. Schopenhauer 1977a. 77. o.

⁵²⁸ Uo.

⁵²⁹ Az észhasználatot immár herderi értelemben véve. Schopenhauerrel ellentétben Herder nem tesz különbséget ész és értelem között. Schopenhauer szerint az ész területére az elvont, fogalmi gondolkodás tartozik, míg az értelem tesz képessé bennünket a világ közvetlen megismerésére, ám az értelemhez tartoznak az oksági következtetések is. (Schopenhauer 2002. 52–54. o.) A megkülönböztetés képességének ezért már az értelemnek is birtokában kell lennie, bár Schopenhauer ezzel a képességgel nem foglalkozik.

⁵³⁰ Vö. DV 45. o.

⁵³¹ Erre a következő, *A dionüszoszi világnézet nyelvfelfogása és ennek forrásai* című részben részletesebben is kitérek.

⁵³² DV 45. o.

A gesztusokat itt érdekes módon nem a beszédet kísérő kézmozdulatok vagy az arcjáték képviseli, hanem a szó megformálásához nélkülözhetetlen artikuláció. Ily módon a beszéd mint artikulált hang már eleve a gesztusok és a hang összekapcsolódását jelenti, ezért írhatja le Nietzsche a gesztus és a hang nyelvként való összekapcsolódását a legbensőségesebbként.⁵³³ Nietzsche a gesztus és a hang összetartozásának biztosítására felhasználja Wagnernek azt a gondolatát is, mely szerint a gesztus és a hang párhuzamosak egymással: „általában minden gesztus egy hanggal párhuzamos: tiszta hangzatokká növekedéséhez elég az érzés mámore.”⁵³⁴ A hang és a gesztus tehát Nietzsche szerint is ugyanazt próbálják megragadni, csak hogy szerinte – nem úgy, mint Wagner szerint – eltérő sikerrel: a gesztus a képzeteknél marad, míg a zene a lényegig hatol.

A beszélt nyelvben az érzéskifejezés ezért *eredendően* nem problematikus, a nyelv mint összetett létező maga is a tudattalan érzések hírüladója, és hasonlóan a latin nyelvtan előadásokhoz itt is ösztönös alkotás műveként jelenik meg.⁵³⁵ A fogalmi nyelv azonban eltávolodik ettől az eredettől: „A megjegyzett szimbólum a *fogalom*: mivel az emlékezetben való megtartásnál a hang egészen elhal, a fogalomban csak a kísérő képzet szimbóluma őrződik meg.”⁵³⁶ Mindazonáltal a folyamat nem visszafordíthatatlan: az eredeti érzéskifejezés a szó kimondása, vagy éneklése révén újra életre hívható.⁵³⁷

A szó eredeti kettős természete a költészet számára is meghatározó: „Miután a szónak túlnyomórészt mint a kísérőképzet szimbólumának vagy mint az eredeti akarati indulat szimbólumának kell hatnia, miután tehát képeket vagy érzelmeket kell szimbolizálnia, elválik egymástól a költészet két útja: az eposz és a líra. Az első a képzőművészetekhez vezet, a második a zenéhez: a jelenségben lelt öröm uralja az eposzt, az akarat nyilvánul meg a lírában. Az előbbi elszakad a zenétől, az utóbbi kötelékben marad vele.”⁵³⁸ Az eposz tehát a nyelvet alkotó elemek közül a gesztusokhoz kötődik, és mint ilyen az érzés kísérőképzeteit,

⁵³³ Az artikuláció kiemelése Rousseau *Esszé a nyelvek eredetéről* című írásának tükrében is különösnek hathat, melyben Rousseau a természetes (a nyelv kialakulása előtti, az érzelmek kifejezésére szolgáló) beszédhangokat artikulátlanoknak tekinti, és úgy véli, az első nyelv kevés artikulációt tartalmazhatott. (Rousseau 2007. 13-14. o.) Wagner azonban ezt a gondolatot nem veszi át tőle, így nem közvetíti Nietzsche számára. Másfelől az *Értekezés az emberek közötti egyenlőtlenség eredetéről és alapjairól* című munkájában Rousseau maga is összekapcsolja egymással a taglejtést és az artikulációt: itt Rousseau úgy fogalmaz, hogy a taglejtést, mivel „nem alkalmazható minden körülmények között, hiszen a sötétség vagy egy test közbeiktatódája használhatatlanná teszi [...], az emberek [...] tagolt hangokkal fogják helyettesíteni”. Rousseau 1978. 104. o. Az artikulált hang megegyezéssel lesz, mely a korábbi, megegyezés nélkül is inkább érthető taglejtések helyébe lép, és voltaképpen a hangot és a gesztust egyesíti. (103-104. o.) Az artikuláció mint a szervek mozgása ebben a koncepcióban könnyen azonosítható a gesztikulációval. Hogy Nietzsche Rousseau-tól vette volna át ezt a gondolatot, mindenestre kérdéses. (Lásd írásom 229. lábjegyzetét!)

⁵³⁴ DV 45. o.

⁵³⁵ Vö. uo.

⁵³⁶ Uo.

⁵³⁷ Vö. uo.

⁵³⁸ Uo.

vagyis az akarat jelenségeit tükrözi vissza, míg vele ellentétben a líra a nyelv zenei részéhez kapcsolódik, és magának a világ lényegének, az akaratnak a visszatükrözésére képes. Vagy legalábbis ebbe az irányba halad, habár Nietzsche a költészet mindkét ágát voltaképpen csak átmeneti tüneménynek tekinti: „ha költészetéről beszélünk, ezzel még nem rendelkezünk semmiféle, a képzőművészetekkel és a zenével összehangolt kategóriával, hanem csak két, magában véve teljesen különböző eszköz konglutinációjával, melyek közül az egyik a képzőművészetekhez vezető utat, a másik a zenéhez vezető utat jelöl”.⁵³⁹ Ezért teszi Nietzsche *A dionüszoszi világnézet* negyedik fejezetének elején a költészet szót idézőjelbe.⁵⁴⁰ Mindenesetre a líra zeneisége révén a dionüszoszi oldalhoz tartozik, vagy ahhoz vezet, míg az eposz, melyben a „képekből való alkotás képessége” nyilvánul meg, az apollóni oldalra kerül.

Érdekes, hogy Nietzsche egyedül a költészetéről állítja explicite, hogy nem egységes művészet,⁵⁴¹ holott a dionüszoszi és az apollóni fogalmai mentén mind a zene, mind a képi művészetek egységessége csorbát szenved: a zene nem írható le egyszerűen dionüszoszi művészetként, a képi művészetek közül pedig kilóg a tánc, mely egyszerre kapcsolódik a képies gesztusokhoz és a dionüszoszi állapothoz. Úgy tűnik, hogy Nietzsche egy kétpólusú művészetfelfogásból, zene és képi művészetek szembenállásából indul ki, és ehhez idomítja hozzá a költészetet; ahogy írja is, a költészet fogalmával az a baj, hogy nincs összeegyeztetve a zene és a képzőművészetek nála Nietzsche szerint alapvetőbb kategóriáival. A művészetek kétpólusú felfogásának felel meg az emberi kifejezési lehetőségek terén a hang és a gesztus kettőssége, és a nyelv összetettsége, és ennek kellene megfelelnie a dionüszoszi és az apollóni fogalompárnak is, ám a zene és a tánc példáján az is látható, hogy a művészeteknek az apollóni és a dionüszoszi fogalmai mentén való kettéosztása nem egyeztethető össze könnyedén a zene és a képi művészetek ellentétével.⁵⁴² A szövegben a művészetek alapvető kettősségét a dionüszoszi és az apollóni elv egyesülésével létrejövő művészetek egészítik ki, melyeknek azonban hangsúlyozottan *nem* a költészet a példájuk. A költészet mindkét fajtája olyan út, amely önmagán túl vezet, nem pedig olyasmi, ami a különböző képességeket egyesítené, legalábbis egyelőre nem.

⁵³⁹ Uo. 38-39. o.

⁵⁴⁰ Lásd a DV 43. oldalán a már idézett tagmondatot: „eszerint határozza meg a »költészet« határait az érzés kifejeződési képessége”. (A fordítást enyhén módosítottam: K. S.)

⁵⁴¹ Uo. 38-39. o.

⁵⁴² Nietzschének az apollóni zene kapcsán segítségére van a kor kategóriarendszere, mely eleve számol egyfajta plasztikus, nem igazán zenei, a képzőművészetekhez köthető zenével, ahogy arról fentebb szó esett. Ennek jegyében beszél Nietzsche az apollóni ritmikus zene „képi erejé”-ről. (Uo. 35. o.) A tánc kapcsán pedig a részvétel, az átváltozás, illetve az azonosulás mozzanatai jelentenek a problémára valamiféle megoldást. A dionüszoszi művészetet az ember nem kívülről szemléli, hanem maga is részt vesz abban (vö. DV 34. o.), a dionüszoszi-apollóni művészetekben pedig a színész által kifejezett érzéssel való azonosulás a néző számára a meghatározó (vö. uo. 43. o.).

A fentiek alapján nyilvánvaló, hogy a kifejezési lehetőségek és a velük párhuzamos művészetek a 4. fejezet kezdő bekezdéseiben felállított hierarchiája (szó/költészet → gesztus/képi művészetek → hang/zene) nem áll összhangban a szöveg más szakaszaival. Először is Nietzsche ezt a hierarchiát nem egyezteteti kellőképpen a dionüszoszi és az apollóni kategóriáival, és ezért például a dionüszoszi tánc, vagy a szintén a dionüszoszihoz köthető líra érzéskifejező erejét tekintve felülmúlni látszik az apollóni, ritmikus zenét. Másodszor a hierarchia a 4. fejezetben a szó kettős természetének bemutatása során sérül, még akkor is, ha nyelv alatt a pusztán fogalmi nyelvet értjük. Hiszen Nietzsche szerint a fogalomban a „kísérő képzet szimbóluma”, vagyis a szó gesztustól kapott, képi oldala őrződik meg, így viszont nem világos, hogy miben múlna felül a gesztusnyelv a fogalmi nyelvet. Lehetséges válaszként adódhatna, hogy ábrázolásának közvetlensége által, csak hogy Nietzsche a hierarchiát nem a közvetlenség–közvetlenség tengelyén, hanem a tudattalan kifejezésének mértéke szerint állította fel, a nyelv kettős eredete pedig éppen azért veszélyezteti a hierarchiát, mert a fogalom számára is hozzáférést enged a tudattalanhoz – ha a világ lényegéhez nem is. Harmadszor problémákat okoz a szövegben az is, hogy Nietzsche a ritmus kifejező erejét a szavakéval párhuzamosként mutatja be. Mint fentebb már jeleztem, ezzel a párhuzammal zene, gesztus és szó hierarchiája felborul. A helyzet a nyelv definiálásával, és a fogalom fogalmának bevezetésével sem javul. A nyelv meghatározása alapján érthetővé válik ugyan, hogy miért beszél Nietzsche a ritmus kapcsán „a gesztus szimbolikáján keresztül világossá vált képzetek”-ről, hiszen a nyelvben a gesztusok és a zene működését ismerjük föl, ám a fogalom definíciójának fényében a Hartmantól idézett szósor egyértelműen a tudatos, fogalmi nyelv részének mutatkozik. Persze a „világossá válás” eleve tudatosulásként érthető, ám a fogalom definíciója alapján az is látható, hogy a nyelv kezdeti kettősségéből a fogalomban éppen a gesztus által kifejezett tartalmak őrződnek meg, „a gesztus szimbolikáján keresztül világossá vált képzetek” tehát egyértelműen a fogalommá vált, tudatos képzetek. A ritmus és a szó párhuzama ezért egyértelműen a ritmus és a *fogalmi* nyelv párhuzamaként lesz érthető, vagyis a ritmus azt fejezi ki az érzésből, amit a fogalmi nyelv, hiába várnánk, hogy a zene részeként felülmúlja azt. A fájdalom fajtáinak felsorolása egyébként Hartmannnál is a nyelvben visszaadható, vagyis tudatos érzelmi tartalmak példája.⁵⁴³ Az, hogy Nietzsche a ritmushoz köti, egybevág a ritmus apollóni művészetként való leértékelésével, de nem vág egybe a kifejezési lehetőségek és a művészeti ágak a 4. fejezetben felállított hierarchiájával. Nietzsche tehát nem sikerül a hartmanni érzés-fogalomból kiindulva egy olyan egységes

⁵⁴³ Vö. Hartmann 1869. 189. o. és 200. o.

rendszer megalkotnia, amelyben a művészeti ágak és a köznapi kifejezési lehetőségek problémátlanul elhelyezhetőek.

C) *A dionüszoszi világnézet nyelvfelfogása és ennek forrásai*

A *dionüszoszi világnézet*ben megjelenő nyelveredettel kapcsolatos gondolatok háttérben ismét a rousseau-i-wagneri nyelvelmélet fedezhető fel, bár Nietzsche főntebb elemzett szövegeihez hasonlóan itt is módosítva. A nyelvnek a gesztusok és a hang egységeként történő felfogása Wagnerre megy vissza, de Nietzsche nem követi pontosan Wagnert, és Wagner maga sem egy az egyben veszi át Rousseau elgondolásait. Arra vonatkozóan mindenesetre Wagner és Rousseau nézetei megegyeznek, hogy a nyelv és a zene kezdetben azonosak voltak. Rousseau megfogalmazásában: „a ritmus szabályos és kimért visszatérései, a hanglejtések dallamos váltakozásai a nyelvvel együtt szülték meg a költészetet és a zenét; vagy inkább mindez maga a nyelv volt ezeken a boldog helyeken és ezekben a boldog időkben”,⁵⁴⁴ illetve Wagner szavaival: az ember kezdeti, érzést kifejező hangjai sorozatának „egészen magától dallamként kellett megmutatkoznia”.⁵⁴⁵ A zene és a nyelv tehát eredetileg mindkét gondolkodó szerint egymástól elválaszthatatlan egységet alkotott, szétválásuk későbbi fejlődés eredménye volt. Ugyanakkor Wagner némileg már ezen a ponton módosítja a Rousseau-tól átvett elméletet, a nyelv keletkezését ugyanis a dallamból vezeti le, egy lábjegyzetben hangsúlyozva, hogy a keletkezést itt nem kronologikus, hanem architektonikai rendben gondolja el.⁵⁴⁶ Wagner szerint tehát a dallam, bár nem időben, de elsődleges a nyelvvel szemben. Nietzschénél aztán a hang már időben is megelőzi a nyelvet, és nem csak a hang. Nietzsche azzal, hogy a nyelvet a hang és a gesztus egyesüléseként írja le, Rousseau-val és Wagnerrel ellentétben a kezdeti azonosság helyébe a zene és a gesztus nyelvvel szembeni elsőbbségét állítja. Megoldása megfelel az általa a zenének tulajdonított kiemelkedő szerepnek: a zene eredendőbb, mint a szó, és eredetileg független a gesztusoktól. A nyelvnek ugyanakkor Nietzsche szerint is elemi része a zeneiség a *szóhangzások* és a kiejtés ritmusa által, a nyelv tehát az ő ábrázolásában is egyfajta zene, csupán arról van szó, hogy a nyelv nem a zenével és a gesztussal együtt jön létre, hanem a két utóbbi megelőzi azt.⁵⁴⁷

⁵⁴⁴ Rousseau 2007. 42. o.

⁵⁴⁵ Wagner, R. 1869. 205. o.

⁵⁴⁶ Uo. 206. o.

⁵⁴⁷ Igaz, Wagner alapján lehetséges lenne Nietzsche szövegének egy olyan olvasata, mely szerint a nyelv levezetése a zenéből és a gesztusból csupán szerkezeti, nem pedig időbeli folyamatot jelöl, mely szerint tehát

Azt a felfogást, hogy a gesztus a nyelv részét képezi, Nietzsche szintén Wagnertól veszi át. Wagner ugyanis a művészeti ágak egyesülését célzó törekvéseivel összhangban a gesztust is az első, érzéseket kifejező nyelv egyik összetevőjének tekinti,⁵⁴⁸ nem úgy, mint Rousseau, aki szerint a hang és a gesztus az ember számára rendelkezésre álló két, egymástól különböző, más-más célokra alkalmas megnyilvánulási eszköz, melyek közül az előbbi, azaz a hang használatának kifejlesztése vezet az első, egymástól elválaszthatatlan zene és nyelv létrejöttéhez.⁵⁴⁹ Nietzsche ebben a vonatkozásban bizonyos szempontból közelebb kerül Rousseau-hoz, mint Wagnerhez, legalábbis annyiban, hogy a hang és a gesztus az ő ábrázolásában is az emberi kifejezési lehetőségek két alapvető eszközeként jelenik meg. A nyelv azonban Nietzsche szerint nem a zenével együtt alakul ki a hang kifejlesztése révén, hanem a hang (illetve annak felfokozása) önmagában a zenének feleltethető meg, és csak később a gesztussal összeforrva alkotja a nyelvet.

Azáltal, hogy Nietzsche a nyelvet hang és gesztus összekapcsolódásának tekinti, számára is létrejön egy ahhoz hasonló összetettség, amely Wagner szerint az első nyelvet jellemzi, csakhogy nála ez nem kifejezetten az *első* nyelv, hanem *általában* a nyelv mint *beszélt* nyelv tulajdonságaként jelenik meg. A nyelv vizsgálata folyamán Nietzsche Wagnertől eltérően nem egy eredettörténet elbeszéléséből indul ki, hanem egy definíció segítségével próbálja meg a nyelv lényegét megragadni. „Egyfajta gesztusszimbolika és a hang legbensőbb és leggyakoribb összeolvadását nevezik nyelvnek.”⁵⁵⁰ Ugyanakkor ez a definíció kétségtelenül genealogikus, és a szöveg folyamán aztán ki is rajzolódik a (fentebb röviden már leírt) történet, mely a nyelv eredeti és lényegi zeneiségének konstatálásától zenei oldalának elvesztésén át annak visszanyeréséig ível. Nietzsche némelyik megfogalmazása kifejezetten megerősíti, hogy itt egy a nyelv eredetéről szóló vázlatos elbeszélést olvashatunk, így például a következő: „Az énekbeszéd visszatérés a természethez”.⁵⁵¹ Ebben a kijelentésben egyértelműen látható, hogy Nietzsche Wagnerhez és Rousseau-hoz hasonlóan feltételez egy természeti állapotot, amelyben a nyelv eredendően rendelkezett az érzéskifejezésnek azzal a képességével, amelytől a fogalommá válás révén elszakadt, és amelyre a későbbiekben már csak a hanggal való egyesülése révén tehet szert.

Nietzsche is nyelv, zene és gesztus eredeti egységét feltételezi. Erre azonban *A dionüszoszi világnézetben* semmi sem utal. A gesztus- és a hangnyelv egymástól és a szónyelvtől külön történő tárgyalása, valamint a Nietzsche által a zenének tulajdonított különleges pozíció pedig inkább az általam képviselt olvasatot, a zene nyelv előttiségét, nyelvtől független keletkezését erősíti.

⁵⁴⁸ Wagner, R. 1869. 205. o.

⁵⁴⁹ Rousseau 2007. 5–9. o.

⁵⁵⁰ DV 45. o.

⁵⁵¹ DV 45. o.

A nyelv zenei oldalának elvesztését Nietzsche írásában a szó fogalommá válása idézi elő, ez a folyamat feleltethető meg annak, amelyet Rousseau és Wagner racionalizálódásként ragadnak meg. Rousseau szerint az értelem térnyerésével „változik meg a nyelv jellege is; mindinkább pontossá válik, de egyre kevésbé lesz szenvedélyes; az érzelmeket gondolatokkal helyettesíti; már nem a szívhez szól, hanem az értelemhez.”⁵⁵² Hasonlóan Wagner szerint is az értelem túlsúlyra jutásával hullik részeire az első nyelv: „Egészen abban a mértékben, ahogy a költés az érzés tevékenységéből az értelem ügye lett, szakadt el egymástól a gesztus-, hang- és szónyelv a lírában egyesült eredeti alkotó köteléke; a szónyelv volt a gyermek, aki elhagyta anyját és apját, hogy a nagyvilágban egyedül boldoguljon.”⁵⁵³ Wagner számára a folyamatban a konvencionalizálódás mozzanata is hangsúlyos, a szónyelv érzéstől való távolsága részben azáltal jön létre, hogy részvételünk a nyelv alkotásában elveszik, a jelek, melyeket készként veszünk át a nyelvtanulás folyamán, idegenek, külsődlegesek számunkra. A szónyelvben „egy bizonyos norma szerint, amely által gondolkodunk, és amely az érzéseink *uralására* kényszerít bennünket, kell érthetővé tennünk magunkat oly módon, hogy az *értelem* szándékát *az értelem számára* közöljük.”⁵⁵⁴

A nyelv zeneietlenné válásának Nietzsche által leírt útja nagy vonalakban megegyezik a nyelv és a zene szétválásának Rousseau és Wagner által leírt útjával, bár Nietzsche ezt az utat inkább csak jelzi, nem dolgozza ki részletesen. Így a nyelv konvencionalizálódásáról sem beszél, erre nála legfeljebb a fogalom „*megjegyzett szimbólum*”-ként való definiálása utal, de ez a jelző viszonylag tág teret enged az értelmezésnek. A lírát pedig döntően másként értelmezi, mint Wagner,⁵⁵⁵ ennek egysége, mint már említettem, *A dionüszoszi világnézetben* nem egyezik meg az első nyelv egységével. A legfontosabb különbséget Nietzsche és Wagner felfogása között azonban itt is az jelenti, hogy elmarad az a feltételezés, hogy a zene maga is veszítene a nyelvtől való elválással, akárcsak a *Das griechische Musikdramában*, csakhogy itt Nietzsche megerősíti az álláspontját azáltal, hogy a zene eredetét is a nyelvtől függetlenként tételezi. Így a folyamat visszafordítása ismét csak a nyelvet érinti: a nyelvnek kell újra zeneivé válnia, hogy az érzések (és a világlényeg) kifejezésére képes legyen, a zene már a célnál van.

Az, hogy a fogalommá válás Nietzsche számára is az érzéskifejezéstől való eltávolodást jelenti, egyértelmű már csak azáltal is, hogy a hang – melyet a fogalom maga

⁵⁵² Rousseau 2007. 15. o.

⁵⁵³ Wagner, R. 1869. 209. o.

⁵⁵⁴ Uo. 211. o. A második két kiemelés tőlem: K. S.

⁵⁵⁵ És Rousseau, aki szerint a kezdeti nyelv zene és költészet is volt, mint már idéztem. Vö. Rousseau 2007. 42. o.

mögött hagy – éppen a legalkalmasabb eszköz az érzés kifejezésére, és hogy az érzés fokozódásával a szó ismét visszakapja hangzó oldalát. Ám abban, hogy Nietzsche a racionalizálódást éppen a fogalommá válás segítségével ragadja meg, Schopenhauer hatása ismerhető fel, aki, mint azt a 2[10]-es feljegyzés kapcsán már említettem, a fogalmat egyértelműen az elvont gondolkodáshoz kötötte,⁵⁵⁶ és, ahogy arról már szintén szó esett, a nyelvhasználat is kapcsolatba hozta, bár másként, mint Nietzsche.⁵⁵⁷ Ám olyasmiről, hogy a nyelv egy korábbi időszakban más szerepet is betölthetett az emberiség életében, Schopenhauer fő művében egyáltalán nem beszél. A *Parerga und Paralipomena* fentebb már hivatkozott helyein megfogalmazott gondolatai a nyelv indulatszavakból való keletkezéséről és az eredeti, ösztön által létrejött nyelv tökéletességéről⁵⁵⁸ azonban megengednek egy ilyen értelmezést, bár Schopenhauer az átmenetet a kezdeti indulatnyelv és a későbbi racionális nyelv között magyarázat nélkül hagyja. Az ész számára nélkülözhetetlen eszköz, a nyelv⁵⁵⁹ kifejlesztésében mindenesetre még nem az ész működik közre, és Nietzsche-nak talán ezek az (általa a korai, 57[56]-os számú feljegyzés alapján valószínűleg jól ismert) szöveghelyek is a szeme előtt lebeghettek akkor, amikor a wagneri és a schopenhaueri elméletek összebékítésére törekedve a fogalmi nyelv keletkezésének modelljét megalkotta. Mindenesetre a fogalom és a vele összefüggő racionális nyelvhasználat Nietzsche szerint a kezdeti, érzéseket visszaadó nyelvből alakul ki.

Nietzsche-nak a fogalomról adott meghatározása – „a megjegyzett szimbólum a *fogalom*”⁵⁶⁰ azonban nem Schopenhauerre, hanem Herderre vezethető vissza. E meghatározás Herdernek az *Értekezés a nyelv eredetéről* című művében a nyelv első szavai kapcsán megfogalmazott elgondolásait idézi, már a megjegyzés mozzanata által: Herder szerint a szó elsősorban „belső emlékeztető szó”⁵⁶¹ a lélek számára, a gondolkodás része, és csak másodsorban „a közlés szava mások számára”.⁵⁶² Az „emlékeztető szó” a dolognak a lélekben való rögzítését, újrafelismerhetőségének lehetőségét, a dolog megismerését jelenti.⁵⁶³ Még inkább Herderre látszanak utalni azonban a megjelölés és a megkülönböztetés mozzanatai,

⁵⁵⁶ Vö. Schopenhauer 2002. 37. o., 69-72. o.

⁵⁵⁷ Lásd az eddig hivatkozott szöveghelyek mellett még *A világ mint akarat és képzet* első kötetét: Schopenhauer 2002. 69-70. o. és 72. o.

⁵⁵⁸ Schopenhauer 1977b. 614-615. o.

⁵⁵⁹ Vö. Schopenhauer 2002. 70. o., ahol Schopenhauer így fogalmaz: „A nyelv az emberi ész első bizonyítéka és szükséges szerszáma.”

⁵⁶⁰ DV 45. o.

⁵⁶¹ Herder 1983. 212. o. A kiemelés tőlem: K. S.

⁵⁶² Herder 1983. 226. o. A két funkció közti elsődlegesség tekintetében lásd Herder következő állítását: „a vadembernek, az erdőben élő magányos embernek is fel kellett volna találnia a nyelvet önmaga számára, ha nem is beszélte volna soha.” (Herder 1983. 214. o.) Herder szemében a nyelvhasználat az észhasználattal egyezik meg, és független a szavak kimondásától és a közléstől.

⁵⁶³ Vö. Herder 1983. 211-212. o.

amelyek segítségével Nietzsche pontosítja a fogalom fogalmát: „Amit meg lehet jelölni és meg lehet különböztetni, az »felfogható« – írja.⁵⁶⁴ Hiszen az észhasználattal összefort nyelv Herder szerint éppen a megkülönböztetések által látja el a feladatát. A reflexió egy tárgy kitartó figyelmében, ismertetőjegyeinek megkülönböztetésében, azaz megkülönböztető tulajdonságainak felismerésében áll, és ebben áll a nyelv szavainak feltalálása is. Az ismertetőjegyek megtalálása Herder számára egyben ezek jelben történő rögzítését is jelenti, a megjelölés és a megkülönböztetés aktusa egybeesnek.⁵⁶⁵ Nietzsche biztosan ismerte Herdernek ezeket a gondolatait, ha máshol nem, Benfeynél találkozott velük, aki idézi Herder ide vágó passzusait.⁵⁶⁶ Hogy Nietzsche itt Benfeyre támaszkodott, vagy magát Herdert olvasta, esetleg más forrást használt, bizonytalan, már csak *A dionüszoszi világnézet* e tárgyat illető szűkszavúsága miatt is. Mindenesetre tény, hogy Nietzsche a fogalom fogalmával a herderi nyelvelméleti hagyományt idézi fel, ám azzal a lényeges módosítással, hogy elfogadja a szavaknak az érzések nyelvéből való keletkezését, egy olyan álláspontot, amellyel Herder nyíltan polemizál.⁵⁶⁷ Nietzschét Wagnerhez és Schopenhauerhez hasonlóan és Herdertől eltérően nem aggasztja a kérdés, hogy a kezdeti, érzéseket kifejező nyelv hogyan alakulhatott át a gondolatok közlésére alkalmas nyelvvé, az ő bemutatásában kellő magyarázattal szolgál az átmenetre a megjegyzés momentumára, amely tehát, ha emlékeztet is Herder felfogására, funkcióját tekintve nagyban különbözik attól.

A megjegyzés momentumának egy másik aspektusa rekonstruálható Wagner *Oper und Dramája* alapján, amelyben ez a momentum a szó már említett konvencionalizálódásán túlmenően a gondolat meghatározásában is szerepet játszik, ahogy arról fentebb már szó esett. A gondolat Wagner szerint a közvetlen érzéki tapasztalásból táplálkozó, ám attól elszakadt, „az emlékezetben visszatérő kép”,⁵⁶⁸ egy valós, de nem jelenlévő dolog képe.⁵⁶⁹ A megjegyzés aktusa tehát elszakítja a tárgyat az érzékiségtől, és ezzel megfosztja attól a lehetőségtől, hogy az érzésekre hasson. Hasonlóan veszíti el Nietzschénél közvetlen világviszonyulását fogalommá alakulva a szó, és válik, akárcsak a wagneri gondolat, az ember alapvető világtapasztalásától elszakadva ehhez az eredeti világviszonyuláshoz képest másodlagossá. Nietzschénél azonban a másodlagosság nem általában az érzékiség elvesztésével, hanem a szó hangzó oldalának elvesztésével jön létre, ez a veszteség

⁵⁶⁴ DV 45. o. A német eredetiben a fogalomra történő utalás itt egyértelmű, ezért idézem: „Was man bezeichnen und unterscheiden kann, das »begreift« man.” DW 576. o.

⁵⁶⁵ Vö. Herder 1983. 210-212. o.

⁵⁶⁶ Vö. Benfey, 1869. 294. o.

⁵⁶⁷ Vö. Herder 1983. 187-193. o.

⁵⁶⁸ Wagner, R. 1869. 301. o.

⁵⁶⁹ Vö. uo.

akadályozza meg a fogalom számára az érzés közvetlen ábrázolását és a lényeg elérését. Emellett a veszteség mellett a gesztus érzéki közvetlensége még megmaradhatna. Ugyanakkor feltételezhetjük, hogy a megjegyzés aktusával ez utóbbi is csorbát szenved, hiszen a megjegyzett gesztus nem a megtett gesztus, a megjegyzett artikuláció nem azonos a száj véghezvitt mozgásaival. A megjegyzett artikuláció véleményem szerint a nyelvi jelek tagoltságaként érthető.

A fogalom, illetve az absztrakt ismeret másodlagossága, és ehhez kapcsolódó leértékelése a schopenhaueri filozófiában is megtalálható. Bármennyire elismeri is Schopenhauer a fogalmak fontosságát az életben, az intuitív ismereteket többre értékeli náluk, mivel úgy véli, csupán ezek állnak közvetlen kapcsolatban a világ jelenségeivel, míg az absztrakt, fogalmi ismeretek pusztán az intuitíve szerzett ismeretek rögzítését, elrendezését, megvilágítását, átadását szolgálják.⁵⁷⁰ Ezért csak az intuitív ismeretek közvetlenek, az absztrakció pedig az intuitívából nyert közvetett, tehát másodlagos tudás. Új ismeretek csakis intuitíve szerezhetőek; ez jelenti Schopenhauer értékítéletének alapját. Emellett Schopenhauer szerint csak az intuíció hozhat gyümölcsöket a művészet és az erény területén is, vagyis azon a két területen, melyek rendszerében igazán jelentőséggel bírnak, míg az absztrakció ezeken a területeken terméketlen marad.⁵⁷¹ Minden bizonnyal ez is szerepet játszott abban, hogy Nietzsche csekély jelentőséget tulajdonít a fogalomnak a művészetek feladataként felfogott érzéskifejezésben.

A dionüszoszi világnézetben a nyelvet érintő korlátozások a fogalmi nyelvet, vagyis az értelem céljait szolgáló, racionalizált nyelvet érintik, mely maga mögött hagyta hangzó oldalát, és mint ilyen képtelenné vált arra, hogy az érzés mélyeit kifejezze, vagyis a tudattalan szférájába hatoljon, és a világ lényegét akár csak megközelítse. A fogalmi nyelv, és vele a költészet kifejezési lehetőségei erősen korlátozottak, mert a fogalom a tudatos területén mozog, az érzésből csakis azt a keveset adhatja vissza, ami belőle tudatos képzetekbe fordítható: „A nyelvnek, tehát a fogalomnak egyedül a feloldhatóval van dolga: eszerint határozza meg a »költészet« határait az érzés kifejeződési képessége.”⁵⁷² „A feloldhatóval”, vagyis az érzésnek azzal a csekély részével, amely belőle tudatosulhat, ellentétben a „feloldhatatlan maradék”-kal, amely Nietzsche szerint a gesztusok és különösen a zene számára érhető el. „A feloldhatatlan maradék, a harmónia, az akaratról beszél minden

⁵⁷⁰ Vö. Schopenhauer 2002. 53. o. és 69. o.

⁵⁷¹ Vö. Schopenhauer 2002. 291. o. és 441. o., és Schopenhauer 1977a. 86–93. o.

⁵⁷² DV. 43. o. A fordítást enyhén módosítottam: K. S.

jelenségformán kívül és belül, tehát nem pusztán érzés-, hanem *világszimbolika* is. *Ebben a szférában a fogalom teljesen tehetetlen.*⁵⁷³

Szó és zene között azonban Wagner *Oper und Dramájának* szellemében van átmenet, mégpedig az érzéseken keresztül. Bár Nietzsche a szövegben az eredeti zeneiség újjáéledése kapcsán következetesen a szóról, nem pedig a fogalomról beszél, a kettő közt nem állít fel éles határvonalat. A fogalom mint „megjegyzett szimbólum”, megjegyzett szóként érthető, vagyis a szó az a nyelvi szimbólum, mely a gesztus és a hang egyesülésével áll elő, és mely fogalomként állapodik meg. A szó tehát a még érzéki fogalom, amelyhez hozzá tartozik a beszéd eleveisége, a hang, a fogalomban ez „elhal”, de kimondva újra megélelénkíthető. Nietzsche szerint az érzések közlésének vágya lendítheti túl a már megszilárdult, értelmi, illetve fogalmi nyelvet önmagán, kihasználva a nyelvben még meglévő, ám szunnyadó zenei potenciált.⁵⁷⁴ „Az érzés fokozódásakor a szó lényege világosabban és érzékibben nyilvánul meg a hang szimbólumában: ezért zeng inkább. Az énekbeszéd visszatérés természetéhez: a használatban eltompult szimbólum újra visszakapja érzéki erejét.”⁵⁷⁵ Az érzés fogalmának Nietzsche itt tehát egy másik aspektusát helyezi előtérbe, mint a szöveg korábbi szakaszaiban, az érzés megéleltetésére helyezi a hangsúlyt. Az érzés ebben az értelemben minőségileg különbözik a közlés tárgyainak zömétől, hiszen nem egyszerűen valami, amit ki szeretnénk fejezni, hanem olyasvalami, amit átélünk, ami mint ilyen nem hagy minket nyugodni, és ami ezért a saját kifejezését egyenesen megköveteli. Ennek a gondolatnak a gyökere is megtalálható Wagnernél, aki az első hangnyelvet „a kívülről felajzott belső érzés önkéntelen kifejezéseként” írja le,⁵⁷⁶ és aki szerint a nyelv zeneiségének újrafelfedezése felé a költőt saját érzése közlésének vágya hajtja.⁵⁷⁷ Nietzsche-nél azonban a gondolat nagyobb nyomtatékot kap, annak megfelelően, hogy Wagnert (át)értelmezve művészetkoncepciójában a befogadó érzéseinek felkeltése helyett az érzéskifejezésre helyezi a hangsúlyt.

⁵⁷³ Uo. 44. o. A fordítást enyhén módosítottam. K. S.

⁵⁷⁴ Uo. 45-46. o.

⁵⁷⁵ Uo. 45. o. A fordítást enyhén módosítottam. K. S.

⁵⁷⁶ Wagner, R. 1869. 205-206. o.

⁵⁷⁷ Uo. 244-245. o.

D) A „fogalom” fogalmáról

A *dionüszoszi világnézet*ben Nietzsche a fogalmat, vagyis a racionális nyelvet az ember egyéb kifejezési lehetőségeihez mérten a fentiek fényében meglehetősen kevésre értékeli. A fogalmi nyelv a szövegben az emberi kifejezési lehetőségek egy olyan állomásaként jelenik meg, amelytől az érzéskifejezés és a művészi kifejezés érdekében el kell távolodni. Arról, hogy a fogalmi nyelvnek az élet más területein esetleg bármi haszna lehetne, ahogy Schopenhauer szerint, Nietzsche egyáltalán nem nyilatkozik. Ennek ellenére a szövegben a fogalom elmarasztalása nem teljes, és úgy látom, ez szintén Wagner hatásának tudható be.

A fogalom értékelésének ellentmondásosságát legszembetűnőbben talán a szöveg második fejezetének egyik helye világítja meg, ahol Nietzsche „a szenvedés mámorának istenei”-ről így ír: „Az igazság rokonai és megközelítik a fogalmat: ritkán és nehezen sűrűsödnek alakká.”⁵⁷⁸ Ez az állítás elsősorban Dionüszoszra vonatkozik. A fogalom szó azonban nem tűnik alkalmasnak Dionüszosz lényegének megvilágítására; nem illik a bor és a mámor istenéhez, akinek ünnepein „minden lélek-skála féktelen végigtombolásában” egyesülnek tisztelői, maguk mögött hagyva a *principium individuationis* világát, aki életre hívja a zenei harmóniát, vagyis a valóban zeneiként jellemezhető zenét, és aki az igazságot mondja ki, hiszen a fogalom mindennek az ellenkezője: nem fejezi ki az érzést, nem emelkedik túl a jelenségek világán, nem ad hírül metafizikai tartalmakat. Nietzsche ezt az istent mégis a fogalomhoz hasonlítja, ráadásul a fogalom fogalmát egyértelműen összekapcsolja az igazsággal, amellyel pedig eddig ellentétesként jelent meg, hiszen belőle éppen az hiányzik, ami az igazság kimondására valóban képessé tenné: a hang.

Annyi világos, hogy Nietzsche itt a fogalom egy másik aspektusát emeli ki, mint a korábbiakban, annak a szemléletessel szemben álló mozzanatát hangsúlyozza, mely Schopenhauer meghatározásában játszott szerepet,⁵⁷⁹ és melynek az apollóni művészetek képiességével szemben szükségszerűen Dionüszoszhoz kell kötődnie. Ám a fogalom eredetét tekintve a szövegben ez a párhuzam sem lenne tartható, hiszen a fogalomban, mint már említettem, éppen a gesztustól örökölt kísérő képzetek maradnak meg, vagyis definíciója szerint a fogalom nem állhatna élesen szemben a képekkel.

Másfelől, ahogy arra a nietzschei nyelveredet wagneri alapjai kapcsán már rámutattam, a fogalom elszakadása a zenei alapjaitól nem végleges, a fogalom eredete eleven,

⁵⁷⁸ DV 38. o.

⁵⁷⁹ Schopenhauer 2002. 290. o.

és ez az elevenség a kimondás, illetve az eléneklés által ismét felkelhető. Bár úgy tűnik, hogy Nietzsche hajlana arra, hogy a fogalmat pusztán közzjátéknak tekintse a nyelv történetében, melyről a nyelv zenéhez való visszatéréssel teljesen meg lehet feledkezni, a wagneri örökség megakadályozza ezt. Hiszen Wagner a művészetek új egységében a fogalomnak is biztosítaná a maga helyét, a zenedrámában a gondolatoknak is helyük van: „A verszenében nem csak a szónyelv kapcsolódik össze a hangnyelvvvel, hanem az is, amit ez a két szerv kifejez, mégpedig [...] a gondolat az érzéssel.”⁵⁸⁰ Ez megfelel annak a wagneri elképzelésnek, hogy a művészetek új egységének nem kell megegyeznie a régi, eredeti egységgel, hogy az új egység létrejötte nem visszalépést, hanem előrelépést jelent. Ám ez a gondolat nem jelenik meg Nietzschénél, ahogy azt az a már idézett megfogalmazás is mutatja, mely szerint „[a]z énekbeszéd visszatérés a természethez”.

A költészetből Nietzsche mindenesetre igyekszik kizárni az állandó fogalmi jelentéseket, összhangban azzal a 2[10]-es feljegyzés kapcsán már idézett schopenhaueri gondolattal, mely szerint a fogalom „a művészet számára mindig terméketlen marad.”⁵⁸¹ A nyelv zeneivé válásával Nietzsche szerint a szójelentések lényegtelenekké válnak. „A szósorban, tehát a szimbólumok láncolatán keresztül valami új és nagyobb ábrázolódik: ebben az összefüggésben válik a ritmus, a dinamika és a harmónia újra szükségessé. Ez a magasabb kör uralja most az egyes szó szűkebb körét, a szó megválasztása, új elhelyezése válik szükségessé, és elkezdődik a költészet.”⁵⁸² A költészet⁵⁸³ tehát a szavak sorrendjének olyan megválasztását jelenti, mely a nyelv zeneiségét juttatja érvényre. Ebben az összefüggésben a szójelentések a szó elhelyezkedése szerint változnak, ami világosan mutatja, hogy itt nem valamilyen előre rögzített – illetve megjegyzett – fogalmi jelentésről van szó, hanem a fentiek szellemében a zeneiség válik a jelentést meghatározó elemmé: „Egy mondat énekbeszéde nem a szóhangzások sorrendje: mert egy szónak csak egészen relatív hangzása van, mert lényege, szimbólumán keresztül ábrázolt tartalma elhelyezése szerint más és más. Más szavakkal: a mondat magasabb egységén és az általa szimbolizált lényegen keresztül a szó egyedi szimbóluma folyamatosan mint új határozódik meg.”⁵⁸⁴ A legfontosabb a lényeg szimbolizálása, az egyedi szimbólumok ennek a célnak vettetnek alá, ennek jegyében pedig a

⁵⁸⁰ Wagner, R. 1869. 300. o.

⁵⁸¹ Uo. 93.o. és 291. o.

⁵⁸² DV 45. o.

⁵⁸³ Érdekes módon Nietzsche itt átfogóan a költészetéről, nem pedig líráról vagy eposzról beszél, holott a közös megnevezés jogosultságát korábban elvetette. Mivel a költészet zeneiségéről van szó, a leírás, úgy tűnhet, jobban illik a lírára, ugyanakkor nem hiszem, hogy a szóhasználat véletlen lenne. A zeneiség az eposzt is jellemzi, csupán benne a képek hatása jut túlsúlyra, ahogy a következő bekezdés elárulja. (Vö. uo.)

⁵⁸⁴ Uo.

nyelvi jelek a nagyobb kifejező erővel rendelkező zenei elemek mellett elvesztik jelentőségüket, teljes mértékben ezeknek vettetnek alá.

Másrésről viszont a gondolat kapcsán azt látjuk, hogy ennek tartalma a dallammal egyesülve is fontos maradhat. A gondolat „[é]nekelve – eléri hatásának csúcsát, ha a melosz akaratának érthető szimbóluma: ha nem ez a helyzet, a hangsor hat ránk és a szó sor, a gondolat távoli és közömbös marad számunkra.”⁵⁸⁵ Ez az elképzelés jobban összevág a wagnerivel: az énekben a racionális nyelv teljesítménye is megőrződik, amennyiben a dallam összhangban áll vele. Az utóbbi feltétel szintén Wagnerre vezethető vissza, aki szerint a dallam az új művészeti alkotásban a szóversből nő ki,⁵⁸⁶ és aki szerint a másik oldalon a költőnek a szóverset is eleve a dallamra, illetve a ritmusra tekintettel kell megalkotnia.⁵⁸⁷ Nietzsche-nél a gondolat és a dallam egységének követelménye sajátos, schopenhaueri színezetet kap: a dallamnak a gondolat *akaratát* kell kifejeznie. Meglepő lehet, hogy Nietzsche a gondolatban az akarat kifejeződését látja, főként ha figyelembe vesszük, hogy a gondolatot a „fogalmak láncá”-ként határozza meg. Nietzsche azt, hogy a gondolat egyáltalán hatni tud az emberre, eredete révén magyarázza, vagyis azért, hogy „a gondolat már egy akaratjelenségnek, az akarat indulatának és jelenségének megjegyzett szimbólumává vált.”⁵⁸⁸ Az érzés definíciójának fényében az akarat indulatát az érzéssel, az akarat törekvéseivel, jelenségét pedig a kísérő képzetekkel azonosíthatjuk. Eszerint a gondolatban megtalálható az a kettősség, amely a nyelvet eredetileg jellemzi, vagyis tartalmaz valamit az érzékifejezésnek a gesztushoz és a zenéhez kötődő rétegéből egyaránt. Kérdés, hogy hogyan tesz szert a gondolat erre a tartalomra. Mivel a szóban forgó szövegrész a költészetet a szavak elrendezéséből levezető gondolatsort követi, és mivel Nietzsche a gondolatot is láncolatként, (nem szavak, hanem) fogalmak egymásutánjaként határozza meg, bizonytalanná válik, hogy a fogalmak önálló jelentései itt szerepet játszanak-e. Másrészt viszont a gondolat mint láncolat nem rendelkezhet azokkal a zenei hatásokkal, amelyekkel a költészet, ezekre csak kimondása által tehet szert. A gondolatra azonban már kimondása előtt is érvényes, hogy „az akarat indulatának és jelenségének megjegyzett szimbóluma”, ezért ha a gondolat meg is változtatja az egymás mellé kerülő fogalmak jelentéseit, azt nem teheti a zeneisége által, és az a zeneiség, amely az akarat mozgásainak a visszaadására képessé teheti, sem származhat a fogalmak elrendezéséből. Nietzsche itt nem igazítja el egyértelműen az olvasót, számomra

⁵⁸⁵ Uo.

⁵⁸⁶ Vö. Wagner, R. 1869. 288. o.

⁵⁸⁷ Vö. uo. 231. o. és 237. o. Ennek része a szavak megválasztásának követelménye is, amely Nietzsche-nél is megjelenik. Vö. DV 45. o.

⁵⁸⁸ DV 45. o.

mégis valószínűbbnek tűnik, hogy a fogalomban eredetileg megőrzött zeneiség teszi képessé a gondolatot az akarat *indulatának* kifejezésére, mint hogy a kifejezés lehetősége a még néma fogalmak összerendezése útján álljon elő. Ez viszont nagy jelentőséggel bír a fogalom fogalmára nézve: arra utal, hogy a szövegben többről van szó annál, hogy a fogalom újra egyesülhet a zenével. A fogalomban, illetve a fogalmi nyelvben mindig benne van a zenei potenciál, bármennyire eltávolodik is zenei eredetétől; vagyis az olyannyira megvetett fogalom valamiképpen mégis az eredeti, tudattalan érzéseket rögzíti, magukat a tudattalan akaratállapotokat is, nem csak a tudattalan képzeteket.

A dionüszoszi világnézetben tehát a fogalom két, egymással versengő értelme jön létre. A fogalom elmarasztalása mellett a szövegben ott lappang a fogalom rejtett potenciáljának elismerése is. A fogalom ebben az értelemben, akárcsak Dionüszosz, „az igazság rokona”. Ennek lehetőségét a nyelv zenei eredete teremti meg. A szó összetett rétegzettségében a zenei eredetnek és ezzel az igazságnak megmarad valamilyen nyoma, mely újra életre hívható, újra felfedhető. Ugyanakkor a fogalom ilyen meghatározása még mindig nem jelenti annak igazi felértékelését, hiszen benne így sem az válik megbecsülésre méltóvá, ami sajátosságosan rá jellemző, hanem egy a zenétől kapott, benne éppen csak csíráként vagy zárványként meglévő képesség. Amennyiben a zenével egyesülve a fogalomból megmarad valami, az semmiképpen sem racionalitása. Énekelve a gondolatban csupán az az eredeti tartalom juthat újra szóhoz, amely az eredeti érzéskifejezésből megőrződött benne. A gondolat akkor gyakorolhat mély hatást a hallgatóra, ha a dallamnak ismét ezt az eredeti érzéskifejezést sikerül megtalálnia, és ily módon a gondolattal összhangba kerül.

Mivel Nietzsche ábrázolásában az első nyelv nem mutatkozik a legeredendőbb érzéskifejezésnek, mivel a zene mind időben, mind teljesítményben megelőzi azt, az is kérdésessé válik, hogy az énekbeszédben megvalósuló természethez való visszatérés nyelv és zene egyesülését, vagy a nyelv zenében való feloldódását jelenti-e. Az, hogy a költészetben és a dallammal egyesült gondolatban semmi sajátosan nyelvi nem marad, inkább az utóbbi mellett szól. A „visszatérés a természethez” ebben az értelemben a gesztushoz és a zenéhez való visszatérést, és a tőlük harmadikként elkülöníthető fogalmi nyelv elfelejtését jelentené.

A zene és a nyelv egyesítése kapcsán újra láthatóvá válnak a schopenhaueri és a wagneri tanok egyesítéséből, elsősorban a kettejük zenefelfogásának különbségeiből adódó problémák. Nietzsche Wagner szellemében a művészeti ágak egyesülésében a költészetnek is helyet biztosít. *A dionüszoszi világnézet* negyedik fejezetének záró bekezdése szerint az új egységben a gesztust a tánc képviseli, valamint részei a líra és az eposz, és (megfelelve

Wagner ideáljának) a hangsúlyozottan ritmikus, dallamos és harmonikus zene is.⁵⁸⁹ Ez az egység a dionüszoszi ditirambusban valósul meg, ez képviseli tehát a szövegnek ezen a pontján az összművészeti alkotásokat.⁵⁹⁰ Az egység létrejöttét az érzés kifejezésének igénye, az érzés kifejezésének mámorea hajtja. A dionüszoszi rajongónak *minden* képességét latba kell vetnie, ha az átélt érzést ki szeretné fejezni. „A dionüszoszi ditirambusban [...] a dionüszoszi rajongó minden szimbolikus képességének legmagasabb felfokozására csábítottatik: valami soha nem érzékelt tör kifejezésre, az individuáció megsemmisítése, a nem, sőt, a természet géniuszában való egy-lét.”⁵⁹¹

Nietzsche tehát a dionüszoszi ditirambus mint összművészeti alkotás létrejöttét egy új élmény közölhetőségéből magyarázza. Ez az új élmény új kifejezésformát hív életre azzal, hogy minden létező kifejezésformát együttesen vesz igénybe. Az új élmény a dionüszoszi alapélménye: az individualizációról, így a saját individualitásról való megfélemlkezés, a természettel való eggyéolvadás, vagyis azon tanítás igazságának átélése, amely szerint a természetben minden egy.⁵⁹² Nem egészen világos, hogy az érzés újdonsága, vagy a megélt maga az, ami a dionüszoszi rajongót a dionüszoszi ditirambus létrehozására sarkallja, bizonyos azonban, hogy az átéltek hatása alatt cselekszik. A zene felsőbbrendűsége mellett azonban érthetetlen, miért van szüksége minden szimbolikus képességének latba vetésére, hiszen a harmóniában, „a természet akarata közvetlenül érthetővé válik”,⁵⁹³ vagyis a megélt tökéletesen kifejeződik. Nietzsche azáltal próbálja feloldani a problémát, hogy a gesztus és a

⁵⁸⁹ Vö. uo. 45-46. o.

⁵⁹⁰ A ditirambus ily módon az apollóni és a dionüszoszi elvek egyesülésének példája. Néhány bekezdéssel korábban azonban a ditirambus még pusztán dionüszoszi alkotásként jelenik meg, mely a táncot és a zenét foglalja magában. Ezzel már magán a dionüszoszin belül is feltételezi gesztus és hang, azaz kép és hang összekapcsolódását, mely pedig a szöveg más szakaszai szerint az apollóni és a dionüszoszi egyesülését jelentené. A tánc persze a kivétel a gesztushoz tartozó művészetek között: ez a dionüszoszihoz tartozó gesztus, tulajdonképpen nem képi kép, mivel nem a külső szemlélet számára van, hanem részvételre hív. A ditirambusnak a dionüszoszi és az apollóni tengelyén való elhelyezésében mutatkozó kettőssége arra utalhat, hogy Nietzsche próbálkozott azzal, hogy a wagneri műalkotást is pusztán dionüszosziként ragadja meg. Másfelől az eredeti, csupán dionüszoszi ditirambus mint a gesztus és a hang egysége a még élő, nem megszilárdult nyelvnek, vagyis a fogalom előtti nyelvnek is tekinthető, a szöveg végén bemutatott, már a nyelvi alkotásokat (az eposzt és a lírát) is magába olvasztó ditirambus pedig a wagneri dialektika tükrében az összművészeti alkotással azonosítható. Ez azt jelentené, hogy Nietzsche követi Wagnert abban, hogy az új egység nem lesz azonos a réggel. Ezt a második értelmezést valószínűsíti egy, *A dionüszoszi világnézet* előzményei közt található feljegyzés is, melyben Nietzsche a régi ditirambust még „tisztán dionüszoszi”-nak nevezi, és az új műalkotást ennek apollóni elemekkel való kibővüléseként írja le. (Vö. 3[27] KSA 7. 67-68. o.)

⁵⁹¹ DV 45. o. Az én kiemelésem: K. S. A fordítást enyhén módosítottam: K. S.

⁵⁹² Mind a dionüszoszi, mind a dionüszoszi-apollóni ditirambus ezt az igazságot fejezi ki (vö. DV 44. o. és 45. o.), és ugyanezt mondja ki a zene is, ahogy már többször írtam. Ez nem vonja kétségbe az 590. lábjegyzetben megfogalmazott értelmezés jogosságát, miszerint a ditirambus a szövegben két korszak műalkotását jelöli, hiszen az érzéskifejezés Wagner szerint az első nyelvben is tökéletes volt. De persze egy főntebb már jelzett problémát vet fel: Nietzschénél a dialektikus mozgás során az új műalkotás a kifejezett terén nem nyer semmit. Ez Schopenhauer tanainak átvételéből adódik: ha csak egy igazság van, nem lehet többet kifejezni. Ha az első nyelv már megragadta ezt az igazságot, az új műalkotás ebben a vonatkozásban nem múlhatja fölül.

⁵⁹³ DV 39. o.

hang között az érzés kifejezése terén mutatkozó fokozati különbséget a ditirambuson belül is érvényesnek tekinti, azt a benyomást keltve, hogy a fokozatiságra valamiképp a műalkotást létrehozó és abban résztvevő embernek van szüksége. „A nép eredeti tavaszi ditirambusában az ember nem mint individuum, hanem mint *nembeli lény* akar megnyilatkozni. Hogy megszűnik individuális embernek lenni, azt a szemek szimbolikája, a gesztusnyelv úgy fejezi ki, hogy mint *szatír*, mint természeti lény a természeti lények között gesztusnyelven beszél, mégpedig felfokozott gesztusnyelven, a *tánc gesztusaiban*. A hangon keresztül azonban a természet legfelsőbb gondolatát mondja ki: nem csak a nem gondolatát, mint a *gesztusokban*, hanem a magában való létezés génuszát – az akarat itt közvetlenül teszi magát érthetővé.”⁵⁹⁴ Eszerint tehát már a gesztus túlemelhet az individualitáson, mint „felfokozott gesztusnyelv”, vagyis mint tánc, nem a tényleges általánosságig, a minden egy gondolatáig azonban, csak a nembeliségig. A ditirambusban az ember „[a] gesztusokkal tehát a nem, vagyis a jelenségvilág határain belül marad, a hanggal azonban a jelenség világát eredeti egységébe oldja föl, a Maja világa eltűnik varázsa előtt.”⁵⁹⁵ A hang felsőbbrendűsége megőrződik, és ez rögtön elgyengíti az egész érvelést. Bár Nietzsche gesztus és hang wagneri párhuzamát is felidézi, amikor a gesztusnyelvet „a szemek szimbolikájá”-nak nevezi, ez a párhuzam itt mégsem jelent igazi megoldást, hiszen hiányzik a gesztus és a hang közötti egyensúly. Gesztus és hang nem ugyanarra a teljesítményre képesek, az individuum fölötti egységet a gesztus csak a jelenségvilág határain belül, a nemben képes felmutatni, ezért nem lehet egymásmellettségüket egyszerűen azzal magyarázni, hogy a műalkotásnak a befogadó valamennyi érzékszervét meg kell érintenie. Ha a hang kifejezőereje mérhetetlenül felülmúlja a gesztusét, és ha a hang megértése is közvetlen és elementáris, nem világos, hogy akár a műalkotás létrehozója, akár annak befogadója milyen vonatkozásban szorulna rá a gesztusra, vagy a szavakra, ahogy az sem, hogy a zene többször hangsúlyozott közvetlensége mellett a zenei kifejezéshez való felemelkedéshez miért lenne szükség a tánc kerülőútjára.⁵⁹⁶ Nietzsche-nek tehát a ditirambus példáján sem sikerül megmagyaráznia, hogy a dionüszoszi

⁵⁹⁴ DV 44. o. Kiemelések az eredetiben.

⁵⁹⁵ DV 44-45. o.

⁵⁹⁶ A dionüszoszi ditirambus megértése feltételhez kötött: „a ditirambikus Dionüszosz-tisztelőt csak a hozzá hasonlók értik meg.” (DV 45. o.) Az átélés, a teljes azonosulás, illetve a részvétel mozzanata válik itt hangsúlyossá, mely a befogadót egyúttal a rítus résztvevőjévé emeli, és mely elkülöníti a műalkotást a mindennapok világától. (Vö. DV 40. o.) Ugyanakkor ez a feltételhez kötöttség olyan korlátozást jelent, melyről az egymástól elkülönült művészeti alkotások kapcsán Nietzsche nem beszélt, az összművészeti alkotás ebben a tekintetben tehát nem meghaladni látszik az abszolút művészeti ágakat, hanem éppen ellenkezőleg, mintha elmaradna mögöttük. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy az átélés lehetőségét a zene teremti meg: a zene ringatja „csodahívő hangulatba” a tragikus műalkotás befogadóját, ez éri el, hogy a néző „mindent elvarázsolva” lásson. (DV 43. o.) A zene viszont közvetlenül érthető, és mivel az összművészeti alkotás sem mond mást, mint a zene, ennek is közvetlenül érthetőnek kellene lennie.

zene, mely önmagában is tökéletes és teljes ábrázolásra képes („nem pusztán érzés-, hanem *világszimbólika* is”), melynek szférájában „a fogalom teljesen tehetetlen”, miért szorulna rá a többi művészeti ágra, illetve hogy a dionüszoszi rajongó miért ne elégedhetne meg a zenével, ha ez önmagában alkalmas érzéseinek és élményeinek tökéletes kifejezésére.

Nietzschének nem sikerül az érzés fogalma által áthidalnia az alapvető problémát, a wagneri és a schopenhaueri művészetelmélet összebékítését. Kísérlete során végig látható marad, hogy két jelöltje van az ideális műlakotás címére, a wagneri zenedráma és a schopenhaueri abszolút zene, és Nietzsche minden próbálkozása ellenére a megmérettetésből az utóbbi kerül ki győztesen. A (harmonikus, abszolút) zenének tulajdonított mérhetetlen kifejező erő mellett a művészeti ágak kifejezési lehetőségeinek vizsgálata nem képes igazolni a wagneri zenedráma létjogosultságát. A wagneri és a schopenhaueri zenefelfogás egyesítéséből adódóan a szöveg ellentmondásoktól lesz terhes: ez szüli a nyelv, és különösen a fogalom bizonytalan státuszát, és a művészetek egységében betöltött szerepének ingadozó megítélését. Emellett Nietzschének a művészeti ágaknak az érzés kifejezése szempontjából felállított hierarchiáját sem sikerül összehangolnia a dionüszoszi és az apollóni fogalmaival. Mindezek a problémák együttesen vezethettek ahhoz, hogy Nietzsche az átdolgozásokban nem tartotta meg *A dionüszoszi világnézet* 4. fejezetét. Az írás korábbi szakaszaiban képviselt álláspont, amely szerint a dionüszoszi igazság elviselhetetlen az ember számára, és hatásait az apollóninak kell enyhítenie, a(z abszolút) zene tökéletes kifejezőerejének megtartása mellett elfogadhatóbb magyarázatot kínál az összművészeti alkotások létrejöttére, mint az érzéselmélet, valószínűleg ezért került át ez *A tragédia születésébe*.

E) Szimbólum

Feltűnő, hogy Nietzsche *A dionüszoszi világnézet*ben milyen gyakran használja a szimbólum, illetve a szimbolizál szavakat; valamennyi művészeti ág és kifejezési eszköz kapcsán szimbolizálásról beszél, szimbolizál a gesztus, a hang, a ritmus, a dinamika és a harmónia, és szimbólumok a szavak és a fogalmak; a festészet, a szobrászat és a színjáték szimbólumokat ábrázolnak, szimbólunként érthető meg a színpadi dekoráció, és szimbolizál a tánc is; az eposzban, a lírában és a ditirambusban is szimbólumok működnek. Ezért fontosnak látszik a szimbólum szövegbeli jelentésének a tisztázása. Ez már csak azért is jelentőséggel bír a számomra, mert Lacoue-Labarthe részben éppen *A dionüszoszi világnézet*re támaszkodva határozza meg a nietzschei szimbólum fogalmát, amelyet Nietzschének a retorikai fordulatot

megelőző írásaiban uralkodónak tekint, (és amelyet a retorikai fordulattal koncepciója szerint a metafora vált fel). A szimbólumban Nietzsche-nél Lacoue-Labarthe szerint egyrészt az átvitel, az átvitt értelem jelentésaspektusa mérvadó, ahogy a metaforában is, másrészt hangsúlyos a képhez, illetve a képmáshoz fűződő viszonya, „sőt, olykor »egészen tökéletlen, elnagyolt képmást«, »utalásszerű jelet« jelent, »melynek a megértéséről meg kell állapodni«.”⁵⁹⁷ Lacoue-Labarthe itt *A dionüszoszi világnézet* negyedik fejezetének a gesztusról szóló megállapításaiból idéz, anélkül, hogy említené, hogy ezen a szöveghelyen kimondottan a gesztus szimbólumairól van szó. Igaz, az állítás korlátozottságára utal, ám nem jelzi egyértelműen a korlátozottság mibenlétét, vagyis azt, hogy itt a szimbólum egy típusáról van szó. Talán ezzel függ össze az is, hogy Lacoue-Labarthe a szimbólum képies jellegét hangsúlyozza. Nietzsche számára – ellentétben Schopenhauerrel – a szimbólum nem lehet egyértelműen képi jel, hiszen a hangsúlyozottan nem képi jellegű dionüszoszi, azaz harmonikus zene is szimbolizál; a harmónia, ahogy már többször idéztem, egyenesen „világszimbolika”.⁵⁹⁸ A látható szimbólumok Nietzsche-nél csak a gesztusok, illetve a gesztusokat ábrázoló művészeti alkotások (és a dekoráció, mely ebből a rendszerből kilóg), melyek láthatóságát Nietzsche hangsúlyozza is.⁵⁹⁹ Nietzsche ezeket a szimbólumokat illeti az „utalásszerű” [*andeutendes*] jelzővel, melyet korábban a ritmus leírására használt.⁶⁰⁰ A gesztus kifejezőképessége és ily módon tökéletlensége is a ritmuséhoz hasonló: mint utalásszerű jel a gesztus sem adja vissza a világ lényegét, csupán a képzeteket (bár a tudattalan képzeteket, ahogy arról már szó esett). Más szimbólumok azonban képesek erre, ezek, mint tudjuk, a harmonikus zene szimbólumai. A Lacoue-Labarthe által a szimbólum általános meghatározásaként citált szöveghely tehát eredeti kontextusában csupán a gesztusokra vonatkozik.

Lacoue-Labarthe emellett nem idézi a gesztus szimbólumaira vonatkozó nietzschei mondat következő tagmondatát, ezáltal elfedi Nietzsche szövegének egy ellentmondását, és közben egy a szimbólum értelmezése szempontjából lényeges állításon siklik át. A mondat, amelyből Lacoue-Labarthe idéz, teljes terjedelmében így hangzik: „A szimbólum itt [ti. a gesztus esetében] egy egészen tökéletlen, elnagyolt képmást jelent, egy utalásszerű jelet, melynek a megértéséről meg kell állapodni: csak hogy ebben az esetben az általános megértés

⁵⁹⁷ Lacoue-Labarthe 2003. 144. o. A belső idézet *A dionüszoszi világnézet*-ből származik. DV 43. o.

⁵⁹⁸ DV 44. o.

⁵⁹⁹ Vö. DV 43. o.

⁶⁰⁰ Vö. uo. 39. o., ahol a német szót a „sejtető” jelzővel adtam vissza, illetve uo. 35. o., ahol a „sejtetett” szó a német „angedeuteten” megfelelőjeként szerepel. Vö. DW 565. o. és 557. o.

ösztönös, tehát nem megy át a világos tudatosságon.”⁶⁰¹ Vagyis Nietzsche szerint a gesztus szimbólumai nem egyszerűen konvencionálisak, hanem egyszerre konvencionálisak és ösztönösek. Sőt, Nietzsche számára az ösztönösség az elsődleges, és a konvencionalitás mozzanata is ennek vettetik alá, hiszen a gesztus a zenéhez hasonlóan éppen azáltal múlja felül a fogalmi nyelvet, hogy mint ösztönös közlésmód a tudatos fogalmi nyelvénél alkalmasabb a tudattalan, azaz az érzés visszaadására. Ebben a koncepcióban éppen a konvencionalitásra való hivatkozás hat idegenül, szemben azzal, ahogy Lacoue-Labarthe összefoglalása sugallja. Nietzsche számára a tudat nélküli célszerűségként felfogott ösztön elegendő magyarázatul szolgálna a gesztus szimbólumainak általános érthetőségére, ezért nem világos, hogy miért kell ennek kapcsán tudattalan megállapodást feltételeznie. Mivel Nietzsche a tudattalan megegyezés fogalmát nem fejti ki, itt csak találgatni lehet. Elképzelhető, hogy ezzel is a zene fölényét szerette volna hangsúlyozni a gesztussal szemben, a gesztus jeleinek kialakulásához egy olyan aktust kötve, melyre a zenének nincs szüksége.⁶⁰²

A tudattalan megegyezés fogalma nem az egyedüli ellentmondás, amelyet *A dionüszoszi világnézet*ben a szimbólum fogalma rejt magában. Lacoue-Labarthe a fentiek mellett arra is felhívja a figyelmet, hogy a szövegben „a szimbólum [...] a *valószínű* [...] köztes zónájába látszik beleíródni”.⁶⁰³ Az első három fejezetben a szimbólum szó előfordulásai valóban ebbe az irányba mutatnak: Nietzsche leginkább a harmadik fejezet végén, a dionüszoszi-apollóni műalkotás leírására használja, melynek specifikumát a szimbólum mellett a valószínű kategóriája által próbálja megragadni. A valószínűség (*Wahrseheinlichkeit*), mely játékosan magába olvasztja a dionüszoszi sajátosságának tekintett igaz (*wahr*), és az apollónira jellemző látszat (*schein*) szavakat, valóban a dionüszoszi és az apollóni közti köztes szférát hivatott érzékeltetni. Ebben a befogadó nem szembesül közvetlenül a dionüszoszi igazsággal, de nem is kell a szép látszathoz megmaradnia. Ellenkezőleg, a látszat mindig önmagán túl vezet, az igazsághoz, melynek életellenes borzalmát azonban megszelidíti. A látszat, mely már nem pusztán önmagát adja, és

⁶⁰¹ DV 43. o.

⁶⁰² A jegyzetfüzetekben ugyanakkor a konvencionalitás a zenei szimbolika kialakulására jellemzőként jelenik meg. (Vö. 3 [13] KSA 7. 63. o. és 3[20] KSA 7. 66. o.) Ebben valószínűleg Hanslick hatása mutatkozik meg, aki a zenei érzéskifejezést vitatva a zenének az érzésekre tett hatásaiban nagy szerepet tulajdonít a konvenciónak. (Vö. Hanslick 1865. 10–12. o. Hanslick 2007. 171-172. o.) Hanslick nézete azonban szöges ellentétben áll azzal, amit Nietzsche *A dionüszoszi világnézet*ben képvisel. A két említett jegyzet közül az utóbbiban (a 3[20]-asban) Nietzsche kifejezetten *tudattalan* megegyezési folyamatról beszél, még a zene kapcsán. Talán arra irányuló próbálkozás volt ez, hogy Hanslick gondolatait Schopenhauernek rendelje alá, és így a saját céljaira alkalmassá tegye. A kísérlet azonban a két tan ellentétessége miatt nem kecsegtethetett sok sikerrel. *A dionüszoszi világnézet*ben a tudattalan megegyezési folyamat ezért már nem érinti a zenét; mivel a tökéletesen közvetlen érzéskifejezéshez képest korlátozást jelent, a gesztusra fog vonatkozni.

⁶⁰³ Lacoue-Labarthe 2003. 145. o.

az igazság, amely nem közvetlenül keríti a befogadót a hatalmába, szimbolikusak. „Mihelyt a dionüszoszi elem az apollóni életbe hatol, mihelyt a látszat mint határ itt is érvénybe lép, a dionüszoszi-tragikus művészet többé már nem »igazság«. [...] Az igazság most *szimbolikus* lesz, hasznosítja a látszatot, ezért lehet és kell a látszat művészetét is felhasználnia.”⁶⁰⁴ A másik oldalon pedig a látszat is elveszíti jelentőségét: „Felismerünk tehát egyúttal egy bizonyos *közönyt a látszattal szemben*, mely arra kényszerül, hogy örök igényeit, szuverén követelményeit feladja. A látszatot nem lehet többé mint *látszatot* élvezni, csak mint *szimbólumot*, mint a valóság jelét.”⁶⁰⁵ Az új műalkotásban, a drámában tehát a látszat jellé válik, melynek jelentését kell megérteni, ez a jelentés pedig a dionüszoszi igazság lesz, erre kell mutatnia, mely azonban ily módon nem közvetlenül nyilvánul meg, hanem fátyol mögé rejtőzik: a fenséges és a nevetséges fátyla mögé, melyek az új művészeti alkotás jellemző esztétikai kategóriái lesznek.⁶⁰⁶

Ez az elmélet azonban összeütközésben áll a negyedik fejezetben a szimbólumról mondottakkal, hiszen ott Nietzsche valamennyi művészeti ág kapcsán szimbolizálásról beszél. A problémára csak az jelenthetne megoldást, ha a teljes negyedik fejezetet a kevert, dionüszoszi-apollóni műalkotás *elemeinek* vizsgálataként olvasnánk. Ez az olvasat azonban nem érvényesíthető következetesen. A harmadik fejezet zárata ugyan bizonyos mértékig tekinthető az összetett műalkotás elemeire vonatkozó vizsgálat előkészítésének, ám a negyedik fejezet bevezetője ezt nem erősíti meg. E fejezet nyitó bekezdései szerint az érzés közölhetőségének vizsgálatával foglalkozik, és nincs szó arról, hogy ez a vizsgálat kizárólag az apollóni-dionüszoszi műalkotásra irányulna. A fejezet képzőművészetekre vonatkozó része még olvasható az összművészeti alkotás képi elemeinek vizsgálataként,⁶⁰⁷ itt Nietzsche maga is utal arra, hogy a dekorációt a dráma részének tekinti,⁶⁰⁸ és a képzőművészetek drámabeli szerepével is foglalkozik.⁶⁰⁹ Ám a zene kapcsán ilyesmi nem kerül szóba, és Nietzsche a ritmusnak és a harmóniának ugyanolyan kifejezőerőt tulajdonít, mint a korábbi fejezetekben, azzal a különbséggel, hogy itt kifejezésüket szimbolizálásként írja le. Még ez a szakasz is belesimítható azonban valamiképpen az összművészeti alkotások elemeire vonatkozó

⁶⁰⁴ DV 42. o.

⁶⁰⁵ Uo. 42-43. o. Kiemelések az eredetiben. Nietzsche az igazság és a valóság szavakat a szövegben szinonimákként használja.

⁶⁰⁶ Vö. uo. 40. o.

⁶⁰⁷ Sőt, úgy tűnik, éppen ebben a keretben válna érthetővé, hogy miért írja Nietzsche a festészeiről és a szobrászatról, hogy esetükben „[a] szemlélés öröme annak megértésében áll, amit a szimbólum *látszata ellenére* kifejez”, (uo. 43. o. az én kiemelésem: K. S.) hiszen az új műalkotás az, melyben a látszatot nem lehet látszatként befogadni. (uo. 42. o.)

⁶⁰⁸ Vö. uo. 43. o.

⁶⁰⁹ Vö. uo. 44. o.

vizsgálódás keretében: a harmónia a kevert műalkotásban szimbolikusan fejezi ki azt, amit a dionüszosziiban közvetlenül adott hírül. A nyelvről és a költészetéről szóló szakaszok viszont már sehogy sem illenek a dráma komponenseinek elemzéseként felfogott gondolatmenetbe. Először is a nyelvre vonatkozó állítások túl általánosak ahhoz, hogy kizárólag az új műalkotás nyelvére vonatkozzanak, elegendő csak a nyelv és a fogalom meghatározására gondolni. A nyelv definíciója szerint két szimbolikus képesség, a hang és a gesztus egyesülése révén áll elő, ez egyértelművé teszi, hogy a hang és a gesztus nem csak a dionüszoszi-apolloáni műalkotásban szimbolizálnak, de a nyelvben is, illetve egymástól függetlenül is. Ha másutt nem, itt tehát mindenképpen világossá válik, hogy hang és gesztus vizsgálata nem csupán az összetett műalkotás szempontjából történik. A fogalom pedig per defínitorem szimbólum („megjegyzett szimbólum”); ez megerősíti, hogy a szimbolizálás nem korlátozódik pusztán az új, összetett műalkotásra. Másodszor a lírára és az eposzra Nietzsche semmiképpen sem pusztán az összművészeti alkotás elemeiként tekint, hiszen kifejezetten az egymástól, illetve az eposz esetében a zenétől is különváló művészetekről beszél, melyek így, egymástól elkülönülve is szimbolizálnak, sőt, kifejezetten szimbolizálásuk tárgya szerint különülnek el (az eposz képeket, a líra érzéseket szimbolizál).⁶¹⁰ Végül a szöveg befejező szakasza szerint a ditirambusban „a dionüszoszi rajongó *minden* szimbolikus képességének legmagasabb felfokozására csábíttatik.”⁶¹¹ A megfogalmazás arra mutat, hogy szimbolikus képességekkel az ember a dionüszoszi-apolloáni műalkotástól függetlenül, annak létrejöttét megelőzően is rendelkezik, az új műalkotásban csak felhasználja, felfokozza azokat. Értelmezésem szerint ezek *A dionüszoszi világnézetben* alapvetően a hang, a gesztusok és a nyelv használatának képességei, melyek a hétköznapi kifejezésformák mellett a művészetek kifejezőerejét is meghatározzák. Nietzsche vizsgálata tehát a köznapi kifejezésformáktól a művészet területének egészére kiterjed a negyedik fejezetben, ahogy fentebb már részletesen elemeztem.

A negyedik fejezet szimbólumfelfogása tehát nem áll összhangban a korábbi fejezetek felfogásával. Az össze nem illések több ponton is megmutatkoznak. Így a harmadik fejezet végén írtak értelmében a zene a dionüszoszi-apolloáni műalkotásban sem tükrözhetné közvetlenül az igazságot, szimbólumként erre az igazságra csak utalhatna. Ebben a tekintetben igaza van Lacoue-Labarthe-nak: a szimbólumnak a harmadik fejezetben foglaltaknak megfelelően *általában véve* utalásszerű jelnek kellene lennie, nem csak a gesztusnak, hiszen a szimbólum az igazságot csak elfátyolozva mutatja. Ehhez képest a

⁶¹⁰ Vö. uo. 45. o.

⁶¹¹ Uo. 45. o. A kiemelés tőlem: K. S.

negyedik fejezetben a szimbólumoknak az érzés és az igazság kifejezése terén jelentkező fokozataival találkozunk. Itt ugyanúgy, mint korábban, a képi művészetek maradnak alul a zenével szemben, és feltűnő, hogy míg a zenei alkotások megítélése alig változik (a harmónia továbbra is kifejezi a világ egészét és annak magában valóját), addig a képi művészetek színpadi megjelenéséről és szimbólumként való működéséről Nietzsche viszonylag hosszan értekezik. Leírja, hogyan változik meg a képzőművészetek szerepe, ha nem önállóan, hanem a dráma részeként tekintjük őket, vagyis hogy hogyan értékeljük a drámában a képzőművészeteket szépségükre való tekintet nélkül az igazság, illetve a valóság jeleként.⁶¹² Ez arra mutat, hogy Nietzsche, mivel a zene világfeltáró hatalmából láthatólag nem akart engedni, azt feltételezte, hogy a művészetek egyesülése inkább a képzőművészetek, mint a zene oldalán idéz elő változásokat. Ezzel persze sérül a harmadik fejezetben a szimbólumról felállított elmélet,⁶¹³ hiszen eszerint az egyesüléssel a zene kifejezőerejének csökkenése is együtt járna, sőt, az egyesülésre éppen azért van szükség, mert a dionüszoszi mérhetetlen kifejezőereje életellenes – ennek a kifejezésnek tehát az egyesüléssel változnia kellene.

A művészeti ágak viszonya ezzel szemben az új művészeti alkotáson belül is aszimmetrikus lesz, ahogy az a szöveg záró bekezdésében, az összművészeti alkotás példajaként megjelenő dionüszoszi ditirambus kapcsán nyilvánvalóan megmutatkozik. A tánc mint felfokozott gesztusnyelv itt is a kísérő képzeteket, a zene az akarat világát, a költészet pedig „egyszerre a képek érzékiségét [...] és a hang érzelmes mámorát” szimbolizálja.⁶¹⁴ Az összművészeti alkotás ennek fényében azt fogja össze, amit a művészeti ágak külön-külön tükröznek a világból. Ez nem vág össze a szöveg harmadik fejezetével, ahol Nietzsche még az új, összművészeti alkotásnak a korábbi művészeti ágaktól eltérő sajátosságait igyekszik megragadni a fenséges, a nevetséges, a valószínű és a szimbólum fogalmi által. Ha a szimbólum minden művészeti ágban, sőt, minden kifejezésformában jelen van, természetesen alkalmatlanná válik az új műalkotás specifikumának leírására. Ám a probléma nem merül ki ennyiben, a negyedik fejezet lezárására kérdésessé teszi azt is, hogy ilyen specifikum egyáltalán létezik, hiszen az új művészeti ág itt ugyanazt és ugyanúgy jeleníti meg, mint a részét képező régiéket, azzal az egyetlen különbséggel, hogy egymás mellé helyezi ezeket a régi műformákat. Nietzsche már nem beszél arról, hogy a valószínűt ábrázolná, ehelyett azt olvashatjuk, hogy

⁶¹² Vö. uo. 44. o.

⁶¹³ Az, hogy a zene és a képi művészetek viszonya az új művészeti ágban is aszimmetrikus, már a harmadik fejezet befejezésében is tetten érhető: „Hol van azonban a hatalom, mely őt [a nézőt] a csodahívő hangulatba helyezi, melyen keresztül mindent elvarázsolva lát? Mi győzi le a látszat hatalmát és fokozza le a látszatot szimbólummá? A *zene*. –” (Uo. 43. o.) Itt a zene az átváltoztató hatalom, míg a változást a látszat művészetei szenvedik el. Ez az asszimmetria már a következő fejezet elemzéseinek irányába mutat, de a harmadik fejezet szimbólum-fogalmát önmagában még nem kérdőjelezi meg.

⁶¹⁴ Uo. 46. o.

benne „az akarat világa is hallatlan szimbolikus kifejezést ér el”.⁶¹⁵ Habár „szimbolikus” kifejezésről van szó, a negyedik fejezet tükrében ez a jelző elveszíti egyértelmű kapcsolatát a valószínűséggel, mivel a zene is szimbolizál, és mivel Nietzsche a hangot közvetlen ábrázolásként és szimbólumként írja le.⁶¹⁶

Az ellentmondások oka részben megint csak az, hogy Nietzsche szövegében kétféle műalkotás verseng az ideális műalkotás posztjáért, a wagneri zenedráma és a schopenhaueri zene. Nietzsche az igazság, a lényeg kifejezésének képességét a schopenhaueri zenének adja, a harmadik fejezetben az összművészeti alkotástól pedig megtagadja: ez az igazságot csak szimbolikusan fejezi ki. Ám ez a veszteség a schopenhaueri metafizika keretében a wagneri zenedráma leértékelését hozza magával, a művészetek csúcsán így a zene marad. Csakhogy Nietzsche óvakodik ettől a leértékeléstől, ezért a wagneri zenedrámának is odaadja azt, amit korábban megtagadott tőle: az igazság kimondásának képességét. A szimbólum ezért megszűnik az igazság kimondásának korlátja lenni.

A szöveg egészét tekintve mégis kérdésesnek tűnik, hogy mennyiben adhatja vissza a szimbólum az igazságot. A harmadik fejezet szerint a szimbólum „az igazság jele”,⁶¹⁷ vagyis mindig az igazságra kell mutatnia, másrészt ezt az igazságot elfátyolozza, vagyis közvetlenül nem mutatja meg. Amit a színpadon látunk, nem maga az igazság, de mindig az igazságot közvetíti, csupán beburkolva, és ezzel élhetővé téve. A negyedik fejezet fényében ez azt jelentené, hogy valamennyi kifejezésforma és művészeti ág ugyanezt teszi, a különbség csak abban van, hogy mit képesek megragadni a lényegből, illetve mennyire közelítik meg azt. Így nem csak a fogalom, de minden kifejezésforma és minden művészeti ág az igazság – közelebbi vagy távolabbi – rokona lenne. A behatóbb vizsgálat azonban azt mutatja, hogy a kifejezőeszközök és a művészeti alkotások hierarchiájában bizonyos szimbólumok igencsak messze vannak az igazság ábrázolásától. Már a képek is annak külső oldalánál maradnak, a fogalmi nyelv pedig csak igen távolról, a tudatossá vált képzeteken keresztül érintheti a világlényeget, voltaképpen a képzetvilágot ábrázolja, benne tehát az elleplezés, nem pedig a feltárás mozzanata lehet csak hangsúlyos.

A szimbólum-fogalom ellentmondásossága ellenére is leszögezhető, hogy helytálló Lacoue-Labarthe-nak az a megállapítása, mely szerint a szimbólum – Nietzsche későbbi metafora-fogalmától eltérően, mellyel még részletesen foglalkozni fogok – az általa

⁶¹⁵ Uo. 46. o.

⁶¹⁶ Vö. uo. 45. o.

⁶¹⁷ Uo. 40. o.

kifejezettnek „többé-kevésbé adekvát” jele,⁶¹⁸ vagyis nem hibázza el szükségszerűen a dolgok lényegét (az akaratot). Persze nem is találja el szükségszerűen. A harmadik fejezet szerint csak a megmutatás és az elleplezés játékában utalhat rá, a negyedik fejezet szerint pedig a különféle szimbólumok erősen eltérő mértékben képesek megközelíteni. Mégis, a szimbólum rendelkezik igazságvonatkozással, illetve létezik olyan szimbólum, mely a világ lényegéig hatol.

A negyedik fejezetben a szimbólum-fogalom általánossá válása miatt elveszíti azt a megkülönböztető szerepet, melyet a harmadik fejezet szerint be kellene töltenie, és ellentmondások forrásává válik. Valószínűleg ennek tudható be, hogy Nietzsche a szöveg következő, Cosima Wagner számára készült, *Die Geburt des tragischen Gedankens* című változatából nem csak a negyedik fejezetet, de a teljes szimbólum-elméletet, vagyis a harmadik fejezet záró bekezdéseit, és a korábbi, ezt előkészítő zárójeles megjegyzését („[s]zimbólum, az igazság jele”)⁶¹⁹ is kihagyja.⁶²⁰ Az újabb változatban a szimbóluméval a valószínűség fogalma is elesik; ám még megmarad az az állítás, hogy a fenséges és a nevetséges a szépség és az igazság közti köztes szférát képviselik.⁶²¹ *A tragédia születésében* erről már nincs szó, bár a fenséges és a komikus itt is a lét borzalmát és abszurditását legyőzni tudó eszközökként jelennek meg.⁶²² És bár *A dionüszoszi világnézet* szimbólum-elmélete eltűnik, a szimbólum fogalma *A tragédia születésében* is szerepet játszik, mint majd látni fogjuk.

4. Wagner *Beethoven* című írásának hatása Nietzsche nyelv- és zenefelfogására

A) Feljegyzések a *Beethoven*-tanulmány megjelenése előtt

A dionüszoszi világnézetben a tragikus műalkotás és a wagneri zenedráma megragadására az érzés és a szimbólum fogalmai mentén kidolgozott koncepcióját Nietzsche tehát néhány hónappal később, 1870 decemberében a *Die Geburt des tragischen Gedankens* című írásában már feladja. Claus-Detlef Bruse szerint ennek háttérében Wagner *Beethoven* című tanulmányának megjelenése áll, amelyben maga Wagner próbálja meg egyesíteni zeneszerzői

⁶¹⁸ Vö. Lacoue-Labarthe 2003. 149. o.

⁶¹⁹ DV 40. o.

⁶²⁰ Vö. GG

⁶²¹ Vö. GG 595-596. o.

⁶²² Vö. TSZ 67. o.

gyakorlatát és korábban képviselt zeneelméletét Schopenhauer tanaival.⁶²³ Bár a tanulmány utolsó szakaszainak törlését, ahogy fentebb már megmutattam, a szöveg belső ellentmondásai is indoklohatták, tény, hogy a következő év elején Nietzsche jegyzetfüzeteiben már a zene, a képi művészetek és a nyelv egyesülésének új modelljével kísérletezik,⁶²⁴ és megoldásaiban több ponton támaszkodik Wagner *Beethovenjére*, amely 1870 decemberében látott napvilágot.⁶²⁵ Ebben a fejezetben Nietzsche jegyzetfüzetei alapján azt vizsgálom, hogy hogyan fogta fel Nietzsche a wagneri zenedrámát *A dionüszoszi világnézet* lezárását követően, még a *Beethoven* megjelenése előtt, hogy pontosabb képet kaphassak arról, mi okozta *A dionüszoszi világnézet* említett szakaszainak törlését, és hogy lássam, milyen irányt vettek Nietzsche gondolatai ebben az időszakban. Ez előtt a háttér előtt reményeim szerint a *Beethoven* hatása is jobban kirajzolódik majd.

Nietzsche 1870 júniusa és decembere közötti időszakban keletkezett feljegyzéseiben a művészetek egységének témája mintha háttérbe szorulna, ez azonban nem jelenti azt, hogy egyáltalán nincs jelen. Az 1870 szeptembere és 1871 januárja között készült feljegyzéseket őrző, a kritikai kiadásban 5-ös számmal jelölt füzet⁶²⁶ néhány darabja arról árulkodik, hogy ekkoriban a művészetek egységével kapcsolatban Nietzsche az a kérdés foglalkoztatta, hogy a görög tragédia ránk maradt alkotásaiban nem valósul meg az egyes művészeteknek az a betetőződése, melyet a wagneri összművészeti alkotás elvei szerint elvárnánk; a történelmi tapasztalat ellentmond az elméletnek. Az 5[17]-es feljegyzésben így ír: „Abból, hogy az egyes művészetek az aischülöszi drámában nincsenek a csúcsponton, még nem következik, hogy ez szükségszerű. Miért nem állt többé a színjátszás művészete, a festészet, a zene elérve a maguk

⁶²³ Vö. Bruse 1984. 171. o.

⁶²⁴ Ennek legfontosabb dokumentumai a 7[127]-es és a 12[1]-es számú feljegyzések, melyekről a későbbiekben még lesz szó. Ezt a két feljegyzést a korábbi kiadások összetartozóakként adták közre. A Großoktavausgabe IX. (1896-ban megjelent) kötetében a két feljegyzés még elkülönül egymástól, három részre oszlik, három cím alatt, de az első cím feletti szerkesztői megjegyzés összekapcsolja őket mint *A tragédia születése* tervezett, egymást követő fejezeteit. (Vö. GA IX. 128–145. o.) A Musarionausgabe 3. (1920-as) kötetében pedig már egyetlen írásként szerepelnek *Über Musik und Wort* címen (vö. MusA 3. 339–355. o.). Ugyanezt a megoldást más kiadások is átveszik (lásd pl. MW). A két feljegyzésből kompilált szöveg magyar nyelven is megjelent *A szó és a zene* címmel (lásd SZÉZ). Az alábbiakban ennek ellenére a két feljegyzés kapcsán a Colli–Montinari-féle kritikai kiadásra fogok támaszkodni mint megbízható szövegkiadásra, és az esetleges idézeteket a saját fordításomban közlöm, de az olvasó tájékozódásának segítésére zárójelben megadom a magyar kiadás oldalszámait is.

⁶²⁵ Vö. uo. 157. o.

⁶²⁶ Az U I 3-3a jelű, a KSA 1. kötetében 5-ös számmal jelölt füzet még nem mutatja a *Beethoven*-tanulmány hatásait, annak ellenére sem, hogy Wagner Cosima naplója szerint 1870 júliusában Nietzsche jelenlétében már felolvasott a készülő tanulmányból (vö. Wagner, C. 1983. 70. o.), és hogy a kritikai kiadás datálása szerint legalább a füzetben található utolsó feljegyzéseknek már biztosan a tanulmány megjelenése után kellett készülniük. A kritikai kiadás nem ad támpontot azt illetően, hogy a füzetben lévő feljegyzések a megadott viszonylag tág időintervallumon belül mikor keletkeztek, Nietzsche az elsőt 1870. őszi, a másodikat 1870. szeptember 22-i dátummal látja el (vö. 5[1] KSA 7. 94. o. és 5[2] KSA 7. 94. o.), a későbbi feljegyzéseket nem datálja.

csúcseit a zenei dráma szolgálatában?”⁶²⁷ A dráma részévé válás *A dionüszoszi világnézet* harmadik fejezetéhez hasonlóan e feljegyzés szerint is az egyes művészetek megváltozását hozza magával: „A zene a drámában, éppúgy, mint a festészet, valami más lett: csalni akar, többé nem a látszat tiszta művészete.” Bár a vázlat szűkszavú, a látszat művészetére való utalás azt a gyanút kelti, hogy az utolsó tagmondatokban mégsem a zenéről, hanem a festészetéről olvashatunk, hiszen Nietzsche az ekkoriban keletkezett szövegeiben a festészetet írta le a látszat művészeteként, a zenét pedig az ellentétes póluson helyezte el. Más feljegyzések ebből az időszakból megerősítik, hogy Nietzsche legalábbis foglalkozni kezdett a dráma részévé vált zene sajátosságainak kidolgozásával: az 5[69]-es jegyzet szerint „[a] drámai zene [...] szobrászat magasabb értelemben”,⁶²⁸ az 5[70]-es feljegyzés szerint pedig a drámai zenében „a fantázia ereje” működik.⁶²⁹ Ezek az állítások igencsak kifejtetlenek; mindenesetre az 5[17]-es feljegyzés alapján úgy tűnik, a drámai zene új, az abszolút zenétől eltérő értékelésének háttérében közvetlenül Nietzsche történeti ismeretei húzódnak meg. A tragédiában *A dionüszoszi világnézet* negyedik fejezetében felvázolt képpel ellentétben nem érvényesülhetnek ugyanazok a hatások, mint az egyes művészeti ágakban külön-külön, hiszen a művészetek nem benne állnak a csúcsaikon, a zene sem lehet tehát „világszimbólika”, ehelyett meg kell mutatni a tragédiában betöltött sajátos szerepét. Nietzsche az 5[17]-es feljegyzésben végül az ének viszonyaira kérdez rá, mint a művészetek egyesülésének legegyszerűbb példájára,⁶³⁰ az 5[70]-es feljegyzésben pedig a dalt mint a „legegyszerűbb formá”-t, vélhetőleg mint a művészetek egyesülésének legegyszerűbb formáját említi.⁶³¹ Ebben ismét az *Oper und Drama* hatása mutatkozik meg, melyben Wagner nem pusztán az első nyelvet írta le énekként, de a népköltészetet is példászerű műalkotásnak tekintette.⁶³² Nietzsche *A dionüszoszi világnézet*ben sem az első nyelvet sem a lírát nem kezeli az összművészeti alkotás előképeként, a népköltészetéről pedig nem beszél. Így ez a megjegyzés újfajta orientálódást jelezhet. Úgy tűnik, Nietzsche bizonyos szempontból megmaradna *A dionüszoszi világnézet* harmadik fejezetében kijelölt csapásirányon, most az új művészet specifikumát összetevői szerepének megváltozásán keresztül ragadva meg, és az ének, illetve a dal mint az összetett műalkotásnak a tragédiánál egyszerűbb modelljei ebben a vizsgálatban lennének segítségére. A történeti nézőpont végül messzire távolítja Nietzscht Wagner elgondolásaitól, az 5-ös számú jegyzetfüzet végén, tehát már 1871 januárjában így ír:

⁶²⁷ 5[17], KSA 7. 96. o.

⁶²⁸ 5[69] KSA 7. 109. o.

⁶²⁹ 5[70] KSA 7. 109. o.

⁶³⁰ Vö. 5[17], KSA 7. 96. o.

⁶³¹ Vö. 5[70] KSA 7. 109. o.

⁶³² Vö. Wagner, R. 1869. 31-32. o.

„Minden művészet csúcspontja későbbre esik, mint a dráma, ez nem veszi föl magába őket, hanem konzervatív marad.”⁶³³ Ez a gondolat túlságosan távol áll Wagner elképzeléseitől ahhoz, hogy Nietzsche *A tragédia születésében* akár csak utaljon is rá. Ám a dal, pontosabban a népdal valóban a tragédia előképeként és az apollóni és a dionüszoszi elvek egyesülésének példajaként jelenik meg már 1871 elején a jegyzetfüzetekben, majd *A tragédia születésében* is.

Az 1870 második feléből származó feljegyzésekben Nietzsche a dal és a tragédia viszonyát még nem fejt ki, a dal vizsgálata megmarad ötletnek, illetve később kidolgozandó feladatnak. *A dionüszoszi világnézet* harmadik fejezetében az új műalkotás specifikumát leíró központi fogalom, a valószínűség nem kerül elő ezekben a jegyzetekben, ám Nietzsche az 5[90]-es jegyzetben leszögezi, hogy a drámában a színpad világának valóságként kell hatnia, „[n]em ingadozhatunk látszat és igazság között.”⁶³⁴ Ez a követelmény tehát továbbra is érvényes a drámai műalkotásokkal szemben, ami arra utal, hogy Nietzsche *A dionüszoszi világnézet*ben megfogalmazott, annak következő változatából törölt elgondolásait ekkor még nem vetette el teljesen.

A szimbólum fogalma ellenben a jegyzetekben egészen más értelemben bukkan fel, mint *A dionüszoszi világnézet*ben. Nem az összművészeti alkotás specifikumának a megragadására, és nem is az egyes műalkotások kifejezőerejének leírására szolgál, ehelyett a képzet, illetve a jelenség fogalmához tapad. Az 5[80]-as feljegyzésben a nyelvvel is kapcsolatba kerül, így ez a feljegyzés különösen érdekes számomra, főként mivel a benne körvonalazódó nyelvfelfogás néhány elemében emlékeztet Nietzsche későbbi, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írásában megfogalmazott nyelvkritikájára.

Az 5[80]-as feljegyzésben Nietzsche a képzet és az akarat fogalmait problematizálva érinti a nyelv témáját. Viszonylagos hosszúsága ellenére ez a jegyzet semmiképpen sem megállapodott gondolatok kifejtése, inkább a gondolkodás eszköze, benne Nietzsche a schopenhaueri etika felől indulva a képzet és akarat fogalmainak elemzésére tér rá. A szimbólum szót először az érzés kapcsán használja, a két fogalom együttállása azonban itt egészen más, mint *A dionüszoszi világnézet*ben. „*A képzet az érzésben a tulajdonképpeni akaratmozgáshoz viszonyítva csak a szimbólum jelentésével bír. A szimbólum a csalkép, amelyen keresztül egy általános törekvés [Trieb] szubjektív individuális vonzást gyakorol.*”⁶³⁵

⁶³³ 5[124] KSA 7. 128. o.

⁶³⁴ 5[90] KSA 7. 117. o.

⁶³⁵ 5[80] KSA 7. 112. o.

A szimbólum tehát csalkép, akarati ösztönző, motívum, amelynek segítségével az akarat ráveszi teremtményeit a cselekvésre. Nietzsche itt a szimbólum szónak az átvitelre, pontosabban a helyettesítésre vonatkozó jelentésaspektusát használja ki. A képzet az érzésben „a szimbólum jelentésével bír”, vagyis nem önmagát jelenti, hanem valami más helyett áll – nem vezet azonban tovább önmagától ahhoz, amit helyettesít, hanem eltakarja azt. A szimbólum tehát nem enged hozzáférést a világ lényegéhez, mint korábban, *A dionüszoszi világnézetben*. A csalképpel azonban már ott is foglalkozik Nietzsche, olyan módszerként írva le, melyet „a természet, a céljait elérendő, [...] rendszeresen igénybe vesz.”⁶³⁶ „Az igazi célt csalkép takarja el, ez után nyújtjuk ki a kezünket, és a természet a célt a megtevesztésen keresztül éri el.”⁶³⁷ *A dionüszoszi világnézetben* az apollóni szépség szférája mutatkozik ilyen illúzióként, ez tartja meg a dionüszoszi igazság borzalmának ellenére a görögöket a létben, és teszi őket képessé a cselekvésre, illetve a művészi alkotás létrehozására.⁶³⁸ A szimbólum fogalma itt ebben az összefüggésben nem kerül elő.

A csalképekre, illetve az illúziókra vonatkozó elmélet háttérében Hartmann *Philosophie des Unbewußten*je áll, ahogy Frederico Gerratana megmutatta.⁶³⁹ Hartmann rendszerében kitüntetett helyet foglal el az a gondolat, hogy a természet a maga céljait illúziók, illetve csalás segítségével éri el. Hartmann az elméletet művében először a *Das Unbewußte in der geschlechtlichen Liebe* című fejezetében fejti ki, melyben arra az eredményre jut, hogy az embernek a nemzés szolgálatában álló, a nemi szerelmet irányító ösztönei, valamint a párválasztás ösztöne káprázatoknak vannak alávetve: az első esetében az ember élvezetet, a második esetében pedig különleges, csak az adott személy által elérhető élvezetet keres, és ezekbe az illúziókba gabalyodva felel meg a természet céljainak: nemz lehetőleg a neme ideájának minél inkább megfelelő utódokat, örökíti tovább az életet.⁶⁴⁰ Az illúziók azonban az élet más területeire is kiterjednek, és nem csak az egyes embert, de az egész emberiséget fogva tartják.⁶⁴¹ Nietzsche ezt az elmélet igen intenzíven foglalkoztatta az általam vizsgált időszakban, a téma az 5-ös számú jegyzetfüzetben is újra és újra visszatér.⁶⁴² Az 5[80]-as feljegyzés azáltal különül el tőlük, hogy Nietzsche itt a szimbólum, illetve a nyelv fogalmait is kapcsolatba hozza vele.

⁶³⁶ DV 37. o.

⁶³⁷ Uo.

⁶³⁸ Vö. uo. 37-38. o.

⁶³⁹ Vö. Gerratana 1987. 407. o.

⁶⁴⁰ Vö. Hartmann 1869. 184. o.

⁶⁴¹ Vö. uo. 540–627. o.

⁶⁴² Vö. pl. 5[33] KSA 7. 101-102. o., 5[35] KSA 7. 102. o., 5[61] KSA 7. 107. o., 5[68] KSA 7. 108. o., 5[96] KSA 7. 119. o., 5[98] KSA 7. 119-120. o., 5[102] KSA 7. 102. o.

A szimbólumokként értett képzetek Nietzsche szerint tehát csalképek, nem egyeznek meg az akarat valóságával, hanem éppen elleplezik azt. Nietzsche néhány bekezdéssel lejjebb a szimbólumot a tudatosuláshoz köti: „Mi az akaratit indulat tudatossá válása? Mind világosabbá váló szimbolizálás.”⁶⁴³ Ebben talán ismét Hartmann hatása mutatkozik meg, aki művének egy pontján a szimbólumot a még csak érzésként meglévő ismeretek tudatosulásának egyik útjaként említi: „[...] minden tudattalan csak akkor meghatározott tartalom a tudat számára, ha belépett az érzékiség formáiba mint fény, világosság, vízió, kép, szimbólum vagy absztrakt gondolat [...]”.⁶⁴⁴ Nietzsche az így felfogott szimbólumot az 5[80]-as feljegyzés folytatásában a nyelvvel hozza összefüggésbe: „A nyelv, a szó nem más, mint szimbólum. A gondolkodás, vagyis a tudatos képzetalkotás nem más, mint a nyelv szimbólumainak megjelenítése, összekapcsolása. Az ösintellektus ebben valami egészen más: lényegében célképzet, a gondolkodás szimbólumokra való visszaemlékezés.”⁶⁴⁵ A tudatos gondolkodás és a nyelv összekötése nem meglepő, Nietzsche már a grammatika előadásokban és *A dionüszoszi világnézetben* is összekapcsolta a kettőt. Az utóbbi írás rétegzett nyelvfelfogását itt, mint látható, nem veszi figyelembe; nyelv alatt az ott fogalmi nyelvként bemutatott, racionális nyelvet érti. Ez a nyelv és a tőle függő gondolkodás az emberre jellemző, és a szimbólumok az ember esetében – az ösintellektussal szemben – nem pusztán a cselekvés mozgatórugói. A gondolkodás egyben a megélték megragadása, emlékezetben való megtartása is: „Ahogy a látószerv játéka csukott szemeknél a megélt valóságot tarka váltakozásban kuszán termeli újra, úgy viszonyul a gondolkodás a megélt valósághoz: a gondolkodás töredékes visszakérődzés.”⁶⁴⁶ A vázlat folytatásában Nietzsche már *az ember célképzeteit* is ennek megfelelően, „reprodukált múlt”-ként,⁶⁴⁷ a „megélt visszakérődzése”-ként⁶⁴⁸ írja le. Ez azt jelenti, hogy az ember cselekvésének céljai is nyelvi természetűek: az ember számára adódó csalképek nyelvi szimbólumok.⁶⁴⁹

A nyelv tehát nem egyszerűen a jelenségvilág része, hanem az ember gondolkodásának és cselekvéseinek irányítója is: tudatossá, a gondolkodás számára megragadhatóvá csak az válik, ami nyelvi, és az ember számára cselekedeteinek motívumai is nyelviékként jelentkeznek, ez a nyelvi világ pedig csak távolról érintkezik a tapasztalatokkal,

⁶⁴³ 5[80] KSA 7. 113. o.

⁶⁴⁴ Hartmann 1869. 287. o.

⁶⁴⁵ 5[80], KSA 7. 113. o.

⁶⁴⁶ Uo.

⁶⁴⁷ Uo.

⁶⁴⁸ Uo. 114. o. Gerratana szerint Nietzsche a vázlatban Hartmann célfogalmát kritizálja. (Vö. Gerratana 1987. 411. o.)

⁶⁴⁹ Arról, hogy a nyelviékek mellett másféle szimbólumok is léteznének, Nietzsche a töredékben nem beszél. Vö. uo. 112–114. o.

az igazságot pedig szimbólumként elleplezi. Úgy tűnik, hogy Nietzsche későbbi nyelvkritikájának itt számos eleme együtt van. Csakhogy itt a teljes vizsgálódás metafizikai keretbe illeszkedik,⁶⁵⁰ így az ember megismerésének korlátozottságáért sem a nyelv felelős, hanem az akarat.⁶⁵¹ A metafizikai vizsgálódás már önmagában arra utal, hogy az ember számára az igazság megismerése a kutató szerint nem teljesen lehetetlen, és a tudatosan kívül a szubjektum számára a megismerésnek más útjai is nyitva állnak. Azt, hogy Nietzsche szerint egy felsőbb világba való bepillantás nem egészen lehetetlen az ember számára, mutatja az is, hogy a feljegyzés elején a jóságot és a szeretetet „egy magasabb rend megnyilvánulása”-ként írja le; bár az erényt az intellektus számára elérhetetlenként tételezi, az érzés és az ösztön számára hozzáférhetőnek tekinti.⁶⁵² A feljegyzésben megnyilvánuló nyelvfelfogás jól értelmezhető a schopenhaueri filozófia keretei közt: bár a fogalom, melynek a szó az érzéki oldala,⁶⁵³ Schopenhauer szerint is csupán „árnyképe” mindannak, ami a szemléletben adott,⁶⁵⁴ az ember ismeretei a szemlélet útján bővíthetőek, és az egyén számára az intuíció révén nyitva áll az igazság megismerésének lehetősége, ha közléséé nem is.⁶⁵⁵ Az 5[80]-as feljegyzés nyelvfelfogása nem tér el döntően Nietzsche korábbi írásaiban megmutatkozó nyelvfelfogásától. A szimbólum szót azonban Nietzsche kétségkívül másként használja itt, mint *A dionüszoszi világnézet*ben. Ennek a használati módnak azonban a következő írásokban nincs közvetlen folytatása, és azzal kapcsolatban, hogy Nietzsche a szimbólum fogalmát a *Beethoven*-tanulmány megjelenése előtt a vázlatban jelzett irányba kívánta volna átértelmezni, csak találgatni lehet.

*A dionüszoszi világnézet*et követő feljegyzéseket vizsgálva tehát úgy tűnik, Nietzsche az ott a harmadik és a negyedik fejezet közt létrejött ellentmondást a harmadik fejezet javára döntené el, továbbra is megtartva a drámai műalkotással szemben a valószínűség követelményét, miközben az összművészeti alkotás specifikumát a benne egyesülő elemek változásain keresztül, a legegyszerűbb forma, a dal mintájára próbálná megragadni, míg a szimbólum-fogalmat már nem alkalmazná az összművészeti alkotás jellemzésére. Vagyis a jegyzetfüzetekben megfigyelhető egyfajta elmozdulás *A dionüszoszi világnézet* egészéhez képest, és ez az elmozdulás legalábbis a kis írás negyedik részének törlését annak következő változatából indokoltta tehetné. Biztosan azonban ezzel kapcsolatban nem mondhatunk, és a

⁶⁵⁰ Vö. uo. különösen 113-114. o.

⁶⁵¹ Vö. uo.

⁶⁵² Vö. uo. 112. o.

⁶⁵³ Vö. Schopenhauer 1977a. 77. o.

⁶⁵⁴ Uo. 89. o.

⁶⁵⁵ Vö. Schopenhauer 2002. 458. o., Schopenhauer 1977a. 89-90. o.

fenti rekonstrukció semmiképpen sem zárja ki, hogy az utolsó szakaszok törlésében Wagner *Beethoven* című írása is szerepet játszhatott.

B) *A tragédia születése és közvetlen előzményei*

Mindenesetre tagadhatatlan, hogy Nietzsche 1871-ből származó feljegyzéseiben az összművészeti alkotás megragadására tett kísérletekben a *Beethoven*-tanulmány hatása igen intenzíven jelen van. Bruse szerint ez a hatás elsősorban két dologban nyilvánul meg: egyrészt abban, hogy a tragédia komponenseként jelentkező zene most megőrzi a zenére általában jellemző nagy fokú kifejezőerőt, másrészt pedig abban, hogy a tragédia, illetve a wagneri műalkotás befogadójának „inkább el kell vonatkoztatnia a színpadi történésektől, mint az eddigiekben, és a zene segítségével a drámai akció tisztán szellemi szemléletéig kell jutnia, mely a kórus dalainak »anyaölebből« mint árnyékszerű álmokkép emelkedik fel.”⁶⁵⁶ A zene és a vele egyesülő művészetek értékelése is megváltozik tehát. Nietzsche már nem állít olyasmit, hogy az összművészeti alkotás csupán a valószínűt fejezné ki: a zene az összművészeti alkotás részeként is megmarad annak, ami, és már eleve biztosítani fogja a teljes műalkotás kifejezőerejét. *A dionüszoszi világnézet* harmadik fejezetében kijelölt út lezárul. A másik oldalon a színpad képei pedig pusztá viziókká válnak Wagnernek abból a gondolatából kiindulva, hogy „a zene hatása a látást lefokozza”.⁶⁵⁷

Ez azt jelenti, hogy a zene megítélése változik kevesebbet, Nietzsche-nek elég *A dionüszoszi világnézet* negyedik fejezetének értékítéletéhez ragaszkodnia. Habár éppen az 1870 őszeről-teléről származó jegyzetekben láttuk annak a nyomait, hogy Nietzsche lépéseket tett a korlátozottabb kifejezőerejű drámai zene sajátosságainak kidolgozása irányába, most az elméletnek ez az oldala eselik, és a korábban még az összművészeti alkotás jellemzésére használt „drámai zene”⁶⁵⁸ kifejezés most az operára vonatkoztatva kerül elő, és negatív előjelet kap. Ez a zene pusztán a mimus támogatására szolgál, a hatást célozza meg, és a zene teljes leértékelését, igazi, dionüszoszi hatásainak elvesztését jelenti, voltaképpen „nem zene” [Unmusik].⁶⁵⁹ Nietzsche tehát azt a stratégiát alkalmazza, hogy a korábban a wagneri összművészeti alkotás megragadására irányuló, ám Wagner megváltozott elveivel nem

⁶⁵⁶ Bruse 1984. 572. o.

⁶⁵⁷ Wagner, R. 1995a. 125. o.

⁶⁵⁸ 5[69] KSA 7 109. o., 5[70] KSA 7. 109. o.

⁶⁵⁹ 8[29] KSA 7. 233. o. vö. 7[127] KSA 7. 187-188. o. (SZÉZ 314. o.)

összeegyeztethető jellemzéseit most az operára alkalmazza, hibaként értékeli, és az operának a wagneri zenedrámától való elhatárolására használja fel.

Ugyanerre szolgál egy Hanslicktól származó gondolat is, melyet Nietzsche *A dionüszoszi világnézet* írásának idején még mintha a zenére általában érvényesként idézett volna fel. A 3[13]-as számú feljegyzésben így fogalmaz: „A hang szimbólumának kialakulása: az érzés néhány hangzásnál szokás révén rögzül. A szöveg itt nagyban közreműködik, pl. – – –”⁶⁶⁰ A szöveg, mely itt tudatos jelek együtteseként, a fogalmi nyelv termékeként érthető, segít tehát a zenei jelek jelentéseinek kialakításában. Az elgondolás bizonyos mértékig megint Hanslickra emlékeztet, aki szerint a zene érzelmeltető hatásaiért gyakran a konvenció tehető felelőssé. Hanslick, miután leszögezi, hogy „[a] zenei alkotások nem mindig, mindenhol, és nem szükségképpen függenek össze bizonyos hangulatokkal, ez a viszony nem alapul feltétlen kényszeren”, hozzáfűzi: „[m]ég akkor is, ha egy ténylegesen meglévő benyomást veszünk szemügyre, a szükségszerű helyett gyakran inkább valami konvencionális mozzanatot fedezünk fel benne. Nemcsak a formában és a szokásokban, hanem a gondolkodásban és az érzelemben is kialakul az idők folyamán sok olyan egybecsengés és megfelelés, amely előttünk aztán mint magához a dolog lényegéhez tartozó tűnik fel”.⁶⁶¹ A zenei alkotások által kiváltott érzelmek tehát nem a zene természetéből fakadnak, hanem a társadalmi szokásokhoz kötöttek; ezért koronként változnak.⁶⁶² A nyelvi elemek ugyanakkor Hanslick szerint is támogatják a befogadóban a zenéhez társuló érzések kialakulását. „A feliratok olyan irányba terelik képzeletünket és érzéseinket, amelyet gyakorta egyenesen a zene jellegének tulajdonítunk, olyan hiszékenységgel, amely ellen a legjobb tréfaként csak a cím megváltoztatását ajánlhatjuk.”⁶⁶³ Hanslick számára azonban a feliratok általában nem járulnak hozzá a zenei jelentések hosszabb távon is érvényes rögzítéséhez, azaz egy zenei szimbolika kialakításához. A zenei szimbólum Hanslick szerint, mint már említettem, eleve nem konvencionális jel, hanem antropológiai sajátosság.⁶⁶⁴ A zenei jelek értelmezését a címek pedig éppen csak az adott pillanatban befolyásolják, ezért lehet jó tréfa a címek megváltoztatása, hiszen a cím megváltoztatásával a befogadóban a zenehallgatás során felébredő érzelmek is megváltoznak, így lelepleződik a zenéhez társított érzelmek esetlegessége.

⁶⁶⁰ 3[13] KSA 7. 63. o.

⁶⁶¹ Hanslick 2007. 171. o., Hanslick 1865. 10-11. o.

⁶⁶² Vö. Hanslick 1865. 11. o., ill. Hanslick 2007. 172. o.

⁶⁶³ Hanslick 2007. 172. o. Hanslick 1865. 11-12. o.

⁶⁶⁴ Vö. Hanslick 1865. 22-23. o. Hanslick 2007. 32-33. o.

Hanslick szerint is vannak azonban a zenének olyan területei, amelyeken az érzések inkább a zene lényegéhez tartozónak tűnnek, mint másutt, ilyenek „az egyházi és a katonazene, illetve a színházi kompozíciók.”⁶⁶⁵ Ezekben „a legkülönbözőbb érzéseknek adott terminusok valóságos tárházát találjuk, egy olyan terminológiát, amely egy korszak komponistái és hallgatói számára olyannyira közismertté válik, hogy az egyes esetekben a legcsekélyebb kétség sem merül fel vele szemben. Későbbi korokban azonban már nagyon is. Hiszen gyakran alig értjük már, miért is tekinthettek nagyszüleink egy bizonyos hangsort éppen egy *bizonyos* affektus adekvát kifejezőjének.”⁶⁶⁶ Ennek a koncepciónak feleltethető meg a zenei szimbólumok rögzülésének a Nietzsche által a 3[13]-as számú feljegyzésben leírt útja is. Egy bizonyos érzés és egy bizonyos jellegű hangzás ismétlődő társítása hozza létre a zene és az érzés összetartozásának érzését – és teszi a zenét az adott érzés szimbólumává.

A 7[127]-es feljegyzésben a „tisztán konvencionális szimbolika” az opera sajátosságaként jelenik meg, mint a minden dionüszoszi erejét elveszített zene sajátossága, amelyből „a konvenció minden természetes erőt kiszívott”, és amely zene ezért „emlékeztető jelekké kopott”.⁶⁶⁷ Ezzel a zene egyfajta nyelvvé, még hozzá a rögzített, fogalmi nyelvhez hasonló nyelvvé válik: meghatározott tartalmak jelölésére szolgál, arra, hogy a hallgató figyelmét felhívja valamilyen, a dráma megértése szempontjából nélkülözhetetlen momentumra.⁶⁶⁸ Itt már nem az érzések kifejezéséről van szó, és Nietzschét a szimbólumok kialakulásának útja sem foglalkoztatja. Az azonban, hogy a konvencionális meghatározhatja a zenei jelentéseket, egyértelműen hibaként jelenik meg. Az ilyen konvencionális szimbolika mellett az operában a zene még az eltompult idegek felcsigázására szolgál, ami a zene fizikai hatásainak kiaknázását jelenti.⁶⁶⁹ Mindkét használati mód alapvetően hibás, mert a zenét nem önmagáért valóként kezeli, hanem a drámai cselekménynek rendeli alá. Nietzsche *A tragédia születésében* is elmarasztalja „az izgalmat felcsigázó vagy az emlékeztetést szolgáló” zenét,⁶⁷⁰ amelyeket ott Euripidészről eredeztet.⁶⁷¹ *A tragédia születésében* azonban a konvencionális szimbolikára való utalás már elveszik, és a gondolat hanslicki háttere homályba borul. A 7[127]-es feljegyzés ezzel szemben még jól mutatja, hogy Nietzsche az abszolút zenéről nem csak Schopenhauertől, de Hanslicktól is sokat tanult. A Hanslickra visszavezethető gondolatok helyét azonban a feljegyzésben már egyértelműen Wagner hatása jelöli ki.

⁶⁶⁵ Hanslick 2007. 172. o. vö. Hanslick 1869. 11. o.

⁶⁶⁶ Uo.

⁶⁶⁷ 7[127] KSA 7. 188. o. (vö. SZÉZ 314-315. o.)

⁶⁶⁸ Vö. uo.

⁶⁶⁹ Vö. uo. (SZÉZ 315. o.)

⁶⁷⁰ TSZ 144. o.

⁶⁷¹ Vö. uo.

Nietzsche ideálja tehát továbbra is az abszolút zene, vagyis a harmonikus, dionüszoszi zene. A ritmus megmarad az apollóni zene elvének, a valódi zene pedig továbbra is a harmónia révén teljeseedik ki és válik képessé a világ lényegének kimondására. *A dionüszoszi világnézet* ezzel kapcsolatban főntebb elemzett részletei csaknem szó szerint kerültek át *A tragédia születésébe*.⁶⁷² Érdekes, hogy Nietzsche egy 1871-ből származó jegyzetben azt a korban az antik és a modern művészetek megkülönböztetésére szolgáló ellentétet is felülírja, amely az általa is használt, a ritmikus és a harmonikus zene szembeállítását is tartalmazó kategóriarendszer része, és helyébe a saját megkülönböztetését állítja: „Hogy a görög világ a szobrászaton, a modern a zenén keresztül jellemezhető, egészen téves. A görög sokkal inkább a dionüszoszi és az apollóni teljes egyesülésével bír.”⁶⁷³ Nietzsche az antik és a modern közt a szobor és a zene szembeállításával létrejött határvonal érvényességét voltaképpen már azáltal aláássa, hogy a harmonikus zenét a görög antikvitásra is jellemzőnek tekinti. A tárgyáiban testet öltő dionüszoszi zene mérhetetlen fölértékelése, és a másik oldalon a modern opera zenei szempontú elmarasztalása, valamint az a tény, hogy a példaszerű zene az az antik zene lesz, amely rendelkezik a kategóriarendszerben korábban a modern zenének tulajdonított minden sajátossággal, a szembeállítás korábbi elvét tarthatatlanná teszi. Nietzsche ezért az idézett jegyzetben explicite is azzal az igénnyel lép fel, hogy ő maga adja meg a görögség művészetének karakterisztikumát. A dionüszoszi és az apollóni teljes egyesülése azonban szintén nem szolgálhat az antik és a modern szembeállításának igazi alapjául, mivel Wagner művészetében ez az eszmény ismét megvalósítást nyer,⁶⁷⁴ Nietzsche ezért *A tragédia születésében* a két princípium egyesülését nem írja le az antik görög művészetet a moderntől megkülönböztető jegyként.

A *Beethoven*-tanulmány mindenesetre megerősíti Nietzschét abban, hogy az összművészeti alkotás is az abszolút zene keretei közt értelmezendő. Ehhez azonban az összművészeti alkotás létrejöttét is egészen másként kell magyaráznia, mint ahogy *A dionüszoszi világnézetben* hozzákezdett; az egyesülésben mindenképpen a zenének kell vezető szerepet játszania. Ezért Wagner *Beethovenére* támaszkodva az egyesülés új koncepcióját dolgozza ki, a drámát a dionüszoszi kórus víziójaként írja le. Ez a koncepció az 1870 végéről, 1871 elejéről származó feljegyzésekben bontakozik ki, szinte bámulatos gyorsasággal a *Beethoven*-tanulmány megjelenését követően.

⁶⁷² Vö. TSZ 34-35. o. illetve GT 33. o. és DV 35. o., ill. DW 557. o.

⁶⁷³ 9[120] KSA 7 318. o.

⁶⁷⁴ Nem véletlen, hogy *A tragédia születésében* az apollóni és a dionüszoszi egyesülését Nietzsche a *Trisztán és Izolda* példáján mutatja be. (Vö. TSZ 173–177. o.)

Wagner a *Beethoven*-tanulmányban nyíltan Schopenhauer filozófiáját teszi meg kiindulópontjául: elfogadja, hogy a zene „a dolgok belső lényegét” fejezi ki,⁶⁷⁵ és Nietzschehez hasonlóan értelmezve Schopenhauert úgy véli, hogy a képzőművészetek ezzel szemben csupán a látszatot tükrözik.⁶⁷⁶ A képzőművészetekben „mindig a dolgok *látszata* hat, melynek nézésében az akaratmentes esztétikai szemlélés pillanataiban elmerülünk.”⁶⁷⁷ Wagner a képzőművészetek befogadásának szervét, a látást is leértékeli, mivel ez a külső világra, a jelenségek világára irányul, mely már eleve hamis, és tévedéseknek kitett,⁶⁷⁸ míg a hallás befelé, saját énkünk, belső világunk felé fordul, és ez Wagner Schopenhauer-értelmezésében számunkra a világ igaz megismerésének egyetlen forrása.

Wagner ebben Schopenhauernek arra az alapvető elgondolására támaszkodik, amely szerint saját akaratunknak belső érzék révén vagyunk tudatában, és ez a saját akarat tesz képessé bennünket annak felismerésére, hogy a világban mindenütt ugyanez az akarat munkál, vagyis annak belátására, hogy a világ nem csupán képzet, hanem akarat is, sőt, hogy éppen az akarat a világban az egyedüli tényleges létező.⁶⁷⁹ Wagner ezt a gondolatot közvetlen összefüggésbe hozza Schopenhauer egy másik meglátásával: „tudatunknak két oldala van: *saját énkünk* tudata, ez az akarat; *más dolgok* tudata, legelsősorban a külvilág szemléletes megismerése, a tárgyak felfogása. »Minél inkább előtérbe kerül a tudat összességének egyik oldala, annál jobban háttérbe szorul a másik.«⁶⁸⁰ A két gondolat összekötése által Wagner jelentősen átértelmezi Schopenhauert, aki a *Die Welt als Wille und Vorstellung* második kötetének Wagner által idézett helyén éppen a szemléleti ismeretet értékeli föl, mivel abban elmerülve a szubjektum megszabadul saját egyéni akaratától, és ezáltal válik képessé a művészeti alkotások létrehozására és élvezetére.⁶⁸¹ Wagner ellenben a befelé forduló tudatot tartja a tudat értékesebb oldalának, mert ezen keresztül ismerjük meg az akaratot.

Mivel a hallás a befelé néző tudatnak a szerve, a világ lényegének megismerése a halláshoz és a zenéhez kötött, a hallás és a látás, a belső és a külső világ felé fordulás között pedig a fentiek értelmében szakadék tátong: minél jobban érzékeljük az egyiket, annál inkább elhalványul a másik. Ebben a kontextusban válik értelmezhetővé az állítás, mely szerint „a zene hatása a látást lefokozza”. A zenét hallgatva nem törődhetünk a külső világ csalóka képeivel, hiszen a zene által közölt ismeret ettől eltávolít, belső világunk, és az igazság

⁶⁷⁵ Wagner, R. 1995a. 128-129. o.

⁶⁷⁶ Vö. uo. 121. o.

⁶⁷⁷ Uo. A fordítást enyhén módosítottam: K. S.

⁶⁷⁸ Vö. uo.

⁶⁷⁹ Vö. uo. 118. o. valamint Schopenhauer *Schopenhauer 2002*. 146–149. o.

⁶⁸⁰ Uo. A belső idézet Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung* című művének második kötetéből származik. Vö. Schopenhauer 1977a. 435. o.

⁶⁸¹ Vö. Schopenhauer 1977a. 435-436. o.

megismerése felé fordít bennünket. Wagner ezért elmarasztalja az operát, melyben egy elkorcsosult, erejét vesztett zene pótlékeként „a látnivaló válik fődologgá”. Az igazi szellemét vesztett zene, melynek az operazene a példája, „nem hirdetője már a dolgok lényegének, hanem maga is elvegyül a rajtunk kívül fekvő dolgok jelenségének látszatába.”⁶⁸²

Wagner az elmondottak értelmében nem magyarázhatja a saját zenedrámáját a képzőművészetek és a zene egyesüléseként. A színpadi látványt ezért már nem köti a képzőművészetekhez, ahogy korábban a *Das Kunstwerk der Zukunft* vagy az *Oper und Drama* című műveiben tette,⁶⁸³ vagy ahogy Nietzsche tette a már tárgyalt írásaiban, ehelyett a drámát – hangsúlyozottan nem az írott, hanem a „tényleg a szemünk előtt lejátszódó drámá”-t⁶⁸⁴ – egészen sajátos művészeti ágként írja le. A dráma kiemelkedik a többi költői, illetve képzőművészeti műforma közül, mégpedig azért, hogy mintegy a zene közvetlen jelensége, a zene a priori elveinek megvalósulása.⁶⁸⁵ „Aligha tévedtünk tehát, amikor a zenében az ember apriorisztikus drámaformáló képességét véltük felismerni. Ahogy a jelenségek világát csupán a tér és az idő törvényeinek alkalmazásával konstruáljuk, melyek agyunkban apriorisztikusan előre megvannak, úgy van előre adva a világ ideáinak tudatos ábrázolása a drámában a zene ama belső törvényei által, melyeket a drámaíró épp olyan öntudatlanul érvényesít, mint a kauzalitás ama szintén tudattalanul alkalmazott törvényeit a világ jelenségeinek appercepciójában.”⁶⁸⁶ Ebben az értelemben nevezi Wagner a drámát „a zene láthatóvá lett képé”-nek.⁶⁸⁷ Mindez azt jelenti, hogy Wagner korábbi elméleti állásfoglalásával ellentétben a zene önmagában, a szöveg és a tánc segítségével képes értelemösszefüggést létrehozni, és ezzel a zenedráma megalapozó szerepű összetevőjévé válik.⁶⁸⁸

A dráma és a zene egyesülése tehát csakis azért lehetséges, mert a zene maga hozza létre a dráma képeit, a dráma mintegy a zene külső alakban való megjelenése.⁶⁸⁹ Nietzsche ezt a koncepciót alakítja át, amikor azt állítja, hogy „[a] görög tragédiát [...] úgy kell megértenünk, mint azt a dionüszoszi kart, amely újra meg újra apollóni képekben csapódik ki.”⁶⁹⁰ A wagneri hatást egyértelműen mutatja a következő megfogalmazás: „a dráma

⁶⁸² Wagner, R. 1995a. 130. o.

⁶⁸³ Wagner, R. 1850. 169. o., 191–196. o. Wagner, R. 1869. 5-6. o.

⁶⁸⁴ Wagner, R. 1995a. 159. o. Ennek fontosságára Carl Dahlhaus hívja fel a figyelmet. Deathridge – Dahlhaus 1984. 69. o.

⁶⁸⁵ Vö. Wagner, R. 1995a. 154. o.

⁶⁸⁶ Uo. A fordítást módosítottam: K. S. (Wagner, R. 1870. 50-51. o.)

⁶⁸⁷ Wagner, R. 1995a. 159. o. A fordítást módosítottam: K. S.

⁶⁸⁸ Vö. Dahlhaus 1974. 33. o.

⁶⁸⁹ Wagner a schopenhaueri álomelmélet által még módosítja némileg ezt a koncepciót, megteremtve annak lehetőségét, hogy a zene mellett a képek, legalábbis bizonyos képek (a shakespeare-i dráma) hatását más oldalról is elismerje (vö. Wagner, R. 1995a. 157-158. o.), Nietzsche azonban ebben nem követi.

⁶⁹⁰ TSZ 73. o.

dionüszoszi megismerések és dionüszoszi hatások apollóni megjelenítése”.⁶⁹¹ A tragédia értelmét, jelentéseit Nietzsche szerint is a dionüszoszi elem konstruálja meg, mely közvetlen kapcsolatban áll a világ lényegével. A dionüszoszi és az apollóni elemek egyesülését tehát Nietzsche most új módon gondolja el: nem az apollóni szobor és az apollóni festmény válik a tragédia részévé, hanem maga a dionüszoszi hoz létre apollóni képeket. Ezek a képek rokonságot mutatnak ugyan a képzőművészetek képeivel, de közvetlenül magából a dionüszoszi elemből jönnek létre, vagyis *nem* a jelenségvilág tükrei.

A dionüszoszi, nem képi műalkotások jellegzetes példája ugyan Nietzsche szerint a zene, a ditirambikus kar azonban, amelyből a tragédia kinő, önmagában, a drámai cselekménytől elvonatkoztatva sem pusztán zenei műalkotás, benne az ének, a tánc és a szó egyesül. Nietzsche-nek tehát még ki kell dolgoznia azt, hogyan születik a tragédia ennek ellenére valóban *a zene* szelleméből. Ennek fő eszköze a líra, közelebbről a népdal elemzése, amely *A dionüszoszi világnézettől* eltérően, és Nietzsche 1870 végéről, 1871 elejéről származó feljegyzéseivel összhangban most a kevert, apollóni és dionüszoszi műalkotás legegyszerűbb példájaként jelenik meg. Nietzsche *A tragédia születésében* a lírában ismeri föl azt a csírat, „amely később a tragédiáig és a drámai ditirambusig fejlődött.”⁶⁹² Nietzsche tehát elsőként ennek a legegyszerűbb formának, illetve csírának az elemzését végzi el, hogy a bonyolultabb jelenségeket ebből kiindulva értelmezze; a líra interpretációja ezért mérvadó a ditirambusra és a tragédiára nézve is.

A líra keletkezését Nietzsche a zenéből vezeti le. Hangsúlyozva, hogy az antikvitásban „a lírikus egyben zenész is volt”,⁶⁹³ a lírai alkotások létrejöttét a következőképpen magyarázza: a „[d]ionüszoszi művész, a lírikus először teljesen eggyéválik az ős-eggyel, azonos fájdalommal, az ellentmondásával, és az ős-egy képét azután zeneként hozza létre, ha ez különben joggal is nevezhető a világ újraisméltésének és másolatának; az apollóni álomhatás folytán azonban a zene most ismét láthatóvá lesz számára, mintha *egy álomkép hasonlat formájában* pillantaná meg. Az ősfájdalom kép és fogalom nélküli zenei visszfénye, ahogy az összenvedés a látszat általi megváltásra tör, most megteremti a második tükröződést

⁶⁹¹ Uo.

⁶⁹² Uo. 47. o. Homérosz és Arkhilokhosz egymás mellett felmagasló alakjai az olvasóban könnyen azt a várákozást ébresztik, hogy az egyértelműen az apollóni művészet jellegzetes képviselőjeként említett Homérosz (vö. uo.) mellett Arkhilokhoszban a dionüszoszi művészet nagy alakjával találkozunk – érdekes módon így értelmezi a szöveghelyet *A tragédia születéséhez* nemrégiben készült történeti-kritikai kommentár is (vö. Schmidt 2012. 154-155. o.). Nietzsche magyarázata azonban ezt a várákozást nem támasztja alá. Elegendő csak arra gondolni, hogy Arkhilokhoszról azt írja, „ő hozta be az irodalomba a *népdalt*”, a népdal pedig „az apollóni és a dionüszoszi egyesülésének egyik *perpetuum vestigium-a*”. (TSZ 55. o.)

⁶⁹³ Uo. 49. o. Kiemelések az eredetiben.

mint az egyedi példázatot vagy hasonlatot.”⁶⁹⁴ Az elmélet háttérében a schopenhaueri metafizika *A tragédia születésében* átalakított elvei állnak. A világ lényege, egyetlen valódi létezője immár nem az akarat, hanem az ős-egy, amely – legalábbis az idézett szakasz szerint – alapvetően szenved.⁶⁹⁵ Ugyanakkor e sorokban jól látható a schopenhaueri filozófia hagyatéka: a világ lényegét még mindig a zene fejezi ki, amely ezért „a világ újraismétlésének és másolatának” is „joggal nevezhető”, habár ez a megnevezés nem teljesen pontos, hiszen közvetlenül magát a világ lényegét tükrözi, párhuzama a világ jelenségeivel csupán abból adódik, hogy ugyanannak a lényegnek a kivételése, mint azok. A pontatlannak tűnő megnevezés azonban most fontos lesz Nietzsche számára, mert a zene világteremtő ereje jut benne kifejezésre, és a zene most valóban olyan erőként jelenik meg, amely képes arra, hogy láthatóvá váljon, és ezáltal a világ *képét*, másolatát önmagából alkossa meg. Hogy a fenti leírás valóban nem csak a líra, de végső soron a wagneri zenedráma jellemzésére hivatott, azt a következő, a *Trisztán és Izolda* kapcsán megfogalmazott kijelentés is bizonyítja: „[...] a zene a világ ideája, a dráma csupán visszfénye, a mindenkor esetleges árnyképe ennek az ideának.”⁶⁹⁶ Itt a gondolat még közelebb áll wagneri gyökereihez, ám mindjárt látható az is, mi az, amiben Nietzsche ezt a gondolatot átértelmezi: a drámát a zenéhez képest leértékeli, képeit pedig esetlegeseknek tekinti. Ezzel szemben Wagner csupán azt tagadja, hogy *szövegek* hatással lehetnének a zenére, az általa különleges műalkotásként értelmezett, a költői műalkotások fölébe emelkedő,⁶⁹⁷ színpadon zajló drámának viszont megengedi ezt a hatást: „Tudjuk, hogy a szövegköltő versei, még ha Gothéról vagy Schillerről van is szó, nincsenek döntő hatással a zenére. Erre csak a dráma képes, nem a drámai költemény, hanem a tényleg szemünk előtt lejátszódó dráma, amely láthatóvá lett képe a zenének”.⁶⁹⁸ Bár Wagner nem fejt ki, hogy pontosan hogyan hathat vissza a dráma a zenére, érezhető, hogy az *Oper und Dramához* hasonlóan itt is a dráma és a zene egyensúlyának megteremtésére törekszik.

Nietzsche értelmezése világosan nyomon követhető a népdal példáján: a versszakos forma, az ugyanarra a dallamra énekelhető többféle szöveg oka a zene szöveggel szembeni elsődlegessége. „A dallam [...] az *elsődleges és általános érvényű*, amely éppen ezért több objektívációt, többféle szöveget is megtűrhet. A nép naiv értékelésében is messze fontosabb és feltétlenebb a dallam a szövegnél. A költeményt a melódia szüli, méghozzá mindig újraszüli;

⁶⁹⁴ Uo.

⁶⁹⁵ Az ős-egy problémájához lásd: Decher 1985., Fleischer 1988., Isztray 2011. 23-38. o., valamint saját korábbi írásomat: Kővári 2016. 107–124. o.

⁶⁹⁶ TSZ 178. o.

⁶⁹⁷ Vö. Wagner, R. 1995a. 154. o.

⁶⁹⁸ Uo. 159. o.

a népdal versszakos formája pontosan ezt mondja nekünk [...].⁶⁹⁹ Nietzsche most a szimfóniák hallgatása során a befogadókban felébredő képeket, valamint a zenei programokat is ebben a keretben magyarázza: esetleges képek ezek, „csak példálózó, a zenéből született képzetek – s nem a zene utánozta valóságok –, olyan képzetek, amelyek mit sem árulnak el nekünk a zene *dionüszoszi* tartalmáról, sőt, amelyeknek *még csak kizárólagos értékük sincs más képekkel szemben.*”⁷⁰⁰ A zenéből a képek tehát minden szükségszerűség nélkül születnek, és ugyan nem a jelenségvilág másolatai, de egy tekintetben biztosan nem különböznek tőlük, a világ magában valóját, a zene dionüszoszi mélységeit nem érintik. Nietzsche számára a zene elsődlegessége annak teljes fölényét is jelenti: „a líra éppannyira függ a zene szellemétől, mint amennyire a zenének a maga teljes korlátlanságában a képre és a fogalomra semmi *szüksége* sincs, éppen csak megtűri őket maga mellett.”⁷⁰¹

Az egyensúly, melyet Wagner a dráma és a zene között felállított, Nietzschénél ismét felborul, a zene és a szöveg kapcsolata minden tekintetben aszimmetrikus marad. Ahogy Klaus Kropfingert rávilágított, ebben közrejátszik, hogy Nietzsche Wagner elgondolásainak csak bizonyos elemeit teszi magáévá: nem veszi át Wagnernek a Schopenhauer filozófiájára visszamenő álomelméletét, és azt az ezzel összefüggő tézist sem, hogy a zene és a színpadi világ áthatnák egymást. Kropfingert arra mutat rá, hogy a ritmus különleges közvetítő szerepet játszik Wagner számára a zene és a színpad látható világa között, a harmónia ugyanis a *Beethoven* szerint a zene tulajdonképpeni eleme, de nem tartozik sem az időhöz, sem a térhez, tehát az ember számára önmagában érzékelhetetlen, és csupán az itt is plasztikusként értékelt ritmuson keresztül válik észlelhetővé.⁷⁰² A ritmus azonban a táncon keresztül nem csupán a zenéhez, de a színpadi mozgáshoz is hozzá tartozik, sőt, a színpadi mozgás a ritmuson keresztül válik a zene látható képévé: „Az emberi gesztusok, melyek a táncban kifejező módon váltakozó törvényszerű mozgással igyekeznek magukat megértetni, úgy tűnik, ugyanazt jelentik a zenének, amit a testek a fénynek, mely nem világítana, ha rajtuk nem törne meg, és azt mondhatjuk, ritmus nélkül sem vehetnénk észre a zenét.”⁷⁰³ Kropfingert értelmezése szerint ez azt jelenti, hogy a zene Wagner számára nem lesz a zenedráma egyedüli

⁶⁹⁹ TSZ 55-56. o.

⁷⁰⁰ Uo. 57-58. o. A második kiemelés tőlem: K. S.

⁷⁰¹ Uo. 59. o. Vö. Schopenhauer 1977a. 527. o.

⁷⁰² A ritmus és a harmónia jól ismert ellentétét tehát Wagner újraértelmezi. Az ellentét láthatóan még mindig a Dahlhaus által leírt kategóriarendszerből táplálkozik: a harmónia a zene igazi elemeként az abszolút zene elve marad, és mint ilyen a magában való fogalmával társul, vele szemben a ritmus pedig most is a plasztikushoz kötődik, de emellett a jelenséghez, illetve a megjelenéshez is. Wagner felfogása hasonló Nietzschééhez annyiban, hogy a harmónia Nietzschénél is a világ magában valójának megragadására képes, a ritmus ellenben a látszat művészeihez tartozik. De Nietzsche a ritmust nem tekinti a zene megjelenési formájának.

⁷⁰³ Wagner, R. 1995a. 126. o. A fordítást módosítottam: K. S. A szakaszt Kropfingert is idézi, vö. Kropfingert 1985. 10. o.

meghatározója, mivel megjelenéséhez még mindig szüksége van a színpadra, ellentétben Nietzschével, aki ezt az elgondolást nem veszi át, és a színpad képeit víziókként fogja fel, így a zenét továbbra is a műalkotás igazi megalapozó elemének, azaz valóban abszolútnak tarthatja.⁷⁰⁴ A víziók ugyan a zenéből származnak, a zenének azonban ahhoz, hogy megjelenhessen, nincs szüksége rájuk, így azok hozzá képest esetlegesen maradnak.

A zene felértékelésében és a hozzá kapcsolódó képek esetlegesként való értelmezésében ismét Schopenhauer hatása érvényesül. Nietzsche *A tragédia születése* 16. fejezetében hosszan idéz *A világ mint akarat és képzet*nek a zene és a jelenségvilág, illetve a zene és a többi művészet kapcsolatát illető bekezdéseiből, így idézi a következő, a dal, az opera és a pantomin kapcsán megfogalmazott állítást is: „Az emberélet [...] egyedi képei sosem kötődnek föltétlen szükségszerűséggel, kizárólagos megfeleléssel a zene általános nyelvéhez; úgy aránylanak csak hozzá, akár tetszőleges példa az általános fogalomhoz”.⁷⁰⁵ A zene és a képek – a jelenségvilág és a művészet képeinek – kapcsolata Schopenhauer szerint alapvetően a már jelzett párhuzamosságukon nyugszik, azon, hogy bár eltérő módon, de ugyanannak a lényegnek a lenyomatai.⁷⁰⁶ Ám a zene mindig az általánosság szintjén marad – habár általánossága hangsúlyozottan eltér a fogalmak általánosságától; a fogalom szó az idézett helyen csak metaforaként szerepel, hiszen a fogalommal szemben a zene a világ lényegét, belső magját adja vissza, mindenki számára érthetően.⁷⁰⁷ A szavak és a képek ezzel szemben képesek a jelenségvilág egyedi eseteire utalni, a zene mindent átfogó jelentéséhez képest azonban megmaradnak esetleges, helyettesíthető példának.⁷⁰⁸

A Nietzsche által *A világ mint akarat és képzet*ből idézett szakasz folytatásában Schopenhauer is az azonos dallamra énekelhető különféle szövegeket hozza fel a zenéhez társuló képek esetlegességének alátámasztására, csak hogy Schopenhauer-nél nem a népdal, hanem a *vaudeville* a jelenség példája.⁷⁰⁹ Az, hogy Nietzsche a népdalt emeli ki, valószínűleg Wagner *Oper und Dramájának* öröksége, amelyben Wagner a népdalt a szöveg és a zene egyesülésének mintaszerű eseteként mutatja be, még ha ez a mintaszerűség ott egészen mást is jelent, mint *A tragédia születésében*. Nietzsche abban is Schopenhauerre támaszkodhatott, hogy a zene szövegtől való abszolút függetlenségét hangsúlyozta. Schopenhauer a *Die Welt als Wille und Vorstellung* második kötetében így fogalmazott: „Amilyen bizonyos, hogy a zene, igen távol attól, hogy a poézis pusztá kisegítője legyen, önálló művészet, sőt, a

⁷⁰⁴ Vö. Kropfinger 1985. i.m. 9–11. o.

⁷⁰⁵ TSZ 133-134. o. vö. Schopenhauer 2002. 323. o.

⁷⁰⁶ Vö. uo.

⁷⁰⁷ Vö. Schopenhauer 2002. 322-323. o.

⁷⁰⁸ Vö. uo.

⁷⁰⁹ Vö. uo. 323. o.

leghatalmasabb művészet mind között, és ezért céljait teljes egészében saját eszközeivel éri el, épp olyan bizonyos, hogy nem szorul az ének szavaira, vagy egy opera cselekményére.”⁷¹⁰

Nietzsche szemében tehát a zene még mindig minden tekintetben felülmúlja a többi művészeti ágat, a wagneri és a schopenhaueri művészetideál különbözősége pedig továbbra is problémákat okoz számára. Míg Wagner a *Beethoven*-tanulmányban a drámának biztosított különleges szerep mellett nyugodtan kijelentheti, hogy „[a]bból a tapasztalatból, hogy a zene semmit sem veszít jellegéből, ha különböző szövegekre éneklük, a zenének a *költészethez* való teljesen illuzórikus viszonyára következtethetünk”,⁷¹¹ addig Nietzsche, aki a lírát teszi meg a tragédia elemzésének kiindulópontjául, ugyanenezt állítva ellentmondásokba keveredik, mivel a lírában mint az összművészeti alkotás alaptípusában a zene és a költői szöveg egyesülése lesz a kérdés, a szó a zenében azonban továbbra is idegen, megtűrt, de szükségtelen toldalék marad. Pedig Nietzsche a hagyatékban maradt feljegyzéseihez mérten *A tragédia születésében* tompítja a szó zene melletti leértékelését. A 12[1]-es feljegyzésben még Wagnerhez hasonlóan ő is átveszi Schopenhauernek azt az elgondolását, mely szerint az énekhangok a zenében csupán „mint emberi hangszerek” jönnek számításba, fogalmi jelentéseik pedig lényegtelenek,⁷¹² hogy akárcsak Wagner, ő is ennek segítségével értelmezze újra Beethoven 9. szimfóniájának záró tételét.⁷¹³ Wagner korábbi interpretációjával szemben – mellyel Nietzsche Wagner nevének említése nélkül ugyan, de nyíltan polemizál⁷¹⁴ – már nincs szó arról, hogy az utolsó tételben a zeneszerző áthágná az abszolút zene szűkös korlátait; az új értelmezés szerint Schiller költeménye minden képi és fogalmi jelentését maga mögött hagyva tökéletesen feloldódik a zenében, és csupán „anyagul szolgál az ének számára.”⁷¹⁵ Nietzsche *A tragédia születésébe* nem veszi fel ezt az elméletet, amely a vokális zenét maradéktalanul föloldja az abszolút zenében, és ezért nem felelne meg a céljainak.

Bár Wagner nyomán Nietzsche a zene és a dráma egyesülését nem külsődlegesként gondolja el, *A tragédia születésének* más szólamaiban Schopenhauer hatásának engedve a szó, a kép és a zene összekapcsolódását egymástól független jelenségek összekapcsolódásaként írja le. Például így fogalmaz: „A népdalköltészetben [...] a nyelv roppant erőfeszítést fejt ki, hogy *utánozza a zenét*”.⁷¹⁶ A víziók Wagnerre visszamenő elmélete szerint a nyelv erre nem szorulna rá, két okból sem: a nyelvben a zene által létrehozott *képek* fejeződnek ki, a nyelvnek

⁷¹⁰ Schopenhauer 1977a. 527-528. o.

⁷¹¹ Wagner, R. 1995a. 152. o.

⁷¹² Vö. 12[1] KSA 7. 367. o. (SZÉZ 310. o.), Schopenhauer 1977a. 527. o., és Wagner, R. 1995a. 150–152. o.

⁷¹³ Vö. 12[1] KSA 7. 367. o. (SZÉZ 309-310. o.), és Wagner, R. 1995a. 149–150. o.

⁷¹⁴ Ahogy erre már Dahlhaus is felhívta a figyelmet. Vö. Dahlhaus 2004. 37. o.

⁷¹⁵ Wagner, R. 1995a. 152. o. vö. Nietzsche: 12[1] KSA 7. 367. o. (SZÉZ 310. o.)

⁷¹⁶ TSZ 56. o.

tehát ebben az esetben nem zeneiségre, inkább képi kifejezőerőre van szüksége, másrészt a képek a *zenéből* születnek, azzal belső kapcsolatban állnak, az utánzás viszont külsődleges viszonyt feltételez. Az ellentmondást talán feloldhatná, ha a szót itt a képek kifejezésének anyagaként vennénk számításba, a szöveg folytatása azonban ezt nem engedi meg: Nietzsche szerint a népdalköltészet és a zene fent leírt összefüggésével „jellemztük is a költészet és a zene, a szó és a dallam közt lehetséges egyetlen viszonylatot: a szó, a kép, a fogalom a zenével analóg kifejezést keres, és ezzel alá kell vetnie magát a zene hatalmának.”⁷¹⁷ Nietzsche a szót és a képet itt láthatólag szinonimákként kezeli, és ez jellemző *A tragédia születésének* egészére, melyben a képek és a szó kapcsolatát nem problematizálja. Ehelyett itt – *A dionüszoszi világnézettől* eltérően – a szót is az apollóni oldalon helyezi el. Mivel *A tragédia születésében* a lírát állítja a dionüszoszi és az apollóni, azaz a zene, a kép és a fogalom egyesülésének⁷¹⁸ mintájául, a lírában viszont fogalom és zene egyesül, ez az eljárás kézenfekvő. Ez azonban azt jelenti, hogy Nietzsche az utánzás elméletével valóban jelentősen eltér Wagner felfogásától. Egyben ezen a ponton az is láthatóvá válik, hogy Nietzsche a nyelvet és a lírát itt már nem állítja párhuzamba egymással: míg a líra az összművészeti alkotás alapéldájaként szolgálhat, addig a nyelv megmarad apollóninak.

Nietzsche a líra kialakulásával a görög nyelv fejlődését is kapcsolatba hozza. „Ebben az értelemben két fő áramlatot különböztethetünk meg a görög nép nyelvtörténetében aszerint, hogy a nyelv a jelenség- és képvilágot, vagy a zenei világot utánozta-e.”⁷¹⁹ A nyelv fejlődésében létrejött változás Nietzsche szerint a Homérosz és Pindarosz kifejezésmódja közti ellentétben érhető tetten. Homérosz és Pindarosz az eposz és a líra ellentétét képviselik, ezért egyben a tisztán apollóni és a dionüszoszi-apollóni műalkotás példái is. Nietzsche az idézett helyen láthatólag igyekszik az utánzás elméletét a wagnerre épített víziók elméletével összehangolni: a nyelv az eposzban még a jelenség- és képvilágot, míg a lírában a zenét utánozza. A két elmélet közti alapvető ellentét azonban ezzel nem tűnik el, az utánzás révén a nyelv a zenéhez képest mindenképpen külsődlegesként jelenik meg.⁷²⁰

A Homérosz és Pindarosz művei közötti ellentétet a zene változása, a dionüszoszi zene megszületése hívja életre, Pindarosz líráján már érezhető „*Olümposz orgiasztikus fuvoladallamainak*” a hatása, „melyek még Arisztotelész korában, tehát a már sokkal fejlettebb zene idején is ittasult lelkesedésre ragadtatták a korabeli embert, és – bizonyára

⁷¹⁷ Uo.

⁷¹⁸ A dionüszoszi és az apollóni egyesülését maga Nietzsche is közös nevezőre hozza a zene, a kép és a fogalom egyesülésével. Vö. uo. 131. o.

⁷¹⁹ Uo. 56. o.

⁷²⁰ Nietzsche a viszonyt, mely a nyelv és a zene közt azáltal jön létre, hogy az előbbi utánozza az utóbbit, maga is külsőlegesnek nevezi. Vö. uo. 60. o.

eredeti hatásukkal – minden költői kifejezőeszköze mozgósítására készítették, csak hogy e dallamokat utánozni tudja.”⁷²¹ Nietzsche szerint tehát a zene fejlődése közvetlenül visszahat a nyelvre, annak költői használatára mindenképp, ám, mivel Nietzsche a nyelvtörténetet említi, úgy tűnik, annak köznapi formáira is. A harmonikus, dionüszoszi zene megszületése a nyelvhasználatot sem hagyja érintetlenül. A művészet befolyásolja a nyelv formálódását, még hozzá annak több aspektusát tekintve: a Homérosz és Pindarosz közötti különbségek „a nyelvi színezet, a mondattani építmény, a szóanyag” terén mutatkoznak.⁷²² A Homérosz és Pindarosz közötti ellentétet Nietzsche ennél részletesebben nem fejti ki, azzal pedig egyáltalán nem próbálkozik, hogy ezt az ellentétet más szöveganyaghoz kösse, Homérosz és Pindarosz nevei önmagukban képviselik a líra és az eposz közti váltást, és az ezzel végbement nyelvtörténeti fejlődést. Ez a fejlődés azt mutatja, hogy a nyelv változásra képes, képes a kifejezés magasabb szintjére emelkedni – ám a zenével szemben persze így is alulmarad.

A zene és a nyelv összehasonlítása során *A tragédia születésében* is találkozunk *A dionüszoszi világnézet* negyedik fejezetéből már ismerős állítással: a zene „világszimbolika”, és ezt a nyelv „sosem merítheti ki”.⁷²³ A szimbólum fogalma tehát hasonló jelentésben kerül elő, mint a korábbi, hagyatékban maradt írás záró fejezetében: nem vonatkozik kizárólag valamelyik művészeti ágra vagy kifejezőmódra, és többé vagy kevésbé pontos kifejezésre lehet képes. Nietzsche azt a kísérletét, hogy a szimbólum fogalmát az új művészet specifikumának leírására alkalmazza, már feladta, ezért a szó jelentésének a valószínűség, azaz az igazság és a látszat közti szféra leírására irányuló aspektusa is elveszik. A szimbólum megmarad jelnek, amely az általa megcélzott értelmet sikeresebben vagy kevésbé sikeresen adhatja vissza.

A dionüszoszi világnézettől eltérően *A tragédia születésében* a zene és a nyelv szimbólumai csak áttélesen fejezik ki ugyanazt, a zene a világ lényegét tükrözi, a nyelv ellenben „a jelenségek kifejezőeszköze és szimbóluma”.⁷²⁴ Az érzés ugyanis, amelynek visszaadására *A dionüszoszi világnézet* szerint a művészeti ágak és a kifejezésformák törekedtek, *A tragédia születésében* minden jelentőségét elveszíti. Bár az ős-egyvet Nietzsche ösfájdalomként írja le, az érzés általános fogalma az ős-egy megragadásában nem játszik szerepet. A művészetek területén pedig Nietzsche most ahhoz a tételhez tartja magát, hogy önmagában a szenvedély nem hoz létre művészetet.⁷²⁵

⁷²¹ Uo. 57. o.

⁷²² Uo. 56-57. o.

⁷²³ Uo. 59. o.

⁷²⁴ Uo. 59. o.

⁷²⁵ Vö. uo. 158. o.

A változás már a jegyzetfüzetekben tetten érhető. A 12[1]-es feljegyzésben Nietzsche egyenesen úgy fogalmaz, hogy „az érzés, az öröm- és fájdalomérzetek erősebb vagy enyhébb felajzása egyáltalán a produktív művészet területén a magában való nem-művészi [an sich Unkünstlerische], sőt, csupán maradéktalan kizárása teszi lehetővé a művész számára a teljes elmélyedést és az érdek nélküli szemléletet.”⁷²⁶ A szakirodalom ebben és az ehhez hasonló nézetekben Hanslick hatását ismeri fel.⁷²⁷ Nietzsche persze az idézett helyen erősen túlzóan adja vissza Hanslick álláspontját, aki *A zenei szép* Nietzsche által olvasott harmadik kiadásának előszavában is hangsúlyozza, hogy nem kívánja a művészetek érzésre tett hatásait elvitatni, csupán az ellen tiltakozik, hogy az érzés fogalmára esztétikai elméletet építsenek,⁷²⁸ és ennek az alapelvnek felel meg a következő fejezetekben az érzésesztétikák elleni érvelése is, így mindjárt művének első fejezetében kijelenti, hogy „[m]inden műalkotás valamilyen kapcsolatba kerül érzéseinkkel, de egyiküket sem kizárólag csak ilyen viszony fűzi hozzánk”,⁷²⁹ a művészetek érzésekre tett vizsgálatát pedig a pszichológia hatókörébe utalja.⁷³⁰ Tény azonban, hogy Nietzsche Hanslick hatására válik kritikussá az érzés és a művészet viszonyát illetően. Cristoph Landerer szerint ez a hatás nyilvánul meg például abban, hogy Nietzsche korábbi nézeteivel szembe fordulva megtagadja a zenétől az érzések ábrázolásának képességét. „Azt, amit érzésnek nevezünk – írja a 12[1]-es feljegyzésben Nietzsche – [...] az akarat vonatkozásában már tudatos és tudattalan képzetek hatják át és telítik, és ezért nem a zene közvetlen tárgya, nem is beszélve arról, hogy a zene képes lenne az érzést önmagából létrehozni. Vegyük például a szeretet, a félelem, vagy a remény érzését: a zene közvetlenül egyáltalán nem tud velük kezdeni semmit, olyannyira telített ezen érzések mindegyike már képzetekkel.”⁷³¹ A szöveghely, ahogy Landerer rávilágít, kétségtelen egyezést mutat Hanslick érvelésével, aki az érzések meghatározottságát fogalmi magjukban fedezi fel.⁷³² A Hanslick érzéskritikájához való csatlakozás azonban egyben Wagner-kritikát is jelent, és Landerer és Marc-Oliver Schuster egy közösen írt tanulmányukban megállapítják, hogy az érzésesztétika kritikáját Nietzsche Wagnerre való tekintettel hagyta ki *A tragédia születéséből*.⁷³³

A zenének az érzés kifejezésére való képtelenségéről valóban nem olvashatunk a korai fő műben, az érzésesztétika kritikájának nyomai azonban fellelhetőek benne, ha ezek

⁷²⁶ 12[1] KSA 7. 364. o. (vö. SZÉZ 307. o.)

⁷²⁷ Lásd Dahlhaus 1974. 30-31. o., Landerer–Schuster 2002. 126-127. o. és Landerer 2006. 53–55. o.

⁷²⁸ Vö. Hanslick 1865. VII–IX. o. A magyar fordítás a második kiadáshoz írt előszót közli, amelyben azonban ezek a passzusok kisebb eltérésekkel szintén szerepelnek. Vö. Hanslick 2007. 9-10. o.

⁷²⁹ Hanslick 2007. 20. o., Hanslick 1865. 8-9. o.

⁷³⁰ Vö. Hanslick 1865. 9. o., Hanslick 2007. 170. o.

⁷³¹ 12[1] KSA 7. 364. o. (Vö. SZÉZ 306-307. o.)

⁷³² Vö. Landerer 2006. 54-55. o.

⁷³³ Vö. Landerer–Schuster 2002. 125. o.

Hanslickhoz való kötődése nem is mindig egyértelmű. Landerer és Schuster is bemutat egy ilyen példát: *A tragédia születésének* 21. fejezetében Nietzsche azoktól, „akik a színpadi történetek képeit, a cselekvő személyek szavait és indulatait használják arra, hogy segítségükkel a zenét megközelítsék és értelmezzék”, a zene igazi megértésének képességét elvitatja, azt állítva, hogy ők „csak a zenei percepció előcsarnokaiig juthatnak, és a legfelsőbb szentélyekbe még pillantást sem vethetnek”.⁷³⁴ A 12[1]-es feljegyzés szerint a zene ilyen jellegű meg nem értése, a zene előcsarnokaiban való megmaradás még abból fakad, hogy a hallgató a zenét érzéseire engedi hatni.⁷³⁵ Ahogy Landerer és Schuster rámutatnak, Nietzsche a zene érzésekre tett hatásai helyett *A tragédia születésében* a színész érzéseiről beszél. Landerer és Schuster úgy vélik, Nietzsche ezzel az eredeti érvelést a felismerhetetlenségig megváltoztatja annak érdekében, hogy jobban megfeleljen Wagner elvárásainak, mivel ilyen módon a zeneszerző és a befogadó közti kommunikációs mezőt, vagyis annak lehetőségét, hogy a zene érzéskifejezésként legyen felfogható, érintetlenül hagyja.⁷³⁶ Nietzsche a 12[1]-es feljegyzésben megfogalmazott gondolatnak *A tragédia születésében* egy másik aspektusát emeli ki, mint az eredeti kontextusban: nem az érzésre való vonatkozását, hanem azt, hogy a zenét képekkel értelmezni befogadói hiba. A zene érzésekre tett hatása a 12[1]-es feljegyzésben a zene képiesítéseként, szimbolizálásaként, hasonlatokban való visszaadásaként jelent meg, és ez az eljárás minősült Nietzsche szerint a zene igazi megértésével ellentétesnek.⁷³⁷ *A tragédia születésében* a zene képekkel való összekapcsolása nem hiba,⁷³⁸ ám Nietzsche tartja magát ahhoz, hogy a zenét nem lehet a – zenéhez képest hangsúlyozottan esetleges, a zene lényegéről mit sem mondó – képek felől megérteni. A Hanslicktól származó eredeti érv tehát elveszik, de megváltozott formájában ismét az abszolút zene igazolására szolgál.

A Landerer és Schuster által bemutatott példa mellett *A tragédia születése* más helyeken is örzi az érzéskritika nyomait. Először is a korábbi érzésmélet eltűnésében. Nietzsche azáltal, hogy az érzést művészietlennek bélyegzi, a 12[1]-es feljegyzést követően lemond arról, hogy *A dionüszoszi világnézethez* hasonlóan a művészetek érzéskifejezésének vizsgálatára vállalkozzon.

Másodszor az érzéskritika nyoma fedezhető fel abban, hogy a 12[1]-es feljegyzéshez hasonlóan az érzés *A tragédia születésében* is a művészi kontemplációt zavaró tényezőként

⁷³⁴ TSZ 173. o.

⁷³⁵ Vö. 12[1], KSA 7. 364. o. (SZÉZ 308. o.)

⁷³⁶ Vö. Landerer–Schuster 2002. 125-126. o.

⁷³⁷ Vö. 12[1], KSA 7. 364. o. (SZÉZ 308. o.)

⁷³⁸ Vö. pl. TSZ 58-59. o., vagy TSZ 174. o.

jelenik meg. Úgy tűnik, hogy ez a mozzanat nem annyira Hanslick, mint inkább Schopenhauer hatását mutatja, aki Kant nyomán részletesen foglalkozik az akartmentes, tiszta szemlélet fontosságával a művészetek létrehozásában és befogadásában fő műve harmadik, művészeteket tárgyaló könyvében. A megismerés, amely eredetileg a világ lényegét jelentő akarat szolgálatában áll, és amely által az egyén a dolgokat mindig saját akaratához való viszonyában, az okság elvének alávetve veszi tekintetbe, az esztétikai kontempláció során átalakul: „kiszakítja magát az akarat szolgálatából, ekképp a szubjektum megszűnik pusztán individuálisnak lenni, és most már a megismerés tiszta, akarattalan szubjektuma, amely többé nem követ az akarat elve szerint relációkat, hanem az adott objektumra irányuló szilárd kontemplációba merül, minden mással való összefüggésén kívül, nyugszik, ebben feloldódik teljesen.”⁷³⁹ Ennek a gondolatnak felel meg, hogy Nietzsche *A tragédia születésében* az érdekmentesség követelményét akaratmentességként írja le, és Schopenhauerhez hasonlóan az alkotói oldalon helyezi el: „a zene a képek és a fogalmak tükrében”, vagyis a lírai költemények szövegeiben „[a]karatként jelenik meg, a szó schopenhaueri értelmében, azaz mint az esztétikai, tisztán szemlélődő, az akarattól mentes hangulat ellentéte. Itt azonban a lehető legélesebben meg kell különböztetnünk a lényeg és a megjelenés fogalmát: mert lényege szerint a zene nem lehet akarat, hiszen ha akarat volna, számúzni kellene a művészetek területéről [...]; ámde akaratként jelenik meg.”⁷⁴⁰ A teljes problémafelvetés a líra elemzésébe ágyazódik, és voltaképpen abból a kérdésből táplálkozik, hogy hogyan lehetséges, hogy a lírai alkotásokban a költő vágyakat, szenvedélyeket, méghozzá saját vágyait, szenvedélyeit énekli meg.⁷⁴¹ Nietzsche megoldása szerint a szenvedély képei a lírában a zene értelmezésére szolgálnak;⁷⁴² az elemzés belesimul a líráról adott interpretáció kereteibe: a lírikus apollóni-dionüszoszi művészként az ős-egygyel egyesülve önmagát is kívülről látja, a világ részeként, saját akarása és vágyódása, mellyel a zenét képekbe fordítja le, épp olyan esetleges példa számára, mint a világ más képei.⁷⁴³

Az érzés fogalma itt, úgy tűnik, nem játszik kitüntetett szerepet, csak az akarathoz kötődően bukkan fel a gondolatmenetben, ami egyben arra is rávilágít, hogy Nietzsche ismét közel tartja egymáshoz az akarat és az érzés fogalmát. A szenvedélyektől és vágyaktól való mentességet Schopenhauer is az akaratmentesség a eseteként kezeli fő művének második

⁷³⁹ Schopenhauer 2002. 228. o.

⁷⁴⁰ TSZ 58. o.

⁷⁴¹ Vö. uo. 58-59. o.

⁷⁴² Vö. 12[1] KSA 7. 364-365. o. (vö. SZÉZ 308. o.), és TSZ 58-59. o.

⁷⁴³ Vö. TSZ 58-59. o. és 49. o.

kötetében,⁷⁴⁴ ezért a szóban forgó szöveghely valóban magyarázható csupán Schopenhauer alapján. A 12[1]-es feljegyzés ellenben arra hívja fel a figyelmet, hogy Nietzsche kérdésfeltevésének háttérében eredetileg Hanslick hatása állt. A feljegyzésben Nietzsche a tiszta szemlélet problémáját egyértelműen az érzés vizsgálata kapcsán veti fel,⁷⁴⁵ és ezzel Hanslichhoz csatlakozik, aki az érdektelen szemlélet kanti elvét szintén felhasználja az érzésesztétikák elleni argumentációjában a tiszta kontemplációt nem az alkotótól, hanem a befogadótól várva el: „A hallgató a felcsendülő zeneművet a tiszta szemléletben élvezi, minden anyaghoz kötődő érdeknek távol kell tőle maradnia. Ilyen érdek azonban a hajlam, hogy affektusokat hagyjon feléledni magában.”⁷⁴⁶

A 12[1]-es feljegyzésben tehát a vizsgálat még a hanslicki érzéskritikának rendelődik alá, és Nietzsche az akarat zenében való kifejeződésének tárgyalására is az érzés kapcsán tér rá, abból a kérdésből kiindulva, hogy a költemény által kifejezett érzés létrehozhat-e önmagából zenei kompozíciókat. A kontextus tehát itt is a líra értelmezése. Az érzés és az akarat a 12[1]-es feljegyzésben is összefonódik egymással, annak ellenére, hogy Nietzsche a feljegyzésben az érzés korábbi, Hartmann alapján megfogalmazott definícióját a főtebb már idézett helyen módosítja: az érzést a tudattalan és tudatos képzetekhez köti, és ezáltal elválasztja az akarat fogalmától.⁷⁴⁷ Ebben a tekintetben ugyanis a feljegyzés korántsem egységes: néhány oldallal az új definíciót megelőzően Nietzsche az érzéseket – az affektusokkal és az érzetekkel együtt – még egyértelműen az akarathoz tartozóként írja le.⁷⁴⁸ Ezért válik problematikusá számára az érzésnek a művészetek területéről való száműzésekor, hogy az akarat a zene tárgya lehet. Nietzsche ezek után, a problémát feloldani kívánva nyúl Hartmann érzés-definíciójának módosított változatához, hogy általa kísérelje meg az érzést és az akaratot elválasztani egymástól. Végül az érzés számára mégis kijelöli a helyet a művészetek területén a zene sajátos, a lírikusra is jellemző befogadásmódjában: „[...] az érzések szolgálhatnak arra, hogy szimbolizálják a zenét: ahogy azt a lírikus teszi, aki az »akarat« fogalmilag és képileg megközelíthetetlen területét, a zene tulajdonképpeni tartalmát és tárgyát, az érzések hasonlatvilágára fordítja le.”⁷⁴⁹ Így járnak el mindazok, akik a zenét

⁷⁴⁴ Vö. Schopenhauer 1977a. 435–437. o.

⁷⁴⁵ Vö. 12[1], KSA 7. 364. o. (SZÉZ 307. o.)

⁷⁴⁶ Hanslick 2007. 18. o. (A fordítást módosítottam: K. S.) vö. Hanslick 1865. 6. o.

⁷⁴⁷ Vö. 12[1], KSA 7. 364. o. (SZÉZ 307. o., ebben a változatban azonban egyszerűen csak képzetekről van szó, arról nem, hogy ezek tudatosak és tudattalanok.)

⁷⁴⁸ Vö. 12[1] KSA 7. 360-361. o. (SZÉZ 304. o.)

⁷⁴⁹ 12[1] KSA 7. 364. o. (SZÉZ 308. o.)

érzéseikre hagyják hatni. Ez azonban itt Hanslick szellemében a zenétől való távolmaradást, voltaképpen a zene meg nem értését jelenti.⁷⁵⁰

Látható, hogy *A tragédia születésének* szóban forgó szöveghelye több elemében is hasonlóságot mutat a 12[1]-es számú feljegyzés elemzett szakaszával: azonos a vizsgálódás kerete (a líra elemzése), kérdésfeltevése (a tiszta kontempláció viszonya az érzéshez, illetve az akarathoz), és *A tragédia születésében* a líra magyarázata is bizonyos tekintetben hasonló marad a 12[1]-es számú feljegyzésben adotthoz: a líra képei a zene értelmezésére szolgálnak. Ám a negatív értékítélet elmarad, a lírikus tevékenysége nem minősül a zene meg-nem-értésének, és az érzésre való hivatkozás másodlagossá válik. Nietzsche igyekszik eltüntetni a Wagner számára írott propagandairatból Hanslick hatásának nyomait. A hanslicki érzés fogalmának a schopenhaueri akarat fogalmával való felcserélése érhető tetten abban is, hogy a 12[1]-es feljegyzésből már idézett kifejezést, a „magában való nem-művészi”-t [an sich Unkünstlerische], melyet ott az érzésre alkalmazott, *A tragédia születésében* egy rokon kifejezéssel helyettesíti, és az akaratra használja: az akarat „a magában való nem-esztétikum [an sich Unästhetische]”.⁷⁵¹ Az elfedés azonban egyben nyom is, mely azt sejteti, hogy Hanslick hatása mégis meghatározó volt Nietzsche számára abban, hogy *A tragédia születésében* a líra és a tiszta kontempláció viszonyát vizsgálat tárgyává tette.

A 12[1]-es feljegyzés alapján elmondható, hogy Nietzsche az érzéskritikát igen tágan értelmezi, hiszen az érzést *általában* „a produktív művészetek területén a magában való nem-művészi”-nek nevezi. Ezért, végül az érzéskritika nyomát látom abban is, hogy Nietzsche *A tragédia születésében* szembefordulva korábbi álláspontjával tagadja, hogy az érzés önmagában bárkit is művésszé tehetne. A gondolat az opera kapcsán bukkan fel, amelynek a művészi hajlamú ősemberbe vetett hitét, melyet nem sokkal korábban Wagnerrel együtt még ő maga is osztani látszott, Nietzsche most gúnyosan elutasítja: az opera alkotója, „a művészetre képtelen ember”, aki az operával „művészetre való képtelenségéből csinál művészetet”⁷⁵² „olyan időkbe álmodja magát, mikor a szenvedély is megtette, hogy dal és költemény keletkezzék: mintha egymagában a szenvedély valaha is képes lett volna rá, hogy létrehozzon bármiféle művészetet. Az opera létezésének a művészetről alkotott tévhit a feltétele, mégpedig az az idilli hit, hogy voltaképpen minden érző ember művész.”⁷⁵³ Az az idilli hit, tehetnénk hozzá, amely nem sokkal korábban még Rousseau nyomán Wagner nyelv- és

⁷⁵⁰ Vö. uo.

⁷⁵¹ TSZ 58. o. A fordítást módosítottam: K. S.

⁷⁵² Uo. 157. o.

⁷⁵³ Uo. 158. o.

zenefelfogásának is az alapjául szolgált. Nietzsche most elfordul ettől a felfogástól, és nyíltan polemizál vele, az ennek örvén született nyelvi vizsgálódásait pedig föladja.

A tragédia születésében ezért az érzelmelettel együtt *A dionüszoszi világnézetben* megfogalmazott rétegzett nyelvfelfogás is elveszik, Nietzsche már nem foglalkozik a nyelv hangzó oldalával és ennek kifejezőerejével. Ez persze azt is jelenti, hogy nyelv és zene kapcsolatát most egyszerűbben fogja fel, mint korábban: a nyelv ily módon elveszíti összetettségét, apollóniként értelmezhető, és így kapcsolható a dionüszoszi zeneiséghez. De véleményem szerint a rétegzett nyelvelmélet elmaradása közelebről is összefügg az érzéskritikával: mivel a rousseau-i-wagneri nyelvfelfogásból táplálkozott, annak elvetését nem éli túl, hiszen Rousseau és vele Wagner szerint az első nyelv az érzések nyelve volt.

A rétegzett nyelvfelfogás nem minden átmenet nélkül tűnik el *A dionüszoszi világnézetet* követően, a 12[1]-es számú feljegyzésben megtalálható egy variációja, még az érzéskritika mellett, amellyel azonban az érzésfogalomnak a 12[1]-es feljegyzésben megfigyelhető, fentebb már jelzett ellentmondásossága miatt összeütközésbe kerül. A feljegyzésben Nietzsche a szóban kétféle szimbolika egyesülését látja: a hangszimbolikáét és a gesztusszimbolikáét, melyeknek azonban most egyike sem képes a világ lényegéig hatolni, mivel az az ember számára elérhetetlen, pontosabban csak a képzetek közvetítésén keresztül elérhető. A szimbólum fogalma tehát már itt hasonlóan alakul *A tragédia születésében* megfigyelthez: nem egy művészeti ág specifikumának megragadására szolgál, hanem többféle jelenségre is alkalmazható, itt azonban a szimbólumok egyike sem lesz képes a világ lényegének elérésére, csak arra, hogy többé vagy kevésbé megközelítse azt azáltal, hogy hozzá közelebb vagy tőle távolabb álló jelenségformákat képes visszatükrözni.

A 12[1]-es feljegyzés szerint az akarat is képzet, ez a legáltalánosabb jelenségforma, amelyhez mint ilyenhez tartoznak hozzá az ösztönök, az érzések és az affektusok. A szó zenei oldala, a hang itt annyiban emelkedik a szó gesztus oldala fölé, hogy ezt az általános jelenségformát fejezi ki, és kifejezésmódja a nyelvek különbségeitől függetlenül érthető. Ezzel szemben a nyelv gesztusszimbolikája, amely minden más képzet jelölésére szolgál, határozza meg a nyelvek sokféleségét.⁷⁵⁴ Nietzsche itt a nyelvi elemek egyesülését a népdal mintájára gondolja el: a hang által jelentett alapzaton fejlődik ki „az önkényesebb, és alapjának nem egészen megfelelő gesztusszimbolika: amellyel a nyelvek sokfélesége kezdődik, és amelynek sokféleségét hasonlóképpen az öröm- és fájdalom nyelvének ősállamára született versszakos szöveggént foghatjuk fel.”⁷⁵⁵ A nyelvek tehát mind ugyanazt

⁷⁵⁴ Vö. 12[1] KSA 7. 360-361. o. (SZÉZ 304-305. o.)

⁷⁵⁵ 12[1] KSA 7. 361. o. (vö. SZÉZ 305. o.)

szeretnék kifejezni, és hangzó elemeik (szövegfonetikai eszközeik) által a kifejezni vágyott titokzatos létezőt még mindig jobban megközelítik, mint gesztusaik, azaz artikulációjuk által,⁷⁵⁶ jóllehet, így sem érik el.

Itt tehát Nietzsche *A dionüszoszi világnézet*hez hasonlóan még párhuzamot lát nyelv és a líra (népdal) közt, nem úgy, mint később *A tragédia születésében*, ahol ez a párhuzam elveszik. A nyelv és a népdal közti megfelelést a feljegyzésben ezeknek a képzeleteinkkel való megfelelése teszi teljessé. A hang legáltalánosabb képzetünket, a gesztus különös képzeletünket adja vissza, a nyelv és a népdal mindazt tükrözik tehát, ami számunkra a világból egyáltalán megérthető. Szerkezetüket tekintve tehát a nyelv is, a zene is a világ modelljeiként funkcionálnak. Nietzsche, ahogy Dahlhaus is megállapítja, a schopenhaueri akarat fogalmát hasítja több részre, amikor egyrészt az akaratot legáltalánosabb jelenségformaként írja le, másrészt pedig a világ mögött egy számunkra megfelfejthetetlen létezőt tételez, amelynek az egész világ a lenyomata, illetve képmása.⁷⁵⁷ Itt is adott tehát a világ metafizikai háttere, amely azonban most egyértelműen elérhetetlen a szubjektum számára, szemben Nietzsche az eddig tárgyalt időszakban született más szövegeivel. Nietzsche koncepciója azonban itt sem igazán kidolgozott, illetve túlságosan erősen kötődik schopenhaueri gyökereihez: habár semmit nem tudhatunk meg a világ lényegéről, úgy tűnik, a zenei ábrázolás mégis jobban megközelíti azt, mint más kifejezésformák, mert az akarat, mint általános jelenségforma, mely az ember ösztöneit és érzéseit is magában foglalja, valamilyen módon közelebb áll ehhez a lényeghez, mint más jelenségek – mivel azonban a világ lényegéről valóban semmit sem tudunk, hiányzik az összehasonlítás bármiféle kritériuma, ami alapján „jobb ábrázolás”-ról, vagy „közelebb állás”-ról beszélhetnénk. Ennek ellenére Nietzsche számára itt a nyelv a – számunkra megismerhető – világot képezi le: „Ahogy egész testi világunk viszonyul ama legeredetibb jelenségformához, az akarathoz, úgy viszonyul a szó mássalhangzó-magánhangzó oldala is zenei alapjához.”⁷⁵⁸ Így a nyelvben és a művészetben (a lírában) mintha a világ alapberendezkedése ismétlődne meg – valahogy úgy, ahogy nem sokkal később *A tragédia születésében* az ő-egy is a dionüszoszi és az apollóni elvek szerint, vagyis a művészet elvei szerint válik leírhatóvá, azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy itt a *képzetvilág* határain belül mozgunk; a nyelv és a művészet modellje a 12[1]-es feljegyzés szerint nem lendíti túl a megismerési lehetőségeinket a fizikai világ határain.

⁷⁵⁶ Nietzsche itt ugyan nem az artikuláció szót használja, de nyelvi gesztusok alatt itt is egyértelműen artikulációt ért: a magánhangzókat és a mássalhangzókat sorolja a nyelv gesztus oldalához, mivel azok hang nélkül „nem mások, mint a nyelvi szervek állásai, röviden gesztusok.” (12[1] KSA 7. 361. o. SZÉZ 305. o.)

⁷⁵⁷ Vö. Dahlhaus 1974. 29. o., valamint 12[1] KSA 360-361. o. (SZÉZ 304-305. o.)

⁷⁵⁸ 12[1] KSA 7. 362. o. (SZÉZ 305. o.)

Bár Nietzsche a schopenhaueri akarat fogalmát a világ metafizikai lényegénél sokkal szerényebb szerepre korlátozza, a nyelv zenei részében itt is az akarat tükrét látja, és ezt a legáltalánosabb jelenségformaként felfogott akaratot az érzésekhez köti. A megfelelések miatt azonban ugyanennek az akaratnak kellene tükröződnie a népdalban is, sőt, Nietzsche azt állítja, hogy „[...] a legeredetibb jelenségforma, az »akarat«, az öröm és fájdalomérzetek fokozataival, a zene fejlődése során mind adekvátabb szimbolikus kifejezéshez jut [...]”.⁷⁵⁹ Nietzsche ezzel az állítással kerül összeütközésbe akkor, amikor az érzést művészetellenesnek bélyegzi, és reflektál is erre az ellentmondásra, megkísérelve az érzést leválasztani az akarat fogalmáról. Az elválasztások eredményeként jelenti ki, hogy „az »akarat« a zene tárgya, de nem eredete”⁷⁶⁰, és hogy az érzés, mivel képzetekkel telített, „nem a zene közvetlen tárgya, nem is beszélve arról, hogy a zene képes lenne az érzést önmagából létrehozni.”⁷⁶¹ A legutóbbi állítás, vagyis hogy az érzés nem hoz létre zenét, összhangban van a 12[1]-es feljegyzés más szakaszaival, ám Nietzsche korábbi gondolatmenete alól kihúzza a talajt, és a wagneri-rousseau-i nyelvfelfogásnak is ellentmond. A korábbi rétegzett nyelvelmélet azonban ennek ellenére még képviselhető marad, persze némi módosítással: már nincs szó érzésből való eredeztetésről, csak érzéskifejezésről. Azáltal azonban, hogy az érzés száműzetik a zene területéről, az elmélet végképp elveszik, holott ez a változás nem lenne szükségszerű; Nietzsche még mindig állíthatná, hogy a nyelv zenei része az akarat tükre, az *Oper und Drama* hatásának halványulása és Hanslick hatásának erősödése azonban más elgondolások felé tereli.

Mint a fentebbiekben bemutattam, *A tragédia születését* még mindig az a – a feljegyzésekben a bázeli korszak kezdetétől uralkodó – gondolat hatja át, hogy a zene kifejezőereje magasan felette áll a nyelv kifejezőerejének. Ezt a gondolatot azonban Nietzsche mégsem érvényesíti teljesen következetesen a műben: a 19. fejezetben a Kant és Schopenhauer nevéhez kapcsolt német filozófiáról kijelenti, hogy „e filozófiát a fogalmakba foglalt *dionüszoszi bölcsességnek* nevezhetjük.”⁷⁶² Mivel a fogalom fogalma Nietzschénél nyelvi jellegű, a dionüszoszi bölcsesség pedig egyértelműen a zene által közvetített bölcsességet jelenti, ez a kijelentés úgy értelmezhető, hogy a nyelv a filozófiában minden várakozás ellenére képes a zene által is kifejezett tartalmak közvetítésére. Azt, hogy ez mi módon lehetséges, Nietzsche nem problematizálja, ám azáltal, hogy a költészettől ezt a képességet megtagadta, *A tragédia*

⁷⁵⁹ 12[1] KSA 7. 362. o. (SZÉZ 305-306. o.)

⁷⁶⁰ 12[1] KSA 7. 364. o. (SZÉZ 307. o.)

⁷⁶¹ Uo.

⁷⁶² Uo. 164. o.

születésében a filozófia felülmúlni látszik a költészetet. Nietzsche megfogalmazása azért is különös, mert Schopenhauer, akit a filozófia egyik beteőzőjeként értékel, erről a kérdéstről egészen másként vélekedett: „ha, tegyük fel, sikerülne valami maradéktalanul helyes, hiánytalan és részletekbe hatoló magyarázatát adni magának a zenének, tehát oly kimerítő elisméltését annak, amit a zene kifejez, fogalmakba foglalhatnánk, ez így a világnak is elegendő megisméltése és magyarázata lenne fogalmakban, vagy, ami más szavakkal ugyanezt teszi, az lenne az igazi filozófia”.⁷⁶³ A feltételes mód használata sokatmondó. Hiszen a zene azért is múlja felül végtelenül a hétköznapi kifejezési formákat, mert olyasmit mond, ami szavakkal nem visszaadható. Erre az összefüggésre Wagner is reflektál a *Beethoven-tanulmányban*, Schopenhauer idézett sorait paradoxonnak nevezve, olyan paradoxonnak azonban, amely a zene lényegének mély megértését teszi lehetővé, a nyelv és a zene szembenállását tehát ő is alapvetőként ismeri el.⁷⁶⁴ Schopenhauer később, a *Parerga und Paralipomenában* pedig azt hangsúlyozza, hogy a filozófiának mindig közölhető, mégpedig a nyelv által közölhető ismeretnek kell lennie.⁷⁶⁵ A zene filozófiává tétele tehát lehetetlen feladat, pusztá gondolat kísérlet, amely a zene végtelen erejének megvilágítására szolgál, és *nem* Schopenhauer célkitűzéseit mutatja. Nietzsche azonban tőle eltérően az ilyen kísérletre nem csak mint lehetségesre, de mint sikeresen megvalósítotttra utal. A nyelv fogyatékoságai ennek megfelelően nem érintik *A tragédia születését*, Nietzsche nem érzi úgy, hogy saját nyelvhasználatára, vagy a filozófiai nyelv kifejezőerejére a műben reflektálnia kellene.

⁷⁶³ Schopenhauer 2002. 325. o.

⁷⁶⁴ Vö. Wagner 1995a. 117. o.

⁷⁶⁵ Vö. Schopenhauer 1977b. 16-17. o.

IV. A nyelv retorika

1. A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról

A) A filozófia feladata

Az 1873 nyarán keletkezett *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írásban a nyelv témája egészen más kontextusban kerül elő, mint korábban, *A tragédia születésében* és annak előmunkálataiban. A nyelv itt már nem kötődik a zenéhez, már nem a zene és a gesztus melletti harmadik kifejezőeszközként, vagy a zenével szemben álló képi művészetek oldalán jelenik meg, bizonyos értelemben emancipálódik tehát, önálló vizsgálatra érdemesnek mutatkozik.⁷⁶⁶ Persze ez az önállóság viszonylagos, hiszen másfelől a nyelv tanulmányozása a kis írásban ismeretelméleti kérdésfeltevés keretébe illeszkedik: a nyelv (humboldti értelemben⁷⁶⁷) az emberi gondolkodás alakító szerveként kerül az elemzés középpontjába. Az ismeretelméleti érdeklődés persze nem új Nietzsche életművében, ahogy az munkám korábbi fejezeteiből is kiviláglik, hiszen a zene és a nyelv viszonyát *A tragédia születésében* és ennek előzményeiben is az határozta meg, hogy mennyire engednek hozzáférést a világ lényegéhez. A zene már a schopenhaueri metafizikában az emberi megismerés eszköze is, amely kitágítja az emberi ismeretek határait, hiszen a világnak az ész és a szavak számára hozzáférhetetlen működésébe enged betekintést, és Nietzsche, mint láttuk, ezt a zenefelfogást teszi magáévá. A 12[1]-es feljegyzés kapcsán pedig azt is láthattuk, hogy Nietzsche már *A tragédia születése* megjelenése előtt is tett olyan kijelentéseket, amelyek szerint az ember igazsághoz, illetve valóságához való hozzáférése még a zene számára is korlátozott. Az illúziókról szóló tanítás, amelyről az 5[80]-as feljegyzés elemzésében ejtettem szót, szintén ismeretelméleti: az illúziók a valóságot takarják el az ember elől, hogy cselekvésre bírják, alapvetően befolyásolják tehát világmegragadását⁷⁶⁸ –

⁷⁶⁶ Ahogy Sarah Scheibenbegreg rámutat, *Az igazságról és hazugságról* első fejezetének végén az első megfogalmazásban még szerepelt egy zenére vonatkozó utalás (vö. Scheibenberger 2016. 58-59. o.). A döntés tehát, hogy a zenére vonatkozó fejtegetéseket ebben a szövegben mellőzi, korántsem volt az első pillanattól kezdve egyértelmű Nietzsche számára, ám egyetértek Scheibenbergerrel abban, hogy ezzel a szöveg autorreflexivitás tekintetében és nyelvelméleti szempontból is sokat nyert: a zene elmélete, amennyiben továbbra is schopenhaueri és wagneri értelemben szerepel, elnyomta volna a szövegben megjelenő metafizikai és ismeretelméleti kritikát, és megakadályozta volna *A tragédia születése* nyelvire vonatkozó gondolataitól való valódi eltávolodást, amennyiben a zene és nyelv megszokott ellentétébe simította volna bele a Gerbertől származó új gondolatokat. (Vö. uo. 59. o.)

⁷⁶⁷ Vö. Humboldt 1985. 95. o.

⁷⁶⁸ Az említettek mellett más, *A tragédia születését* megelőzően keletkezett feljegyzések is érintenek ismeretelméleti kérdéseket, a 7[110]-esben például Nietzsche a logikát, pontosabban az azonosság elvét kritizálja

ugyanakkor hartmanni eredetüknek megfelelően valamilyen metafizikai létező művei. Ezek a metafizikai vonatkozások *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írásban már nincsenek jelen, és a hangsúlyok is áthelyeződnek: Nietzsche figyelme most egyértelműen az emberi megismerés korlátozottságára irányul, az igazság, illetve a dolgok önmagában való léte az ember számára teljességgel elérhetetlennek mutatkozik, és ezért részben a nyelv tehető felelőssé, mely most olyan, pusztán emberi építményként lepleződik le, amely alapvetően irányítja az ember percepcióit és világfelfogását.⁷⁶⁹

Az ismeretelméleti kritika nyelvi kiterjesztése révén *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* a *Vom Ursprung der Spraché*hoz kerül közel, melyben Nietzsche nem csupán a tudatos gondolkodást kapcsolta a nyelvhez, hanem Hartmantól azt a nézetet is átvette, mely szerint a nyelv a filozófiai ismeretek forrása is. Az utóbbi elképzelés a *Vom Ursprung der Spraché*ban nem kap kritikai élt, és érdekes módon a jegyzetfüzetekben sem köszön vissza, ellentétben az előbbivel, amely, mint láthattuk, szerepet játszott *A tragédia születésében* és annak előzményeiben is; csakhogy ezekben a szövegekben Nietzsche mindig számolt a tudatos mellett a tudattalan gondolkodással is, amelynek nagyságához és lehetőségeihez mérten a tudat, és vele a (fogalmi) nyelv szférája erősen korlátozottként és voltaképpen érdektelenként tűnt fel. *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*ban azonban a kép megváltozik: Nietzsche most a nyelvet a tudatos gondolkodás szerveként vizsgálja, tudattalannak pedig az mutatkozik, ami a nyelv működéséből a tudat számára rejtve marad, és ily módon gyakorol befolyást a tudatos gondolkodásra. A tudattalan fogalmát tehát Nietzsche a *Vom Ursprung der Spraché*hoz hasonlóan ismét nem hartmanni értelemben használja, vagyis a szó távol van attól, hogy valamiféle metafizikai tartalomra utaljon, ehelyett ismét a nem tudatost jelöli. A szó *Az igazságról és hazugságról*ban az elfelejtettre – egész pontosan a nyelv feledésbe merült konvencionalitására – vonatkozik,⁷⁷⁰ a *Retorika* előadásokban ezzel szemben tágabb értelemben, nem tudatosként szerepel.⁷⁷¹

azon az alapon, hogy az a gondolkodásban uralkodik, de a dolgokra talán egyáltalán nem vonatkozik (7[110] KSA. 7. 163. o.). A 6[14]-es feljegyzésben pedig a logika kritikája a nyelv kritikájával is összefonódik: „Hit, hogy a fogalom a dolog lényegét találja el. Innen a logika metafizikája: a gondolkodás és a lét azonossága.” (6[14] KSA 7. 134. o.) Ez a kritika itt azonban még Szókratészt éri (vö. uo.), a feljegyzés *A tragédia születése* előmunkálatai közé tartozik, ezért, bár erről itt nem esik szó, *A tragédia születése* alapján kiegészíthető azzal, hogy a másik oldalon a zene Nietzsche szerint képes a világ lényegének kimondására. Vagyis ebben a feljegyzésben a *tudatos* gondolkodás elmarasztalásával találkozhatunk ismét, melyet Nietzsche most is a nyelvhez köt. Ugyanakkor itt már megjelenik a nyelvkritika és az ismeretelméleti kritika összekapcsolódása, *Az igazságról és hazugságról* előtt azonban ez csak szórványosan és kifejtetlenül van jelen az életműben.

⁷⁶⁹ Vö. IH

⁷⁷⁰ Vö. uo. 7. o.

⁷⁷¹ Vö. RET 21. o.

A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról közvetlen szövegelőzményeit a kritikai kiadás szerint a 19-es számú jegyzetfüzet tartalmazza,⁷⁷² amelyet Nietzsche 1872 nyaratól 1873 elejéig vezetett. Ennek a füzetnek az első darabjai közül számos foglalkozik a filozófus feladatával,⁷⁷³ a filozófia, a művészetek, a vallás és a tudomány viszonyával,⁷⁷⁴ valamint a filozófiának a kultúrában betöltött szerepével.⁷⁷⁵ Ezek a témák adják *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* keretét: az emberi megismerésvágy túlzó és hiú mivoltának leleplezése ugyanis, amelyre Nietzsche ebben az írásban vállalkozik, a feljegyzések szerint a filozófia egyik legfontosabb feladata a korban. A 19[27]-es feljegyzésben Nietzsche így ír erről: „Hogy valaha is szert tehesünk még kultúrára, ahhoz hallatlan művészi erőre van szükség, amely megtöri a határtalan megismerési ösztönt [Erkenntnißtrieb], és újra egységet teremt. *Itt mutatkozik meg a filozófus legfőbb méltósága: ő koncentrálja, ő fogja egységbe a határtalan megismerési ösztönt.*”⁷⁷⁶

A 19[34]-es feljegyzésben a problémát Nietzsche Kanthoz kapcsolódva bontja ki, idézve és átértelmezve Kantnak *A tiszta ész kritikájához* írott második előszavában szereplő

⁷⁷² Vö. KSA 14. 544-545. o. A kritikai kiadás jegyzetapparátusa szerint négy feljegyzés (19[229], 19[230], 19[253], 19[258]) jelenti a szöveg előzményét. (Vö. uo.) Erről azonban egyértelműen több feljegyzésről van szó (vö. pl. 19[175] KSA 7. 473. o., 19[177] KSA 7. 473-474. o.; 19[178] PE 414. o.; 19[179] KSA 7. 474-475. o. 19[207] KSA 7. 482. o.; 19[209] PE 415-417. o. stb.) Mivel a jegyzetfüzetet Nietzsche viszonylag hosszú időn keresztül (1872 nyaratól 1873 elejéig) vezette, és sem magukban a feljegyzésekben, sem a kritikai kiadás jegyzetei közt nem található utalás arra, hogy ezen az időintervallumon belül melyik jegyzet mikor keletkezett, nehéz teljes biztonsággal megállapítani, hogy mely feljegyzések születtek még Nietzsche Gerber-olvasmányai előtt, és melyek az után. (Nietzsche Gerber könyvét 1872 szeptemberében kölcsönözte ki a bázeli könyvtárból. vö. Crescenzi 1994. 418. o.) Megítélésem szerint a 19[66]-os és a 19[67]-es feljegyzések, melyekben Nietzsche a kép és a fogalom, illetve a szó, a kép és a fogalom viszonyáról, valamint szimbólumról és művészi erőről, beszél, már Gerber hatását mutatják. (19[66] KSA 7. 440. o. és 19[67] KSA 7. 440-441. o.) Később ki fogok térni arra, hogy ezek a fogalmak Gerber nyelveredetre vonatkozó elméletének alapvető fogalmai, és hogy ezt az elméletet egyszerűsítve és módosítva Nietzsche is átveszi. Jelen fejezetben elsősorban a 19-es füzetnek a 66-os darabjánál alacsonyabb sorszámú jegyzeteire fogok koncentrálni, feltételezve, hogy ezek még a Gerber-olvasmányok előttiék. (Figyelembe véve azonban Nietzschének azt a szokását, hogy a füzetekbe mindkét oldalról írt, valamint azt a tényt, hogy ez a füzet nem szerepel a jegyzetfüzetek online faksimile kiadásai között, be kell vallanom, hogy a feljegyzések időrendjét tekintve sötétben tapogatózom. Mindenesetre a 19-es füzet ebben a fejezetben szóba kerülő darabjai nem mutatják egyértelműen Gerber hatását, bár ez a hatás teljes biztonsággal nem minden esetben zárható ki.)

⁷⁷³ Lásd pl. 19[12] PE 386. o.; 19[13] PE 386. o.; 19[17] PE 387-388. o.; 19[23] PE 389. o.; 19 [27] PE 390. o.; 19[36] PE 393-394. o. stb.

⁷⁷⁴ Lásd pl. 19[13] PE 386. o.; 19[23] PE 389. o.; 19[24] PE 390. o.; 19[37] PE 394-395. o.; 19[47] PE 399. o.; 19[62] PE 402. o.; 19[63] PE 402. o. stb.

⁷⁷⁵ Lásd pl. 19[21] PE 388-389. o.; 19[24] PE 390. o.; 19 [27] PE 390. o.; 19[34] PE 391-392. o.; 19[35] PE 392-393. o.; 19[37] PE 394-395. o.; 19[52] KSA 7. 436. o. stb. Ezeknek a kérdéseknek a vizsgálata Nietzsche tervezett, ám végül el nem készült filozófusokról szóló könyvében kapott volna helyet, és e könyvterv hozadékának tekinthető *A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* is. (vö. Hévízi 2007. 9-11. o.) Ez a kontextus határozta meg az *Igazságról és hazugságról* korai kiadásait 1903-tól, a *Großoktavausgabe* Ernst Holzer és August Horneffer által szerkesztett X. kötetének megjelenésétől kezdődően, melyben az írás a *Philosophenbuch* című válogatás részeként jelent meg (vö. Hoffmann 1991. 56. o. és lásd GA X. 3. Aufl. 5-237. o.), ezt a válogatást vette át és módosította a Musarionausgabe (vö. Hoffmann 1991. 56. o. lásd MusA 6. 3-119. o.). Az *Igazságról és hazugságról* a Colli-Montinari-féle kiadásban a kritikai kiadás elveinek megfelelően önállóan szerepel. (lásd KSA 1. 873-890. o.)

⁷⁷⁶ 19[27] PE 390. o.

sorait: „*korlátoznom kellett a tudást, hogy a hit számára teret nyerjek*. Minden erkölcsstagadó hitetlenség igazi forrása a metafizikai dogmatizmus, vagyis azon előítélet, mely szerint a metafizika terén a tiszta ész kritikája nélkül haladást tehetünk; maga a hitetlenség is mindig szerfelett dogmatikus.”⁷⁷⁷ Nietzsche a szakaszhoz közvetlenül a következő megjegyzést fűzi: „Igen fontos! [Kantot] [k]ulturális szükséglet hajtotta!”⁷⁷⁸ Néhány sorral lejjebb pedig a megállapítását így pontosítja: „Kantot kulturális szükséglet hajtja: meg akar *menteni* egy területet *a tudástól*: oda helyezi minden magasság és mélység, művészet és etika gyökerét – Schopenhauer.”⁷⁷⁹ A tudás túlbujánzása, a féktelen tudásvágy Nietzsche jelenében uralkodó, a kultúrát veszélyeztető tendenciaként jelenik meg, amelyeknek gátat kell vetni. A gondolat háttérében Schopenhauer áll, akinek nevét Nietzsche említi is; az etika és a művészet, mely területeken Schopenhauer szerint a fogalmi ismeretek nem működnek, csak az intuitívak, a tudással szembenállókként jelennek meg. A tudás visszaszorítása itt, kissé eltérően a 19[27]-es feljegyzéstől, ezeknek a területeknek a megerősödését vonja maga után: „*A megismerési ösztön féken tartása – vajon valamiféle vallás javára? Vagy egyfajta művészi kultúra javára, most majd elválik; én magam a második mellett állok*”⁷⁸⁰ – írja Nietzsche.

A filozófia feladata tehát a megismerési ösztön visszaszorítása, bár nem egészen egyértelmű, hogy ez a művészet érdekében, vagy a művészet segítségével, annak erősödése kedvéért, vagy annak ereje által történik. Úgy tűnik, e két lehetőség nem is válik el egymástól élesen, mivel a filozófia és a művészet sem egymástól szigorúan elkülönülő szférák. Nietzsche a 19[47]-es feljegyzésben például így fogalmaz: „Egy világkonstrukció (alias filozófia) értékét mostanság a szépsége és nagyszerűsége határozza meg – vagyis *művészetként* ítélik meg. A formája alighanem változni fog! A merev matematikai formának (mint Spinozánál) – amely Goethére oly megnyugtató hatással volt – már csupán esztétikai kifejezőeszközként van jogosultsága.”⁷⁸¹ A filozófia tehát olyan világkonstrukció, amely esztétikai megítélés alá esik, és ezért a művészettel rokon. Ez a rokonság pedig nem merül ki a puszta formában, ahogy a 19[62]-es feljegyzés elárulja: „Nagy zavarodottság, hogy a filozófia művészet vagy tudomány-e. – írja itt Nietzsche – Művészet a céljait és a létrejöttét tekintve. Csakhogy az eszköze, a fogalmi ábrázolás, a tudománnyal közös. A filozófia a költészet [Dichtkunst] egy formája. Besorolhatatlan: ezért ki kell találnunk egy fajt [Species],

⁷⁷⁷ 19 [34] PE 391. o. A kiemelést a KSA 7. kötetének megfelelően módosítottam, ebben a formában Nietzschétől származik. Az idézett szakasz Kis János fordítása. Az idézetek ellenére nem biztos, hogy Nietzsche olvasta Kant műveit. Lásd erről munkám 206. lábjegyzetét!

⁷⁷⁸ 19 [34] PE 391. o.

⁷⁷⁹ Uo. 392. o. A fordítást enyhén módosítottam: K. S.

⁷⁸⁰ Uo. A fordítást enyhén módosítottam: K. S.

⁷⁸¹ 19[47] PE 399. o. A fordítást módosítottam: K. S.

és karakterizálnunk kell. *A filozófus természetrajza*. Megismerése költészet, költészete megismerés.”⁷⁸² A filozófiában tehát a megismerés és a költészet egybeesik, a kettőt nem lehet elválasztani egymástól. Mindez azt jelenti, hogy a filozófia célja nem az, hogy a világ igazságainak mélyére hatoljon, vagy hogy új igazságokat fedezzen fel: a tudást azáltal korlátozhatja, hogy lemond a saját tudományosságigényéről, és költészetként mutatkozik meg. Nietzsche nem tagadja, hogy a filozófiának lehetnek megismerésigényei, de maradandó benne nem az, ami a megismerés, hanem az, ami a művészet területére tartozik.⁷⁸³ A 19[62]-es feljegyzés szerint a filozófiában a mítoszalkotó erő él tovább, és ez teszi képessé a tudás visszaszorítására.⁷⁸⁴

Ahogy azt már Isztray Simon is megállapította, a teljes problémafelvetés sokban emlékeztet *A tragédia születésének* a szókratészi kultúrát, és az azt felváltó tragikus kultúrát bemutató szakaszaira;⁷⁸⁵ Nietzsche a 19-es jegyzetfüzetben minden bizonnyal az ott leírtakat gondolja tovább. *A tragédia születésében* a szókratészi, illetve alexandriai kultúra sajátossága a tudás és a tudomány mindenk fölé helyezése, a teoretikus ember eszményképül állítása,⁷⁸⁶ és „az a konok *kényszerképzet* [...], miszerint az okság vezérfonalán haladó gondolkodás az élet legmélyebb szakadékaig is lehatolhat, s a létet nemcsak hogy megismerni, de megváltoztatni is képes.”⁷⁸⁷ A tudás értéke a szókratészi kultúra számára tehát abban áll, hogy megoldást látszik nyújtani az élet problémáira. Ez a kultúra Nietzsche szerint ezért éppúgy az – ismét csak hartmanni értelemben vett, vagyis az élet továbbélésére csábító, a metafizikai létezőként értett akarat által ébresztett – illúziók foglya, mint a görög kultúrával azonosított, az apollóni princípiumhoz köthető művészeti, és a buddhista kultúra által példázott, a dionüszoszi elem működésének alávetett tragikus kultúra.⁷⁸⁸ Ez egyben azt is jelenti, hogy a szókratészi kultúra ugyanolyan létjogosultsággal bír, mint a művészeti és a tragikus kultúra. Nietzsche mégis kritikusan, sőt, elutasítóan viszonyul ehhez a kultúrához, melyet saját jelene uralkodó kultúrájaként mutat be.⁷⁸⁹ „Szinte ijesztő – írja például –, ha meggondoljuk, hogy a művelt embert, az értelmiségit hosszú időn keresztül itt [modern világunkban] kizárólag tudósként találjuk meg; még költészetünknek is tudományos imitációkból kellett kifejlődni [...]”⁷⁹⁰ Az elutasítás háttérében a költészetre való utalás révén felismerhető a tudománynak

⁷⁸² 19[62] PE 402. o. A fordítást módosítottam. K. S.

⁷⁸³ Vö. 19[42] KSA 7. 432-433. o.

⁷⁸⁴ Vö. 19[62] PE 402. o.

⁷⁸⁵ Vö. Isztray 2011. 73-76. o.

⁷⁸⁶ Vö. TSZ 147-148. o.

⁷⁸⁷ Uo. 123-124. o.

⁷⁸⁸ Vö. uo. 146-147. o. és 137. o.

⁷⁸⁹ Vö. uo. 147. o.

⁷⁹⁰ Uo. 147. o.

az a művészetellenessége, amely *A tragédia születése* korábbi fejezetei szerint Szókratész alakjában is testet öltött, és Euripidész és az esztétikai szókratizmus által a tragédia öngyilkosságához vezetett.⁷⁹¹ A szókratészi kultúra Nietzsche szerint az opera kultúrája, vagyis a wagneri zenedrámával szemben elmarasztalt, a művészet rangját el nem érő, reflexió eredményeként született műformáé.⁷⁹²

A szókratészi kultúra leváltása azonban mégsem a művészetellenessége miatt válik szükségessé, még hozzá több okból sem: először is, mint már jeleztem, ez a kultúra az élet továbbélésének elfogadható alternatíváját jelenti. Másodsor, mint ilyen alternatíva, a tudomány maga is képes a „gyakorlati pesszimizmus” elhárítására, vagyis arra, hogy lekösse az emberiségnek azokat az energiáit, amelyek máskülönben az egyének egoisztikus céljait szolgálva irtóháborúkhöz, népvándorlásokhoz és az életakarat meggyengüléséhez vezethetnének – és Nietzsche ebben az összefüggésben a tudományt és a vallást, mely utóbbiról azonban kevesebb szót ejt, a művészet formáiként írja le.⁷⁹³ Néhány oldallal később ugyanígy tesz, a vallásra és a tudományra mint a művészet egyéb megnevezéseire utal.⁷⁹⁴ Harmadsor Nietzsche a tudomány művészetellenességét annak alacsonyabb szintjeire korlátozza, és azt hangsúlyozza, hogy magasabb szinten a tudomány egyenesen rászorul a művészetre.⁷⁹⁵

A kép mindenestre ellentmondásos, úgy tűnik, a tudomány maga is a művészet egy formája, mégis, fejlődésének egy bizonyos fokán rászorul a művészetre, alacsonyabb szintjein pedig művészetellenes, vagyis önmaga felsőbb fogalmának mond ellent. Véleményem szerint nem is annyira a tudomány, mint inkább a művészet fogalma problematikus itt: a tudományt és a művészetet magába olvasztó művészet az illúziók fogalma felől ragadható meg, és ebben az értelemben azoknak a világfelfogásoknak az átfogó neve, amelyek az embert az élet továbbélésére ösztökélik. Ebben a tekintetben a tudomány és a vallás is művészet, mert nem léphetnek fel általános igazságigényekkel – habár ezt teszik, és ily módon tagadják saját művészetvoltukat. Másrésről a művészet az illúziók egyik lehetséges fajtája is, vagyis szűkebb értelemben a művészi alkotások szférája. Ebben az értelemben a művészet és a tudomány egymás vetélytársai, és a tudomány túlbujánzása megfojtja a művészetet.

Egy bizonyos ponton azonban a tudomány önmaga fölébe emelkedik, (szűkebb értelemben vett) művészetbe csap át, és ez a folyamat *A tragédia születése* szerint

⁷⁹¹ Vö. uo. 91–128. o. Szókratész alakjában azonban, ahogy Isztray Simon rámutat, a művészet és a tudomány egyesítését is bemutatja Nietzsche „a zenélő Szókratész” figurája által. Vö. Isztray 2011. 75. o.

⁷⁹² Lásd: TSZ 153–158. o.

⁷⁹³ Vö. uo. 125. o.

⁷⁹⁴ Vö. uo. 128. o.

⁷⁹⁵ Vö. uo. 121–122. o. és 127–128. o.

szükségszerűen következik be. A tudományt a fentebb már idézett „konok kényszerképzet”, vagyis a megismerés határtalanságába és életet megváltoztató erejébe vetett hit vezérli mindaddig, amíg „újra meg újra a saját határaiba nem ütközik, ahol azután *művészetbe* kell átcsapnia: *művészetbe, melyet e mechanizmus már jó eleve a tudomány voltaképpeni céljául tűz ki.*”⁷⁹⁶ Ezen a ponton felmerül a kérdés, hogy hogyan is értelmezhető a tudomány művészetbe való átcsapása: vajon a tudomány válik művészetté, vagy a tudománynak át kell engednie helyét a művészetnek. Az utoljára idézett szakasz mindenesetre megengedi, hogy a tudomány átalakulása saját határoltóságára való ráébredését és ezzel önmagának művészetként való felismerését jelentse, ám ebben a folyamatban a tudomány önfelszámolása is szükségszerűnek tűnik, hiszen a tudományt mint tudományt Nietzsche szerint éppen a saját tudása korlátalanságába vetett optimista hit jellemzi, vagyis az, hogy nem tud önmagáról mint művészetről. Nem sokkal később Nietzsche kissé másként fogalmaz: „[...] a saját rögeszméjétől sarkantyúzott tudomány csak saját határaiig száguld el feltartóztatlanul, ahol a logika lényegében rejlő optimizmus a buktatókon elakad. [...] [A] nemes és nagy képességű ember még életútja felét sem teszi meg, és máris e határpontnál találja magát, ahol a tisztázatlanba, a megismerhetetlenbe mered. Ha rémületére itt azt találja, hogy e határoknál a logika maga köré tekeredik, és a saját farkába harap – akkor feltör a megismerés új formája, *a tragikus megismerés*, amelynek, hogy egyáltalán elviselhető legyen, védőeszközzé és gyógybalzsamul a művészetre lesz szüksége.”⁷⁹⁷ A tudomány eszerint nem maga válik művészetté, hanem rászorul a művészetre, hogy a „tragikus megismerés”, amelybe határait felismerve ütközik, elviselhető legyen – ezért a világ értelmezésében a vezető helyet átengedi a művészetnek. Ha a tudomány mint az életet élhetővé tevő illúzió nem működik már, szükségszerű, hogy a kultúrában egy másik illúzió kerüljön túlsúlyra.⁷⁹⁸

A művészet, amely a tudományt felváltja, a tragikus művészet lesz, az új kultúrába való átmenet pedig Nietzsche szerint saját jelenében már kezdetét vette. A tudomány már elérkezett a saját határaiig, „a szókratészi kultúrát már két oldalról is megrengették”⁷⁹⁹ – ahogy Nietzsche fogalmaz. Nietzsche szerint az egyik csapás, amely a szókratészi kultúrát érte, abban áll, hogy lelepleződött „a mindenki földi boldogságába vetett hit” hiúsága, vagyis világossá vált, hogy a tudás gyarapodása nem hoz magával társadalmi egyenlőséget.⁸⁰⁰ Sőt,

⁷⁹⁶ Uo. 124. o.

⁷⁹⁷ Uo. 127. o.

⁷⁹⁸ Nietzsche a különféle kultúrákat kifejezetten a különféle illúziók keverékeként írja le, az tehát, hogy valamelyik illúzió a többi fölé kerül, nem jelenti a többi teljes eltűnését, de a kultúra jellegét a benne uralkodó illúzió határozza meg. (Vö. TSZ 146-147. o.)

⁷⁹⁹ Uo. 151. o.

⁸⁰⁰ Vö. uo. 148-149. o.

Nietzsche úgy véli, a szókratészi kultúra egyik következetlensége, hogy „rabszolgarendre van szüksége: ám, optimista létszemlélete szerint, a rabszolgaság szükségszerűségét tagadja.”⁸⁰¹ Ezért a szókratészi kultúra következménye a tömegek helyzetük elleni lázadása is, mellyel Nietzsche finoman szólva sem rokonszenvezik: „Nincs félelmetesebb, mint egy barbár rabszolgarend, amely megtanulta, hogy létezését igazságtalannak tekintse, és arra készül, hogy nemcsak önmagáért, de minden nemzedékéért bosszút álljon.”⁸⁰² A félelem magát a szókratészi kultúrát köti gúzsba, amely, mivel nem hajlandó szembenézni saját következményeivel, lemond a tudás teljességéről is, és végső soron önmagát korlátozza, és ássa alá.⁸⁰³

Számomra azonban ennél a – több szempontból problematikus – társadalomelméleti eszmefuttatásnál fontosabb a szókratészi kultúrát ért másik csapás, amely Kant, majd Schopenhauer filozófiájából hármlott rá: a megismerés határoltságának felismerése, vagyis annak megmutatása, hogy a tapasztalat a tér, az idő és az okság formáihoz kötött.⁸⁰⁴ A Nietzsche által méltatott felismerés természetesen Kant érdeme, Schopenhauer, saját önértelmezésének megfelelően Kant követőjeként jelenik meg,⁸⁰⁵ vagy, pontosabban, Kant jelenik meg pusztán Schopenhauer elődjeként, mivel Nietzsche Kant filozófiájára Schopenhauerén keresztül utal, hiszen Schopenhauer az, aki Kant tanait leegyszerűsítve csupán a teret, az időt és az okságot tartja világészlelésünk meghatározó formáinak,⁸⁰⁶ Nietzsche ebben tehát őt követi. Vagyis a későbbi, 19-es számú jegyzetfüzethez hasonlóan itt is Kant az, aki a tudást korlátozza, és ezzel itt egyértelműen egy új kultúrába teremt meg az átmenetet, ugyanakkor az új kultúra fő alakja Schopenhauer, aki bepillantott a világ szenvedésteli mivoltába.⁸⁰⁷ Az új kultúrát a művészetben a zene „Bachtól Beethovenig és Beethoventől Wagnerig ívelő pályája” jelenti, és ennek a művészetnek felel meg, illetve ezzel képez egységet a Kant és Schopenhauer nevével fémjelzett filozófia,⁸⁰⁸ melyről Nietzsche kijelenti, hogy azt „a fogalmakba foglalt *dionüszoszi bölcsességnek* nevezhetjük”⁸⁰⁹. Az új kultúra tehát az a kultúra, amelyben megjelennek Wagner törekvései, és Nietzsche nagyban követi e kultúra ábrázolásában Wagner saját önjellemzéseit – elegendő ezzel kapcsolatban a

⁸⁰¹ Uo. 149. o.

⁸⁰² Uo. 149. o.

⁸⁰³ Vö. uo. 152. o.

⁸⁰⁴ Vö. uo. 150. o.

⁸⁰⁵ Vö. Schopenhauer 2013. 183. o.

⁸⁰⁶ Vö. Schopenhauer 2002. 36. o. Ez a momentum mindenesetre nem támasztja alá Nietzsche Kant-olvasmányainak meglétét.

⁸⁰⁷ Vö. TSZ 151. o.

⁸⁰⁸ Vö. uo. 163-164. o.

⁸⁰⁹ Uo. 164. o.

Beethoven-tanulmányt felidézni, amelyben Wagner önmagát zeneileg Beethoven utódjaként,⁸¹⁰ elméletileg pedig Schopenhauer követőjeként pozícionálja.⁸¹¹ Ebben az írásban Bach is mint Beethoven – és ezáltal mint Wagner – elődje jelenik meg,⁸¹² Nietzsche tehát a zeneszerzői kánon felállításában egyszerűen Wagnerre támaszkodhatott, ahogy arra már Carl Dahlhaus is rámutatott.⁸¹³

Ez az erőteljes Wagner-orientáció a 19-es jegyzetfüzetben háttérbe szorul, bár még jelen van; a 19[28]-as feljegyzésben Nietzsche Schopenhauer és Wagner „csodálatos egységé”-ről beszél, Schopenhaueréről pedig így ír: „összegyűjti mindazon elemeket, amelyek alkalmasak még a tudomány uralására. Tárgyalja az etika meg a művészet legmélyebb ősprblémáit, felveti a létezés értékének kérdését.”⁸¹⁴ A kép tehát a jegyzetfüzet elején még viszonylag közel áll *A tragédia születésében* bemutatotthoz: a kultúrát a tudomány túlkapasaitól a művészet és az etika mentheti meg – Nietzsche *A tragédia születésében* is Schopenhauer filozófiájának e két területét emeli ki mint a tudományossággal szembenállóakat, bár az ok-okozati viszony ott kissé másként fest: ott a tudomány határoltóságának kimutatása „nyitott[...] utat az etika és a művészet hasonlíthatatlanul komolyabb szemléletének”.⁸¹⁵ A tudomány megzabolázásának érdekében mindenesetre a feljegyzés szerint is Wagner és Schopenhauer tettek a legtöbbet, akik, akárcsak *A tragédia születésében*, itt is a német szellem képviselőiként jelennek meg, mintegy ennek a szellemnek a különböző megnyilvánulási formáiként.⁸¹⁶

A Wagnerre való utalás azonban a 19-es füzet számos más darabjából hiányzik, ezért legalábbis függőben marad, hogy az új, a filozófus által megteremtendő kultúra továbbra is mindig a Wagner nevével fémjelezhető kultúrát jelenti-e. A 19[30]-as feljegyzés még egyértelműen ebben a szellemben jelöli ki a programot: „A probléma: megtalálni a kultúrát a zenénkhez!”⁸¹⁷ Itt ismét a wagneri zene jelentkezik olyan csúcsteljesítményként, amely a kortárs kultúrán túlmutat, és amely egy új kultúra megteremtését szükségessé teszi, vagy az új kultúra szükségességére hívja fel a figyelmet. Nietzsche azonban a feljegyzések többségében nem erre a problémára fókuszál, hanem sokkal inkább a filozófia és a filozófus feladatára.

⁸¹⁰ Beethovent Wagner töretlenül, saját zenefelfogásának változásaitól függetlenül az elődjének tekintette, bár saját nézeteinek módosulásai Beethoven-értelmezését sem hagyták érintetlenül, ahogy korábban arról már szó esett. Vö. Wagner 1869. 267-268. o. és Wagner 1995a. 150-151. o.

⁸¹¹ Ahogy arról munkám III. 4. B *A tragédia születése és közvetlen előzményei* című részében már szó volt.

⁸¹² Vö. Wagner 1995a. 144. o. és 150-151. o.

⁸¹³ Lásd Dahlhaus 2004. 128. o.

⁸¹⁴ 19[28] PE 391. o.

⁸¹⁵ TSZ 161-162. o.

⁸¹⁶ Vö. 19[28] PE 391. o. és TSZ 162–164. o.

⁸¹⁷ 19[30] KSA 7. 426. o.

A 19[30]-as feljegyzés azt is jelzi, hogy *A tragédia születése* és a 19-es jegyzetfüzet új kultúrára vonatkozó felfogása közt egy markáns különbség áll fenn: míg az új kultúra *A tragédia születésében* már megvalósulni látszik – Nietzsche saját korát átmeneti korként, az új, tragikus kultúrába való átmenet korszakaként érzékeli⁸¹⁸ –, addig a 19-es jegyzetfüzetben az új kultúra még megtalálendő, megvalósítandó, és körvonalai is ennek megfelelően bizonytalanok. Ugyanígy áll a helyzet a tudás megzabolázásával is, amely az új kultúra előfeltétele: *A tragédia születésében* a tudásnak már Kant (és Schopenhauer) sikeresen gátat vetettek, a 19-es jegyzetfüzetben ellenben a tudás korlátozása még mindig megoldandó feladat, sőt, épp ez jelenti a központi problémát. A tudomány művészetbe való átcsapásáról itt már nincs szó, és az átmenet semmiképp sem tűnik automatikusnak, a folyamat irányítást, a filozófus irányítását igényli.⁸¹⁹

A problémahorizont átrendeződése összefügg Nietzsche Kant-értelmezésének megváltozásával: a 19-es füzetben már nem Kant ismeretelméleti, hanem metafizikai kritikáját állítja előtérbe, és ez a kritika nem csak a tudás visszaszorításának eszközeként jelenik meg, mint a már idézett 19[34]-es feljegyzésben,⁸²⁰ de úgy is, mint ami éppen ez ellen a kívánatos tendencia ellen hat. A 19[28]-as feljegyzésben így ír Nietzsche: „*Minden tudományunk laisser-ja*, mint bizonyos *nemzetgazdasági dogmák* esetében: hisznek a feltétlenül üdvös sikerben. Bizonyos értelemben *Kant* is káros hatást gyakorolt: mert elveszett a metafizikába vetett hit. Az »önmagában való dologra« nem számíthat senki mint megzabolázó princípiumra.”⁸²¹ Szöges ellentétben *A tragédia születésében* megjelenő értelmezéssel a magában való dolog tehát nem a tudás határainak kijelölőjeként, vagyis a korlátlan tudásvágy visszafogásának eszközeként jelenik meg. Most az a probléma, hogy Kant a kritika által megszüntette a metafizika lehetőségét, vagyis, a 19[34]-es feljegyzés fényében, szándékát, hogy „a hit számára teret nyerjen”, nem valósította meg, azaz Nietzsche értelmezése szerint a tudás határainak felmutatásával, az ész önkorlátozásával nem a tudományra, hanem a metafizikára mért döntő csapást.

A tragédia születésében a metafizika lehetősége az új, tragikus kultúra szempontjából még nagy jelentőséggel bír, a tragikus kultúrára jellemző illúzió ugyanis éppen a „metafizikai vigasz, az, hogy a jelenségek forgataga mögött az örök élet szétrombolhatatlanul

⁸¹⁸ Vö. TSZ 164. o.

⁸¹⁹ Vö. pl. a már idézett 19[27]-es feljegyzéssel PE 390. o., vagy vö. 19[49] PE 400. o.

⁸²⁰ A 19[34]-es feljegyzéshez hasonló értelemben kerül elő hit és tudás ellentéte a 19[62]-es feljegyzésben is. Vö. 19[62] PE 402. o.

⁸²¹ 19[28] PE 391. o.

folytatódik”.⁸²² Ebben a tekintetben Nietzsche önmaga és Schopenhauer metafizikai koncepciójával szemben is kritikus, hiszen ily módon ezek is csupán a kultúrát fenntartó illúzióknak bizonyulnak, nem tarthatnak tehát igényt az igazság címére, mint illúziók azonban működhetnek. Az illúziók működéséhez azonban Hartmannál hozzá tartozik, hogy a neki alávetett individuum nem látja ezeket át, így tudják irányítani a cselekvéseit, illetve így tudják őt megtartani a létben. Nietzsche *A tragédia születésében* a háromféle (művészeti, tragikus és szókratészi) kultúrát meghatározó három illúziót („a megismerés szókratészi öröme” „a művészet csábfátyola” és „a metafizikai vigasz”) ehhez hasonlóan mutatja be: ezek „lebilincselik”, „elbűvölik” az embert, eltakarják előle a dolgok valódi mivoltát, és ezzel kötik az élethez.⁸²³ Sőt, az illúziók nem önmaguktól teszik ezt, hanem az akarat teszi ezt az illúziók által.⁸²⁴ Nietzsche egy duplacsavarral teljes bizonytalanságot teremt abban a tekintetben, hogy valóban az ő saját, illúziókat bemutató, és a metafizikát általában illúzióknak tekintő metafizikája is illúzióként értendő-e, azaz hogy vonatkozik-e rá az illúziók elmélete.

Mindenesetre a metafizika *A tragédia születésében* legalább illúzióként lehetséges, a 19-es jegyzetfüzetben ellenben arról olvashatunk, hogy Kant megrengette a metafizikába vetett hit lehetőségét. Nietzsche ezzel kapcsolatban ugyanennek a füzetnek a vége felé, a 19[319]-es feljegyzésben egyenesen a filozófia önkasztrációjáról beszél.⁸²⁵ A jegyzetfüzetben a filozófia feladatára vonatkozó kérdés tehát úgy is felvetődik, mint a metafizika utáni filozófia lehetőségére vonatkozó kérdés.⁸²⁶ A filozófia tudománytól való elválasztásának és művészethez közelítésének oka minden bizonnyal ebben, vagy ebben *is* keresendő: a filozófia illúziója, a metafizika a tudományhoz hasonlóan problematikussá válik, ha illúzió mivoltára fény derül. A művészettel azonban más a helyzet, a művészet lehet vállaltan illúzió, és a filozófia számára is nyitva áll a lehetőség, hogy művészetté váljon, illetve művészetként legyen megítélhető, ahogy például a 19[47]-es és a 19[62]-es feljegyzés felveti.

Ennek a tudásnak Nietzsche már régen birtokában volt: egyik kedves olvasmányában, Friedrich Albert Lange *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart* című művében már a bázeli évek előtt találkozott a gondolattal, mely szerint a filozófiai világmagyarázatok művészetként foghatóak föl. E művet Nietzsche még 1866-ban, a megjelenés évében olvasta és igen nagyra tartotta, még hozzá egyrészt kanti alapú *kriticizmusa* miatt, másrészt pedig éppen azért, mert Lange elismerte, hogy a valóság

⁸²² TSZ 146-147. o.

⁸²³ Vö. uo.

⁸²⁴ Vö. uo.

⁸²⁵ „A filozófia megváltozott helyzete Kant óta. A metafizika lehetetlen. Önkasztráció.” 19[319] PE 426. o.

⁸²⁶ Vö. pl. 19[83] PE 406. o.

metafizikai értelmezése jogosult, amennyiben nem ismereteink kibővítéseként, hanem művészi alkotásként, „fogalomköltészetként” fogjuk fel azt.⁸²⁷ Nietzsche, ahogy Jörg Salaquarda felhívta rá a figyelmet, a könyv (első) olvasásának idején Schopenhauer filozófiáját is ebben a keretben értelmezte.⁸²⁸ Egy 1866 augusztusában Gersdorffnak írott levelében Langét idézi: „engedjük a filozófusokat szabadjára, feltéve, hogy a jövőben épületes hatást tesznek ránk. A művészet szabad, a fogalmak területén is. Ki akarná megcáfolni Beethoven egy tételét, és ki akarná Raphael Madonnáját tévedéssel vádolni?”⁸²⁹ Majd az idézett sorokat így kommentálja: „Látod, hogy a mi Schopenhauerünk még eme legszigorúbb kritikai nézőpont mellett is megmarad nekünk, sőt, csaknem még több lesz számunkra. Ha a filozófia művészet, még Haym is elbújhat Schopenhauer előtt; ha a filozófiának épületesnek kell lennie, akkor én legalábbis nem ismerek egy filozófust sem, aki épületesebb hatást tesz, mint Schopenhauer.”⁸³⁰

Nietzsche tehát már korán magáévá tette a filozófia egy ahhoz hasonló felfogását, amelyet a 19-es jegyzetfüzetben is képviselt, habár, mint munkám előző fejezetéből kitűnik, a bázeli korszak kezdetén, az 1869-től *A tragédia születése* megjelenéséig terjedő időszakban Schopenhauerhez való viszonyulását nem ez a felfogás határozta meg. Lehetséges azonban, hogy *A tragédia születésének* az illúziók elméletéhez kapcsolódó duplafenekű metafizika-kritikájában, majd a 19-es füzet feljegyzéseiben ismét a langei hatás jelentkezik, annál is inkább, mert Thomas H. Brobjer szerint valószínűsíthető, hogy Nietzsche Lange művét 1873-ban újraolvasta.⁸³¹ A jegyzetfüzetek kapcsán ezt a feltételezést azonban elbizonytalanítja, hogy Lange azt, hogy a filozófia fogalomköltészetként lehetséges, éppen Kant kriticismusából vezeti le, és hogy Nietzsche figyelmét ez a tényező a Gersdorffnak írott levél tanúsága szerint nem kerülte el, a fentebb idézett, Langétól származó szakaszt ugyanis a következő bevezető mondatokkal együtt idézi: „Tehát a dolgok valódi lényege, a *Ding an sich* számunkra nem pusztán ismeretlen, hanem fogalma sem több, sem kevesebb, mint egy organizációnk által meghatározott ellentét utolsó szüleménye, amelyről nem tudjuk, hogy tapasztalatunkon kívül rendelkezik-e bármilyen jelentéssel.”⁸³² Vagyis Lange értelmezésében Kant a tudás korlátozásával a művészetnek adott helyet, ez pedig jobban összevág Nietzschének *A tragédia születésében* képviselt Kant-értelmezésével, mint a jegyzetfüzetekben megjelenő Kant-képpel,

⁸²⁷ Vö. Salaquarda 1978. 236. o.

⁸²⁸ Vö. uo. 236-237. o.

⁸²⁹ An Carl von Gersdorff Ende August 1866. KGB I/2. 159-160. o. Nr. 517. Az idézet nem egészen pontos. v. ö. Lange 1866. 269. o.

⁸³⁰ An Carl von Gersdorff Ende August 1866. KGB I/2. 160. o. Nr. 517.

⁸³¹ Vö. Brobjer 2008. 35. o.

⁸³² An Carl von Gersdorff Ende August 1866. KGB I/2. 159-160. o. Nr. 517. Nietzsche itt kisebb kihagyással idéz. v. ö. Lange 1866. 268. o.

melynek kapcsán a metafizika lehetősége kérdésessé válik. Ráadásul a Gersdorffhoz írt levél felszabadult hangjával ellentétben a feljegyzések hangja, bár nem egységes, de a legtöbb esetben arról árulkodik, hogy Nietzsche számára a metafizika utáni filozófia helyzete ekkor valóban problémaként – talán nem annyira megoldandó, mint inkább kidolgozandó problémaként jelentkezett.

B) Nyelvkritika via Gustav Gerber

A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról a fenti keretbe íródik bele: a filozófia feladatát kívánja teljesíteni a tudás korlátozottságának megmutatásával, és végül a filozófia művészetté válásának javaslatáig jut el. Ez a keret *nem* Gustav Gerbertől származik, bár mint látni fogjuk, Nietzsche mindkét vonatkozásban kap Gerber *Die Sprache als Kunst* című művétől impulzusokat: a mű egyrészt arra szolgál számára, hogy az emberi ismeretek korlátozottságát nyelviként is megragadja, másrészt a nyelv művészi használatára és a filozófiai nyelvre vonatkozóan is tartalmaz olyan gondolatokat, amelyek mérvadóak lesznek Nietzsche számára. Azt gondolom, nem túlzás azt állítani, hogy Nietzsche Gerber munkája teszi igazán érzékenyvé a nyelv iránt, és reflexívvé a filozófiai nyelvhasználatra, hiszen Nietzsche, bármennyit foglalkozott is korábban a fogalmi nyelvvel, bármennyire elmarasztalta azt, önmagának és a filozófiának ehhez a nyelvhez fűződő viszonyát nem problematizálta. Gerber hatására azonban megfogalmazza a 19-es jegyzetfüzet egyik híres feljegyzését: „A filozófus a nyelv hálójában fogva tartva.”⁸³³

Ezt a számára nagy jelentőségűvé vált könyvet Nietzsche 1872 szeptemberében kölcsönözte ki a bázeli könyvtárból.⁸³⁴ A *Die Sprache als Kunst* számos forrást felvonultató, nagy terjedelmű, nyelvelméleti témájú mű; újdonsága a címben megjelölt állítás: a nyelv művészetként történő felfogása volt. Benne a nyelv – a címben megfelelően – valóban a művészetek rendszerében találja meg a helyét, méghozzá a fülnek szóló művészetek között: itt a zene és a költészet közti közbülső lépcsőfokon helyezkedik el. A felosztás a szervetlentől a szellemi visszatükröződéséig emelkedik, a zene a legalsó lépcsőfokon található – Gerber felfogása tehát ebben a tekintetben egészen ellentétes azzal a szemlélettel, amelyet Nietzsche nem sokkal korábban Schopenhauer és Wagner szellemében képviselt. A fül számára szóló művészetekkel párhuzamosak a szem számára szóló művészetek, melyek, lentől fölfelé: az

⁸³³ 19[135] KSA 7. 135. o.

⁸³⁴ Vö. Crescenzi 1994. 418. o.

építészet, a szobrászat és a festészet.⁸³⁵ Gerber számára fontos, hogy a nyelv művészet a szobrászattal párhuzamos, a rendszerben való gondolkodásból fakadóan e két művészeti ág bizonyos sajátosságai a megfeleléseken keresztül képesek megvilágítani egymást, így például a nyelvre és a szobrászatra is jellemzőként mutatkozik, hogy mindkettő a pillanatnyit fejezi ki.⁸³⁶ A költészetől a nyelv művészetet részben ez a tulajdonsága, részben pedig az különíti el, hogy nem a tartalomra, hanem a kifejezésre koncentrál.⁸³⁷ Gerber néhány hagyományosan a költészet körébe tartozó műfajt is a nyelv művészetéhez sorol (pl. az epigrammát és a népdalt)⁸³⁸, ám művének első kötetében főként a nyelvben díszítő elemként észlelt, nem önálló alkotásokban jelentkező nyelv művészetettel foglalkozik; és ábrázolásában a nyelv létrehozása, illetve annak folyamatos alakulása is ugyanúgy művészi hajlam eredménye, mint az egyéb művészetek, vagyis valóban a nyelv egésze művészetként mutatkozik meg. Nietzsche számára elsősorban nem Gerber általános művészetelmélete, hanem a közelebről a nyelv művészetet illető fejtegetései bírnak jelentőséggel, mint majd látni fogjuk.

A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról Nietzsche egy fabulával vezet be, mely az emberi megismerésvágy elbizakodottságát és hiúságát szemlélteti, a mese tehát arisztotelészi értelemben az érvelés részeként szerepel, a mondanivaló szemléltetésére és a közönség meggyőzésére szolgál.⁸³⁹ A néhány soros történet arra mutat rá, hogy mennyire apró és jelentéktelen az ember a világegyetem szempontjából, és hogy az ember léte, ahogy az általa kitalált „megismerés” is a világegyetem szempontjából csak egy pillanat.⁸⁴⁰ Az esszé témája tehát az emberi megismerés túlzó igényeinek megmutatása, és ennek kidolgozásában Gerber műve nagy segítséget jelent Nietzsche számára.

Nietzsche most azt állítja, hogy a valóság, a dolgok önmagában való mivolta kétszeresen is elérhetetlen az ember számára: egyrészt megismerésének korlátai miatt, ez az állítás azonban önmagában nem megy túl a kanti kriticismuson, amelyet Nietzsche már Gerber-olvasmányai előtt is jól ismert,⁸⁴¹ másrészt nyelvének korlátai miatt, a nyelv ugyanis nemcsak a dolgok magában valójának ábrázolására képtelen, de még az ember által érzékelt valóságot sem képes hűen visszaadni. Az ember világát a magában való dolgoktól elválasztó

⁸³⁵ Vö. Gerber 1871. 9. o., 34. o.

⁸³⁶ Vö. uo. 61-62. o.

⁸³⁷ Vö. uo. 108-109. o.

⁸³⁸ Vö. uo. 43. o.

⁸³⁹ Vö. Arisztotelész 1982. 139. o. Nietzsche ismerhette a művet, 1868-ban megvásárolta Arisztotelész műveinek 7 kötetes gyűjteményes kiadását, melyben a *Rétorika* is szerepelt. (Vö. Campioni et al. 2003. 114-115. o. A kötetek megvásárlására Paul von Tongeren hívta fel a figyelmemet. Vö. Tongeren 2010. 56. o.)

⁸⁴⁰ Vö. IH 3. o.

⁸⁴¹ Schopenhauer (pl. Schopenhauer 2002. 35-36. o.) mellett Friedrich Albert Lange *Geschichte des Materialismus* című művéből. Vö. Salaquarda 1978. 236. o.

távolságot az *Igazságról és hazugságról*ban a kettős metaforaalkotás modellje szemlélteti: „Egy idegi inger, először képpé átalakítva! Első metafora. Majd hangokkal adjuk vissza a képet! Második metafora.”⁸⁴²

Ez a modell Gerbertől ered, bár Nietzsche egyszerűsít és összevon, voltaképpen újraértelmez. Gerber művében több helyen is foglalkozik a szó keletkezésének problémájával. A meglehetősen összetettként ábrázolt folyamat fázisait Anthonie Meijers így rekonstruálja: „(Ding an sich) → idegi inger → érzet → hang → képzet → szógyök → szó → fogalom.”⁸⁴³ A folyamatban a hang megjelenésétől kezdődően az ember művészi ösztöne játszik közre,⁸⁴⁴ mely Gerber szerint minden ember sajátja.⁸⁴⁵ Láthatólag Nietzschtől ebből a láncból a magában való dolog elérhetetlenségére vonatkozó elképzelés mellett az idegi ingerre és a hang távolságára vonatkozó elgondolások ragadták meg.⁸⁴⁶ Az idegi inger és az érzet rokon fogalmi közötti különbségtételt Nietzsche nem tartja meg, a hang szóvá válását pedig nem problematizálja. A szférák átlépése: az idegi inger képpé majd a kép hanggá alakulása, vagyis az inger vizualizálódása és a vizuális kép auditívvá válása foglalkoztatja, és ezt a folyamatot Gerber hasonlóan művészi ösztönként, a metaforaalkotás az ember számára alapvető ösztönként fogja föl.⁸⁴⁷ A szférák átugrása szolgáltat bizonyítékot arra, hogy e művészi átalakítás folyamán mennyire eltávolodik a szó nemcsak a dolgoktól, de a saját érzeteinktől is. Nietzsche példái, a Chladni-féle hangfirurák,⁸⁴⁸ és a kezét elvesztett festő, aki énekkel próbálja visszaadni a képet,⁸⁴⁹ azt érzékeltetik, hogy a szférák közötti határok voltaképpen átjárhatatlanok. Nietzsche az objektívet és a szubjektívet magát is ilyen, egymás számára idegen szférákként mutatja be, és hangsúlyozza, hogy a szférák közötti viszony csak esztétikai lehet: „értve ezen egy utalásszerű áttételt, egy dadogva utánzó átfordítást egy egészen idegen nyelvre.”⁸⁵⁰ A nyelv tehát és vele együtt az emberi érzékelés esztétikai teljesítmény.

Ahogy a Meijers felállította sorból látszik, Gerber nem feltételezi, hogy az idegi ingereknek hanggá alakulásuk előtt képekké kellene válniuk. A „kép” Gerber szóhasználatában ugyanis részben éppen a szférák közötti átlépésre utal: a hang, amely az idegi inger visszaadására hivatott, maga is kép lehet csak – Gerber a hangkép (Lautbild) szót is használja ennek megjelölésére. A „kép” tehát itt átvitt értelemben szerepel, mint

⁸⁴² IH 6. o.

⁸⁴³ Meijers 1988. 377. o.

⁸⁴⁴ Vö. Gerber 1871. 175. o.

⁸⁴⁵ Vö. uo. 10. o. és Meijers 1988. 377. o. és 385. o.

⁸⁴⁶ Illetve fontos lesz számára a fogalom fogalma is, melyre még visszatérek.

⁸⁴⁷ Vö. IH 9-10. o. és 12. o.

⁸⁴⁸ Vö. uo. 6. o.

⁸⁴⁹ Vö. uo. 10. o.

⁸⁵⁰ Uo.

„leképezés”, átvitel, metafora. Másrészt Gerber a képzettel kapcsolatban is használja a kép szót: a képzetet az objektumok által generált idegi ingerek ember által megformált képeiként írja le.⁸⁵¹ Nietzsche elméletében e második jelentés dominál: bár a kép metafora révén jön létre, elválík a hangtól, mely egy második metaforaalkotási aktus eredménye – a „kép” szó önmagában tehát Nietzschénél nem az átvitel tényére utal, az átvitel tényét nála a metafora szó jelöli, a „kép” ezzel szemben az ember világról alkotott képeit, képzeiteit jelenti – bár a fogalom a szövegben pontosítást nem kap. A szférák átlépésének elmélete értelmében azonban lényeges, hogy itt képekről van szó, vagyis az ember képzeiteit Nietzsche vizuálisakként érzékelteti.

Nietzsche tehát ismét a nyelveredettel foglalkozik, és Gerberre támaszkodva annak a saját korábbi írásaiban kifejtettől merőben eltérő értelmezését adja. Gerber a nyelveredet kérdését alapvetően másként fogja föl, mint Nietzsche korábbi forrásai (Hartmann és Wagner), Humboldtra hivatkozva ugyanis azt hangsúlyozza, hogy a nyelv teremtése soha le nem záruló folyamat⁸⁵² – akkor sem, ha fejlődésében jól elkülöníthető kialakulásának és fejlődésének periódusa.⁸⁵³ Habár a kialakulás folyamata pontosan nem rekonstruálható, a nyelvteremtés nem csupán történeti probléma, és a rá vonatkozó kérdés sem teljesen megválaszolhatatlan, mivel a keletkezés folyamata a jelenben is zajlik. „A nyelv először akkor keletkezett, amikor az első szógyök, az ember művészi teremtésének műve, az első kimondásra érett lelki aktust ábrázolta; – de még mindig keletkezik, és ezt a keletkezést kell megértenünk, ha lényegét kell megértenünk.”⁸⁵⁴ Így Nietzsche számára sem az lesz a fontos, hogy a nyelv, illetve a szavak keletkezését valahol a múltban felmutassa, hanem az, hogy a nyelv természetét felmutassa – ez a természet azonban a keletkezésből érthető meg. Persze az eredet Wagner és Hartmann számára is a nyelv természetéről mondott el valamit, Gerber megközelítésének újdonsága abban áll, hogy a keletkezést folyamatosként, lezárulatlanként feltételezi. Ez Gerber számára azt fogja jelenteni, hogy a nyelvben a jelenben is ugyanaz a

⁸⁵¹ Vö. Gerber 1871. 174. o.

⁸⁵² Vö. uo. 125. o.

⁸⁵³ Vö. uo. 264. o.

⁸⁵⁴ Uo. 125. o. Gerber nyelveredet-konceptiója bevallottan hipotézis, ám tudományos igényű hipotézis: Gerber a nyelv eredetének rekonstrukciója során felhasználja a nyelvtudomány vonatkozó eredményeit, számos nyelvtörténeti munkára hivatkozva, melyeket Nietzsche azonban jobbra figyelmen kívül hagy. Ezt jól szemlélteti, hogy Nietzsche Gerber bonyolult nyelvtörténeti rekonstrukcióját egy háromlépcsős modellé egyszerűsíti, kihagyva a nyelvtudományt foglalkoztató kérdéseket az első beszédhangok szógyökökké majd szavakká alakulásáról. A szógyök [Wurzel] tipikusan a nyelvtudomány fogalma, a szógyökök a szavak elemzése által nyert legkisebb értelemmel bíró egységek, melyek több szerző szerint a nyelvek „ősállapotát” tükrözik, mások szerint azonban pusztán absztrakciók – Gerber mindkét álláspontot hűen ismerteti. (Vö. Gerber 1871. 175–180. o.) Nietzschének a saját szempontjából nemcsak az ilyen ismertetésekre, de a szógyök fogalmára sincs szüksége. A nyelv keletkezésének összetettebb bemutatása túlságosan elbonyolítaná az elméletet, és ezzel veszítene kifejezőerejéből.

művészi erő működik, amely azt létrehozta, még hozzá visszaszoríthatatlanul. Nietzsche változtat némileg ezen a koncepción, mivel a nyelvben nem csupán a művészi ösztön megnyilvánulását látja, de egyúttal olyan erőt is, amely ezt az ösztönt elnyomja, illetve egy másikkal, „az igazságra törekvő ösztönnel” helyettesíti – ez a felfogás azonban szintén nem független Gerbertől.

Gerber a nyelv keletkezésének bemutatásában is Humboldtra támaszkodik, aki így ír a folyamatról: „nem a tárgy, ahogy az önmagában létezik, hanem az általa lélekben létrehozott kép lenyomata a szó.”⁸⁵⁵ Gerber ezt a mondatot nem idézi, ám a benne kifejezett gondolat hatása érezhető a következő, Nietzsche szóalkotás-modelljét ösztönző szakaszban: „A magukban való dolgok közömbösen viselkednek velünk szemben; mi fordulunk oda hozzájuk, és érezzük az idegi ingert; ez az inger indít bennünket arra, hogy őket úgy, amennyiben és ahogy érzékeltük, egy hangképben szólaltassuk meg.”⁸⁵⁶ Gerber ugyanakkor nem egyszerűen visszaadja, hanem továbbfejleszti Humboldt elgondolását, mégpedig pontosan abban az irányban, ahogy Nietzsche-nél is találkozhatunk vele. Humboldt nem beszél arról, hogy a dolgok érzékelése és nyelvi megformálása között is hasonló távolságot kellene feltételeznünk, mint a dolgok és érzékelésük között, az ő szemében a gondolkodás és a nyelv együtt formálódik és hozza létre, illetve alakítja az ember külvilághoz való viszonyát.⁸⁵⁷ Ezzel szemben Gerber számára fontossá válik a „különbség az érzet [Empfindung] tartalma és a hang általi kifejezésének tartalma között”,⁸⁵⁸ utóbbi ugyanis távolabb helyezkedik el a dolgok valóságától, mint az előbbi: az érzet, ha nem is adja pontosan vissza a tárgyat, „még közvetlen, érzéki kapcsolatban áll” azzal az idegi ingerrel, amely kiváltotta, ám az érzet hangban való ábrázolásával, külsővé tételével ez a közvetlenség elveszik, ezért Gerber szerint a hangot csak az őt kibocsátó individuum érti tökéletesen.⁸⁵⁹ Ez utóbbi momentum Nietzsche-t, úgy tűnik, nem érinti meg, annál inkább megragadja viszont Gerbernek az a megfigyelése, hogy a lelki tevékenység számára a hang, melyben ábrázolnia kell magát, „idegen anyag”.⁸⁶⁰ Ezt átértelmezve alakítja ki a saját elméletét, amely szerint a szó a szférák határainak kétszeri átugrásával jön létre.⁸⁶¹ A nyelv tehát igen távol van attól, hogy az igazságot ragadja meg, és éppen ez az, amit Nietzsche bizonyítani akar.

⁸⁵⁵ Vö. Humboldt 1985. 106. o.

⁸⁵⁶ Gerber 1871. 159. o. A hang(kép) azonban Gerber szerint természetesen még nem azonos a szóval, ahogy már említettem.

⁸⁵⁷ Vö. Humboldt 1985. 106. o.

⁸⁵⁸ Uo. 157. o.

⁸⁵⁹ Vö. uo. 157-158. o.

⁸⁶⁰ Uo. 159. o.

⁸⁶¹ Vö. IH 6. o. Ebben a problémafelvetésben nem annyira Humboldt, mint inkább Herder hatása érezhető, aki *Értekezés a nyelv eredetéről* című írásában, miután a nyelv első szavait a természet hangjaiból vezeti le,

Nietzsche *A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írásban Gerbertől veszi át tehát azt a koncepciót, mely szerint a nyelv nem képes a dolgok valódi természetének megragadására: „A »Ding an sich« (ez lenne tudniillik a gyakorlattól független tiszta igazság) a nyelvteremtő számára is teljességgel megfoghatatlan, és egyáltalán nem is tűzi célul maga elé. Ő a dolgoknak csak az emberekkel való *relációit* jelöli, s ezek kifejezésére a legmerészebb metaforákhoz nyúl.”⁸⁶² Vagyis a nyelv Nietzsche szerint csak az embereknek a dolgokhoz fűződő *viszonyait* képes ábrázolni: a reláció kifejezés a *Ding an sich* fogalmát ellenpontozza, így a kanti terminológiából adódik a következtetés, hogy a nyelv a dolgokat számunkra való mivoltukban adja vissza. A szöveg egy későbbi pontján Nietzsche utal is erre a természeti törvények magyarázatával kapcsolatban: ezeket szintén nem önmagukban, hanem csak ránk tett hatásaikban ismerjük, „lényegük szerint teljesen fölfoghatatlanok maradnak számunkra; csupán az, amit mi teszünk hozzájuk, tehát az idő, a tér, más szóval a kronológiai- és a számviszonyok ismertek belőlük számunkra.”⁸⁶³ A kanti transzcendentális esztétikára történő utalás egyértelmű. Az a momentum azonban, hogy Nietzsche az emberek és a dolgok *relációiról* beszél, ismét gerberi hatástról árulkodik.

A nyelv, mint művészet a művészetek között Gerber ábrázolásában emberi alkotásként jelenik meg, mely a világot nem leírja, hanem értelmezi és újraértelmezi. Gerber a művészetekben, így a nyelvben is a lélek rendező, csoportosító tevékenységét ismeri fel,⁸⁶⁴ a nyelv létrejöttének tárgyalása során pedig hangsúlyozza, hogy a szubjektum nem képes a világot úgy megismerni – és ezért úgy leírni, ahogy az önmagában van. Gerber így ír a nyelvi valóságábrázolás problémájáról: „a nyelv lényegében csak emberi alkotás, nem rendelkezik természetből eredő érvényességgel, csupán a mi *viszonyunkat* fejezi ki a dolgokhoz.”⁸⁶⁵ Illetve sarkosabban: „A szavak (...) egyáltalán nem a dolgokat jelentik, hanem – méghozzá képszerűen – minket magunkat, a mi világunkat.”⁸⁶⁶ A szó tehát távol áll attól, hogy a magában való dologról mondhasson valamit, hiszen létrehozója, az ember elől ez a magában

feltételezve, hogy az ember ezekből a hangokból alkotta meg a maga számára az őt körülvevő dolgok megkülönböztető jegyeit, külön figyelmet szentel annak a kérdésnek, hogy „hogyan tudott az ember, saját erőire hagyatkozva akkor is nyelvet feltalálni, amikor semmiféle hangot nem hallott?” (Herder 1983. 242. o.) Gerber néhány oldallal később maga is hivatkozik Herderre, egyetértéssel idézve a szóban forgó kérdés általa kínált megoldását: érzeteink nem különülnek el egymástól, egybefonódnak, ezért a különböző érzékterületekről származó benyomások helyettesíthetik egymást. (Vö. Gerber 1871. 165. o., Herder 1983. 242. o.) Ezzel mind Herder, mind Gerber számára metaforikusként, képiesként mutatkozik a nyelv létrehozása, bár Gerber hangsúlyozza, hogy ezen a ponton még csak a hangok, nem a szavak keletkezéséről beszél, és a folyamatot ezért nem metaforikusnak vagy szimbolikusnak, hanem analogikusnak nevezi. (Gerber 1871. 166. o.)

⁸⁶² IH 6. o. A kiemelés tőlem: K. S.

⁸⁶³ Uo. 11. o.

⁸⁶⁴ Vö. Gerber 1871. 22. o.

⁸⁶⁵ Uo. 248. o. A kiemelés tőlem: K. S. Gerber a *mi* szócskát hangsúlyozza.

⁸⁶⁶ Uo. 251. o.

való el van zárva. A nyelv mint az ember műve sokkal inkább ennek sajátos világlátását, a dolgokhoz fűződő sajátos viszonyát mutatja. Ehelyett Gerber szerint szorosan összekapcsolódik a gondolkodással, annak konstitutív elemeként jelenik meg. Ahogy nem a külvilág tükre, ugyanúgy nem fejezi ki azonban a nyelv az ember belső lényegét sem.⁸⁶⁷ A gondolkodás és a nyelv egymáshoz való viszonyát elsősorban Humboldtra támaszkodva⁸⁶⁸ kölcsönhatásként írja le, a kölcsönhatást pedig kölcsönös létrehozásként, függésként és megalapozásként határozza meg.⁸⁶⁹ A nyelv és a gondolkodás tehát egymásra utaltak, együtt, egymást támogatva fejlődnek, – ennek megfelelően Gerber olykor a nyelvről mint a gondolkodás empirikus oldaláról beszél.⁸⁷⁰ Ez megfelel Schopenhauer eljárásának – melyről munkám *A dionüszoszi világnézetéről* szóló fejezetében már szó esett –, csak hogy Schopenhauerrel ellentétben Gerbernél a nyelvi gondolkodás mellett nem áll tudattalan, nyelvtől független gondolkodás.

Nietzsche ezzel szemben teret biztosít a valóság nem nyelvi jellegű megragadása, az intuíció számára is, és a kettős metaforaalkotás modellje ebben is segítségére van, ez pedig azért lehetséges, mert Nietzsche a saját modelljében Gerberrel ellentétben a hangot a kép(zet) után helyezi el, és egyszerűen a szóval azonosítja, míg Gerber számára a hang megelőzi a képzetet, és ez azt jelenti, hogy számára a hang a képzet megalkotásában is konstitutív mozzanat,⁸⁷¹ akárcsak Herder korábban már ismertetett nyelvelméletében. Gerber szemében a

⁸⁶⁷ Vö. uo. 286. o.

⁸⁶⁸ Gerber explicite is Humboldt nevéhez kapcsolja nyelv és gondolkodás kölcsönhatásként való felfogását, és a téma megvilágítására hosszan idéz Humboldt *Az emberi nyelvek szerkezetének különbözőségéről és ennek az emberi nem szellemi fejlődésére gyakorolt hatásairól* című művéből. Lásd Gerber, 1871. 146. o.

⁸⁶⁹ Vö. uo. 138. o.

⁸⁷⁰ Lásd pl. uo. 279. o.

⁸⁷¹ Vö. Gerber 1871. 170. o. A szakirodalomban többen az érzékelést, és nem a képzetet azonosítják a metaforaalkotás első szintjeként. (Vö. pl. Hödl 1997b. 83-84. o., Isztray 2011. 65. o.) Hozzám hasonlóan rekonstruálja a nyelvalkotás nietzschei modelljének szintjeit Fenyvesi Kristóf, aki a Nietzsche által képnek nevezett szintet intellektuálisként fogja föl. (Vö. Fenyvesi 2009. 277. o.) Az első szintet a percepció szintjeként azonosító interpretációkat *Az igazságról és hazugságról* néhány szakasza megerősíti, például amelyben Nietzsche a „helyes percepció”-t a szubjektum és az objektum szférája közti esztétikai viszonyként írja le,⁸⁷¹ vagy ahol a nyelv érzékelést meghatározó hatalmáról beszél. (vö. uo. 8. o.) Ugyanezekben a szakaszokban azonban „szemléleti metaforák”-ról (uo.) és „jelenségek”-ről (uo. 10. o.) is beszél, utóbbi szóhasználatot azért ejti el, mert az azt a benyomást kelti, mintha „a dolgok lényege megjelennek az empirikus világban” (uo.). A szó ezen jelentésaspektusát kikapcsolva viszont használható lenne, tehát világos, hogy az, amit a jelenség, illetve a képzet szóval illethetünk, a metaforaalkotás első szintjén helyezkedik el. A „szemléleti metaforák” pedig nem pusztán az érzékelést, hanem a szemléletben adott valamiféle megragadást jelentik, és a másik oldalról, bár Nietzsche a fogalommal ellenpontozza őket, nem is a hangot, illetve a szavakat jelölik, hiszen az állatoknak is sajátjai, és Nietzsche képekként, nem pedig hangokként utal rájuk (vö. uo. 8. o. vagyis nem értek egyet Mekis Péterrel, aki a szavakkal szinonimként kezeli őket vö. Mekis 2003. 270. o. Nietzsche a szót valószínűleg azért nem különíti itt el a fogalomtól, mert annak fogalommmá válása automatikus, vagyis a fogalom nem a megegyezés műve, ahogy Mekis Péter állítja. Vö. uo. és IH 6. o.) Véleményem szerint tehát a metaforaalkotás első szintjén nem egyszerűen az érzékelésről, hanem ennek az érzékelésnek valamilyen egyéni feldolgozásáról, egyfajta tapasztalatról, ismeretről is szó van, ami a nyelvet megelőzi. Értelmezésem mellett szól még Nietzsche filozófiájának schopenhaueri alapja, és az intuíció vélhetőleg schopenhaueri fogalma, mely így a képzet szintjén, még a nyelv előtt helyezhető el.

nyelv és a gondolkodás ezért valóban elválaszthatatlanok (ha nyelv és érzékelés nem is), míg Nietzsche felfogásában a nyelv befolyásolja és strukturálja a gondolkodást, de alapvetően nem teremti meg. A nyelvtől független megismerés lehetősége Nietzsche számára a kettős metaforaalkotás egymástól elváló szintjei által, a képzet szintjén adott.⁸⁷²

Kérdés persze, hogy az intuitív megismerés Nietzsche korábbi írásaihoz hasonlóan itt is közelebb áll-e az igazság megismeréséhez, mint a nyelvi. Mindenesetre az, hogy a világ adekvát megragadásául szolgáljon, már az írás alapvetése szerint kizárt, hiszen Nietzsche itt amellet érvel, hogy az igazság teljességgel megragadhatatlan az ember számára. Nietzsche ennek megfelelően – Gerberhez hasonlóan – erősen hangsúlyozza a saját nyelveredet-modelljének ismeretelméleti alapját: a nyelvteremtő maga sem képes a magában való dolgok megismerésére, a nyelvképző folyamat kiindulópontján az idegi inger, nem a dolog helyezkedik el, és Nietzsche – ebben már túllépve Gerberen⁸⁷³ – annak jogosultságát is elvitatja, hogy az idegi inger létéből mint annak kiváltójára, egy külső okra következtessünk.⁸⁷⁴ A nyelv tehát *csak* az emberek viszonyait jelölheti, és még az is kérdésessé válik, hogy mihez. De a korlátozás nem csak a nyelvet érinti, hiszen már a folyamat kezdetén ott áll. Az érzet (idegi inger) szintjétől a képzetalkotás (kép) szintjén át a nyelv (hang) szintjéig a keletkezésfolyamat minden pontja kizárólag emberi, és minden lépés az öt megelőző szint újabb torzulását jelenti. Az igazság az ember számára már a kezdő ponton is elérhetetlen, ám a folyamat még ettől az eleve bizonytalan kezdőponttól is eltávolít: a szó ebben a modellben még távolabb látszik állni az igazságtól, mint a dolgok érzéki szemlélete, a megismétlődő metaforaalkotás folyamán az eredeti inger, mely pedig már önmagában véve sem volt a realitás tükré, teljesen elhalványul.

A gondolat, hogy a nyelvalkotás szintjei az eredeti érzéki benyomástól való távolság növekedését hozzák magukkal, mint már jeleztem, Gerbernél megtalálható: Gerber explicite is beszél erről,⁸⁷⁵ de a távolodás folyamata már az átalakulások soraként elgondolt nyelveredet-elméletben kódolva van. Nietzsche, mivel radikalizálja Gerber elgondolásait azáltal, hogy tagadja a magában való dologra való következtetés jogosultságát, Gerbertől eltérően vitathatná, hogy a metaforaalkotás szintjeivel a valóságtól való távolság is növekszik, hiszen az ő ábrázolása szerint végképp semmilyen támpontunk nincs arra vonatkozóan, hogy

⁸⁷² Tehát nem csatlakozom azokhoz az értelmezőkhöz, akik úgy látják, Nietzsche *Az igazságról és hazugságról*ban a megismerés radikális nyelvhez kötöttsége mellett foglal állást. (Lásd pl. Mekis 2003. 269. o., Tánzos 2013. 104. o.)

⁸⁷³ Vö. pl. Gerber, 169. o., ahol Gerber kifejezetten azt hangsúlyozza, hogy még az ember érzelemkifejező hangjai is az öt körülvevő természet hatására születtek.

⁸⁷⁴ Vö. IH 5. o.

⁸⁷⁵ Vö. Gerber 1871. 157-158. o.

az idegi ingerek bármennyire is közel állnának a magában való dologhoz, és ezért azt sem tudhatjuk, hogy az eredeti inger torzulásával távolodunk-e tőlük – még az is elképzelhető lenne, hogy véletlenszerűen a metaforaalkotás magasabb szintjén hibázunk rá a magában való dolog adekvát felfogására.⁸⁷⁶ Nietzsche azonban ezzel a kérdéssel nem foglalkozik, és ábrázolásában úgy tűnik, az ember valóságtól való távolsága a nyelv által meghatározódik.

Ezt a benyomást különösen a fogalomról írottak erősítik meg. A nyelvi megismerés által irányított világberendezkedést, és ezzel a torzulások sorát *Az igazságról és hazugságról*ban a fogalom létrejötte tetőzi be, melyről Nietzsche korábbi írásaival összhangban ismét meglehetősen elmarasztalóan nyilatkozik. A fogalom a szóból Nietzsche szerint automatikusan alakul ki: „Minden szó menten fogalommal válik, hiszen nemcsak arra az egyszeri s mindenestül egyedi »ősélményre« kell, hogy ráilljék, amelynek keletkezését köszönheti, s amelyre mintegy emlékeztetnie kell, hanem még számtalan, többé-kevésbé hasonló, szigorúan véve tehát sosem azonos esetre is.”⁸⁷⁷ A fogalom az utolsó lépcsőfok a nyelv keletkezésében, de már nem metaforaalkotás eredménye, csupán általánosítás. Az általánosítás azonban éppúgy torzít, mint a metafora, hiszen, mint az idézett passzusban is látható, eltakarja a dolgok egyediségét, elmosza különbségeiket, és nem hagyja őket egyediként szóhoz jutni.

A fogalommal létrejövő általánosító eljárás eredménye Nietzsche szerint az a tévképzet, hogy a természetben „ősformákat” illetve lényegi tulajdonságokat feltételezünk, mint a dolgok előképeit.⁸⁷⁸ A szavak által közvetített tulajdonságokat szubsztancializáljuk, valamiféle lényegként ragadjuk meg, és az egyes, egymástól különböző történéseket mint ennek a lényegnek a megjelenéseit, aleteit fogjuk fel. Ennek az eljárásnak a példája Nietzschénél a „becsületesség” fogalma, melyet az általunk „becsületesként” megragadott cselekedetek okaként feltételezünk, miközben „mit sem tudunk holmi lényegi tulajdonságról, amelyet a »becsületesség« névvel illethetnénk, ismerünk ellenben egy sereg egyedi s ilyenformán különböző cselekedetet, amelyeket, eltéréseiket figyelmen kívül hagyva, közös nevezőre hozunk, becsületes cselekedetként határozva meg valamennyit; végül pedig egy *qualitas occulta*ban összegezzük őket »becsületesség« néven.”⁸⁷⁹ Látható, hogy most Nietzsche szemében a beszéd eleve konstrukció, amely elmosza, illetve felülírja az egyéni érzékelés különbségeit. Az általánosítás problémája a nyelv működésének egészét érinti,

⁸⁷⁶ Ahogy Nietzsche Kanttal kapcsolatban megjegyzi: „Kant ellen [...] még mindig fel lehet hozni, hogy minden tételének elismerése mellett is megmarad annak *lehetősége*, hogy a világ olyan, amilyennek számunkra megjelenik.” 19[125] KSA 7. 459. o.

⁸⁷⁷ IH 6. o.

⁸⁷⁸ Vö. uo. 6-7. o.

⁸⁷⁹ Uo. 7. o.

hiszen a szavak fogalommá válása feltartóztathatatlanul bekövetkezik. Az érzékelés területén még meglévő egyéni különbségek eltörlése által pedig felépül a fogalmakból az a „piramisforma rend”, mely az ember gondolkodását meghatározza.⁸⁸⁰

Az általánosítás Gerber szerint már jóval a fogalmat megelőzően, a hang létrejöttével lejátszódik, mivel már ezzel sem csupán egyedi dolgokat, hanem dolgok csoportjait jelöljük.⁸⁸¹ Az általánosítást Gerber Nietzschénél összetettebben ítéli meg: egyrészt szerepet tulajdonít neki az ember szellemi fejlődésében, hiszen az ember a hang segítségével alakítja ki a képzeiteit, hozza létre a dolgok objektív szemléletét, és magát a szubjektum és az objektum ellentétét is,⁸⁸² másrészt az ő szemében is együtt jár az általánosítással az individualitás megragadására való képtelenné válás, és ezáltal egy önálló, hangokból álló világ kialakulása, mely a külvilágot nem írja le, csak követi.⁸⁸³ „A hangok e világának a vonatkozása a valóságoshoz, melyhez végeredményben maga is tartozik, világos; önmaga számára nem áll fenn, de nem vezet a dolgok világába, hanem párhuzamosan követi azt.”⁸⁸⁴ A hangok világa tehát a valóság világával még csak nem is érintkezik, és Gerber szerint az érzéki észrevevés közvetlenségétől is távolodást jelent. A hangok új világa megszületésétől fogva befolyásolja az ember világérzékelését, és az ember nem tudja kivonni magát e befolyás alól: „a törekvő ember tudatával túl akar lépni a szón, a mélyebbet, ki nem mondottat követelve és keresve, a hang mindig újra foglyul ejti őt, azáltal, hogy pillanatnyilag kielégíti.”⁸⁸⁵ Gerber ezen a ponton egészen odáig megy, hogy a valóságról és az individuumról szinonimákként beszél.⁸⁸⁶

Gerber tehát éppúgy elzárva látja a nyelv elől az individuális kifejezésének lehetőségét, mint Nietzsche, méghozzá a nyelv fejlődésének már egy korábbi fokán, és a nyelv általánosító eljárásához nála is hozzátapad a nyelv érzékeléstől (és valóságtól) való eltávolodásának, és ember feletti uralmának képzelete, akárcsak később Nietzschénél. Igaz, Gerber később árnyalja ezt a képet, így a *Die Sprache als Kunst Bedeutung der Wurzel als Satz und Bild* című fejezetében arra figyelmeztet, hogy már maga az általános és az individuális kategóriái is nyelviak, nem a valóság tükrői tehát, és kijelenti, hogy a nyelv kifejezésmódja nem általánosként vagy individuálisként, hanem képiként ragadható meg.⁸⁸⁷ A szó képiségét Gerber a „szimbolikus” kifejezéssel írja le, ezt pedig egy Schellingtől származó idézet segítségével olyan alakzatként mutatja be, amelyben az általános és a különös

⁸⁸⁰ Uo. 8. o.

⁸⁸¹ Gerber 1871. 169-170. o.

⁸⁸² Vö. uo. 170. o.

⁸⁸³ Vö. Gerber 1871. 171. o.

⁸⁸⁴ Uo.

⁸⁸⁵ Uo.

⁸⁸⁶ Vö. uo.

⁸⁸⁷ Vö. uo. 251. o.

egyesül.⁸⁸⁸ A szimbólum, illetve a szavak ilyen értelmezésében azonban nem következetes, a valóságnak az individuális, és a szavaknak az általános pólusán való elhelyezése az ilyen kijelentések ellenére nagyon erősen jelen van a *Die Sprache als Kunst*ban,⁸⁸⁹ Nietzsche tehát az általános elmarasztalásában Gerber hű tanítványának bizonyul.

Ezen a ponton ismét világosan megmutatkozik, hogy bár Gerber valóban sok, Nietzsche számára is lényeges kérdésben támaszkodik Humboldtra, műve nem tekinthető a humboldti tanokat Nietzsche számára közvetítő tiszta, átlátszó közegnek, átértelmezései nyomot hagynak az átöröklődő, továbbalakuló anyagon. Gerber Humboldtól veszi át azt a gondolatot, hogy a nyelv és a gondolkodás egymásra utaltak, közösen fejlődnek, és ez a gondolat teszi lehetővé számára az általános részbeni elismerését, hiszen annak megjelenése egyben az emberi gondolkodás új állomását is jelenti, ám másfelől ez a gondolat sugallja számára azt is, hogy a nyelv az ember elől az általánost eltakarja, és végső soron hatalmat gyakorol az ember gondolkodása fölött. Humboldt számára ezzel szemben nyelv és gondolkodás kölcsönhatása a kettő egyensúlyát feltételezi, és a nyelv már csak azért sem szakad el az individualitástól, mert használata, és ezáltal pusztán léte mindig az individuumhoz kötött.⁸⁹⁰ A nyelv Humboldt szerint, mint említettem, szüntelenül alakul, mégpedig éppen az egyéni nyelvhasználathoz való kötöttsége,⁸⁹¹ és ebből eredő apró eltérései miatt, melyek a nyelv egészének karakterét befolyásolják. „Egy adott szó esetében senki sem gondolja hajszálpontosan ugyanazt, mint másvalaki, s ez a mégoly kicsiny különbség úgy rezeg végig az egész nyelven, mint a gyűrűzés a vízen. Ezért minden megértés egyben meg nem értés is, a gondolatok és érzelmek minden megegyezése egyúttal szétválás is.”⁸⁹² A nyelv ugyan, mint a korábbi nemzedékektől átöröklött, hatalommal bír az ember fölött, „mégis mindenki, külön-külön és szüntelenül visszahatást gyakorol a nyelvre, ezért minden nemzedék változást idéz elő benne, melyet sokszor észre sem veszünk. A változás ugyanis nem magukban a szavakban és a formákban jelentkezik, hanem koronként csak ezek módosított használatában [...]. Az egyes ember visszahatása a nyelvre nyilvánvalóbbá válik, ha meggondoljuk, hogy egy nyelv

⁸⁸⁸ „Az abszolút ábrázolása az általános és a különös iránti abszolút indifferenciával a különösben csak szimbolikusan lehetséges. Sematizmus az ábrázolás, amelyben (mint például a gondolkodás esetében) az általános a különöst jelenti, vagy a különöst az általánoson keresztül szemléltetik; az allegória (mint például a cselekvés esetében) az általánosra a különös által utal; szimbólum a kettő szintézise, amelyben (mint a művészetben) sem általános nem jelenti a különöset, sem a különös az általánost, hanem a kettő teljesen egy.” (Gerber 1871. 175. o.) Az idézet abszolútumra való vonatkozását Gerber az ahhoz fűzött kommentárban rögtön elhárítja, és azt is megjegyzi, hogy az allegóriának is művészi értéket tulajdonít (vö. uo.), így világos, hogy a citált szakasz az általános és a különös egyesítésére vonatkozó állítása miatt bírhatott jelentőséggel a számára.

⁸⁸⁹ Vö. még pl. uo. 249. o.

⁸⁹⁰ A problémára Manfred Frank tanulmánya hívta fel a figyelmemet. Lásd: Frank 2013.

⁸⁹¹ Vö. Humboldt 1972. 548. o.

⁸⁹² Humboldt 1985. 114. o.

egyéniisége is (szokásos értelemben használva a szót) csak viszonylagos egyéniiség; igazi egyéniiség csak a mindenkori beszélőben van.”⁸⁹³ Ezért bármennyire is igaz az, hogy a nyelv a különböző nyelvhasználóknak ugyanazokat a szavakat bocsátja rendelkezésére, mindig képes arra, hogy az egyénit kifejezze, mégpedig azért, mert használata egyéni,⁸⁹⁴ és a nyelv nem is gondolható el az egyéni használatok nélkül. Hiszen a szó „nem valami már létrehozottat közöl, mint egy szubsztancia, és nem tartalmaz egy már lezárt fogalmat sem, hanem pusztán arra ösztönöz, hogy ezt önálló erővel, csupán bizonyos módon alkossuk meg.”⁸⁹⁵ Humboldt felfogása tehát ezen a ponton szöges ellentétben áll Nietzschének *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*ban képviselt álláspontjával.

A különbség oka Gerber közvetítő hatásában rejlik. A szavak Gerber szerint is meghatározatlanok, akárcsak Humboldt szerint, jelentéseik a használat során is csak relatív szilárdságra tesznek szert.⁸⁹⁶ Ezt a meghatározatlanságot részben kiegészíti a beszédhelyzet, de Gerber úgy véli, a megértés így sem lehet teljes. Gerber ebben a kontextusban idézi Humboldt sorait: „minden megértés egyben meg nem értés is”,⁸⁹⁷ és világos, hogy Gerber számára a két pólus közül az utóbbi, a meg nem értés momentuma válik fontossá. A meg nem értésért, legalább részben, éppen az tehető felelőssé, hogy a beszélő mindig valamely individuális dolgot szeretne jelölni, míg a szavak erre nem alkalmasak, ezek ugyanis mindig dolgok csoportjait jelölik.⁸⁹⁸ Nem az a probléma tehát a szavakkal, hogy a valóság helyett annak képét adják vissza csupán, bár ez is jellemző rájuk, hanem az, hogy mindig kénytelenek az általánosság szintjén mozogni. Gerber Humboldttal ellentétben úgy gondolja, hogy az individuális különbségek megragadása a nyelvben csak igen kis mértékben lehetséges, mivel „a legkülönfélébb individuális fölfogásoknak ugyanazzal a szóval, a tartóssá váló fogalommal kell beérniük, sok észlelés számára teljesen hiányoznak az azt visszaadó, tehát nem kétértelmű jelölések, és véletlen körülményektől függ, hogy az individuálisat mindig helyesen egészítik-e ki.”⁸⁹⁹

Ehhez kapcsolódik, hogy az individuumok részvételét a nyelv alakításában Gerber Humboldttól eltérően ítéli meg. Bár Humboldt szerint is elképzelhető, hogy egyes nagy emberek kiemelkedő hatást gyakorolnak egy nyelv életére,⁹⁰⁰ ő, mint a fentebb idézett szakaszokból is látható, a nyelv alakulásában valamennyi individuum tevékenységének

⁸⁹³ Uo. 115. o.

⁸⁹⁴ Vö. Humboldt 1972. 558. o.

⁸⁹⁵ Uo. 559. o.

⁸⁹⁶ Vö. Gerber 1871. 336. o.

⁸⁹⁷ Uo. 250. o.

⁸⁹⁸ Vö. uo. 249. o.

⁸⁹⁹ Uo. 275-276. o.

⁹⁰⁰ Vö. Humboldt 1972. 558. o.

szerepet tulajdonít: a változások annak köszönhetőek, hogy a nyelvet mindenki egyéni módon érti és használja. Ezzel szemben Gerber a nyelv alakításában nagy különbséget feltételez az egyének teljesítményei között: „Nem csökkenti azonban a nyelv művészi karakterét, hogy létrehozásán az egész nem munkálkodni látszik; valójában itt is kevés az alkotó, és az utánczó és azok, akik az alkotásokat terjesztik és popularizálják, vannak a legtöbben.”⁹⁰¹ A művészetként felfogott nyelv Gerber szerint tehát abban is hasonlít a többi művészetre, hogy kivételes egyének műve.

Mindennek ellenére Gerber Nietzschével ellentétben a nyelvet és a nyelv által felépített világot nem tekinti hamisnak: elutasítja a művészetnek (és ezzel a nyelvnek) „pusztán emberiként” történő felfogását, amennyiben ez alatt nem-lényegest, nem-valóságost és nem-istenit értünk.⁹⁰² Ezt szilárd metafizikai alap feltételezése biztosítja számára, melyre vonatkozóan azonban munkájában csak utalások lelhetőek fel. Ilyen utalás, hogy a művészetet mint az isteni visszatükröződését, az igazság fényének tükkrét mutatja be.⁹⁰³ Ezáltal Gerber a művészetként értett nyelv értékét is megemeli. Ebben Nietzsche már nem fogja követni, a 19-es jegyzetfüzetben megfogalmazott álláspontjának megfelelően. Pedig Gerber elgondolása, hogy a művészet a metafizikai igazság tükré lehet, nem áll távol Nietzsche korábban, *A tragédia születésében*, illetve *A dionüszoszi világnézetben* képviselt filozófiájától, hiszen ott még maga is hasonló metafizikai jelentőséget tulajdonított a művészetek egyikének: a zenének. *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írásban azonban az emberi megismerés korlátozottsága abszolút érvényüként jelenik meg, és nem csak a valóság, de az igazság is elzárva marad az ember elől. Nietzsche nem is különíti el egymástól a kettőt: provokatívan *igazságról* beszél, ezzel, amellet, hogy a hazugsággal ellenpontozva a moralitás területére tartozó fogalmakat nem-morálisnak nevezve az erkölcsi ítéletek alól húzza ki a talajt, a szó metafizikai jelentésrétegeit is mozgásba hozza. Az intellektus Nietzsche szerint az ember túlélésének és nem az igazság megismerésének az eszköze,⁹⁰⁴ az igazság pedig pusztán nyelvi konvenció eredménye,⁹⁰⁵ melyet az emberek szintén a túlélés, a társadalomban való létezés előnyei kedvéért hoznak létre.⁹⁰⁶ Mind az erre a világra, mind a másvilágokra vonatkozó elméleteknek ez az eredete. Mindez megerősíti azt a 19-es jegyzetfüzet alapján nyert feltételezést, hogy metafizikai fordulatát Nietzsche nem Gerber hatására hajtotta végre, habár annak kidolgozásában, mint látható, támaszkodik Gerberre.

⁹⁰¹ Gerber 1871. 274-275. o.

⁹⁰² Vö. uo. 10. o.

⁹⁰³ Vö. uo. 7. o.

⁹⁰⁴ Vö. IH 3. o.

⁹⁰⁵ Vö. uo. 5. o.

⁹⁰⁶ Paul von Tongeren szerint Nietzsche forrása itt Arisztotelész *Politikája*. Lásd: Tongeren 2010.

Gerbernek az emberi világ nyelvi felépítésére vonatkozó koncepcióját árnyalja továbbá, hogy szerinte a művészetek körébe tartozó nyelv az ember számára a külvilág átformálásának, otthonossá tételének eszköze is. Ahogy írja: „A világ abszolút egzisztenciája és a feltételes emberi lét egymással nem mérhetőek; hogy önmagát megtalálja, hogy önmagában biztossá és boldoggá váljon, az embernek fel kell építenie a saját világát, egy világot, melyben értékei, gondolkodása, érdekei, a neméhez illő morál, hite, művészete érvénnyel rendelkeznek.”⁹⁰⁷ Az ember tehát nem tud a világhoz közeledni, csak teremtő átformálás útján. Bár ebben elméletileg valamennyi művészeti ág segítségére van, a nyelv mégis kiemelt jelentőséget kap e folyamatban, nem utolsósorban az emberi gondolkodásban betöltött szerepe miatt, mely a többi művészeti ágak nem sajátja. Az idézet azonban azt is megmutatja, hogy az emberi értékek és az emberi gondolkodás csupán az ember saját maga által létrehozott világában érvényesek – Nietzsche ezt úgy értelmezi, hogy konvenciókon alapulnak és illuzórikusak.

Nietzsche szemében tehát a nyelvalkotás folyamatát a fogalmak építményének létrejötte tetőzi be, és ez az ember külön világának létrejöttét jelenti, egy olyan világét, mely eltakarja előle az érzékelés és az individualitás világát. A fogalmak alkotásának képessége, és a fogalmi világ felépítése itt is az embert az állattól megkülönböztető jegyként jelenik meg: „Az ember tehát, mint eszes lény, az absztrakciók uralma alá rendeli cselekvéseit, nem engedi többé, hogy pillanatnyi benyomások, érzékletek ragadják magukkal, mindezeket a benyomásokat színtelenebb és személytelenebb fogalmakká általánosítja, hogy ezekhez kösse életének és munkálkodásának szekerét. Mindaz, ami az embert az állattól megkülönbözteti, ennek a képességnek a folyománya [...]”,⁹⁰⁸ Nietzsche szerint ebből a képességből jön létre ugyanis az ember világát alkotó „piramisforma rend”.⁹⁰⁹ Az ember absztrakt, fogalmi ismereteivel „a szemléleti metaforák” állnak szemben, melyek „mindegyike individuális és egyedülálló.”⁹¹⁰ Az absztrakció és a fogalom emberhez kapcsolásában, valamint az absztrakt fogalom és a szemléletes képzet ellentétében Schopenhauer hatása ismerhető fel,⁹¹¹ és Nietzsche számára a fogalmi absztrakciók ellenében ismét, a schopenhaueri megkülönböztetésnek megfelelően, az intuíciókra hagyatkozás jelenti a megoldást.

Az intuíciók számára a teret a kettős metaforaalkotás modelljében a szó és a képzet egymástól való elválasztása teremtette meg. Az intuíció azonban itt eltérően a schopenhaueri

⁹⁰⁷ Gerber 1871. 160-161.

⁹⁰⁸ IH 8. o.

⁹⁰⁹ Uo.

⁹¹⁰ Uo.

⁹¹¹ Vö. Schopenhauer 2002. 73–75. o.

alapotól nem egyszerűen a fogalmakkal szembenállóként, hanem a fogalmak szabad használataként mutatkozik meg: „az intuícióktól nem vezet egyenes út a kísérteties sémák, az absztrakciók birodalmába; szavakkal itt bizony nem megyünk sokra, az ember ezen intuíciókkal találkozván elnémul, vagy csupa tiltott fogalommal és hallatlan fogalomtársítással él, hogy legalább az öröklött fogalomsorompók szétzúzása és kigúnyolása által alkotó módon megfeleljen az őt hatalmába kerítő, mindenkori intuíció keltette benyomásnak.”⁹¹² Az intuíció a fogalmaktól független gondolkodást jelenti, amely nem a fogalmak által előzetesen kijelölt vágányokon halad, és ez a gondolkodás most, úgy tűnik, könnyedén életre hívja önmagából a fogalmaknak azt a használatát, amely Nietzsche szemében a 2[10]-es feljegyzésben a költészet számára még problematikusnak látszott.

Míg a művészi nyelvhasználat tere felszabadul, a másik oldalon a tudomány, és vele a filozófia helyzete megkérdőjeleződik. A nyelv kritikájával mind a *Die Sprache als Kunst*ban mind *A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*ban explicite is felmerül a filozófia és a tudomány lehetőségességre vonatkozó probléma, mely voltaképpen már a fogalmi nyelvvel szembeni bizalmatlanságot mutató *A dionüszoszi világnézet*ben is ott lappangott, ámde kimondatlanul. Hogyan lehetséges akkor tudomány vagy filozófia, ha a rendelkezésükre álló nyelv szükségszerűen, természeténél fogva képtelen a dolgok megragadására? Gerber válasza nyelvtörténeti koncepciójában születik meg, a nyelv fejlődésében ugyanis törést feltételez. Az e törést megelőző periódusra a nyelv teremtő, művészi használata a jellemző, az ezt követő, második periódusban azonban „a nyelv mint művészet kihál, és kezdetét veszi a nyelvművészet”.⁹¹³ Ebben a korszakban alakul ki az igény a valóság leírására és fejlődik ki a tudomány és a filozófia, ekkor a nyelvhasználatban már nem a szabad teremtő játék, hanem a jelentések rögzítése és a nyelv trópus természetének leküzdésére tett kísérletek válnak uralkodóvá, és a másik póluson, mint a művészi nyelvhasználat helye, létrejön az irodalom. A művészet tehát elkülönül az élet más területeitől, a nyelv művészi természetét pedig igyekeznek visszaszorítani, hiszen ez gátolja a pontos, egyértelmű kifejezésmódot. A hangsúly egyre inkább a nyelv eszközként történő felfogására és használatára tevődik. A nyelv azonban eredeti természetét megőrizve mindig megtartja hatalmát az emberi szellem felett.⁹¹⁴

Az ebből fakadó probléma különösen élesen mutatkozik meg a tudomány esetében, melyet Gerber a filozófiával együtt a valóság leírására törekvő „prózai nyelv” egy aleseteként

⁹¹² IH 14. o.

⁹¹³ Gerber 1871. 265. o.

⁹¹⁴ A nyelvteremtés periódusának elkülönítése a nyelvhasználat későbbi korszakaitól Humboldt nál is megtalálható, és ezek jellemzésében is mutatkozik némi hasonlóság Gerber és Humboldt között. Ám Humboldt a két periódust nem különíti el egymástól olyan élesen, mint Gerber. Vö. Humboldt 1972. 548. o. és 554. o.

mutat be,⁹¹⁵ és mely a saját fogalmiért folytatott folyamatos harcban mutatkozik meg. Mivel célja megbízható és ellenőrizhető ismeretek egyszerű, világos közlése, a nyelv alapvető képi és figurális természete akadályt jelent számára. Mert ennek ellenére szavakkal kell beérnie, a tudomány saját nyelvet hoz létre, melynek kimunkálásban, ahogy a „prózai nyelv” egészének, a konvenció, a grammatika rögzítése, a definíciók, a szinonimák egymástól történő elhatárolása, a stilisztika finomságai, a művelt és a műveletlen nyelvi réteg megkülönböztetése vannak segítségével: ily módon próbálja a jelentéseket egyértelművé és a nyelvet megbízhatóbbá tenni. Ezzel azonban Gerber szerint az ember új oldalról is kiteszi magát a nyelv hatalmának: a konvenciók rabjává válik, miközben a régi veszélyt, a szavak eredeti természeti erejét sem képes leküzdeni. A szerencsésen megválasztott nyelvi jel, a hatásos nyelvi kifejezés a beszélőt és a hallgatót egyaránt eltérítheti magának a dolognak a szemléletétől, és a nyelv saját vágányain vezetheti, a prózai nyelv területén is.⁹¹⁶

A tudományok és a filozófia minden erőfeszítésük ellenére a nyelv talaján maradnak. A nyelv nem eszköz, az ember mégis eszközként tekint rá, fölébe akar kerekedni és saját céljainak szolgálatába akarja állítani. Ennek a törekvésnek az eredményeképpen jönnek létre a filozófia és a szaktudományok is, melyek a valóság egyre pontosabb leírására törekszenek, ám fejlődésük mindössze abból áll, hogy az elődeik által létrehozott képek valótlanágát megmutatva maguk új képekkel helyettesítik a régieket. Ennek azonban nem feltétlenül vannak tudatában: a cél mindig a valóság adekvát leírása, amely azonban a nyelv és az emberi gondolkodás elégtelensége miatt eleve kudarcra van ítélve.⁹¹⁷

Nietzsche számára a tudomány és a filozófia lehetőségének problémájára a művészet jelent megoldást, méghozzá, eltérően *A tragédia születésétől* és annak előzményeitől nem a zene, hanem a nyelvi művészetek, melyekhez, a 19-es jegyzetfüzetben foglaltaknak megfelelően, a filozófia is hozzá tartozhat. E művészetek fölénye a tudomány felett ezúttal nem azáltal jön létre, hogy közelebb kerüljenek az igazsághoz, mint amaz, hanem azáltal, hogy bevallottan nem akarják önmagukat igazságként felmutatni. Így *Az igazságról és hazugságról* záró bekezdéseiben az intuíció absztrakcióval szembeni fölénye sem az igazsághoz való közelsége által, hanem a metaforaalkotás ösztönének, az ember lényegi ösztönének szabad kiélése által jön létre, amelynek révén a korábbi „eltorzulás” „elváltoz(tat)ássá” válik,⁹¹⁸ vagyis a korábbi kényszer szabad művészi játékként mutatkozik

⁹¹⁵ A próza és a poézis Gerber szerint különböző világnézetek eredményei. A próza célja a világ adekvát leírása, ezzel szemben a poézist a magasabb lét szimbolikus ábrázolására törekszik. Vö. Gerber 1871. 51. o.

⁹¹⁶ Vö. uo. 264–274. o.

⁹¹⁷ Vö. uo. 287. o.

⁹¹⁸ IH 13-14. o.

meg, és amelynek révén az ember boldoggá lehet, ahogy az az absztrakció és az intuíció emberének ellentétéből kiviláglik.⁹¹⁹

Nietzsche átveszi Gerbertől a nyelv történetére vonatkozó fordulat feltételezését, e fordulatot ő a társadalmi együttélés kényszeréből eredezteti,⁹²⁰ a jelentések rögzítését pedig a konvenciók szerinti hazugságként, az igazság rögzítéseként írja le. A folyamat eredménye, hogy a társadalmiasulást követően az ember megfedezkedik „önmagáról, mint szubjektumról, mégpedig mint művészi módon alkotó szubjektumról”,⁹²¹ a művészi ösztön pedig a mítoszban és a művészetekben talál utat magának.⁹²² A törés eredménye tehát nála is a szabad nyelvhasználat visszaszorulása, bizonyos területekre korlátozódása.

Gerbernél annak a gondolatnak az előzménye is megjelenik, hogy a filozófia művészet lehet: az „absztrakt szellemi fogalmak” vizsgálata során megállapítja, hogy ezek határozzák meg a filozófiai rendszereket, és a rendszerek egységét a nyelv művészi egységéből magyarázza. Ennek kapcsán a filozófiaírás két módját különbözteti meg egymástól: az entuziasztikust és a reflektálót. Az első a nyelvet szabad és művészi módon használja, a második ezzel szemben konvencionálisan, az első inkább a nyelv képi természetében rejlő lehetőségeket használja ki, a második a nyelv formai részét elemezve folytatja vizsgálódásait.⁹²³ Nietzschével ellentétben Gerbernél láthatóan mindkét típus a nyelv foglya marad, csak eltérően viszonyulnak a rendelkezésükre álló eszközökhöz, és ez a radikális nyelviség érezteti a hatását abban is, hogy Nietzsche az intuícióhoz ezúttal sajátos nyelvhasználatot köt. Az intuíció és az absztrakció szembeállítását itt a gerberi és a schopenhaueri hatások sajátos keverékét mutatja.⁹²⁴

⁹¹⁹ Vö. uo. 14. o.

⁹²⁰ Vö. uo. 7. o.

⁹²¹ Uo. 10. o.

⁹²² Vö. uo. 12. o.

⁹²³ Vö. Gerber 1871. 289. o.

⁹²⁴ Paul von Tongeren *Az igazságról és hazugságról* zárlatában az intuíció és az absztrakció emberének szembenállását úgy értelmezi, hogy azáltal Nietzsche a filozófus feladatát a két pólus egyesítésében jelöli ki. (Tongeren 2010. 65-66. o.) Tongeren a maga értelmezését a 19-es számú füzet néhány darabjának, és Nietzsche *Über das Pathos der Wahrheit* című írásának segítségével támasztja alá. Rámutat, hogy az *Über das Pathos der Wahrheit* végén Nietzsche még filozófia és művészet ellentétéről beszél, az *Igazságról és hazugságról*ban ellenben a filozófust már egyik pólussal sem azonosítja, a feljegyzésekben pedig a művészzel és a tudománnyal is rokonságba hozza, és így állítja a tudós és a művész mellé. A filozófus tehát nem azonos sem a művésszel, sem a tudóssal, de egyesíti magában bizonyos tulajdonságait (vö. uo.). Véleményem szerint ez az értelmezés a jegyzetfüzetekre talán igaz, de az *Igazságról és hazugságról* szövegét szorosabban követve nem tartható. Először is *Az igazságról és hazugságról*ban az intuíció és az absztrakció embere közti ellentét meglehetősen éles, és semmi sem utal arra, hogy Nietzsche áthidalandónak, vagy akár csak áthidalhatónak tekintené. Ellenkezőleg, e típusok egymás „ellenfele”-iként jelennek meg (WL 14. o.), és az, hogy a kettő közül melyik kerekedik felül, meghatározó a kultúra számára, amelyben élnek (vö. uo.). Másodsor a jegyzetfüzetekben Nietzsche ítéletei a filozófia, a tudomány és a művészet viszonyának tekintetében is változnak, így a Tongeren által is idézett 19[12]-es feljegyzésben még a filozófiát a művészet mellé, a tudománnyal ellentétes oldalra állítja (vö. 19[12] PE 386. o.), a Tongeren által szintén citált 19[72]-es feljegyzésben viszont a filozófiában már a művészet és a

Gerber az entuziasztikus és a reflektáló filozófia bemutatását követően megjegyzi: „A nyelv *művészi egysége* által jön létre a [filozófiai] rendszerek egysége, de az így rögzített egységek nem biztosabbak, mint [...] mitológiai formájuk: Arisztotelész éppoly kevésbé zárta le a filozófiát, mint Plátón.”⁹²⁵ A rendszerépítkezés veszélye Nietzsche számára nem egészen így jelenik meg, nála ugyanis az intuíció viszonylagos szabadságánál fogva a tudományra és az ehhez közel álló, a fogalmak területén mozgó filozófiára korlátozódik. A rendszer problémája Nietzsche szerint, hogy a benne ábrázolt rendből, párhuzamosságokból és elkülönítésekéből levezethetőek elemeinek tulajdonságai. Megvilágításul idézem Nietzsche hasonlatát: „Ha valaki elrejt valamit egy bokor mögé, majd ugyanott keresi és meg is találja, úgy az ilyen keresésben és megtalálásban vajmi kevés magasztalnivaló van: márpedig ugyanígy áll a dolog az igazságnak az »értelem« tartományában való keresésével és megtalálásával.”⁹²⁶ Bár a kép Nietzschétől származik, a problematika már Gerbernél előkerül, aki ebben a vonatkozásban érdekes módon Schopenhauert idézi: „Szavakat szavakkal magyarázni, fogalmakat fogalmakkal összehasonlítani, melyben a filozofálás legnagyobb részben áll, alapvetően a fogalmi szférák ide-oda tologatása; hogy lássuk, melyik melyik másikba illik bele és fordítva. A legszerencsésebb esetben következtetésekhez lehet jutni ezáltal, csak hogy a következtetések sem adnak éppenséggel új ismeretet, hanem csak azt mutatják meg nekünk, mi az, ami a már meglévőben rejtett és mi az, ami ebből a mindenkori esetben felhasználható lenne.”⁹²⁷

Ez a megfigyelés közel áll a filozófiának a *Vom Ursprung der Sprache*-ban megjelenő, Hartmanntól átvett értelmezéséhez, mely szerint az csupán analitikus ítéletekből tevődik össze. Az idézett szakasz eredeti kontextusában, vagyis Schopenhauer *A világ mint akarat és képzetének* második kötetében az ismeret szemléletben való megalapozottságának fontosságára kíván rámutatni, és, mint láttuk, Nietzsche az intuitív, szemléleti ismeretet még *Az igazságról és hazugságról*-ban is a fogalmi ismeretek fölébe helyezi, bár a szigorúbb ismeretelméleti alapon már nem állíthatja, hogy az intuíció hozzáférhetne az igazsághoz, az

tudomány bizonyos tulajdonságainak egyesülését látja (19[72] PE 404. o.). Másutt (19[76] PE 405. o.) a tudományt is a „bebizonyíthatatlan filozofálás”-hoz hasonlóként mutatja föl – ez utóbbi feljegyzést Tongeren nem hivatkozza. Mindenesetre a tudomány, a filozófia és a művészet viszonya a feljegyzésekben nem mindenütt azonos, a feljegyzések tehát már csak ezért sem mérvadóak *Az igazságról és hazugságról* ilyen jellegű értelmezésére nézve. Harmadszor *Az igazságról és hazugságról* ugyan meg nem jelent, de kidolgozott, kerek szöveg, melynek immanens jelentéseit a feljegyzések kiegészíthetik, de nem írhatják fölül. Végül: a *Die Sprache als Kunst* mint forrás arra is rávilágít, hogy az intuíció és az absztrakció emberének példája a filozófia két fajtájának bemutatásaként is érthető. Ezek a nyelvhasználat (és a gondolkodásmód) olyan különbségeit mutatják, hogy véleményem szerint egyesítésük kizártnak tűnik. *Az igazságról és hazugságról*-ban pedig ez a nyelvre/nyelvhasználatra vonatkozó kontextus meghatározó.

⁹²⁵ Gerber 1871. 289-290. o.

⁹²⁶ IH 9. o.

⁹²⁷ Schopenhauer 1977a. 86. o. idézi Gerber: i. m. 290-291.

ismeretek bővítését talán mégis tőle remélhetjük. Az új nyelvelmélet fényében a fogalmak rendjének szabad, művészi használata és az igazságok illúziókként való elismerése jelentkezik megoldásként – a filozófia számára is.

Mindennek fényében azonban kérdésessé válik, hogy a filozófia művészeté alakulásának ötlete a 19-es jegyzetfüzetben (minden esetben) Gerbertől függetlenül jelenik-e meg. A korábban már idézett 19[62]-es feljegyzés felütése például („[n]agy zavarodottság, hogy a filozófia művészet vagy tudomány-e”), értelmezhető az entuziasztikus és a reflektáló filozófia különbsége által, a művészetet a filozófia előbbi, míg a tudományt az utóbbi ágának megfeleltetve; a feljegyzés folytatása, különösen a filozófia költészetként való felfogása, és a költés valamint a megismerés egymásnak való megfeleltetése pedig szintén magyarázható a gerberi hatás által, ahogy az az igény is, hogy a filozófia besorolhatósága érdekében külön speciest kellene létrehozni.⁹²⁸ Utóbbi gondolat háttérben már minden kétséget kizáróan felismerhető az a feltételezés, hogy a kategóriák, amelyek segítségével tudásunkat rendezzük, esetlegesek – ezért bővíthetőek, kiegészíthetőek, a nyelv szabad, művészi használata által, túllépve a szigorú fogalomsorompókon, a fogalmi szférákba nem illő tapasztalat számára új fogalmat alkotva.

Gerber hatása azért is valószínűsíthető itt, mert a *Die Sprache als Kunst*ban Lange már említett, *Geschichte des Materialismus...* című műve is forrásként szerepel. Gerber idézi Langénak a filozófia fogalomköltészetként való felfogására vonatkozó sorait is, amelyeket Nietzsche még 1866-ban, Gersdorffnak írt levelében maga is citált.⁹²⁹ Elképzelhető tehát, hogy Nietzsche Lange által nyert ismereteit Gerber megerősítette. Gerber révén azonban a filozófia művészetként való felfogásának, illetve művészeté válásának egészen más oka jelenik meg Nietzsche számára, mint korábban, például a már idézett 19[28]-as jegyzetben. Már nem Kant metafizika-kritikájának eredményei miatt van szükség az átalakulásra, hanem a nyelv hálójából való szabadulás érdekében.

⁹²⁸ Vö. 19[62] PE 402. o.

⁹²⁹ Vö. Gerber 1871. 280. o.

2. Retorika

A *nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* mellett Nietzsche *Retorika* címen megjelent előadásai jelentik a retorikai fordulat legfontosabb szövegbázisát.⁹³⁰ Az előadások keletkezési ideje vitatott: Nietzsche több ízben tartott a bázeli egyetemen kurzusokat a témáról, és bizonytalan, hogy a Gerber hatását mutató szöveg az 1872/73 téli, vagy az 1874 nyári szemeszterében meghirdetett előadásokra készült-e. Fritz Bornmann, a kritikai kiadás szerkesztője az 1874-es dátumot tartja valószínűnek, mivel azonban az 1872/73-as keletkezés mellett is erős érvek szólnak, felveti, hogy a *Retorika* az 1872/73-as előadás 1874-es szemeszterre átdolgozott változata, amelynek eredetije elveszett.⁹³¹ A magam részéről elfogadom ezt a megoldást, és az előadásokat ennek megfelelően, *Az igazságról és hazugságról* szóló írásnál későbbieként kezelem.

Glenn Most és Thomas Fries kutatásai szerint a retorika az 1870-es években mind a német egyetemeken, mind a bázeli egyetemen a megszokott tantárgyak közé tartozott a klasszika-filológia és a germanisztika szakokon.⁹³² Nietzsche számára azonban új volt a terület, az 1872/73-as kurzus volt az első, amelyet tartott a témában, inentől kezdve azonban több alkalommal hirdetett meg retorikai tárgyú előadásokat.⁹³³

Az előadások magyar nyelven nem teljes terjedelmükben hozzáférhetőek, a magyar nyelvű kiadás ugyanis az 1922-es Musarion-kiadásra alapul, mely, éppúgy, mint a szöveg első kiadása, csupán az előadások első 7 darabját tartalmazza, holott a szöveg élén álló tartalmi áttekintés 16 előadást és egy függelékkel ígér. Az első közreadó, Otto Crusius a részleges közlésre vonatkozó döntését a következőképpen indokolja: „A 7. paragrafustól az ábrázolás láthatólag vázlatossá és önállótlanabbá válik; ezért a közreadott, mint kóstoló, elegendő.”⁹³⁴ Az előadások következő megjelentetése során, a Musarion-kiadásban a szerkesztők (Richard Oehler, Max Oehler és Friedrich Chr. Würzbach) nemcsak a szöveget vették át az előző kiadásból, de a hiányos közlésre vonatkozó indoklást is.⁹³⁵ Az előadások csak 1995-től, a Colli–Montinari-féle kritikai kiadásban történő megjelentetésüktől hozzáférhetőek teljes egészükben az olvasóközönség és a szélesebb kutatás számára.⁹³⁶

⁹³⁰ Ez a cím a közreadóktól származik, a szövegnek a kéziratban nincs címe. A Colli–Montinari-féle kiadásban a szöveg *Darstellung der antiken Rhetorik* címen található meg, a címadás itt Nietzsche 1874. nyári szemeszterére meghirdetett retorika előadásai után történt. vö. Bornmann 1997. 491. o.

⁹³¹ Vö. Bornmann 1997.

⁹³² Vö. Most–Fries 1994. 22. o.

⁹³³ Vö. uo. 17. o., Janz 1974. 196–201. o. és Bollinger–Trenkle 2000. 71–78. o.

⁹³⁴ GA, XVIII. kötet 333. o.

⁹³⁵ Vö. MusA, 5. kötet 486. o.

⁹³⁶ KGA II/4. 413–520. o.

Crusius indoklása azt sugallja, hogy a *Retorika* első 7 paragrafusa önállóbb a későbbiekénél, és hogy a 8. paragrafustól a kidolgozottság és az önállóság tekintetében a szövegben törés, vagy fokozatos romlás figyelhető meg. Ilyen törésről vagy romlásról azonban a teljes szöveg ismeretében nem beszélhetünk: a Stingelin és Meijers által közreadott jegyzék egyértelművé teszi, hogy Nietzsche már az első 7 fejezetben is számos ponton Gerbert követi – hiszen Meijers és Stingelin összehasonlítása még a Crusius-féle kiadást vette alapul,⁹³⁷ és már Lacoue-Labarthe, majd Stingelin és Meijers is utalnak arra, hogy történeti vonatkozásban Nietzsche az előadásokban Richard Volkmannra támaszkodhatott.⁹³⁸ Glenn Most és Thomas Fries pedig, akik behatóbban is foglalkoztak a *Retorika* Gerber melletti egyéb forrásaival, számos klasszika-filológiai munkát fedeztek fel a mű háttérében. Nietzsche forrásaiként Richard Volkmann *Hermagoras oder Elemente der Rhetorik*, és *Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischen Übersicht*, Leonhard Spengel *Über das Studium der Rhetorik bei den Alten; Über die Rhetorik des Aristoteles; Die rhetorica (des Anaximenes) ad Alexandrum kein Machwerk der spätesten Zeit; és Definition und Eintheilung der Rhetorik bei den Alten*; Anton Westermann *Geschichte der Beredsamkeit in Griechenland und Rom*; Friedrich Blass *Die Griechische Beredsamkeit in dem Zeitraum von Alexander bis Augustus*, és *Die attische Beredsamkeit*; valamint Rudolf Hirzel *Über das Rhetorische und seine Bedeutung bei Plato* című munkáit említik, hangsúlyozva, hogy ezek mellett Nietzsche más művekre is támaszkodhatott.⁹³⁹ Most és Fries az előadások 2. és 7. darabjáról kimutatták, hogy azokat Nietzsche túlnyomórészt az általa használt forrásokból – itt Volkmann, Gerber és Spengel műveiből – vett szó szerinti, illetve csaknem szó szerinti átvételekből komponálta meg.⁹⁴⁰ Bár Most és Fries kiemelik: nem állítják, hogy Nietzsche a többi előadásban is ugyanilyen közel marad forrásaival, az előadásokat összességében is úgy értékelik, hogy azokban Nietzsche nem sok egyéni teljesítményt mutat sem az antik művek felhasználása, sem azok értelmezése tekintetében – megelégszik a legújabb kutatási eredmények közvetítésével.⁹⁴¹ Mindez azt jelenti, hogy a *Retorika* státusza a *Vom Ursprung der Sprachéé*hez áll közel: nem Nietzsche önálló alkotása, hanem jegyzetektől összeállított előadásvázlat – melyet persze Nietzsche maga nem publikálásra szánt.⁹⁴²

⁹³⁷ Meijers–Stingelin 1988. 350. o.

⁹³⁸ Vö. Lacoue-Labarthe 2003. 128-129. o., Stingelin 1988. 349. o., Meijers 1988. 381. o.

⁹³⁹ Vö. Most–Fries 1994. 22-23. o. és 29-30. o.

⁹⁴⁰ Vö. uo. 30. o. és 252-258. o. A függelékben a szerzők aláhúzásokkal szemléltetik a retorika előadások források általi lefedettségét.

⁹⁴¹ Vö. uo. 23. o.

⁹⁴² Ezt Most és Fries is hangsúlyozzák. vö. Most–Fries 1994. 31-32. o.

Az *Igazságról és hazugságról* és a *Retorika* sorrendiségéből adódik, hogy a *Retorikában* a források hű követése már nem annyira Nietzsche olvasmányélményeinek frissességéből magyarázható, hanem tanári gyakorlatának keretében értelmezhető. Bár az elveszett 1872/73-as kézirat ilyen olvasmányokon alapulhatott,⁹⁴³ a döntés, hogy Nietzsche az 1874-es változatban is megmarad a csaknem szó szerinti átvételeknél, arra enged következtetni, hogy nem kívánta az előadásokban saját nyelvelméletét ismertetni – legyen ennek oka az *Igazságról és hazugságról* titokban tartásának szándéka, vagy az ott kifejtett gondolatok filológiától való túlzott távolsága, esetleg valami más.

A retorika előadásokban Nietzsche maga is utal forrásaira, illetve ezek közül néhányra, az ilyen utalások egy része azonban a Crusius-féle kiadásból, és így a magyar kiadásból is kimaradt.⁹⁴⁴ Hiányzik például az első paragrafus végén található szakirodalmi lista, melyben Nietzsche Volkmann és Westermann fenti műveit is említi, igaz, nem annyira saját forrásaiként, mint inkább a diákoknak szóló, ismereteik elmélyítését célzó olvasmányokként.⁹⁴⁵ Más hivatkozások ellenben a Crusius-féle kiadásban, így a magyar kiadásban is megtalálhatóak,⁹⁴⁶ így fellelhető a Gerberre történő utalás a 3. paragrafus végén, melynek formája azonban semmiképp sem sejteti a szöveg Gerbertől való függésének mértékét.⁹⁴⁷ Nietzsche mindössze ennyit jegyez meg: „Részletes gyűjtést végzett ilyen értelemben Gustav Gerber *Die Sprache als Kunst* Bromberg 1871.”⁹⁴⁸ Gerber művére tehát csak mint példatárra utal, és egy szóval sem említi, hogy maguk a példák által szemléltetett gondolatok is ebből származnak. Persze, akárcsak a grammatika előadások esetében, itt sem

⁹⁴³ Nietzsche Volkmann *Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischen Übersicht* című 1872-ben megjelent könyvét Gerber *Die Sprache als Kunst*-jával egy időben (1872. 09. 28-án) kölcsönözte ki a bázeli könyvtárból. Volkmann korábbi, 1865-ös *Hermagoras, oder Elemente der Rhetorik* című művét már ezt megelőzően, 1872 februárjában majd áprilisában is kivette, de 09.28-án újra kikölcsönözte. (Vö. Crescenzi 1994. 413. o., 416. o., 418-419. o.) Volkmann későbbi műve a korábbi átdolgozása, ahogy arra Nietzsche is utal. (DAR 422. o.)

⁹⁴⁴ Ahogy Most és Fries fogalmaznak, „megfejthetetlen okokból” (Most–Fries 1994. 19. o.). Ugyanakkor Crusius a kötethez írt előszavában utal arra, hogy úgy véli, Nietzsche előadásai így is túlságosan komoly tudományos apparátussal rendelkeznek a laikusok számára, valamint megjegyzi, hogy az idézetek forrásaival csak „keves, jelentős esetben” egészítette ki a szöveget, mivel a szakemberek enélkül is megtalálják a kérdéses helyeket, a laikusokat pedig nem hiányolják a forrásmegjelöléseket. (Crusius 1912. IX. o.) Ehhez járul, hogy Crusius Nietzsche előadásait filozófiai műveinek előzményeként tartotta érdekesnek, ezért arra törekedett, hogy a szövegek a nagyközönség számára idegen tudományos jellegét enyhítse (Crusius 1912. X–XIII. o.). Ezek a körülmények bizonyos mértékig érthetővé teszik Crusius eljárását, bár erről az oldalról szemlélve a dolgot sem egészen világos, mi alapján döntött egyes hivatkozások elhagyásáról, és mások megtartásáról.

⁹⁴⁵ Vö. DAR 422. o.

⁹⁴⁶ Vö. pl. RET 7. o., ahol Spengelre és Richard Volkmannra, és RET 8-9. o., ahol Rudolf Hirzelre történik hivatkozás. Nietzsche hivatkozásai azonban gyakran félrevezetőek, mivel sokszor a forrásaiban megadott szakirodalmi utalásokat is átveszi, míg saját valódi forrását elhallgatja. Pl. a *Retorika* 7. előadásában Bopp nézeteinek összefoglalása a hivatkozással együtt teljes egészében Gerbertől származik (vö. Meijers–Stingelin 1988. 366. o.), így Nietzsche Bopp-ra utal, ám Gerberre nem. Ugyanez a helyzet a *Vom Ursprung der Sprache* esetében a Benfeytől átvett hivatkozásokkal, ahogy munkám *Nyelveredet* című fejezetében már megmutattam.

⁹⁴⁷ Ezt már Meijers és Stingelin is megállapították. Vö. Stingelin 1988. 348. o. és Meijers 1988. 383. o.

⁹⁴⁸ RET 25. o.

tudhatjuk, hogy szóban hogyan hivatkozott Nietzsche a forrásaira,⁹⁴⁹ annyi azonban bizonyos, hogy a hátrahagyott szöveg nem teszi egyértelművé forrásaihoz fűződő kapcsolatának szorosságát.

Mindenesetre az újabb kutatási eredmények fényében leszögezhető, hogy a *Retorika* szövege nem a 7. fejezetet követően válik önállótlanná. Mindazonáltal a 8. fejezettől mégis megfigyelhető valamilyen változás a szövegben: a Gerberhez kapcsolódó nyelvfilozófiai gondolatok elmaradnak,⁹⁵⁰ az olvasó mindössze a szöveg kezdetén beharangozott témák filológiai szempontú kifejtését kapja. Ezért felmerül a gyanú, hogy Crusius a nyelvfilozófiai megközelítés jelenléte miatt döntött az első 7 paragrafus megjelentetése mellett, a nyelvfilozófiai gondolatokat Nietzsche sajátjainak tulajdonítva. Ezt a gyanút erősíti, hogy Crusius az előadásokhoz fűzött megjegyzése szerint Volkmannt és Blasst tartja Nietzsche forrásainak,⁹⁵¹ önállóságon tehát az ezektől a szerzőktől való viszonylagos függetlenséget értheti. Emellett Crusius (Ernst Holzer munkáját folytatva) Nietzsche filológiai hagyatékából azokat az írásokat igyekezett kiválogatni, amelyek Nietzsche filozófiájával kapcsolatban állnak,⁹⁵² ez pedig szintén inkább a *Retorika* első 7 előadására igaz, mint a későbbiekre, itt találhatóak ugyanis azok a Gerberre visszamenő állítások, melyekhez hasonlóakkal *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írásban is találkozhatunk.

Ám e hét előadás sem mind nyelvfilozófiai jellegű. A legfontosabb, Gerberhez kötődő gondolatokat a 3., *A retorikai viszonya a nyelvhez* című paragrafus tartalmazza,⁹⁵³ amely – ahogy Most és Fries rámutattak – már címe által is elválik az előadások többi darabjától, amelyek Volkmannt felosztását követik.⁹⁵⁴ Az 1., *A retorika fogalma* című előadás értelmezhető a későbbi, Gerberre visszamenő tételek előkészítéseként: Nietzsche itt bemutatja azt a hagyományt, amely a retorikát az igazsággal szemben álló, nem az igazság, hanem a valószínűség területén mozgó művészetként fogja föl.⁹⁵⁵ Mindjárt az előadás bevezető soraiban az igazságnak a valószínűséggel szembeni felértékelése jelenik meg annak okaként, hogy a modern korban a retorika háttérbe szorult,⁹⁵⁶ az igazsághoz való viszony tehát a

⁹⁴⁹ Most–Fries 1994., 32. o.

⁹⁵⁰ A 8. fejezetben Nietzsche még beszél hangképekről, és a kifejezéseket szimbólumoknak nevezi (vö. RET 449. o.), ez azonban nem jelent újdonságot az előadások korábbi darabjaihoz képest, és megfogalmazásai itt kevésbé markánsak, mint korábban. A további fejezetekben pedig már nincs szó ilyesmiről.

⁹⁵¹ Vö. GA XVIII. kötet 333. o.

⁹⁵² Vö. Crusius 1912. X. o.

⁹⁵³ Erre már Anthonie Meijers is rávilágított, vö. Meijers 1988. 381. o.

⁹⁵⁴ Lásd Most–Fries 1994., 29-30. o.

⁹⁵⁵ Vö. *Retorika* 6. o., 8–11. o. és 13. o. Ebben a fejezetben Nietzsche csak a lábjegyzetben található Locke-idézetet, a Kant-idézetet, valamint a Platón filozófiájára vonatkozó általános kiinduló állításokat veszi Gerbertől. Vö. Meijers–Stingelin 1988. 350. o.

⁹⁵⁶ Vö. RET 6. o.

modern és az antik közti választóvonalat jelenti. Ez a szembeállítás távolról emlékeztet a 19-es füzetben megfogalmazott problémára: a modern kultúra gátja a tudásvágy túlbujánzása, az igazság túlértékelése; a görög nép pedig azzal, hogy „jobban kedveli, ha meggyőzik, mint ha tanítják”,⁹⁵⁷ a 19-es füzet fényében ismét fölényre tesz szert a 19. századi ember felett. Nietzsche azonban a *Retorikában* tartózkodik attól, hogy ezt a szembeállítást értékelje, a szöveg mindössze a görög és a kortárs kultúra különbségéről ad hírt, egy történeti tárgy bevezetőjének megfelelően érzékeltetve a két korszak egymástól való távolságát és alapvető különbségeit. A retorika mint a valószínűség terepe ugyanakkor a 3. fejezet nyelvi fejtegetései felől tekintve a nyelvnek az igazságtól való távolságát is megvilágítja, melyről Nietzsche a 3. előadásban ejt szót.

Ebben a fejezetben Nietzsche ismét az antik és a modern szembeállításából indul ki, a szembeállítás alapja azonban itt más, mint az első fejezetben. Az antik műveket ma retorikusnak, vagyis „nem *természetes*”-nek, „szándékolt”-nak érzékeljük. Ezt a jelenséget Nietzsche az antik és a modern művek ellentétével magyarázza: az ókori szerzők a hallásra, az újak az olvasásra apellálnak, így másként komponálják meg szövegeiket.⁹⁵⁸ Ezt követően, némileg megtörve a gondolatmenetet tér rá Nietzsche a nyelv kiküszöbölhetetlen, lényegi retorikusságára, ami ebben a kontextusban a szövegek elkerülhetetlen – így persze keletkezési idejüktől is független – retorikusságát is látszik jelenteni, habár ez a jelentésaspektus nem túl hangsúlyos; a későbbiekben a nyelvről, annak szavairól és a trópusokról, nem pedig szövegek komponálásáról van szó.

Nietzsche Gerber szellemében állapítja meg: „Nem nehéz [...] bebizonyítani, hogy amit a tudatos művészet eszközeiként »retorikusnak« nevezünk, azok a nyelvben és annak létrejövésében mint a tudattalan művészet eszközei működtek, vagyis hogy *a retorika a nyelvben rejlő művészi eszközök továbbfejlesztése az értelem napvilágánál*. Egyáltalán nem létezik a nyelv nem-retorikus »természetessége«, amelyre apellálhatnánk: a nyelv maga szintisztán retorikai fogások eredménye.”⁹⁵⁹ Nietzsche tehát felszámolja a természetes és a retorikus ellentétét, vagyis azt az ellentétet, amely a fejezet bevezetője szerint az antik szövegek modern ember általi befogadását irányítja. A retorikán kívül nincs nyelv, az ember a nyelv használatával a retorika terébe lép be. Ezt a tételt először is a nyelv keletkezése hivatott alátámasztani, amelyet Nietzsche itt kevésbé frappánsan ad vissza, mint *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írásban, a folyamat lényege azonban ugyanaz, mint

⁹⁵⁷ Uo. 6. o. A fordítást módosítottam: K.S.

⁹⁵⁸ Vö. uo. 20. o.

⁹⁵⁹ Uo. 21. o. vö. Gerber 1871. 332-333. o.

ott: a nyelv keletkezésének kezdetén nem a dolgok, hanem a nyelvet létrehozó ember által felfogott ingerek állnak, és a nyelv szavainak az általuk kifejezni kívánt idegi ingerektől való távolsága azáltal jön létre, hogy az ingernek, illetve a lelki aktusnak idegen anyagban, a hangban kell ábrázolódnia. Nietzsche ezért itt is képekben való ábrázolásról beszél. A trópusok: a metafora, a szünekdokhé és a metonímia az ilyen képi ábrázolásnak a változatai.⁹⁶⁰ Nietzsche ezért Gerberhez csatlakozva a tulajdonképpeni és az átvitt értelem ellentétét is fölszámolja,⁹⁶¹ megfelelően annak a híres, szintén Gerbertől származó tételnek, mely szerint: „Önmagában és kezdetől fogva, a jelentésére vonatkozóan [...] minden szó trópus.”⁹⁶²

Ezek a nyelvfilozófiai gondolatok az előadások 7., *A tropikus kifejezés* című darabjában bukkannak fel újra, melyben Nietzsche ismét elsősorban Gerberre támaszkodik.⁹⁶³ Ahogy már Meijers is megállapította, „ez a szakasz általában véve erősen rokon a harmadikkal”.⁹⁶⁴ Nietzsche itt is a metaforát, a szünekdokhét és a metonímiát tárgyalja, ez a fejezet tehát kiegészíti és megerősíti a 3. fejezetben kifejtetteket.⁹⁶⁵ A trópusok szerepe a *Retorikában* ily módon megkettőződik: Nietzsche egyrészt Gerber koncepciója kapcsán foglalkozik velük, másrészt külön fejezetben mint a retorika fontos tárgyaival – ám ismét Gerberre támaszkodva: az első esetben úgy jelennek meg, mint a nyelv alapvető retorikusságának bizonyítékai, másodsorra pedig mint az immár nem hagyományos retorika alakzatai.

Kérdés azonban, hogy Nietzsche eljárása: Gerber koncepciójának beolvasztása az antik retorika tárgyalásába ezt a retorikát mennyiben változtatja meg. Most és Fries szerint a *Retorika* újdonsága egyedül a klasszika-filológiai tradíciónak Gerber nyelvelméletével való egyesítésében áll. Ugyanakkor úgy vélik, Nietzsche radikalizálja a gerberi nyelvfilozófiát, és ezáltal ellehetetleníti a retorikát mint tudományt. Most és Fries amellet érvelnek, hogy míg Gerber posztulálja „a nyelvművészet, a nyelvszemlélet és a nyelvre vonatkozó tanok elválasztottságát”, és ez biztosítja saját tudományos munkájának alapját, addig Nietzsche totalizálja Gerber elgondolásait. Az állítás ugyanis: „a nyelv retorika, mert csak egy δοξα-t, nem επιστημη-t akar közvetíteni”⁹⁶⁶, Nietzsche-től, és nem Gerbertől származik. A nyelv retorikusságának ez a totalitása nem hagy teret a tudomány számára, mindent alávet a

⁹⁶⁰ Vö. RET 21–23. o.

⁹⁶¹ Vö. uo. 23. o. vö. Meijers–Stingelin 1988. 358. o.

⁹⁶² RET 22. o. vö. Meijers–Stingelin 1988. 353. o.

⁹⁶³ Vö. Meijers–Stingelin 1988. 363–367. o. és Most–Fries 1994. 254–258. o.

⁹⁶⁴ Meijers 1988. 382. o.

⁹⁶⁵ Vö. RET 42–49. o.

⁹⁶⁶ RET 21–22. o.

nyelvi/retorikai dekonstrukció lehetőségének.⁹⁶⁷ Ezzel szemben én nem vagyok biztos abban, hogy a Nietzsche-től idézett megfogalmazás valóban Gerber radikalizálását jelenti: amit Nietzsche mond, már benne foglaltatik a gerberi elméletben, a szavak képi eredetében. Gerber maga is reflektál arra, hogy a tudomány számára saját fogalmainak képi eredete problémát jelent, ahogy arról az előző fejezetben már szó volt. Persze ez a probléma valóban elhatolhatna Nietzsche retorika előadásaiig is; az előadásoknak a hagyományos retorikákból származó osztályozásai például *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* fényében érdektelenek, nem csak a dolgok természetéről nem mondanak el semmit, de új belátásokkal sem kecsegtetnek. A retorika előadások ennek ellenére hagyományos mederben haladnak, és azt sem lehet mondani, hogy Nietzsche nagyon erősen törekedne arra, hogy a Gerbertől átvett elméletet összefésülje a többi forrásával. Így például minden további nélkül beszél trópusokat nem használó szónoklatról,⁹⁶⁸ vagy „a metaforák túlzásba vitt használatá”-ról,⁹⁶⁹ holott a nyelv mindenre kiterjedő retorikusságának fényében ezeknek a kifejezéseknek értelmüket kellene veszíteniük. Nietzsche a *Retorikában* láthatólag nem törekszik egy egységes elmélet megalkotására, a hagyományos és a gerberi retorikát nem ötvözi, csak egymás mellé állítja, talán ismét annak a régi elhatározásának megfelelően, amelyről a grammatika előadások bevezetése kapcsán ejtettem szót, hogy a filológiai és a filozófiai munkáját egyesítse.

3) Metafora

A metafora Philippe Lacoue-Labarthe retorikai fordulatra vonatkozó koncepciója szerint a Nietzsche korábbi írásaiban jelentőséggel bíró szimbólum fogalmát szorítja ki a fordulat, pontosabban, Lacoue-Labarthe eredeti elképzelésénél maradva, a retorikai kitérő időszakában, azaz 1872–1875 között.⁹⁷⁰ Lacoue-Labarthe megfigyelése meglehetősen pontos, legalábbis ami a metaforát illeti: az online kiadás keresőprogramja segítségével gyorsan megállapítható, hogy Nietzsche a metafora szót és ennek melléknévi változatát 1872 előtt és 1875 után is csupán elvétve használta, ráadásul az 1875-ös év után az *Igazságról és hazugságról*hoz

⁹⁶⁷ Vö. Most–Fries 1994. 25. o.

⁹⁶⁸ Vö. RET 28. o.

⁹⁶⁹ RET 46. o. Most és Fries szerint az idézet Volkmanntól származik. Vö. Most–Fries 1994. 257. o.

⁹⁷⁰ Vö. Lacoue-Labarthe 2003. 132. o., 139. o. és 144-145. o. A retorikai kitérő időszakára vonatkozóan lásd uo. 126. o.

hasonló értelemben.⁹⁷¹ A szó leggyakrabban a 19-es füzetben és az *Igazságról és hazugságról*ban fordul elő.⁹⁷² Ezzel szemben a szimbólum, szimbolikus és szimbolika szavak az életműben kezdettől végig jelen vannak, az 1872 és 1874 közötti időszakban használatuk valóban visszaszorul, de 1875-ben már ismét viszonylag gyakorinak mondható, és később is vannak évek, amikor e szavakat Nietzsche ritkán alkalmazza. A szimbólummal kapcsolatban a helyzet tehát nem annyira egyértelmű, a metafora tekintetében azonban Lacoue-Labarthe minden bizonnyal fontos dologra tapintott rá, és abban sem tévedett, hogy a szimbólum fogalma jelentőséggel bírt *A tragédia születése* előzményeiben, ahogy arról *A dionüszoszi világnézet* kapcsán már szó esett.

Lacoue Labarthe szerint mind a metafora, mind a szimbólum fogalma az *átvitel*, illetve az átvitt értelem átfogó megragadására szolgál Nietzsche számára, vagyis egyik sem egy konkrét trópus megnevezésére, hanem általában a trópusok megnevezésére hivatott.⁹⁷³ A két fogalom közt azonban Lacoue-Labarthe szerint Nietzschénél „fennáll egy egyértelmű különbség: a metaforával ellentétben, amely egyszer s mindenkorra átvitt, és a dolgot úgyszólván mindig ugyanolyan távolságban tartja a nyelvtől, a szimbólum *többé-kevésbé* adekvát.”⁹⁷⁴ Főntebb már megmutattam, hogy *A dionüszoszi világnézet* szimbólumfogalma esetében Lacoue-Labarthe megállapítása helytálló, Nietzsche ott még feltételezi, hogy van olyan művészeti ág, illetve kifejezőmód, amely képes az igazság visszatükrözésére: a zene,

⁹⁷¹ www.nietzschesource.org (Utolsó meglejtés: 2018. 06. 07.) A metafora szó a retorikai fordulat időszakát megelőzően *A tragédia születésében* kerül elő a következő szövegekörnyezetben: „Igazi költő számára a metafora nem retorikai fordulat, hanem a fogalmat helyettesítő kép, amely csakugyan a szeme előtt lebeg.” (TSZ 71. o.) Sarah Scheibenberger szerint itt már Nietzsche későbbi metaforafelfogásának bizonyos vonásai jelennek meg: a metafora eleveensége által már itt az intuitív megismerés követelményére utal, és már itt is a fogalommal ellentételeződik. (Scheibenberger 2016. 44. o. Scheibenberger ugyanis arra mutat rá, hogy a metafora *Az igazságról és hazugságról*ban nem csak a megrögzült fogalmak forrása, de a fogalmak megújításáé is, így ellentétes is a fogalommal. Vö. uo. 45. o.) Véleményem szerint azonban ez az olvasat *Az igazságról és hazugságról* szövegének *A tragédia születésére* való visszavetítéséből, és az idézett mondat eredeti kontextusának figyelmen kívül hagyásából adódik. Annyiban igaza van Scheibenbergernek, hogy itt is a fogalom elmarasztalásával és a szemléleti előnyben részesítésével találkozunk. De *A tragédia születése* idézett helyén a metafora szó használata véletlenszerűnek tűnik. Itt a költészetről van szó, és a metaforát Nietzsche a jellem mellett mint költői eszközt említi a jó költő tevékenységének bemutatása kapcsán. A költészetet a festészethez hasonlítja: a költő éppúgy maga előtt látja az általa ábrázolni kívánt alakokat, mint a festő, csak ő cselekvésük folyamatában. A jó ábrázolás előfeltétele a *látás* képessége, és Nietzsche ennek kapcsán ismét Homéroszt hozza fel példaként. (Vö. TSZ 71. o.) A képiség itt is, akárcsak a korai fő mű más helyein, az apollóni művészetekre utal. A metafora tehát itt a költészet területére tartozik, érzéki képként jelenik meg, amellyel a fogalom azért állhat szemben vele, mert maga nem metafora, és szó sincs arról, hogy a retorika mindenre kiterjedne, sőt, Nietzsche azt az elvárást fogalmazza meg, hogy a metafora a költő számára se pusztá retorikai forma legyen – utóbbi követelményt persze a konvencióktól való elszakadás követelményeként érthetjük.

⁹⁷² Nietzsche előadásvázlatai nem szerepelnek az online kiadásban, így a *Retorika* sem.

⁹⁷³ Vö. Lacoue-Labarthe 2003. 139. o. és 144. o. A metafora kapcsán Lacoue-Labarthe ennek alátámasztására Nietzsche retorika előadásaira hivatkozik: „Az átvitelek megnevezésére a görögök (pl. Iszokratész) először a μεταφορα-t használták, Arisztotelész is. Hermogenész azt mondja, hogy a grammatikusok még metaforának hívták azt, amit a rétorok már τροπος-nak neveztek. A rómaiaknál a trópus az elfogadott [...]” RET 44. o. vö. Lacoue-Labarthe 2003. 139. o.

⁹⁷⁴ Lacoue-Labarthe 2003. 145. o.

illetve a hang, és a valószínűségként felfogott szimbólumtól sem tagadja meg az igazságra való utalás lehetőségét. A 12[1]-es feljegyzésben pedig bár a szimbólum elszakad attól, hogy az igazságot fejezhesse ki, mégis megmarad az alapvető különbség a szimbólumok között abban a tekintetben, hogy az, amit a világból kifejeznek, mennyire áll közel annak lényegéhez: a hang szimbólumai itt is fölényben vannak az artikulált nyelv szimbólumaihoz képest.

Azt gondolom, hogy a szimbólum és a metafora fogalma között ezekben a szövegekben valóban nagyon mély különbség áll fenn. Maga az átvitel szó is egész más jelent a szimbólum és a metafora esetében. A szimbólum, úgy tűnik, problémátlanul képes tovább mutatni önmagáról valami másra, valami más helyett áll, mást jelent, nem önmagát, de tartalmát képes visszaadni. A szimbólumok kifejezőképességének különbségei az ideális tartalomtól, az igazságtól való távolságukból fakadnak, a tökéletlenebb szimbólumok alacsonyabb rangja a szimbólumok hierarchiájában abból adódik, hogy csak képzeteket (*A dionüszoszi világnézet*), vagy csak alacsonyabb rendű képzeteket (12[1]-es feljegyzés) tudnak kifejezni, ám arról nincs szó, hogy ezeket a képzeteket esetleg nem megfelelően fejeznék ki.⁹⁷⁵ A metafora esetében azonban pontosan az ábrázolás tökéletlensége lesz a probléma. Az átvitel itt nem egyszerű módosulást jelent, hanem azt a kényszert, amely abból áll elő, hogy a léleknek az általa felfogott ingereket idegen anyagban, a hangban kell ábrázolnia. Az átvitel tehát a szférák átugrását: az idegi inger képpé és a kép hanggá alakulását jelöli. Az átvitt értelem mint a tulajdonképpeni értelem ellentéte felszámolásra kerül, az átvitel a sor következő elemének (kép, szó) az őt megelőzőtől (idegi inger, kép) való totális eltávolodását jelenti, melynek leírására az „átvitel” metaforája már nem tűnik elégségesnek, Nietzsche ugrásról beszél.⁹⁷⁶ A metafora Nietzsche szemében olyan „esztétikai viszonyt” jelöl, amely nem helyettesíthető mással, amelyet az emberi megismerés eszközeinek fogyatékosága kényszerít ki: „a helyes percepció» – ez az objektumnak a szubjektumban való adekvát kifejeződését jelentené – számomra ellentmondásos s így képtelen elmeszüleménynek tetszik, hiszen két olyan, mindenestül különböző szféra között, amilyen a szubjektum és az objektum, nincs kauzalitás, helyesség avagy kifejeződés, hanem mindössze *esztétikai* viszony lehet, értve ezen egy utalásszerű áttételt, egy dadogva utánzó átfordítást egy egészen idegen nyelvre;

⁹⁷⁵ Az 5[80]-as feljegyzésben más a helyzet, mivel ott a szimbólum mint csalkép az igazság eltakarására hivatott, és mivel csak nyelviként jelenik meg. Ez sem egyezik meg azonban a későbbi metafora-fogalommal, már csak azért sem, mert alapvetően metafizikai keretbe illeszkedik. (Vö. 5[80] KSA 7. 112-114. o.)

⁹⁷⁶ A kettős metaforaalkotási modell első lépcsőfokának bemutatásakor Nietzsche az „átvive” (übertragen) szót használja, majd később, összefoglalóan mindkét lépést az „átugrás” (Überspringen) szóval jelöli. Az „übertragen” szót a magyar fordítás az „átalakítva” szóval adja vissza. IH 6. o. Az ugárs-metafora fontosságára Biczó Gábor is felhívta a figyelmet, ahogy ő fogalmaz: „[a]z »ugrás« az átmenet »nyom«-nélküliségét jelenti”. (Biczó 2000. 47. o.), a metafora tehát nem tart meg semmilyen utalást az eredetére.

amihez mindenesetre a költői találékonyosság és szabadság közbülső szférájára és közvetítő tehetségre van szükség. A »jelenség« szó sok szempontból félrevisz, ezért lehetőleg kerülöm a használatát – nem igaz ugyanis, hogy a dolgok lényege megjelennek az empirikus világban.”⁹⁷⁷ A metafora ezt a viszonyt hivatott érzékeltetni: egyértelműen művészi tevékenységet jelöl tehát, és az is teljességgel bizonytalanná válik, hogy az alapját bármilyen hasonlóság alkotja.⁹⁷⁸

Bár a szimbólumok is behálózzák az emberi világot, mégis van olyan terület, amely a szimbólumok világát megelőzi, attól függetlenül is működik. A tudattalant a szimbólumok kifejezik, de nem határozzák meg, és az intuitív ismeretek is a szimbólumoktól függetlenül keletkeznek. A metafora ezzel szemben mindent áthat a kettős metaforaalkotás elméletéből következően. Nem csupán a szavaink, de a képzeink is metaforikus átvitelek révén jönnek létre, és ez azt jelenti, hogy az intuíciónk is a metaforáknak alávetettek. A nyelv fogságából talán van kiút, de nincs kiút a metaforák fogságából.⁹⁷⁹

A *Retorikában* azonban a metaforával nem csak ebben a tág értelemben találkozunk, hanem a trópusok egyikeként is. Nietzsche a trópusok bemutatásában Gerber művének a *Das Wort, betrachtet nach seiner Bedeutung und deren Wandel; d. h. von den Tropen* című fejezetére támaszkodik. Gerber bemutatásában a trópusok közül a szünekdokhé tűnik a legeredendőbbnek: a *pars pro toto* elvén működő alakzat éppen a szóképzés alapvető módszerének felel meg, a szavak ugyanis Gerber szerint az érzékileg felfogott tárgyaknak mindig csak egy ismertető jegyét képesek visszaadni.⁹⁸⁰ Erre az eljárás módra hozza fel (számos egyéb mellett) a Nietzsche által is alkalmazott példát: a kígyó (Schlange) nevét, mely az állat valamennyi jellegzetessége közül egyedül a tekergőzésre utal.⁹⁸¹ A szünekdokhéval ellentétben Gerber a metaforát és a metonímiát olyan trópusokként mutatja be, melyek nem teremtenek új szavakat, hanem a már meglévőkből képeznek újakat, és melyek fontossága

⁹⁷⁷ IH 10. o. A tézis Gerberen keresztül Ciceróra mehet vissza, vö. „Cicero azt mondja, hogy a metaforikus beszédmód a szegénység és a zavarodottság kényszeréből keletkezett, később azonban a kecsesség miatt népszerűvé vált.” RET 42. o. Nietzsche itt is Gerbert követi, vö. Meijers–Stingelin 1988., 363. o. Nietzsche *Az igazságról és hazugságról* idézett helyén persze erősen sarkít és általánosít.

⁹⁷⁸ Nietzsche itt a művészetet a nem-igaz, az illúzió értelmében használja, hogy később, *Az igazságról és hazugságról* 2. fejezetében ebben az értelemben értékelje fel.

⁹⁷⁹ Az átvitel szó sajátos értelmére, és a metaforikusságnak a szavakon túl is kiterjedő voltára több értelmező is felhívja a figyelmet. (Hödl 1997b. 83-84. o., Scheibenberger 2016. 45. o., Tánzos 2013. 102. o.) Hödl valamint Scheibenberger is úgy vélik, Nietzsche a metafora ilyen kiterjesztésével radikalizálja Gerber elgondolásait, mivel tőle eltérően már az érzékelést is metaforikusként írja le. (Hödl 1997b. 83-84. o., Scheibenberger 2016. 45. o.) Ebben azonban nem értek egyet velük, hiszen Gerber maga is hangsúlyozza az érzékelésünk és a magában való dolgok közti távolságot (vö. pl. Gerber 1871. 169-170. o. vagy 249. o.), és épp ez az, amit Nietzsche a metaforikusság fogalmával ki akar fejezni. Nietzsche véleménye szerint abban megy túl Gerberen, hogy megszünteti az elmélet Gerbernél meglévő metafizikai lehorgonyozottságát, ahogy azt fentebb már kifejtettem.

⁹⁸⁰ Vö. Gerber 1871. 362–367.

⁹⁸¹ Vö. uo. 365. és Nietzsche IH 6. o.

főként abban áll, hogy nem-érzéki fogalmakat jelölnek (előbbi átértelmezés, utóbbi levezetés révén, előbbi átvitel, utóbbi ok és okozat felcserélése révén).⁹⁸² A metonímia megvilágítására alkalmazza Gerber többek között a kő keménységére vonatkozó példát: „azt mondjuk: a kő kemény, mintha a keménység valami más lenne, mint a mi ítéletünk.”⁹⁸³ E példa Nietzsche-nél is megtalálható mind a *Retorikában*, mind *Igazságról és hazugságról*-ban, utóbbiban nem a metonímia bemutatására, hanem annak érzékeltetésére szolgál, hogy a minket ért ingerekből tévesen következtetünk az őket kiváltó dolgok létezésére.⁹⁸⁴ A *Retorikában* Nietzsche viszonylag pontosan követi ezt az ábrázolást, még azt is megállapítja, hogy a metafora „nem alkotja újra a szavakat, hanem átértelmezi őket”,⁹⁸⁵ és a szünekdokhéről, majd a metonímiáról jegyzi meg, hogy „a nyelvben nagyon erőteljes”.⁹⁸⁶

A metafora általánosító, trópusokat átfogóan jelentő használatát ezzel szemben Nietzsche nem Gerbertől vette át, jóllehet a nyelv létrejöttének folyamatát Gerber is képiként írta le, ahogy arról már szó esett. Gerber azonban erre nem a metafora, hanem a *szimbólum* szót használta, azonban ezt is csupán a szógyök kialakulásától kezdve, az érzés/érzékelés és az általa kiváltott hangok viszonyának megragadására alkalmasabbnak tartotta az analógia kifejezést.⁹⁸⁷ A szimbólum Gerber számára a valóban művészi tevékenységet jelenti, melyben az általános és a különös egyesül.⁹⁸⁸ Ez a jelentésaspektus Nietzsche-nél teljesen hiányzik, mint fentebb bemutattam, ő a nyelvben az általános uralmát ismeri föl. Talán Nietzsche azzal, hogy szimbólumok helyett metaforákról beszél, igyekszik ezt az abszolútumra való utalást magában foglaló jelentésaspektust kikapcsolni, ám az is lehet, hogy egyszerűen saját korábbi szimbólum-fogalmától kíván elszakadni, amelyhez szintén hozzátapadt egy metafizikai igazság elérhetőségének feltételezése. A metafora ezzel szemben az átugrás alakzata, amely éppen az igazság elérhetetlenségét hivatott bizonyítani.

Végül szeretnék egy pillantást vetni arra, hogyan használja Nietzsche a metafora szót 1875 után. Ebben az időszakban a szó mindössze kétszer bukkan fel az életműben. Először az *Emberi nagyon is emberi Vegyes vélemények és mondások* című részének 5. aforizmájában, amelyben a schopenhaueri akarat fogalmát jellemzi, és a poétikai jelzöt kapja. Az akarat mint poétikai metafora itt, ellentétben a korábbi évek írásaival, hamis általánosítás eredményének, egy időben és térben korlátozott igazság, vagy útmutató kiszélesítésének és elrontásának

⁹⁸² Vö. Gerber 1871. 367–386. o.

⁹⁸³ Uo. 384. o.

⁹⁸⁴ Vö. IH 5. o.

⁹⁸⁵ RET 22. o.

⁹⁸⁶ Uo. 47. o. és hasonlóan 48. o.

⁹⁸⁷ Vö. Gerber 1871. 166-167. o. és 175. o.

⁹⁸⁸ Vö. uo. 175. o.

mutatkozik.⁹⁸⁹ A „poétikai metafora” *Az igazságról és hazugságról* metafora-felfogásához hasonló értelemben szerepel, egyszerre hordozza a művészi létrehozás és az igazsággal való szembenállás mozzanatát.

Ezt követően évek múlva, a *Jón és gonoszon túl* 22-es aforizmájában kerül elő a metafora kifejezés, itt azonban már a fentiekől kissé eltérő értelemben: a szavak itt az átértelmezést végző interpretátor tevékenységének fényében bizonyulhatnak metaforáknak. Nietzsche azt az értelmezést bírálja, mely a természetben a társadalomhoz hasonlóan demokratikus törvények működését ismeri fel, és kijelenti: „jöhetne valaki, aki ellentétes interpretációs szándékkal és interpretációs művészettel, ugyanabból a természetből és ugyanazokat a jelenségeket figyelembe véve, éppen a hatalmi igények zsarnokian kíméletlen és könyörtelen érvényre juttatását tudná kiolvasni – egy interpretátor, ki olyképpen tárná a szemetek elé minden »hatalom akarásának« kivételt nem tűrő, feltétlen voltát, hogy szinte minden szó, még maga a »zsarnokság« szó is végül hasznavehetetlennek vagy már gyengítő és enyhítő metaforának – túl emberinek tetszenék”.⁹⁹⁰ *Az igazságról és hazugságról*hoz hasonlóan a metafora itt is valaminek a kifejezhetetlenségét, a nyelv általi elérhetetlenségét jelzi, csak hogy ez a valami nem az igazság, hanem egy hatalmas erejű interpretáció, amelynek szolgálatában a szavak sápadtnak, halványnak tűnnek. A metafora jelentésének itt a nem-tulajdonképpeniségre vonatkozó aspektusa kerül előtérbe: a szavak nem azt jelentik, amit jelenteniük kellene. A közhasználatú szavak nem alkalmasak az új interpretációk kifejezésére, vagyis a szavak metafora-mivolta éppen az új tartalmak visszaadásakor mutatkozik meg, a köznapi igényeket a szavak kiszolgálják. A művészi kitalálás aspektusa azonban ebben az aforizmában nem jelenik meg, habár a szavak erőtlensége láthatólag nem jelenti az interpretáció akadályát, arról nem esik szó, hogy az interpretátor hogyan függetleníti magát tőlük.

⁹⁸⁹ Vö. ENE II. 16. o.

⁹⁹⁰ JGT 23. o.

V. Következtetések

Végül választ kell adnom a dolgozatomban elején fölvetett kérdésekre: arra, hogy beszélhetünk-e retorikai fordulatról Nietzsche életművében, és arra, hogy mennyiben tekinthető Nietzsche eredeti gondolkodónak. Ami az első kérdést illeti, vizsgálódásom láthatóvá tette, hogy bár Nietzsche nyelvfelfogása Gerber-olvasmányai előtt sem volt egységes, Lacoue-Labarthe-nak az az alapvető meglátása, hogy a korábbi írásokban központi szerepet játszó zene helyét a retorikai kerülőút írásaiban a nyelv váltja fel, helytálló. A nyelv a bázeli korszak kezdetén a *Vom Ursprung der Sprache* című rövidke írástól eltekintve nem képezte Nietzsche érdeklődésének önálló tárgyát, hanem rendre a zene mellett, a zenéhez való viszonyában jelent meg. A *Vom Ursprung der Sprache* pedig a legkevésbé sem Nietzsche önálló alkotása, és kutatásaim fényében elmondható, hogy az a tudás, amelynek Nietzsche a kis írás tanúsága szerint birtokában volt, meglepően kevésbé befolyásolta a grammatika előadásokkal nagyjából egy időben keletkezett szövegeiben a nyelvről megfogalmazott nézeteit. Így a nyelv eredetének kérdésében sem a *Vom Ursprung der Sprache*-ben vázolt elméletnek megfelelően foglalt állást, nem a hartmanni ösztönelmélet, hanem a rousseaui-wagneri nyelvelmélet szolgált elméleteinek kiindulópontjául. A zene és a nyelv szoros összekapcsolása is ennek az elméletnek, illetve a vokális és az abszolút zene vitájában felmerült kérdésfeltevéseknek a hatását tükrözi.

Nietzsche legfontosabb forrása nyelvelméleti kérdésekben a bázeli korszak kezdetén így Wagner és Schopenhauer, akiknek zenefelfogását Wagner igényeit szem előtt tartva egyesíteni törekedett. Kettejük mellett Nietzsche-t Hartmann *Philosophie des Unbewussten*-je is nagyban befolyásolta, ami egyike a *Vom Ursprung der Sprache* forrásainak is. Ám az ösztönelmélet helyett Nietzsche számára most a hartmanni érzés meghatározása és a gesztusnyelvről adott jellemzése bír jelentőséggel. A *dionüszoszi világnézet*-ben is történik utalás arra, hogy a nyelv ösztönösen keletkezik (szimbólumai „ösztönösen növekednek”⁹⁹¹), az ösztön hartmanni definíciója azonban nem a nyelv, hanem a zene és a gesztusnyelv kapcsán kerül elő:⁹⁹² Nietzsche e két kifejezésformát írja le ösztönösként, és az ösztön itt ezért elsősorban a tudat nélküli kifejezés és megértés dinamikájában válik fontossá számára.

Kutatásaim szerint Nietzsche-t *A tragédia születését* megelőzően a nyelvvel kapcsolatban éppen az foglalkoztatja, ami belőle nem kifejezetten nyelvi, vagyis ami nem a *fogalmiként* megragadható nyelvhez kötődik: főként a nyelv zeneisége. Mindez arra utal, hogy

⁹⁹¹ DV 45. o.

⁹⁹² Vö. DV 43. o.

Nietzsche a fogalmi nyelvet a *Vom Ursprung der Sprache*ban tükröződő, a 19. századra jellemző felfogásnak megfelelően a gondolkodással, mégpedig a tudatos gondolkodással szorosán összetartozónak tekintette. Ennél azonban Schopenhauer, Hartmann és Wagner hatására jobban érdekelte a tudattalan. A tudattalanra irányuló vizsgálat folyamán ugyanakkor nem reflektált önmagának mint filozófusnak a helyzetére, vagyis arra, hogy mint filozófus ő is az általa elmarasztalt, fogalmi nyelvet kénytelen használni. Ennek a reflexiónak a hiánya még *A tragédia születésére* is jellemző, amelynek nyelvfelfogása pedig, mint bemutattam, Wagner *Beethoven* című írásának, valamint a megújult Hanslick-olvasmányoknak a hatására eltér *A tragédia születésének* előzményeiben kibontakozó, rétegzett, a nyelvet a gesztus és a hang egyesüléséből eredeztető nyelvfelfogástól. Nietzsche a korai fő műben a nyelvet már egyértelműen a zenével szembenállóként, az apollóni oldalhoz tartozóként fogja föl, arról, hogy zenei oldala is lenne, nem beszél.

Ez a változás azonban nem jelenti a korábbi felfogás radikális átalakítását: a nyelv még mindig a zenéhez képest, azzal szemben határozódik meg. Önálló vizsgálatára a Gerber-olvasmányokat követően kerül csak sor, amelyek a nyelv valóban új szemléletét hozták Nietzsche számára. Ez megmutatkozik már abban is, hogy Nietzsche figyelmessé válik a filozófia nyelvére, és ezzel saját nyelvére. *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írásban, mint láttuk, Gerberre támaszkodva már foglalkozik a filozófia és a tudomány nyelvének problémáival.

A *Die Sprache als Kunst* filozófiai nyelvhasználatra vonatkozó reflexiója, úgy tűnik, más téren is érezteti hatását: Nietzsche jegyzetfüzeteiben a könyv olvasásával nagyjából egy időben a saját írásmódra vonatkozó célkitűzéseket megfogalmazó feljegyzések jelennek meg: „Mindent olyan meghatározottan mondani, ahogy csak lehet, és kerülni minden terminust, az „»akarát«-ot is.”⁹⁹³ „Mindenképpen személytelenül és hidegen írni. Nincs »én« és »mi«.”⁹⁹⁴ „Minden »minket« »mit« és »ént« elhagyni. A »hogya«-gyal kezdődő mondatok számát is korlátozni. Minden szakszót kerülni, amennyire lehet.”⁹⁹⁵ Ezek a feljegyzések mind a már sokszor emlegetett 19-es jegyzetfüzetből származnak,⁹⁹⁶ és közelebbről az *Über das Pathos der Wahrheit* című írás előkészületeiként értelmezhetőek, amelyben Nietzsche *Az igazságról és hazugságról* elején is feltűnő, a megismerést feltaláló, ennek hiú elbizakodottságában szenvedő emberiségről és ennek pusztulásáról szóló fabulát egy „érzéketlen démon” szájába

⁹⁹³ 19[46] KSA 7. 434. o.

⁹⁹⁴ 19[65] KSA 7. 440. o.

⁹⁹⁵ 19[208] KSA 7. 482. o.

⁹⁹⁶ Az első valamivel megelőzi az általam a Gerber-olvasmányok hatására születtként azonosított 19[66]-os és 19[67]-es feljegyzéseket, a második éppen ezek előtt áll. A gerberi hatás velük kapcsolatban valószínűsíthető, de nem áll minden kétségen felül. Elképzelhető, hogy itt más hatások (is) érvényesülnek.

adja.⁹⁹⁷ Erre utal a 19[234]-es feljegyzés, amelyben így ír: „Úgy szeretném tárgyalni a megismerés értékére vonatkozó kérdést, mint egy hideg angyal, aki az egész kusza zűrzavart [Lumperei] átlátja. Harag nélkül, de minden érzelem nélkül.”⁹⁹⁸ Ezek a feljegyzések már mindenképpen egy retorikailag tudatos alkotót állítanak elénk.

Távolabbról tekintve a saját stílusra irányuló reflexió *Az igazságról és hazugságról* fényében annak jeleként is érthető, hogy Nietzsche a filozófiát már művészetként fogja fel, amelynek nem az elérhetetlen igazság felkutatása, hanem új értelem-összefüggések megteremtése a célja a fogalomsorompókat áttörő nyelvhasználat által. Talán ez az igény húzódhat meg a szakkifejezések iránti bizalmatlanságban is. Másrészt ez a bizalmatlanság az elődöktől való elszakadás szándékát is mutatja, különösen mivel Nietzsche a schopenhaueri „akarat” fogalmát említi. Az akarat, és a hasonló terminusok túlságosan speciális értelemmel bírnak, és túlságosan erősen kötődnek az őket meghonosító filozófiákhoz, semhogy levetkőzhetnék konnotációikat.

A terminusok elvetésének követelménye összefügg *A tragédia születéséhez* 1886-ban írt *Önkritika-kísérletben* megfogalmazott, *egyéni nyelv*re vonatkozó igénnyel: „Mennyire sajnálom ma, hogy akkor még nem volt meg a bátorságom (vagy talán a szerénytelenségem?) ahhoz, hogy minden tekintetben egyéni nézeteimhez és vakmerőségemhez *egyéni nyelvet* is engedélyezzek magamnak – hogy nagy vesződésesen schopenhaueri és kanti formulákkal próbáltam kifejezni idegen és új értékítéleteket, melyek pedig Kant és Schopenhauer szellemével, miként ízlésükkel is, homlokegyenest ellentétesek!”⁹⁹⁹ Ez az igény ismét fölveti nyelv és gondolkodás kapcsolatának kérdését, melyek között Nietzsche, úgy tűnik, *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*hoz hasonlóan itt is eltérést feltételez: az új gondolat nem szólal meg automatikusan új nyelven, azt a régi nyelv által el lehet takarni, felismerhetetlenné lehet tenni.

Több szakirodalmi szerzővel ellentétben úgy vélem, Nietzsche a nyelvalkotás Gerbertől átvett új modelljében helyet biztosított a nyelvtől független, nyelv előtti gondolkodás számára, és ebben Schopenhauer hatása tükröződik, aki az intuíciót nyelv előttinek tekintette. Ugyanakkor a nyelv előtti ismeretek feltételezése Nietzsche korábbi, tudattalanra vonatkozó vizsgálódásaival is folytonosságot teremt: az elgondolás, hogy a világ a tudatos nyelvet alapul véve nem érthető meg, marad, ám a tudattalan helyére kerülő intuíció

⁹⁹⁷ Vö. PW 759-760. o.

⁹⁹⁸ 19[234] KSA 7. 493. o.

⁹⁹⁹ TSZ 16. o.

a világnak semmivel sem adja hübb képét, mint a tudatos nyelv, csak szabadsága által múlja azt felül, vagyis azért, hogy nem kötik a konvenciók.

Ezen a ponton jól látható, hogy a nyelvelméleti fordulat nem jelenti, hogy Nietzsche valamennyi korábbi, nyelvre vonatkozó elgondolásával radikálisan szakított volna, ellenkezőleg: az új ismeretek a régiekre épültek rá. Ennyiben biztosan igaza van Ernst Behlernek abban, hogy *Az igazságról és hazugságról*ban megjelenő gondolatok nem minden előkészítés nélkül bukkannak fel az életműben. Nietzsche korábbi ismereteinek szerepe lehetett abban is, hogy egyáltalán érdeklődést mutatott Gerber műve iránt. Csakhogy azon az alapon, hogy Nietzsche rendelkezett bizonyos ismeretekkel a nyelvről, Gerber hatásának ténye nem vitatható el: ha feltételezzük is, hogy bizonyos elképzelésekből Gerber nélkül is levonhatott volna bizonyos következtetéseket, akkor is tény, hogy ezt Gerber nélkül nem tette meg. Remélem, hogy dolgozatom hozzájárult ennek megvilágításához.

A fordulat azonban nincs minden folytonosság nélkül. Erre mintha Nietzsche maga is rájátszana, amikor *Az emberi nagyon is emberi* második könyvének *A vándor és árnyéka* című részében az emberi fejlődés fokozatosságáról ír: „198. A természet nem ugrásszerűen változik. – Még ha úgy tűnik is, hogy az ember gyorsan fejlődik, és egyik ellentétből a másikba ugrik: ha alaposabban szemügyre vesszük a dolgot, fellelhetjük azokat az illesztéseket, melyeknél az új építmény kinő a régiből. A biográfus feladata tehát az, hogy a szerint az alapelv szerint gondolkodjon az életem, hogy egyetlen természet sem változik ugrásszerűen.”¹⁰⁰⁰ Ez az aforizma sajátos összefüggésbe lép *Az emberi nagyon is emberi* bevezetőmben már említett 1886-os előszavával, amelyben Nietzsche önmaga biográfusaként lép fel, és *Az emberi nagyon is emberit* egy új életszakasz és gondolkodásmód termékeként mutatja be.¹⁰⁰¹ Az idézett 198. aforizma fényében *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* mint ennek a változásnak az előkészítője jelenik meg, mint olyan írás, amely egy korábbi életszakaszban a későbbit előlegzi meg, a vele nagyjából egy időben keletkezett megjelentetett harmadik korszerűtlentől eltérően. De másfelől az aforizma szerint magában *Az igazságról és hazugságról* szóló írásban is fellelhetőeknek kell lenniük a korábbi korszak nyomainak, bár ezzel Nietzsche nem foglalkozik. Az *Előszó*ban ábrázolt mély életrajzi törés azonban a 198. aforizma felől tekintve perspektivikussá válik, a történet Nietzsche saját értelmezése szerint is többféleképpen elbeszélhetőnek mutatkozik.¹⁰⁰²

¹⁰⁰⁰ ENE II. 206. o.

¹⁰⁰¹ Uo. 8. o.

¹⁰⁰² A perspektivikusságot itt a kitüntetett perspektíva hiányaként értem. Vö. Biczó 2000. 45. o., Ullmann 2012. 268. o., és lásd még ehhez: Czeglédi 2011/12. kül. 72. o., ahol Czeglédi a perspektivikus írói gyakorlatról beszél, és ennek kapcsán említi Nietzsche késői utószavait is.

Ez persze azt jelenti, hogy a fordulat narratívája is releváns lehet, és relevanciáját Nietzsche nyelvfelfogásának tekintetében, azt remélem, sikerült megmutatnom, ahogy azt is, hogy ez a változás nem függetleníthető a Gerber-olvasmányoktól, amelyek a nyelvalkotás új modelljével a nyelv új felfogását is magukkal hozták Nietzsche számára, Humboldt nyelvelméletének bizonyos elemeit is közvetítve. Munkámban ugyanakkor kimutattam, hogy az az ismeretelméleti és metafizikai kritika, amellyel Nietzsche-nél a nyelv kritikája összekapcsolódik, nem Gerbertől származik. Gerber műve Nietzsche már meglévő ismeretelméleti kritikájához jelentett impulzusokat.

A Gerber segítségével kidolgozott új nyelvfelfogás tovább él az életműben, ez jelenik meg *Az emberi nagyon is emberiben* is, például mindjárt az első könyv 11. *A nyelv mint vélt tudomány* című aforizmájában: „A nyelv szerepe a kultúra fejlődésében abban mutatkozik meg, hogy benne az ember saját világot állított a másik mellé: olyan helyet, amelyet annyira szilárdnak vélt, hogy onnan felforgathatja és uralma alá hajthatja a világ többi részét. Ahogy az ember hosszú ideig *aeterna veritatis*ként hitt a dolgok fogalmaiban és neveiben, úgy töltötte el a büszkeség, amellyel az állat fölébe emelkedett: valóban azt képzelte, hogy a nyelvben a világ megismerését ragadja meg. A nyelvalkotó nem volt oly szerény, hogy azt hitte volna, a dolgokat épp hogy csak jelöli, sokkal inkább úgy vélte, hogy a szavakkal a dolgokról szerzett legfőbb tudást fejezi ki: a nyelv valóban a tudományokért tett fáradozások első lépcsőfoka. Itt is a *meglelt igazságba vetett hitből* buzogtak a leghatalmasabb erőforrások. Nagyon későn – csak mostanában – kezd felderengeni az emberekben, hogy a nyelvbe vetett hitükkel iszonyatos tévedést terjesztettek. Szerencsére már késő, hogy vissza lehetne fordítani az ezen a hiten alapuló ész fejlődését.”¹⁰⁰³ Itt jól felismerhető *Az igazságról és hazugságról* több gondolata is: a nyelv önálló világ, emberi alkotás, amely nem a dolgok lényegét ragadja meg; az ember azonban ezt hiszi, és emiatt elbizakodottá válik – különbnek érzi magát az állatnál –; végül: ez a megbízhatatlan, a dolgok lényegét elvétő nyelv alkotja a tudomány alapját. Ugyanakkor az is látható, hogy Nietzsche felfogása újabb módosuláson esett át: már nem marasztalja el a tudományt, sőt, szerencsének érzi, hogy az emberiség csak későn ébredt rá a nyelv megbízhatatlanságára. Az ész és a tudomány fejlődése itt egyértelműen eredményként jelenik meg, habár nyilvánvalóan nem apellálhatnak a dolgok lényegének elérésére.

Bár az *Emberi nagyon is emberi* idézett aforizmájában Gerber hatása még mindig felismerhető, a szöveg távolsága a *Die Sprache als Kunst*tól itt nem csak a *Retorika*

¹⁰⁰³ ENE I. 23. o.

előadásokhoz, de *Az igazságról és hazugságról*hoz képest is növekszik. Nietzsche nem csak a szó szerinti átvételeket kerüli, de a gondolatokat is Gerberétől eltérő irányba viszi tovább, saját korábbi átértelmezéseit folytatva.

Ezen a ponton ideje rátérnem a bevezetőmben feltett második, Nietzsche eredetiségére vonatkozó kérdésem megválaszolására, természetesen nem csak Gerber művét, hanem Nietzsche valamennyi forrását szem előtt tartva. Kutatásaim egyértelműen azt mutatják, hogy ebben a tekintetben különbséget kell tennünk Nietzsche szövegei között. Különböző írásaiban Nietzsche eltérő mértékben támaszkodik a művekre, amelyekből merít, legerősebben az általam vizsgált szövegek közül a két előadásvázlat, a *Vom Ursprung der Sprache* és a *Retorika* függ a forrásaitól, ezek szigorúan véve nem is nevezhetőek Nietzsche saját szövegeinek.¹⁰⁰⁴ A *Das griechische Musikdrama* című korai nyilvános előadásban, valamint *A dionüszoszi világnézet* és *Az igazságról és hazugságról* című hagyatékban maradt írásokban viszont már a források jóval szabadabb kezelésével találkozhatunk, és ez jellemző *A tragédia születésére*, ahogy számos feljegyzésre is. Az eredetiség kérdéséről tehát természetesen a források felhasználásának módja dönt, és úgy gondolom, a dolgozatomban elemzett szövegek kapcsán sikerült megmutatnom, hol mit vesz át Nietzsche a forrásaitól, mennyiben támaszkodik rájuk, és hol és hogyan gondolja tovább azokat. Ahol az olvasmányok átértelmezésével, és azokra épülő, de nem azokból átvett meglátásokkal találkozunk, az eredetiség nem lehet kérdéses – persze csak akkor, ha az eredetiséget Nietzschétől eltérően fogjuk fel.

Vizsgálatom egésze adalék a forráskutatásnak ahhoz az eredményéhez, amely szerint Nietzsche önmagáról mint zseniális, önmagából alkotó szerzőről adott jellemzéseit nem kell készpénznek vennünk. Ehelyett el kell fogadnunk, hogy sokat merített elődeitől és kortársaitól, sokszor az azóta elfelejtett „kicsiktől” is, és teljesítménye gyakran az átvett anyag egyéni kombinációiban, nem pedig a minden gyökértől független eredetiségben áll. Önjellemzései így olyan önstilizációkként mutatkoznak meg, melyekkel kora elvárásainak kívánt megfelelni.

¹⁰⁰⁴ Tehát Tilman Borsche nem téved, amikor a *Retorika* előadások és *A nem morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* közt eredetiségük tekintetében különbséget tesz (vö. Borsche 1994. 119. o.), csak az utóbbi írás eredetiségét bizonyító érvelésével nem értek egyet, ahogy írásom bevezetőjében kifejtettem.

Bibliográfia

Nietzsche művei

Rövidítések jegyzéke

- BA** Friedrich Nietzsche: *A bálványok alkonya, avagy miként filozofálunk a kalapáccsal.* Attraktor, Máriabesenyő, Gödöllő, 2010. Fordította Óvári Csaba.
- CHOE** Friedrich Nietzsche: Prolegomena zu den Choephoren des Aeschylus in: KGA II/2. 1–182. o.
- DAR** Friedrich Nietzsche: <Darstellung der antiken Rhetorik> in: KGA II/4. 413–520. o.
- DV** Friedrich Nietzsche: A dionüszoszi világnézet. *Pro Philosophia Évkönyv* 2011. 33–46. o.
Fordította: Kővári Sarolta.
- DW** Friedrich Nietzsche: Die dionysische Weltanschauung. In: KSA 1. 551–577. o.
- EH** Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo. Hogyan lesz az ember azzá, ami.* Budapest, Göncöl, 2007.
- ENC** Friedrich Nietzsche: Encyklopädie der klassischen Philologie. In: KGA II/3. 339–436. o.
- ENE I.** Friedrich Nietzsche: *Emberi, nagyon is emberi [I.] Könyv szabad szellemek számára.* Budapest, Osiris, 2008. Fordította Horváth Géza.
- ENE II.** Friedrich Nietzsche: *Emberi, nagyon is emberi II. Könyv szabad szellemek számára.* Budapest, Cartaphilus, 2012. Fordította Horváth Géza.
- GA** Friedrich Nietzsche: Werke Leipzig, C. G. Neumann, majd Stuttgart, Alfred Kröner. Bde. I–XIX. 1894–1913.
- GG** Friedrich Nietzsche: Die Geburt des tragischen Gedankens. In: KSA 1. 579–599. o.
- GMD** Friedrich Nietzsche: Das griechische Musikdrama. In: KSA 1. 515–532. o.
- GT** Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In: KSA 1. 9–156. o.
- HKF** Friedrich Nietzsche: Homérosz és a klasszika-filológia. In: uő: *Ifjúkori görög tárgyú írások.* Budapest, 1988. Európa Könyvkiadó. 7–35. o. Fordította: Molnár Anna.
- IH** Friedrich Nietzsche: A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról. *Athenaeum* 1992/3. 3–12. o. Fordította Tatár Sándor.

- JGT** Friedrich Nietzsche: *Jón és gonoszon túl. Egy jövőbeli filozófia előjátéka.* Máriabesenyő, Gödöllő, Attraktor, 2010. Fordította Óvári Csaba.
- KGA** Friedrich Nietzsche: *Werke. Kritische Gesamtausgabe.* Hrsg. Giorgio Colli és Mazzino Montinari Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1967–
- KGB** Friedrich Nietzsche: *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe.* Hrsg. Giorgio Colli és Mazzino Montinari, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1975–1984.
- KSA** Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke.* Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hrsg.) München, Berlin, New York, Deutscher Taschenbuchverlag, Walter de Gruyter, 1999.
- LAT** Friedrich Nietzsche: Vorlesungen über lateinische Grammatik. In: KGA II/2. 183–310. o.
- MA** Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches I-II. In: KSA 2.
- MusA** Friedrich Nietzsche: *Gesammelte Werke.* München, Musarion Verlag, Bde. 1–23. 1920–1929.
- MW** Friedrich Nietzsche: Über Musik und Wort. In: uő: *Werke. Bd. 1. Die Geburt der Tragödie. Schriften aus den Jahren 1869–1973.* Stuttgart, Alfred Körner, 1921. 247–266. o.
- PE** Friedrich Nietzsche: *Platón és elődei. Előadások és jegyzetek a görög filozófia kezdeteiről.* Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2007. Fordította Kurdi Imre és Molnár Anna.
- PW** Friedrich Nietzsche: Über das Pathos der Wahrheit. In: KSA 1. 755–760. o.
- RET** Friedrich Nietzsche: Retorika in: Thomka Beáta (szerk): *Az irodalom elméletei IV.* Pécs, Jelenkor, 1997. Fordította Farkas Zsolt. 5–49. o.
- SN** Friedrich Nietzsche: Schopenhauer mint nevelő. In uő: *Korszerűtlen elmélkedések.* Budapest, Atlantisz, 2004. 179–265. o. Fordította Hidas Zoltán.
- SZÉZ** Friedrich Nietzsche: A szó és a zene. In: *Kultusz és Áldozat. A német esszé klasszikusai.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1981. 303–316. o. Fordította Petra-Szabó Gizella.
- THK** Friedrich Nietzsche: A történelem hasznáról és káráról. In: uő: *Korszerűtlen elmélkedések.* Budapest, Atlantisz, 2004. 93–177. o. Fordította: Tatár György.
- TSZ** Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus.* Budapest, Európa, 1986. Fordította Kertész Imre.

US Friedrich Nietzsche: Vom Ursprung der Sprache in: KGA II/2. 185–188. o.

www.nietzschesource.org

Nietzsche feljegyzéseire a jegyzetek számával, az összkiadás aktuális kötetének megadásával, valamint az oldalszámmal hivatkozom, illetve, ahol magyar fordítás is elérhető, ott a jegyzet száma mellett a magyar kiadás rövidítésével és az oldalszámmal.

Nietzsche leveleire a címzett, a dátum, valamint a KGB aktuális kötetének adatai mellett a levelek számával is hivatkozom.

Másodlagos irodalom

Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 32. 1891. Leipzig, Verlag von Duncker & Humblot.

Ambros, August Wilhelm 1862. *Geschichte der Musik*. Bd. 1. Breslau, F. E. C. Leuckart.

Arisztotelész 1982. *Rétorika*. Budapest, Gondolat. Fordította Adamik Tamás.

Baeumer, Max L. 1977. Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine „Entdeckung“ durch Nietzsche. *Nietzsche-Studien* 6. 123–153. o.

Bayer, Oswald 2002. *Vernunft ist Sprache. Hamanns Metakritik Kants*. Stuttgart, Bad Canstatt, Frommann-Holzboog.

Bednatics Gábor 2012. Nietzsche korai nyelvszemlélete. In: uő: *A kétséges faggatása. Kulturális párbeszédkísérletek*. Eger, Líceum Kiadó. 7–40. o.

Behler, Ernst 1994. Die Sprachtheorie des frühen Nietzsche. In Borsche, Tilman et al. (szerk.) *„Centauren-Geburten“: Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*. Berlin, Walter de Gruyter. 99–111. o.

Behler, Ernst 1995. Nietzsches Study of greek Rhetoric. *Research in Phenomenology* 25. 3–26. o.

Behler, Ernst 1996. Nietzsches Sprachtheorie und der Aussagecharakter seiner Schriften. *Nietzsche-Studien* 25. 64–86. o.

Behler, Ernst 1997. Nachwort. Der französische Poststrukturalismus und Nietzsches Sprachtheorie. in: Jacques le Rider: *Nietzsche in Frankreich*. München, Wilhelm Fink. 157–175. o.

- Benfey, Theodor 1869. *Geschichte der Sprachwissenschaft und orientalischen Philologie in Deutschland seit dem Anfange des 19. Jahrhunderts mit einem Rückblickt auf die früheren Zeiten*. München, J. G. Cotta'sche Buchhandlung.
- Benne, Christian 2005. *Nietzsche und die historisch-kritische Philologie*. Berlin, New York, Walter de Gruyter.
- Bertino, Andrea Christian 2010. Sprache und Instinkt bei Herder und Nietzsche. *Nietzsche-Studien* 39. 70–99. o.
- Biczó Gábor 2000. *A tragédia délelöttje – Az ifjú Nietzsche filozófiai perspektivizmusa*. Budapest, Osiris.
- Blondel, Eric 1981/82. Vom Nutzen und Nachteil der Sprache für das Verständnis Nietzsches: Nietzsche und der französische Strukturalismus. *Nietzsche Studien* 10/11. 518–564. o.
- Bollinger, Andrea – Trenkle, Franziska 2000. *Nietzsche in Basel*. Basel, Schwabe & Co. AG Verlag.
- Bornmann, Fritz 1997. Zur Chronologie und zum Text der Aufzeichnungen von Nietzsches Rhetorikvorlesungen. *Nietzsche-Studien* 26. 491–500. o.
- Borsche, Tilman 1994. Natur-Sprache. Herder – Humboldt – Nietzsche: In Borsche, Tilman et al. (Hrsg): „*Centauren-Geburten*“: *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*. Berlin, Walter de Gruyter. 113–130. o.
- Böckh, August 1877. *Encyklopedie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*. Leipzig, B. G. Teubner.
- Böning, Thomas 1988. *Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche*. Berlin, New York, Walter de Gruyter.
- Brambach, Wilhelm 1865. *Friedrich Ritschl und die Philologie in Bonn*, Leipzig, B. G. Teubner.
- Brendel, Franz 1852. *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart*. Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850. Leipzig, Verlag von H. Matthes.
- Brendel, Franz 1860. *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart*. Dritte zum Theil umgearbeitete und vermehrte Auflage. Leipzig, Verlag von H. Matthes.

- Brobjer, Thomas H. 2005. Sources of and Influence on Nietzsche's *The Birth of the Tragedy*. *Nietzsche-Studien* 34. 278–299. o.
- Brobjer, Thomas H. 2008. *Nietzsche's Philosophical Context. An Intellectual Biography*. Urbana, Chicago, University of Illinois Press.
- Bruse, Klaus-Detlef 1984. Die griechische Tragödie als 'Gesammkunstwerk' – Anmerkungen zu den musikalischen Reflexionen des frühen Nietzsche. *Nietzsche-Studien* 13. 156–176. o.
- Campioni, Giuliano et al. Hrsg. 2003. *Nietzsches persönliche Bibliothek*. Walter de Gruyter, Berlin– New York.
- Cancik, Hubert 1995. *Nietzsches Antike*. Stuttgart, Weimar, J. B. Metzler.
- Crescenzi, Luca 1994. Verzeichnis der von Nietzsche aus der Universitätsbibliothek in Basel entliehenen Bücher (1869–1879). *Nietzsche-Studien* 23. 388–442. o.
- Crusius, Otto 1912. Vorwort. in: *GA XVIII*. VII–XIV. o.
- Curtius, Georg 1848. *Die Sprachvergleichung in ihrer Verhältnis zur classische Philologie*. Zweite vermehrte Auflage. Berlin, Verlag von Wilhelm Besser.
- Curtius, Georg 1862. *Über die Geschichte und Aufgabe der Philologie*. Kiel, Verlag von Ernst Homann.
- Czeglédi András 2011/12. Csak interpretációk? Nietzsche perspektivizmusáról. 2000. 69–76. o.
- Csobó Péter György 2007. Utószó. In: Eduard Hanslick: *A zenei szép. Javaslat a zene esztétikájának újragondolására*. Budapest, Typotex. 245–329. o.
- Dahlhaus, Carl 1974. Die doppelte Wahrheit in Wagners Ästhetik. In: uő: *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte der späteren 19. Jahrhunderts*. München, Musikverlag Emil Katzwichler. 22–39. o.
- Dahlhaus, Carl 1971. *Wagners Konzeption des musikalischen Drama*. Regensburg, Gustav Bosse.
- Dahlhaus, Carl 2004. *Az abszolút zene eszméje*. Budapest, Typotex. Fordította Zoltai Dénes.
- De Man, Paul 2006. *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Budapest, Magvető.
- Deathridge John – Dahlhaus, Carl 1988. *Wagner*. Budapest, Zeneműkiadó. Fordította Tallián Tibor.

- Decher, Friedhelm 1985. Nietzsches Metaphysik in der „Geburt der Tragödie“ im Verhältnis zur Philosophie Schopenhauers. *Nietzsche-Studien* 14. 110–125. o.
- Detlef, Otto 1996. Johann Georg Hamann (1730–1788) In: Tilman Borsche (Hrsg.) *Klassiker der Sprachphilosophie. Von Platon bis Noam Chomsky*. München, C. H. Beck. 197–213. o.
- Fenyvesi Kristóf 2009. „Önarckép álarckokban.” Az önreprezentáció és az öninterpretáció szerepe Friedrich Nietzsche gondolkodásművészetében. In: Kovács Éva, Orbán Jolán, Kasznár Veronika Katalin (szerk.): *Látás, tekintet, pillantás. A megfigyelő lehetőségei*. Budapest, Gondolat. 269–288. o.
- Fietz, Rudolf 1994. Am Anfang ist Musik. Zur Musik- und Sprachtheorie des frühen Nietzsche. In Tilman Borsche, Federico Gerratana, Aldo Venturelli Hrsg. *'Centauren-Geburten'. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*. Berlin, New York, Walter de Gruyter. 144–166. o.
- Fleischer, Margot 1988. Dionysos als Ding an sich. Der Anfang von Nietzsches Philosophie in der ästhetischen Metaphysik der „Geburt der Tragödie”. *Nietzsche-Studien* 17. 74–90. o.
- Foucault, Michel 2000. *A szavak és a dolgok*. Osiris, Budapest. Fordította Romhányi Török Gábor.
- Frank, Manfred 2013. Individualitás és innováció. *Passim* XI. évf. 1. szám 158–180. o. Fordította Kővári Sarolta.
- Gaugner, Hans-Martin 1989. Nietzsche: Zur Genealogie der Sprache In: Joachim Gessinger – Wolfart von Rahden (Hrsg.): *Theorien vom Ursprung der Sprache*. Bd. 1. Berlin, New York, Walter de Gruyter. 585–606. o.
- Gerber, Gustav 1871. *Die Sprache als Kunst*. Erster Band. Bromberg, Mittlersche Buchhandlung.
- Gerratana, Federico 1987. Der Wahn Jenseits des Menschen. Zur frühen Eduard von Hartmann-Rezeption Nietzsches *Nietzsche-Studien* 17. 391–428. o.
- Goth, Joachim 1970. *Nietzsche und die Rhetorik*. Tübingen, Max Niemeyer.
- Grimm, Jacob 1858. *Über den Ursprung der Sprache*. Vierte und unveränderte Auflage. Berlin, Ferdinand Dümmler's Verlagsbuchhandlung.

- Gyenge Zoltán: A közlés formái és lehetőségei Nietzsche és Kierkegaard filozófiájában. In: Olay Csaba (szerk.) *Idealizmus és hermeneutika. Tanulmányok Fehér M. István 60. születésnapjára.* L'Harmattan Kiadó 2010. 48–58. o.
- Haase, Friedrich 1874. *Vorlesungen über lateinische Sprachwissenschaft.* Bd. 1. Friedrich August Eckstein Hrsg. Leipzig, Simmel & Co.
- Hamann, Johann Georg 1967a. Philosophische Einfälle und Zweifel über eine akademische Preisschrift. In uő: *Schriften zur Sprache.* Frankfurt am Main, Suhrkamp. 147–165. o.
- Hamann, Johann Georg 1967b. Rezension der Herderschen Preisschrift über den Ursprung der Sprache. In uő: *Schriften zur Sprache.* Frankfurt am Main, Suhrkamp. 129–136. o.
- Hanslick, Eduard 1865. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst.* Rudolf Weigel, Leipzig.
- Hanslick, Eduard 2007. *A zenei szép. Javaslat a zene esztétikájának újragondolására.* Budapest, Typotex. Fordította Csobó Péter György.
- Hartmann, Eduard von 1869. *Philosophie des Unbewußten. Versuch einer Weltanschauung.* Berlin, Carl Duncker's Verlag.
- Heftrich, Urs 1990. Nietzsches Auseinandersetzung mit der Kritik der ästhetischen Urteilskraft. *Nietzsche-Studien* 20. 238–266. o.
- Heller Ágnes 1999. Mit számít, kinek beszél? *Gond* 23-24. <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/23-24/fraheller.html>
- Herder, Johann Gottfried 1983. Értekezés a nyelv eredetéről. In: uő: *Értekezések, levelek.* Budapest, Európa. 169–345. o. Fordította Rajnai László.
- Hetzl, Andreas – Posselt, Gerard Hrsg. 2017. *Handbuch Rhetorik und Philosophie.* Berlin, Boston, Walter de Gruyter.
- Hévizi Ottó 1994. Az alküonikus hang. In: uő: *Alaptalanul. Gondolatformák a századfordulón.* 11–41. o.
- Hévizi Ottó 2007. Szerkesztői előszó in: *PE* 9–17. o.
- Hoffmann, David Marc 1991. *Zur Geschichte des Nietzsche-Archivs.* Berlin, New York, Walter de Gruyter.
- Hödl, Hans Gerald 1997a. Musik, Wissenschaft und Poesie im Bildungsprogramm des jungen Nietzsche oder „Man ist über sich selbst entweder mit Scham oder mit Eitelkeit ehrlich“.

- In: Günther Pöltner – Helmuth Vetter Hrsg: *Nietzsche und die Musik*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern et. al. Peter Lang. 17–43. o.
- Hödl, Hans Gerald 1997b. *Nietzsches frühe Sprachkritik. Lektüren zu „Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne“* (1873). Wien, WUV-Universitätsverlag.
- Humboldt, Wilhelm von 1972. Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts. In: uő: *Werke in fünf Bänden*. Bd. 3. Schriften zur Sprachphilosophie. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 368–762. o
- Humboldt, Wilhelm von 1985. Az emberi nyelvek szerkezetének különbözőségéről és ennek az emberi nem szellemi fejlődésére gyakorolt hatásairól. in: uő: *Válogatott írásai*, Budapest, Európa. 69–115. o. Fordította Rajnai László.
- Isztray Simon 2011. *Nietzsche. Filozófus születése a tragédia szelleméből*. Budapest, L'Harmattan.
- Janz, Curt Paul 1974. Friedrich Nietzsches akademische Lehrtätigkeit in Basel 1869–1879. *Nietzsche-Studien* 3. 192–203. o.
- Jensen, Anthony K. 2006. The Rogue of All Rogues: Nietzsche's Presentation of Eduard von Hartmann's 'Philosophie des Unbewussten' and Hartmann's Response to Nietzsche. *Journal of Nietzsche-Studies* 32. 41–61. o.
- Kalb, Christof 2000. Das „Individuelle“. Humboldt, Gerber und Nietzsche über den Zusammenhang von Sprache und Subjekt. In: *Nietzsche-Forschung* 7. 159–175. o.
- Kant, Immanuel 2004. *A tiszta ész kritikája*. Budapest, Atlantisz. Fordította Kis János.
- Kocsiszky Éva 2000. *J. G. Hamann és a modernitás kritikája*. Budapest, Hermeneutikai Kutatóközpont.
- Kolos Marcell 2013. Az ifjú Nietzsche, Kant és a teleológia. *Elpis* VII. évf. 1. szám 33–51. o.
- Kopperschmidt, Joseph 1994. Nietzsches Entdeckung der Rhetorik. Rhetorik im Dienste der Kritik der unreinen Vernunft. In: uő – Helmuth Schanze Hrsg. *Nietzsche oder „Die Sprache ist Rhetorik“*. München, Wilhelm Fink. 39–62. o.
- Kóvári Sarolta 2015. „Mindenki önmaga számára a legtávolibb”. Nietzsche szubjektumfelfogásairól. In: uő. – Soóky Krisztina – Weiss János: *A szubjektum labirintusai*. Budapest, Áron Kiadó. 73–146. o.

- Kroll, Wilhelm Hrsg. 1912. *Paulys Realenciklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Bd. 7. Stuttgart, J. B. Metzlersche Buchhandlung.
- Kropfnger, Klaus 1985. Wagners Musikbegriff und Nietzsches 'Geist der Musik'. *Nietzsche-Studien* 14. 1–12. o.
- Kulcsár Szabó Zoltán 2005. A nyelv zenéje. Fölösleg és hiány *A tragédia születésében*. *Iskolakultúra* 2005/11. 105–125. o.
- Lacoue-Labarthe, Philippe 2003. Der Umweg. In Werner Hamacher Hrsg. *Nietzsche aus Frankreich*. Berlin – Wien, Philo. 125–163. o.
- Lamár Erzsébet 2016. A különbség ereje és a reprezentáció paradoxona. Nietzsche metafizika-kritikája. Doktori disszertáció. Szeged. http://doktori.bibl.u-szeged.hu/2792/1/dissert_lamare.pdf
Utolsó megtekintés: 2018. 06. 11.
- Landerer, Christoph 2012. „Dies ist alles sehr beängstigend“: Nietzsche, Wagner, Hanslick und die „jüdische Presse“. *Nietzsche-Studien* 41. 182–190. o.
- Landerer, Cristoph 2006. Form und Gefühl in Nietzsches Musikästhetik. *Nietzscheforschung* 13. 51–58. o.
- Landerer, Christoph – Schuster, Marc-Oliver 2002. Nietzsches Vorstudien zur *Geburt der Tragödie* in ihrer Beziehung zur Musikästhetik Eduard von Hanslicks. *Nietzsche-Studien* 31. 114–133. o.
- Lange, Friedrich Albert 1866. *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart*. Iserlohn, J. Baedeker.
- Meijers, Anthonie – Stingelin, Martin 1988. Konkordanz zu den wörtlichen Abschriften und Übernahmen von Beispielen und Zitaten aus Gustav Gerber: *Die Sprache als Kunst* (Bromberg 1871) in Nietzsches Rhetorik-Vorlesung und in 'Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne'. In: *Nietzsche-Studien* 17. 350–368. o.
- Meijers, Anthonie 1988. Gustav Gerber und Friedrich Nietzsche: Zum historischen Hintergrund der Sprachphilosophischen Auffassungen des frühen Nietzsche. *Nietzsche-Studien* 17. 369–390. o.
- Mekis Péter 2003. Nietzsche és Frege a szó uralmáról az emberi szellem felett. *Világosság* 2003/11-12. 267–274. o.
- Montinari, Mazzino 1982. *Nietzsche lesen*. Berlin, New York, Walter de Gruyter.

- Most, Glenn – Fries, Thomas 1994. <<> Die Quellen von Nietzsches Rhetorik-Vorlesung. in: Joseph Kopperschmidt – Helmuth Schanze Hrsg. *Nietzsche oder „Die Sprache ist Rhetorik“*. München, Wilhelm Fink, 17–38. o. Anhang: 251-258. o.
- Müller, Daniel 1995. *Wider die „Vernunft in der Sprache“*. Zum Verhältnis von Sprachkritik und Sprachpraxis im Schreiben Nietzsches. Tübingen, Gunter Narr.
- Müller, Karl Otfried 1824. *Die Dorier*. I/1-2. Breslau, Joseph Max und Komp.
- Müller, Karl Otfried 1841. *Geschichte der griechischen Literatur bis auf das Zeitalter Alexanders*. Breslau, Joseph Max und Komp.
- Müller, Max 1863. *Vorlesungen über die Wissenschaft der Sprache*. Für das Deutsche Publikum bearbeitet von Carl Böttger. Leipzig, Verlag von Gustav Mayer.
- Naumann, Bernd 1996. Die Tradition der philosophischen Grammatik in Deutschland. In Peter Schmitter Hrsg. *Geschichte der Sprachtheorie*. Bd. 5. *Sprachtheorien der Neuzeit. Von der Grammaire de Port Royal (1660) zur Konstitution moderner linguistischer Disziplinen*. Tübingen, Gunter Narr Verlag. 24–43. o.
- Prange, Martine 2011. *Was Nietzsche ever a true Wagnerian? Nietzsche's Late Turn to and Early Doubt about Richard Wagner*. Nietzsche Studien 40. 43–71. o.
- Reisig, Christian Carl 1839. *Vorlesungen über lateinische Sprachwissenschaft*. (Hrsg. Von F. Haase) Leipzig, Lehnholdschen Buchhandlung.
- Ribbeck, Otto 1879. Friedrich Wilhelm Ritschl. Ein Beitrag zur Geschichte der Philologie. Bd. 1. Leipzig, B. G. Teubner.
- Ritschl, Friedrich 1866. Olympus der Aulet. In: uő: *Kleine Philologische Schriften*. Erster Band. Zur griechischen Literatur. Leipzig, B. G. Teubner. 258–270. o.
- Rorty, Richard 1989. *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*. Jelenkor, Pécs. Fordította Boros János és Csordás Gábor.
- Rousseau, Jean-Jacques 1978. Értékezés az emberek közötti egyenlőtlenség eredetéről és alapjairól. In: uő: *Értékezések és filozófiai levelek*. Budapest, Helikon. 59–200. o. Fordította Kis János.
- Rousseau, Jean-Jacques 2007. *Esszé a nyelvek eredetéről, amelyben a dallamról és a zenei utánzásról is szó esik*. Máriabesenyő, Gödöllő, Attraktor. Fordította Bakcsi Botond.
- Salaquarda, Jörg 1978. Nietzsche und Lange. *Nietzsche-Studien* 7. 237–260. o.

- Scheibenberger, Sarah 2016. *Kommentar zu Nietzsches über Wahrheit und Lüge im Aussermoralischen Sinne*. Berlin, Boston, Walter de Gruyter.
- Schelling, F. W. J. 2007. *Stuttgarti magánelőadások*. Máriabesenyő, Gödöllő, Attraktor. Fordította Weiss János.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 1856. *Sämmtliche Werke*. 2/1. *Einleitung in die Philosophie der Mythologie*. Stuttgart, Augsburg, J. G. Cotta'scher Verlag.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 1861. Vorbemerkungen zu der Frage über den Ursprung der Sprache. In uő: *Sämmtliche Werke*. I/10. Stuttgart, Augsburg, J. G. Cotta'scher Verlag. 419–426. o.
- Schlegel, August Wilhelm 1846. *Sämmtliche Werke* Bd. 5. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Erster Theil, Leipzig, Weidmannsche Buchhandlung.
- Schlegel, Friedrich 1836. *Philosophische Vorlesungen aus den Jahren 1804 bis 1806. Bd. 1. Propädeutik und Logik*. Bonn, Eduard Weber.
- Schmidt, Jochen 2012. *Kommentar zu Nietzsches Die Geburt der Tragödie*. Berlin – Boston, Walter de Gruyter.
- Schneider, Carl Ernst Christoph 1837. *Akademische Vorlesungen über griechische Grammatik*. 1. köt. Ursprung und Bedeutung der Redetheile und ihrer Beugungen. Breslau, Verlag von A. Gosohorsky.
- Schopenhauer, Arthur 1977a. Die Welt als Wille und Vorstellung II. In: uő: *Werke in zehn Bänden*. Bände 3 und 4. Züricher Ausgabe. Zürich: Diogenes.
- Schopenhauer, Arthur 1977b. Parerga und Paralipomena II. In: uő: *Werke in zehn Bänden*, Bände 9 und 10. Züricher Ausgabe. Zürich: Diogenes.
- Schopenhauer, Arthur 2002. *A világ mint akarat és képzet*. Budapest, Osiris. Fordította: Tandori Ágnes és Tandori Dezső.
- Schopenhauer, Arthur 2013. A világ mint akarat és képzet. Függelék, Kant filozófiájának kritikája. In: uő: *Az alap tételéről. Kant filozófiájának kritikája*. Budapest, L'Harmattan, 181–329. o. Fordította Kurdi Imre.
- Simonis, Linda 2002. Der Stil als Verführer. Nietzsche und die Sprache des Performativen. *Nietzsche-Studien* 31. 57–74.
- Sommer, Andreas Urs 2000. Vom Nutzen und Nachteil kritischer Quellenforschung. Einige Überlegungen zum Fall Nietzsches. *Nietzsche-Studien* 29. 302–316. o.

- Stegmaier, Werner 2011. *Friedrich Nietzsche zur Einführung*. Hamburg Junius Verlag.
- Stegmaier, Werner 2017. Nietzsches rhetorische Philosophie der Rhetorik. In: Hetzel, Andreas, Posselt, Gerard Hrsg. 2017. *Handbuch Rhetorik und Philosophie*. 239–261. o.
- Steinthal, Heyman 1858. *Der Ursprung der Sprache im Zusammenhang mit dem letzten Frage alles Wissens*. Berlin, Ferdinand Dümmlers Verlagsbuchhandlung.
- Steinthal, Heyman 1863. *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern mit besonderer Rücksicht auf die Logik*. Berlin, Fredinand Dümmlers Verlagsbuchhandlung.
- Stingelin, Martin 1988. Nietzsches Wortspiel als Reflexion auf poet(olog)ische Verfahren. *Nietzsche-Studien* 17. 336–348. o.
- Stingelin, Martin 1996. „Unsere ganze Philosophie ist Berichtigung der Sprachgebrauch.“ *Friedrich Nietzsches Lichtenberg-Rezeption im Spannungsfeld zwischen Sprachkritik (Rhetorik) und historischer Kritik (Genealogie)*. München, Wilhelm Fink Verlag.
- Tánczos Péter 2013. „Egyszerre ki van adva és nincs kiadva.” Nietzsche retorikai Arisztotelész-olvasata. *Kellék* 49. 95–105. o.
- Tebartz-van Elst, Anne 1994. *Ästhetik der Metapher. Zum Streit zwischen Philosophie und Rhetorik bei Friedrich Nietzsche*. Freiburg, München, Karl Alber.
- Thalken, Michael 1999. *Ein bewegliches Heer von Metaphern. Sprachkritisches Sprechen bei Friedrich Nietzsche, Gustav Gerber, Fritz Mauthner und Karl Kraus*. Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag.
- Thüring, Huber 1994. Beiträge zur Quellenforschung. *Nietzsche-Studien*, 23. 480–488. o.
- Tobler, Ludwig 1865. Über das Verhältnis der Sprachwissenschaft zur Philologie und Naturwissenschaft. *Neues schweizerisches Museum* 5. 193–214. o.
- Tongeren, Paul von 2010. „Ein Thier oder ein Gott“ oder beides. Nietzsches *Über Wahrheit und Lüge im Aussermoralischen Sinne* und Aristoteles’ *Politik*. *Nietzsche-Studien* 39. 55–69. o.
- Ullmann Tamás 2012. *Az értelem dimenziói*. Busapest, Könyvpont, L’Harmattan.
- Ungeheuer, Gerold 1983. Nietzsche über Sprache und Sprechen, über Wahrheit und Traum, *Nietzsche-Studien* 12. 134–213. o.
- Vajda Mihály: 1999. Zarathustra titka. *Gond* 23-24. <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/23-24/fravajda.html>

- Venturelli, Aldo 2006. Der musiktreibende Sokrates. Musik und Philosophie in der Entstehungsgeschichte der Geburt der Tragödie. *Nietzscherforschung* 13. 25–37. o.
- Wackernagel, Wilhelm 1872. *Über den Ursprung und Entwicklung der Sprache*. Basel, Schweighauserische Verlagsbuchhandlung, Benno Schwabe.
- Wagner, Cosima 1983. *Napló 1869–1883. Válogatás*. Budapest, Gondolat, Fordította Hamburger Klára.
- Wagner, Richard 1850. *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig, Otto Wigand.
- Wagner, Richard 1869. *Oper und Drama*. Leipzig, J. J. Weber.
- Wagner, Richard 1870. *Beethoven* Leipzig, E. W. Fritsch.
- Wagner, Richard 1995a. Beethoven. In: uő: *Művészet és forradalom*. Budapest, Seneca, Fordította Gy. Alexander Erzsébet és Radványi Ernő. 111–172. o.
- Wagner, Richard 1995b. A jövő zenéje. in: uő: *Művészet és forradalom*. 63–110. o.
- Wergin, Ulrich 1991. Vom Symbol zur Metapher? Die Sprachästhetik der Goethezeit im Spannungsfeld zwischen Schopenhauer und Nietzsche. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.) *Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst*. Wien, Passagen Verlag. 35–44. o.
- Wolf, Friedrich August 1831. *Vorlesungen über die Encyclopädie der Alterthumswissenschaft*. Leipzig, Bei August Lehnhold.
- Wolf, Jean-Claude 2006a. *Eduard von Hartmann. Ein Philosoph der Gründerzeit*. Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Wolf, Jean-Claude 2006b. *Eduard von Hartmann. Zeitgenosse und Gegenspieler Nietzsches*. Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Zavatta, Benedetta 2014. Nietzsche and Linguistics. In: Lisa Heller und Helmut Heit (Hrsg.) *Handbuch Nietzsche und die Wissenschaften*. Berlin, Boston, Walter de Gruyter. 265–289. o.
- Zimmermann, Ann-Katrin 2004. Der Gemeinsame Ursprung von Musik und Sprache bei Richard Wagner und Jean-Jacques Rousseau. *Athenaeum* 14. 173–190. o.