

*Tragedian synty*



FRIEDRICH NIETZSCHE  
*Tragedian synty*

SUOMENTANUT JARKKO S. TUUSVUORI

23° 45

*niin & näin* -lehden filosofinen julkaisusarja





# SISÄLLYS

- 7 *Suomentajan alkulause*
- 11 *Itsekritiikin koetus*
- 28 *Alkusana Richard Wagnerille*
- 30 *Tragedian synty (§1–§25)*
- 180 *Suomentajan huomautukset*
- 211 *Kirjallisuutta*



## *Suomentajan alkulause*

*Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (= GT) (Tragedian synty musiikin hengestä) ilmestyi tammikuun alussa 1872 Leipzigissa E.W. Fritzschin kustantamana. Tekijä oli samassa kaupungissa 1865–1867 opiskellut Friedrich Nietzsche. Tultuaan 24-vuotiaana 1869 nimitetyksi Baselin yliopiston klassisen filologian professoriksi Nietzsche piti 1870 yleisöesitelmät »Griechische Musik-drama» (Kreikkalainen musiikkidraama) ja »Sokrates und die Tragödie» (Sokrates ja tragedia). Vuoden aikana valmistuivat julkaisematta jääneet tiiviit tutkielmat »Dionysische Weltanschauung» (Dionyysinen maailmankatsomus) ja »Die Geburt des tragischen Gedankens» (»Traagisen ajattelun synty.» Suom. Kimmo Jylhämö, *niin & näin* 3/94 sekä *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä.* Toim. Tuula Hökkä. SKS, Helsinki 2000). Kesällä 1871 seurasi omakustanteena

suppea traktaatti *Sokrates und die griechische Tragödie* (Sokrates ja kreikkalainen tragedia), jonka Nietzsche filosofiystävä ja opiskelutoveri Heinrich Romundt kertoi aiheuttaneen Leipzigin yliopistopiireissä »suuren sensaation». Hän viestitti, että koska pidettiin tavattomana edetä esteettisestä tarkastelusta maailmanselityksiin, »kaikki toivovat selkeämpää ja perinpohjaisempaa kehitystä apollonisen ja dionyysisen käsitteistä».

Tuskin kenenkään mielestä GT toi asiaan riittävästi kaivattua kirkkautta tai seikkaperäisyyttä. Toukokuussa 1872 toinen ystävä, ylioppilas- ja filologikollega Erwin Rohde, laati kirjasta suopean arvostelun, mutta vielä nuorempi oppinut Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff leimasi sen pamfletissaan *Zukunftsphilologie!* asiattomaksi mielikuvituksen tuotteeksi. Jo tätä ennen Nietzsche tärkein opettaja, Leipzigiin asettunut professori F. W. Ritschl, oli kirjeessä tekijälle torjunut GT:n epähistoriallisena ja -tieteellisenä filosofis-uskonnollisena pelastussanomana. Rohde vastasi wilamowitzilaiseen kritiikkiin, mutta aikalaikeskustelu hiipui. Teoksesta valmistettiin 1874 huoliteltu mutta käytännössä muuttamaton toinen painos, joka julkaistiin vasta 1878.

Mainittavampaa lukijakuntaa vaille jäänyt Nietzsche jatkoi työssään talvilukukauteen 1878–1879 saakka. Hänen seuraavat kirjansa – *David Strauss der Bekenner und Schriftsteller* (David Strauss, tunnustaja ja kirjailija, 1873), *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (*Historian hyödyistä ja haitoista elämälle*. 1874. Suom. Anssi Halmesvirta. JULPU, Jyväskylä 1999), *Schopenhauer als Erzieher* (Schopenhauer kasvattajana, 1874), *Richard Wagner in Bayreuth* (Richard Wagner Bayreuthissa, 1876)

ja *Menschliches, Allzumenschliches* (Inhimillistä, liian inhimillistä, 1878) – eivät keskittyneet kreikkalaisiin. Nietzsche luennoi kuitenkin yhä klassisista aiheista, laati julkaisematta jääneitä tutkielmia ja muistiinpanoja helleenien ajattelusta ja kulttuurista sekä sivusi myös kirjoissaan alinomaa antiikin ja modernin maailman suhdetta.

Jäätyään sairaseläkkeelle Nietzsche viimeisteli vielä 14 uutta kirjaa ennen vuotta 1890. Näiden lisäksi ilmestyi joitakin uusintapainoksia, joihin kuului 1886 julkaistu *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus* (Tragedian synty eli Kreikkalaisuus ja pessimismi). Tähän kauttaaltaan työstettyyn mutta pääpiirteissään ja yksityiskohdiltaankin valtaosin entisenlaiseen painokseen sisältyi uusi esipuhe »Versuch einer Selbstkritik» (Itsekritiikkiyritys). Nietzschen teoksia alettiin laajemmin lukea vasta 1890-luvulla, ja vuosisadanvaihteessa tragediakirjasta saatiin ensimmäiset versiot muun muassa ruotsiksi ja venäjäksi.

Käsillä oleva ensimmäinen suomennos on tehty toisen painoksen mukaan Giorgio Collin ja Mazzino Montinarin toimittaman kriittisen edition pohjalta: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (1980). 2. p. DTV & de Gruyter, München & Berlin 1988 (= KSA). Teoslaitoksen ensimmäiseen niteeseen kuuluvat myös mainitut kaksi esitelmaa, kaksi tutkielmaa ja traktaatti sekä vuosien 1873–1876 aikana ilmestyneet, yhteisnimellä *Unzeitgemässe Betrachtungen I–IV* (Epäajanmukaisia tarkasteluja) tunnetut kirjat. Suomentajan huomautukset on laadittu käännöstyön ohessa tätä suomenkielistä laitosta varten helpottamaan tekstin hahmottamista ja auttamaan

sen tulkitsemisessa. Huomautuksiin sisältyy muutama sana käänösratkaisuista, joista tässä mainittakoon nämä: Nietzschen lempisanoihin kuuluvat *ungeheure* kääntyy suunnattomaksi (se voisi olla »valtaisa» tai »hirviömäinen»), *Abgrund* pohjattomuudeksi (voisi olla »syväne» tai »syöveri»), *Rausch* huumaksi (voisi olla »hurmio» tai »päihtymys») ja *zu Grunde gehen* häviämiseksi (voisi olla »kariutua» tai »kaikota»).

Kiitos Kimmo Jylhämölle, jonka kanssa kääntäminen aloitettiin yhteisvoimin kauan sitten, sekä Alfred Kordelinin säätiölle tuesta valitettavan katkonaisesti edenneen työn käynnistämisessä.

# ITSEKRITIIKIN KOETUS

## I

Mihin mahtaakaan pohjautua tämä kyseenalainen kirja: arvokkuudeltaan ja kiihottavuudeltaan ensiluokkainen kysymys sen täytyi olla, vieläpä syvästi henkilökohtainen kysymys, – tästä todistaa aika, jolta se on peräisin, *josta huolimatta* se sai alkunsa, saksalais-ranskalaisen sodan liikkeelle paneva aika 1870–1871.

Kun Wörthin verilöylyn kumu kaikkosi Euroopan yltä<sup>1</sup>, istui aivoitusten ja arvoitusten ystävä, jolle lankesi tämän kirjan isyys, jossain Alppien loukossa, aivoituksissaan ja arvoituksissaan, hyvin kummissaan siis ja sen kummemmitta yhtäikaa, kirjatakseen ylös ajatuksensa *kreikkalaisista* – ytimen ihmeelliselle ja vaikeapääsyiselle kirjalle, jolle omistettakoon tämä myöhästynyt esipuhe (tai jälkipuhe). Jokunen viikko myöhemmin hän löysi itsensä Metzin kaupunginmuurilta<sup>2</sup>, yhä pääsemättömissä kysymysmerkeissä, joita oli asettanut kreikkalaisten

oletetun »seesteisyyden»<sup>3</sup> ja kreikkalaisen taiteen kohdalle; kunnes viimein, tuona syvimmän jännityksen kuukautena, kun Versailles'ssa neuvoteltiin rauhasta<sup>4</sup>, hänkin pääsi rauhaan itsensä kanssa ja taistelukentältä kotiin tuomastaan sairaudesta verkkaan toipuessaan<sup>5</sup> hän löi pysyvästi lukkoon tragedian syntymisen *musiikin* hengestä.

– Musiikin? Musiikki ja tragedia? Kreikkalaiset ja tragediamusiikki? Kreikkalaiset ja pessimismin taideteos? Tähänastisista onnistunein, kaunein, kadehdituin, elämään viettelevin ihmislaatu, kreikkalaiset – anteeksi kuinka? Hekö muka *tarvoitsivat* tragediaa? Saatikka – taidetta? Kreikkalainen taide – mitä väliä?...

Arvaahan sen, mille kohdin pantiin täten suuri olemassaolon arvon kysymysmerkki. Onko pessimismi *välttämättä* vajoamisen, lankeamisen, epäonnistumisen, väsytyksen ja heikentyneen vaiston merkki? – kuten se oli intialaisilla, niin kuin se aivan ilmeisesti on meillä, »moderneilla» ihmisillä ja eurooppalaisilla? Onko olemassa *vahvojen* pessimismiä? Ennen muuta täälläolon kovuuteen, kauhistavuuteen, pahuuteen, ongelmallisuuteen kohdistuvaa mieltymystä, joka pulppuaa hyvästä olost, ylitsevirtaavasta terveydestä, täälläolon *täyteydestä*?

Kukaties on olemassa kohtuuttomuudesta<sup>6</sup> kumpuavaa kärsimystä? Terävimmän katseen koettelevaa urheutta, joka *kaijaa* pelottavaa kuin vihollista, arvollista vihollista voimainkoetteluun? Jonka kanssa tahtoo oppia, mitä »pelkääminen» on?<sup>7</sup> Mitä tarkoittaa, keskellä kreikkalaisten parasta, vahvinta, urheinta aikaa, *traaginen* myytti? Entä dionyysisyyden suunnaton ilmiö? Siitä syntynyt tragedia?

– Ja kääntäen: mitä merkitsee se, mihin tragedia kuoli, moraalin sokraattisuus<sup>8</sup>, teoreettisen ihmisen dialektiikka<sup>9</sup>,

tyytyväisyys ja seesteisyys – kuinka? Eikö juuri sokratismi voisi olla vajoamisen, väsymisen, sairastumisen, anarkkisesti laukeavan vaiston merkki? Ja »kreikkalainen seesteisyys» pelkkä myöhemmän kreikkalaisuuden iltarusko? Epikuroslainen<sup>10</sup> tahto pessimismii *vastaan* silkkaa kärsivän varovaisuutta?

– Ja itse tiede, meidän tietemme – niin, mitä ylipäänsä tarkoittaa tiede kaikkineen, kun sitä tarkastellaan elämän oireena? Mihin siitä on, ja vielä pahempaa, *mistä se tulee* – kaikki tiede? Kuinka? Onko tieteellisyys ehkä vain pelkoa ja pakoilua pessimismin edessä? Hieno hätävarustus *totuutta* vastaan? Ja, moraalisesti puhuen, väristelyä ja vääristelyä? Epämoraalisesti sanottuna viekkautta? Oi Sokrates, Sokrates, sekö kenties oli *sinun* salaisuutesi? Oi salaisuudentäyteinen ironikko, tämäkö kenties oli sinun – ironiaasi?<sup>11</sup> – –

## 2

Sain tuolloin otteen jostakin pelottavasta ja vaarallisesta, ongelman sarvista, jollen itse härästä, joka tapauksessa *uudesta* ongelmasta: tänään sanoisin, että se oli itse *tieteen ongelma* – ensimmäistä kertaa tiede käsittyi ongelmalliseksi, kyseenalaiseksi.

Mutta tämä kirja, josta tuolloin saattoi lukea nuorukaisen uskallukseni ja epäluuloni – mikä *mahdoton* kirja pakosti kasvoikaan moisesta nuoruuden vastaisesta

tehtävästä! Se rakentui kovin ennenaikaisista, yltiövihreistä ja jaettavuuden kynnyksellä viipyvistä omista kokemuksista, pystytettiin *taiteen* perustalle – sillä tieteen ongelmaa ei voi tuntea tieteen pohjalta –, kirja kukaties taiteilijoille, joilla on sivutaipumuksenaan kyky erittelyyn ja jälkikatsantoon (tahtoo sanoa poikkeuslajin taiteilijoille, joita täytyy muttei lainkaan haluaisi etsiä...), täynnä psykologisia uudistuksia ja taiteilijasalaisuuksia, taustalla ikioma artistimetafysiikkansa, nuoruudentyö täynnä nuorta uskallusta ja nuorta alakuloa, riippumaton, uhmakkaanitsenäinen sielläkin, missä näyttää taipuvan auktoriteetin ja oman kunnioittavuutensa edessä, lyhyesti sanottuna esikoistyö sanan kaikissa huonoissakin merkityksissä. Sitä rasittavat ukkoutuneesta ongelmastaan huolimatta kaikki nuoruuden virheet, ennen kaikkea nuoruuden »pitkitetty tyrsky», sen »kiihko ja myrsky»<sup>12</sup>: toisaalta kirjasta tuli (erikoisesti Richard Wagnerilla, suurella taiteilijalla, jonka puoleen se kaksinpuhelun lailla kääntyi<sup>13</sup>) *toteen näytetty*, tarkoitan sellaista, joka kaikesta huolimatta tyydytti »aikansa parhaita»<sup>14</sup>.

Tätä silmälläpitäen kirjaa tulisi käsitellä sangen hienotunteisesti ja vaiteliaasti; en kuitenkaan tahdo kokonaan painaa pois sitä, kuinka epämieluisalta se minusta nyt näyttää, miten vieraana se nyt kohtaa minut kuudentoista vuoden jälkeen, – vanhemmissa, sadasti tottuneemmissa, mutta lainkaan kylmenemättömissä silmissä, jotka eivät vielä kukaan vierasta sen tehtävää: tämä julkea kirja rohkeni ensimmäistä kertaa – *katsoa tiedettä taiteilijan optiikalla, mutta taidetta elämän optiikalla...*

## 3

Vielä kerran sanoen: tämä on minulle tätä nykyä mahdoton kirja, – minusta se on huonosti kirjoitettu, raskas-soutuinen, piinaava, kuvavimmainen ja sekakuvainen, tunteikas, tuolla täällä äitellä feminiinisyyteen saakka, tempoltaan epätasainen, tahdoton loogiseen siivouteen, perin vakuuttunut ja sen vuoksi virittynyt todistamisen yläpuolelle, suorastaan epäilevä todistamisen *säällisyyttä* kohtaan niin kuin asioihin vihittyjen kirjat, kuin »musiikkia» musiikkiin kastetuille, jotka hamasta alusta alkaen on liitetty yhteisiin ja harvinaisiin taidekokemuksiin, kuin tuntomerkki verisukulaisille *in artibus*<sup>15</sup>, – koppava ja hurmahenkinen kirja, joka sulkeutuu jo ennalta kaikkea »sivistyneiden» muodostamaa *profanum vulgusta*<sup>16</sup> jopa enemmän kuin »kansaa» vastaan, joka silti, kuten sen vaikutus todisti ja todistaa, ymmärsi riittävän hyvin etsiä myötähurmoksellisensa ja houkutellessa nämä uusille salateille ja tanssipaikoille.

Tässä puhui kumminkin – myönnettäköön se yhtä valppaasti kuin vastahakoisestikin – *vieras* ääni, vielä »tuntemattoman jumalan»<sup>17</sup> opetuslapsi, joka oli aikansa piilotellut oppineen kaavussa, saksalaisten raskaassa ja dialektisessa ilottomuudessa, kuin myös wagneriaanien keunoissa manereissa; tässä oli henki vieraine, nimetömine tarpeineen, muisti, joka uhkui kysymyksiä, kokemuksia, kätkeytyksiä Dionysoksen nimi syrjässään kuin kysymysmerkki; tässä puhui – näin sanottiin epäluuloisina – kuin jokin mystinen ja lähestulkoon mainadinen<sup>18</sup> sielu, joka suurin vaivoin ja omin päin mutta

empien, ilmoittaako vai kätkeäkö itsensä, sopersi kuin vieraalla kielellä. Sen olisi pitänyt *laulaa*, tämän »uuden sielun» – ei puhua!

Sääli, etten rojhennut sanoa silloista sanottavaani runoilijana: ehkä olisin osannut! Tai edes filologina: – vaan säästyipähän filologeille melkein kaikki vielä tänäänkin löydettäväksi ja esiin kaivettavaksi! Ennen kaikkea se ongelma, *että* tässä ollaan ongelman äärellä, – ja että kreikkalaiset pysyvät meille entiseen tapaan, niin kauan kuin emme osaa vastata kysymykseen »Mitä on dionyysinen?», täysin tuntemattomina ja mieltämättömissä....

## 4

Niin, mitä on dionyysisuus? – Tässä kirjassa saadaan yksi vastaus, – »tietäväinen» puhuu, asiaan vihitty ja jumalansa opetuslapsi. Ehkä olisin nyt varovaisempi ja korusanattomampi puhumaan niin painavasta psykologisesta kysymyksestä kuin on kysymys tragedian alkuperästä kreikkalaisilla.

Peruskysymyksiä on kreikkalaisten suhde kipuun, heidän herkkätuntoisuutensa aste, – säilyikö tämä suhde samana? Vai kääntyikö se ympäri? – Tuo kysymys, josko todella heidän yhä suurempi *kaipuunsa kauneuteen*, juhlaan, iloihin, uusiin kultteihin, olisi hersynyt puutteesta, kieltämyksestä, melankoliasta, kivusta? Jos nimittäin oletetaan, että juuri tämä olisi totta – ja näin Perikles (tai Thukydidēs) antaa meidän ymmärtää suuressa

hautapuheessaan<sup>19</sup> – : mistä tällöin olisi perua vastakkainen kaipaus, joka astui esiin varhaisempina aikoina, *kaipuu rumuuteen*, muinaisempien helleenien ankara kunnan tahto pessimismiin, traagiseen myyttiin, kuvaan kaikesta pelottavasta, pahasta, arvoituksellisesta, tuhoavasta, koh- talokkaasta, olemassaolon perustasta, – mistä tällöin täytyi juontua tragedian? Ehkä *nautinnosta*, voimasta, ylitsevuotavasta terveydestä, liिकासuuresta täyteydestä?

Ja mitä silloin merkitsisi, fysiologisesti kysyen, hulluus, josta niin traaginen kuin koominenkin taide kasvoivat, dionyysinen hulluus?<sup>20</sup> Kuinka? Eikö hulluus ehkä ole- kaan välttämättä сувustaan huonontumisen, taantumisen, ylen myöhäisen kulttuurin oire? Onko kenties olemassa – kysymys mielitautilääkäreille – *terveyden* neurooseja? Mihin viittaa jumalan ja pukin synteesi satyyrissa?<sup>21</sup> Mikä itse-elämys, mikä viettymys sai kreikkalaisen ajattelemaan dionyysistä hurmahenkeä ja alkuihmistä satyyrina?

Entä traagisen kuoron alkuperä: mahtoiko noina vuosi- satoina, kun kreikkalainen ruumis kukki ja kreikkalainen sielu kuohui, olla olemassa kotoperäisiä lumoutumisia? Näkyjä ja hallusinaatioita, jotka kokonaiset yhteisöt, koko- naiset kulttuurikokoontumat jakoivat keskenään?

Kuinka niin? Koska kreikkalaiset, juuri nuoruutensa rikkaudessa, tahtoivat *kohti* traagista ja olivat pessimistejä? Koska juuri hulluus toi Hellaalle, Platonin sanoin, sen *suurimmat* siunaukset?<sup>22</sup> Ja koska, toiselta puolen ja kään- täen, kreikkalaiset tulivat nimenomaan hajaannuksensa ja heikkoutensa hetkinä yhä vain optimistisemmiksi, pin- nallisemmiksi, näyttelevämmiksi, myös logiikaltaan ja maailman loogistamiseltaan hehkuvammiksi, siis yhtäkaa »seesteisemmiksi» ja »tieteellisemmiksi»?

Kuinka? Saattoiko ehkä kaikista demokraattisen maun »moderneista ideoista» ja ennakkoluuloista huolimatta *optimismin* voitto, herruuteen päässyt *järkevyyys*, käytännöllinen ja teoreettinen *utilitarismi*<sup>23</sup>, kuten itse demokratian samanaikainen voitto, – saattoiko se olla oire vajoavasta voimasta, lähenevästä vanhuudesta, fysiologisesta uupumuksesta? *Ei* siis suinkaan – pessimismi? Oliko Epikuros optimisti – juuri *kärsivänä*? – Nähdään, että tätä kirjaa kuormittaa kokonainen nippu painavia kysymyksiä, – lisätäkäämme vielä se painavin! Mitä tarkoittaa *elämän* optiikalla katsottuna – moraali?...

## 5

Jo alkusanoissa Richard Wagnerille väitetään taidetta – *ei* moraalia – ihmisten varsinaiseksi *metafyysiseksi* toiminnaksi; kirjassa toistuu monta kertaa röyhkeä väittäjä, jonka mukaan maailman olemassaolo on *oikeutettua* ainoastaan esteettisenä ilmiönä.

Koko kirja itse asiassa tunnistaa kaiken tapahtumisen takana vain taiteilijamerkityksen ja -taka-ajatuksen, – erään »jumalan», jos niin halutaan, mutta taatusti vain kerrassaan epäroimättömän ja epämoraalisen taiteilijajumalan, joka ammentaa nautintonsa ja itsevaltiutensa niin rakentamisesta kuin purkamisesta, niin hyvästä kuin pahastakin: maailmoja luomalla se vapautuu täyteyden ja *kohtuuttomuuden puutteesta*, pääsee *kärsimästä* itseensä tunkeutuneita vastakohtia. Maailma on joka hetki jumalan *saavutettu* vapahdus

ikuisesti vaihtuvana, ikuisesti uutena näkynä kärsivimmällä, vastakohtaisimmalla, ristiriitaisimmalla, joka osaa vapautua vain *näennäisyydessä*. Tätä kokonaista artistimetafysiikkaa voidaan nimittää mielivaltaiseksi, joutavaksi, fantastiseksi, – siinä paljastuu jo olennaisesti henki, joka on kerran käyvä kaikkia vaaroja päin tehdäkseen vastarintaa täälläolon *moraaliselle* tulkinnalle ja merkityksellisyydelle.

Tässä sai ilmaisunsa, kenties ensimmäistä kertaa, pessimismi »hyvän ja pahan tuolla puolen»<sup>24</sup>, tässä tuli sanaksi ja kaavaksi tuo »mielenlaadun perverssiys», jota Schopenhauer<sup>25</sup> ei väsynyt vastustamaan, sinkoamaan kiukuisimpia kirouksiaan ja ukonvaajojaan, – filosofia, joka uskalsi asettaa, alentaa moraalin itsessään ilmiömaailmaan, eikä vain »ilmiöiden» piiriin (idealistisessa *terminus technicus* -mielessä<sup>26</sup>), vaan »petosten» joukkoon, näennäisyytenä, harhana, erheenä, tulkintana, tekaisuna, taiteena.

Kukaties tämän *moraalinvastaisen* pyrinnön syvyys on mitattavissa parhaiten siitä, miten varovaisesti ja vihamielisesti vaieten koko kirjassa käsitellään kristillisyyttä, – kristinuskoa hillittömimpänä läpivietyinä moraalisien teeman muotoiluna, jonka ihmiskunta tähän mennessä on saanut kuulla. Puhtaan esteettiselle maailman tulkinnalle ja oikeuttamiselle, siten kuin näitä tässä kirjassa opetetaan, ei ole tosiasiaassa olemassa mitään suurempaa vastakohtaa kuin kristillinen oppi, joka on ja tahtoo olla *yksinomaan* moraalista ja sellaisissa absoluuttisissa mitoissa, että todellisuudellaan se esimerkiksi siirtää Jumalan taiteen, *kaiken* taiteen *valheen* valtakuntaan, – toisin sanoen kieltää, kiroaa, tuomitsee.

Minä aistin alun pitäen tuollaisen väkisinkin taidevihamielisen ajatus- ja arvottamistavan taustalla myös

*vihamielisyyden elämää kohtaan*, ärhäkän kostonjanoisen vastentahtoisuuden itse elämää vastaan: sillä kaikki elämä varaa näennäisyyteen, taiteeseen, petokseen, optiikkaan, perspektiivisyyden ja erheen välttämättömyyteen. Kristinusko oli alusta alkaen olennaisesti ja perusteellisesti elämäninhoa ja elämänyllästäytymistä, joka vain verhoutui, vain kätkeytyi, vain pynttäytyi uskoksi »toiseen» tai »parempaan» elämään.

»Maaailman» vihaaminen, affektien kiroaminen, kauheuden ja aistillisuuden pelko, tuonpuoleisen keksiminen, jotta tämänpuoleista voitaisiin paremmin parjata, pohjimmiltaan kaipaus ei-mihinkään, loppuun, herpaannukseen, »sapattien sapattiin»<sup>27</sup> – tämä kaikki, niin kuin myös kristinuskon ehdoton tahto sallia *ainoastaan* moraalisten arvojen pätevyys, vaikutti minusta aina vaarallisimmalta ja kauheimmalta muodolta kaikista mahdollisista »tahdon perikatoon»<sup>28</sup> muodoista, tai ainakin merkiltä syvimmästä sairastumisesta, väsymyksestä, lannistumisesta, raukeamisesta, elämän köyhtymisestä, – sillä moraalin (erityisesti kristillisen eli ehdottoman moraalin) edessä elämän *täytyy* aina ja vääjäämättä tehdä vääryyttä, koska elämä *on* jotakin olemukseltaan epämoraalista, – elämän *täytyy* lopulta, halveksunnan ja ikuisen Ei'n alistamana, tulla aistituksi haluttomuuden väärtinä, arvottomana sinänsä.

Moraali itsessään – anteeksi kuinka? Mahtaisiko moraalilla olla »tahto elämän kieltämiseen»<sup>29</sup>, salainen tuhoamisen vaisto, lankeamis-, pienentämis-, kieltämisperiaate, lopun alku? Ja, tästä seuraten, vaarojen vaara?...<sup>30</sup> Moraalia *vastaan* kääntyi siis vaiston tuolloin tällä kyseenalaisella kirjalla, elämän puolesta puhuvana vaistona, löytääkseen

itselleen periaatteellisen vastaopin ja elämän vastakkaisen arvottamisen, puhtaasti artistisen, *vastakristillisen*.

Mikä se oli nimeltään? Filologina ja sanaihmisenä kastoin sen, en vailla erinäisiä vapauksia – kenpä tietäisi Antikristuksen oikean nimen?<sup>31</sup> – kreikkalaisen jumalan nimellä: kutsuin sitä *dionyyiseksi*. –

## 6

Ymmärretäänkö, mihin tehtävään rohkenin kajota jo tällä kirjallani?... Kuinka paljon nyt valitankaan, etten ollut vielä tuolloin kyllin urhea (tai kainostelematon?), jotta olisin sallinut itselleni näitä joka katsannossa niin omia havaintojani<sup>32</sup> ja uhkayrityksiäni varten myös *oman kielen*, – että yritin schopenhauerilaisin ja kantilaisin muotoiluun työläästi ilmaista vieraita ja uusia arvoarviointeja, jotka perin pohjin kävivät vasten Kantin<sup>33</sup> ja Schopenhauerin henkeä, kuten myös heidän makuaan!

Kuinka Schopenhauer ajattelikaan tragediasta? »Kaikelle traagiselle antaa omalaatuisen ponnin kohottavuuteen», hän kirjoittaa *Welt als Wille und Vorstellung* II osan sivulla 495, »tiedon karttuminen siitä, että maailma, elämä ei voi antaa mitään oikeaa tyydytystä, että meidän kiintymyksemme siihen on *arvoton*: siitä koostuu traaginen henki, – johtaakseen sitten *resignaatioon*.»<sup>34</sup>

Oi kuinka toisin puhuikaan Dionysos minulle! Oi kuinka etäistä minulle olikaan jo tuolloin kaikki tämä resignationismi! – Mutta kirjassa on jotakin vielä

paljon pahempaa, mitä yhä vielä valitan enemmän kuin dionyysisten aavistusten pimentelyä ja pilaamista schopenhauerilaisilla kaavoilla: että minä nimittäin ylimalkaan *turmelin* minulle valjenneen suurenmoisen *kreikkalaisen ongelman* sotkemalla siihen mitä moderneimpia asioita!

Että ripustin toivoni sinne, missä ei ollut mitään toivottavaa, missä kaikki viittasi loppuun aivan liian ilmeisesti! Että aloinkin satuilla viimeisimmän saksalaisen musiikin pohjalta »saksalaisesta olemuksesta», aivan kuin se olisi ollut paljastamaisillaan itsensä ja tulossa jälleen löydetyksi – silloin kun saksalainen henki, jolla vähän ennen vielä oli ollut tahtoa herruuteen ja voimaa Euroopan johtamiseen<sup>35</sup>, tahtoi viimein ja päätti lopulta *luopua leikistä*, ja eteni valtakunnan perustamisen pompöösillä tekosyyllä keskinkertaistamiseen, demokratiaan ja »moderneihin ideoihin»!<sup>36</sup>

Itse asiassa opin sittemmin ajattelemaan kyllin toivottomasti ja sumeilematta tästä »saksalaisesta olemuksesta», samoin kuin nykyisestä *saksalaisesta musiikista*, joka on läpeensä romantiikkaa ja epäkreikkalaisin kaikista taidemuodoista: kaiken tämän yli saksalainen musiikki on kuitenkin ensiarvoinen hermojen tarvelijä, humalaa rakastavaa ja epäselvyyttä hyveenä kunnioittavaa kansaa kaksin verroin vaarallisempaa, nimittäin kaksoisominaisuudessaan päihdyttävänä ja *sumentavana* huumausaineena.

– Loitolla hätiköidyistä toiveista ja erheellisistä hyöty-sovelluksista nykyhetkeen, joilla saatoin tärviölle ensimmäisen kirjani, pysyy kuitenkin dionyysinen kysymysmerkki, joka siinä pistettiin musiikinkin kohdalle,

päteäkseen lujana: kuinka luoda musiikkia, joka ei enää olisi saksalaiseen tapaan romanttista alkuperää – vaan *dionyysistä*?...

## 7

– Mutta, hyvä herra, mikä maailmassa on romantiikkaa, ellei *teidän* kirjanne? Käykö päinsä syventää vihaa, jota teidän artisti-metafysiikkanne uhkuu »nykyaikaa», »todellisuutta» ja »moderneja ideoita» kohtaan? – se kun uskoo mieluummin ei-mihinkään, kernaammin paholaiseen kuin »nyt-hetkeen».

Eikö suuttumuksen ja tuhohalun pohjimmainen basso kumaja kaiken teidän kontrapunktiäänitaiteenne ja korvaviettelyksenne alla, raivoava päättäväisyys vastaan kaikkea, mikä on »nyt», tahto, joka ei ole ollenkaan kaukana käytännöllisestä nihilismistä ja näyttää sanovan: »Olkoon mieluummin ei-mikään totta kuin se, että *te* olisitte oikeassa, että *teidän* totuutenne pätsi!» Kuunnelkaapa itse, hyvä herra pessimisti ja taidejumaloija, avoimin korvin yhtä ainoaa valittua kohtaa kirjastanne, tuota ei suinkaan harkitsematonta lohikäärmeentappokohtaa<sup>37</sup>, joka saattoi nuorissa korvissa ja sydämissä kuulostaa vangitsevalta kuin rotanpyydys<sup>38</sup>.

Mitenkä? Eikö se ole aito ja oikea romantikontunnustus vuodelta 1830 naamioituna vuoden 1850 pessimismiksi? Jonka taustalla jo soivat myös ensi tahdit tavanomaisesta romantikon finaalista, – murtuma, luhistuminen kokoon,

kääntyminen takaisin ja syöksy maihin vanhan uskon ääreen, vanhan jumalan eteen...

Kuinka? Eikö teidän pessimistikirjanne itse ole kappale kreikkalaisvastaisuutta ja romantiikkaa, jotain »yhtä lailla vauhkoonnuttavaa kuin turruttavaakin», huumausaine joka tapauksessa, jopa kappale musiikkia, *saksalainen* musiikkikappale? Vaan kuultakoon:

Jos ajattelemme itsellemme varttuvan polven, jolla on tämä pelkäämätön katsanto, tämä sankarillinen veto päin suunnattomuutta, jos ajattelemme tällaisten lohikäärmeen-tappajien urheita askelia, heidän ylpeän uhkarohkeaa tapansa kääntää selkensä optimismin heikkouden opeille »päättäväisesti elääkseen» täysin ja kokonaan: eikö silloin pitäisi olla tarpeen, että tämän kulttuurin traagisen ihmisen täytyisi haluta vakavuuden ja kauhun itsekasvatukseen uutta taidetta, metafysisen lohdun taidetta, tragediata kuin omaa Heleneään, ja yhtyä Faustin huutoon:

»minäkö, joka ikävöitsin,  
ainutlaatuisimman kättilöitsin?»<sup>39</sup>

»Eikö silloin pitäisi olla *tarpeen?*»... Ei, kolmasti ei! te nuoret romantikot: sen *ei* pitänyt olla tarpeen! Mutta on hyvin todennäköistä, että se *päätyy* niin, että *te* loputte niin, nimittäin »lohdutettuna», kuten on kirjoitettu, huolimatta kaikesta itsekasvatuksesta vakavuuteen ja kauhuun, »metafysisesti lohdutettuna», lyhyesti sanottuna romantikon tapaan, *kristillisesti*...

Ei! Teidän pitäisi aivan ensimmäiseksi oppia *tämän-puoleisen* lohdun taide, – teidän pitäisi oppia *nauramaan*, minun nuoret ystäväni, jos muuten tahdotte pysyä läpi-

kotaisin pessimisteinä; ehkä te sitten, nauravina, vielä joskus heitätte hemmettiin kaiken metafyyssisen lohdutteen – ja ennen muuta metafysiikan! Tai sanoakseni asian tuon dionyysisen paholaisen, *Zarathustran*, kielellä:

»Ylentäkää sydämenne, minun veljeni, ylös, ylemmäksi! Älkää unohtako jalkojakaan! Ylentäkää jalkannekin, te hyvät tanssijat, ja pankaa paremmaksi: seisokaa myös pääläellanne! Tämän naurajankruunun, tämän ruususeppelekrunun: tämän kruunun minä itse panin päähäni, minä itse julistin nauruni pyhäksi. Kenenkään muun voimien en ole nykyisin huomannut siihen riittävän.

Zarathustra, tanssija, Zarathustra, kevyt, joka siivillä viittoon, lentoon valmiina, kaikille linnuille viittoan, alttiina ja valmiina, hän, autuaankevytmielinen: –

Zarathustra toden ennustaja, Zarathustra todennauraja, ei mikään kärsimätön, ei ehdoton, hän, joka pitää hypyistä ja syrjähyppyistä; minä itse panin päähäni tämän kruunun!

Tämän naurajan-kruunun, tämän ruusunseppelekrunun: teille, minun veljeni, minä viskaan tämän kruunun! Naurun minä julistin pyhäksi; te korkeammat ihmiset, *oppikaa* – nauramaan!»

*Also sprach Zarathustra IV.*<sup>40</sup>

# TRAGEDIAN SYNTY

## ALKUSANA RICHARD WAGNERILLE

Pysyäkseni etäällä kaikista mahdollisista arveluttavuuksista, liikutuksista ja väärinymmärryksistä, joihin tässä teoksessa yhdistyvät ajatukset antavat aiheen esteettisen julkisuutemme omalaatuisen luonteen vuoksi, ja voidakseni kirjoittaa siihen johdantosanat samalla tutkistelevalla riemulla, jonka merkkejä se kantaa hyvien ja kohottavien hetkien kivettymänä joka lehdellään, kuvittelen käsille tuokion, jona te, korkeasti kunnioitettu ystäväni, vastaanotatte tämän kirjoituksen: kuinka te, ehkäpä talven lumessa askelletun iltakävelyn jälkeen, tarkastelette kahleistaan päässyttä Prometheusta nimiösivulla<sup>41</sup>, luette minun nimeni ja vakuututte saman tien siitä, että pitääköön kirjoitus sisällään mitä tahansa, kirjoittajalla on sanottavanaan jotakin vakavaa ja viiltävää, että hän niin ikään kaikessa itsekseen ajattelemassaan seurusteli

teidän kanssanne kuin olisitte ollut läsnä ja kirjasi ylös vain tätä läsnäoloa vastanneen. Silloin te muistatte, että kun ihana juhlakirjoituksenne Beethovenista<sup>42</sup> syntyi vasta puhjenneen sodan kauhuissa ja ylevyyksissä, samaan aikaan minä kokosin itseni näihin ajatuksiin.

Ne kumminkin erehtyisivät, jotka ajattelisivat tämän kokoelman äärellä isänmaallisen liikituksen ja esteettisen mässäilyn, urhean totisuuden ja hilpeän leikin vastakohtaa: pikemminkin tulisi teoksen todellisessa luennassa käydä hämmästyttävän selväksi, kuinka tässä ryhdytään vakavaan saksalaiseen kysymykseen, jonka me asetamme saksalaisten toiveitten keskipisteeseen kurimukseksi ja käännekohtaksi. Ehkä joitakuista silti töytäisee nähdä esteettinen ongelma näin vakavissaan otettuna, jos ei näet tunnista taiteessa muuta kuin lystikkään oheisen, »täälläolon vakavuutta» saattelevan joutavan kulkuskilkkeen: ikään kuin kukaan ei tietäisi, mitä tällaisessa vastakkainasettelussa kuuluu »täälläolon vakavuuteen». Tällaiselle vakavikolle olkoon opiksi, että minä olen vakuuttunut taiteesta korkeimpana tehtävänä ja tämän elämän varsinaisena metafysisenä toimintana siinä mielessä kuin mies, jolle ylevänä esitaistelijanani tällä tiellä tahdon omistaa tämän kirjoituksen.

Baselissa, vuoden 1871 lopussa

## I

Olemme voittaneet viljalti estetiikan tieteelle silloin, kun olemme päässeet pelkän loogisen näkemyksen lisäksi havainnon välittömään varmuuteen siitä, että taiteen jatkuva kehittyminen kiinnittyy *apollonisen* ja *dionyyssisen* kaksitaitteisuuteen: samaan tapaan kuin suvunjatkaminen riippuu jatkuvasti kamppailevien ja vain ajoittain keskenään sopivien sukupuolten kakseudesta. Perimme nämä nimet kreikkalaisilta, jotka eivät tehneet taidekatsomuksensa syvällisiä salaoppeja näkemyksekkäitten tajuttaviksi käsitteissä vaan jumalmailmansa lävistävän selkeissä hahmoissa. Heidän kahteen taidejumaluuteensa, Apoloniin ja Dionysokseen<sup>43</sup>, solmiutuu tietomme kreikkalaisen maailman suunnattomasta, niin alkuperän kuin päämääränkin vastakohdasta kuvantekijän apollonisen taiteen ja Dionysoksen kuvattoman musiikkitaiteen välillä: rinnatusten kulkevat nuo kaksi niin erilaista viettymystä, useimmiten avoimen hajaantuneina ja toinen toistaan

alati uusiin, voimakkaampiin syntymiin kiihottaen pitääkseen näissä yllä vastakohtaa, jonka yhteinen sana »taide» vain näennäisesti silloittaa; kunnes ne viimein, helleenisen »tahdon» metafyyssisen ihmetyön kautta, näyttävät pariu-tuvan ja synnyttävän pariutumisessaan attikalaisen tragedian yhtä lailla dionyysisen kuin apollonisenkin taideteoksen.

Lähestyäksemme näitä viettejä ajatelkaamme niitä ensin *unen* ja *huuman* erillisinä taidemaailmoina; näiden fysiologisten ilmiöiden välillä huomataan vastaava vasta-kohta kuin apollonisen ja dionyysisen välillä. Kuten Luc-retius asian mielsi, unessa ihanat jumalhahmot astuvat ihmissielun eteen<sup>44</sup>. Suuri kuvaaja näki unessa hurmaavasti jäsenytyneen yli-inhimillisen olennon, ja helleenirunoilija, jolta kysyttäisiin poettisen siittämisen saloja, muistuttaisi hänkin unesta antaen samanlaisen opetuksen kuin Hans Sachs teoksessa *Meistersinger*:

ystävä, runoilija runoitsee  
omaa untaan vatvoo ja tulkitsee  
usko, ihmisen suurimpaan harhaan  
saat unessa vastauksen parhaan:  
kaikki runoilijuus, taide runon  
vain tulkintaa tosiuntien kun on<sup>45</sup>

Kaunis näennäisyys unimaailmoissa, joiden synnytyksessä jokainen ihminen on täysi taiteilija, on kaiken kuvataiteen ennakkoehto ja myös, kuten saamme nähdä, tärkeä puoli runoutta. Nautimme välittömästi ymmärtäen hahmoista, kaikki muodot puhuvat meille, mikään ei ole yhdentekevää tai tarpeetonta. Tämän unitodellisuuden

kohotessa elävimmilleen me kuitenkin aistimme sen läpi hämmöttävän *näennäisyyden*. Tämä on vähintäänkin oma kokemukseni, jonka yleisyydestä, suoranaisesta normaaliudesta, olen saanut runsaasti todistuksia sekä runoilijoiden lausumia. Filosofisella ihmisellä on jopa ennalta tunne siitä, että tämänkin todellisuuden, jossa elämme ja olemme, alla piilee toinen, kokonaan toisenlainen todellisuus, joka niin ikään olisi näennäinen; Schopenhauer kuvaa ihmisten ja kaikkien olioiden esittäytymistä jollekulle toisinaan pelkkinä haamuina tai unikuvina suoranaiseksi lahjakkuudeksi, filosofisen valmiuden tuntomeriksi<sup>46</sup>. Niin kuin filosofi suhtautuu täälläolon todellisuuteen, siten suhtautuu taiteellisesti liikuttuvainen ihminen unen todellisuuteen; hän katselee sitä tarkoin ja kernaasti: sillä näistä kuvista hän tulkitsee elämää, näissä tapahtumissa hän harjoittaa itseään elämää varten. Näin kaiken ymmärtävästi hän ei koe vain mieluisia ja suopeita kuvia: myös vakavuus, sameus, suru, synkkyys, äkilliset esteet, sattuman oikut, arat odotukset, lyhyesti sanottuna elämän koko »jumalainen näytelmä» kiirastuliseen kaikkineen<sup>47</sup> kulkee hänen ohitseensa, ei suinkaan varjoleikkinä – sillä hän elää ja kärsii näytösten mukana – mutta ei kuitenkaan vailla tuota karkailevaa aistimusta näennäisyydestä; ja ehkä moni muistaa minun laillani huutaneensa unen vaaroissa ja kauhuissa itseään rohkaisten ja siinä onnistuen: »Tämä on unta! Tahdon jatkaa tätä!» Minulle ovat eräät henkilöt kertoneet, että he ovat pystyneet jatkamaan yhden ja saman unen tapahtumien seuraantoa yli kolmen ja useammankin perättäisen yön ajan: nämä tosiseikat osoittavat selvästi, että sisin olemuksemme, meidän kaikkien yhteinen

pohjamme, kokee unen sinänsä syvästi nautinnollisena ja iloisena välttämättömytenä.

Kreikkalaiset ilmaisivat unikokemuksen iloisen välttämättömyyden Apollonissaan: kaikkien kuvaavien voimien jumalana se oli samalla ennustava jumala. Juurensa mukaisesti tämä »loistava» valojumaluus hallitsi myös sisäisen fantasiamaailman kaunista näennäisyyttä<sup>48</sup>. Näiden tilojen korkeampi totuus, niiden täydellisyys vastakohtana päivätodellisuudelle, joka on ymmärrettävissä ainoastaan aukkonaisesti, sekä siitä seuraava syvä tietoisuus unessa ja uneksimisessa parantavasta ja auttavasta luonnosta vastaavat symbolisesti ennustuskykyä ja ylipäänsä taiteita: niillä elämästä tehdään mahdollista ja elämisenarvoista. Mutta Apollonin kuvasta ei liioin pidä puuttuman tuota heiveröistä linjaa, jota unikuva ei saa ylittää vaikuttamatta patologisesti, kun näennäisyys epäsuotuisessa tapauksessa pettäisi meidät karkeana todellisuutena – tuota mitantäyteistä rajausta, tuota vapautta villeistä liikutuksista, tuota viisauden täyttämää kuvantekijäjumalan rauhaa. Sen silmien täytyy olla alkuperänsä mukaisesti »aurinkokkaat»<sup>49</sup>; kun se vihoittelee tai pälyää ponnettomana, silloinkin lepää sen päällä kauniin näennäisyyden pyhitys. Ja niin saattaisi päteä Apollonista eksentrisessä mielessä sama, mitä Schopenhauer sanoo *mayan*<sup>50</sup> verhoon vangitusta ihmisestä. *Welt als Wille und Vorstellung* I, s. 416:

Niin kuin pysyy purjehtija purrestaan raivoavalla rajattomalla merellä, missä kohoavat ja vajoavat karjuvat aallot, luottaen heikkoon kulkuneuvoonsa, niin kestää yksittäinen ihminen keskellä tuskien maailmaa suojautumalla ja luottamalla *principium individuationisiin*.<sup>51</sup>

Apollonista taas olisi sanottava, että hänessä saavat ylevimmän ilmauksensa järkkymätön luottamus tuohon prinssiippiin ja siihen vangitun tyyni aloillaan pysyminen; Apollonia tekisikin mieli luonnehtia *principium individuationis*in ihanaksi jumalkuvaksi, jonka eleistä ja katseista meille puhuu »näennäisyyden» koko ilo ja viisaus sekä kauneus.

Samassa kohdassa Schopenhauer on eritellyt meille sitä suunnatonta *kauhua*, joka tarttuu ihmiseen, kun hän äkisti harhaantuu ilmenevän tietomuodoissa, koska jossakin perusteenlain hahmossa näyttää esiintyvän poikkeama<sup>52</sup>. Kun lisäämme tähän kauhuun riemuntäyteisen haltioitumisen, joka *principium individuationis*in murtuessa kumpuaa ihmisen, suorastaan luonnon sisimmästä perustasta, silloin saamme kurkistaa *dionyysisyyden* olemukseen: sitä lähimmäksi vie *huuman* analogia. Joko päihdyttävien juomien, joista kaikki alkuperäiset ihmiset ja kansat puhuvat hymneissään, tai koko luonnon täynnä iloa läpäisevän lähestyvän kevään vaikutuksesta heräävät nuo dionyysiset liikahdukset, joiden kiihtyessä subjektiivisuus unohtaa tyystin itsensä. Saksalaisella keskiajalla kierteli paikkakunnalta toiselle jatkuvasti kasvaneita laumoja, jotka lauloivat ja tanssivat samaisen dionyysisyyden vallassa: näissä Pyhän Johanneksen ja Pyhän Vituksen tanssijoissa<sup>53</sup> tunnistamme kreikkalaisten bakkanttiset kuorot, joiden esihistoria juontuu Babyloniasta ja orgiastisista *sacaea*-juhlista<sup>54</sup>. Jotkut ihmiset puhuvat kokemattomuuttaan tai tylsämielisyyttään tällaisista ilmiöistä kuin »kansantaudeista», pilkallisesti tai valittaen, oman terveytensä tunnossa selkensä kääntäen: eivät poloi- set lainkaan aavista, kuinka valjuksi ja haamumaiseksi

heidän »terveytensä» jääkään, kun sen ylitse ja ohitse ryöpyyää dionyysisten hurmahenkien hehkuva elämä.

Dionyysisyyden ihmeessä ei sidota jälleen yhteen ainoastaan ihmisten keskinäisiä siteitä: ihmisen, kadonneen poikansa kanssa juhlii taas sovitusjuhlaa myös vieraannutettu, vihollistettu tai valjastettu luonto. Vapaasta tahdostaan maa suo antejaan, ja rauhaan valmiina saapuvat vuorten ja erämaiden pedot. Dionysoksen vaunut on katettu kukin ja seppelein: parivaljakkona niitä vetävät pantteri ja tiikeri. Jos muuntaa Beethovenin juhlaalulun *An die Freuden*<sup>55</sup> maalaukseksi jäämättä yhtään jälkeen hänen mielikuvituksensa voimasta siinä, kun miljoonat lakoavat täristen tomuun, silloin pääsee lähemmäksi Dionysosta. Nyt on orja vapaa mies, nyt murtuvat kaikki jäykät, vihamieliset rajoitukset, jotka ovat säätäneet ihmisten välisen puutteen, mielivallan tai »röyhkeän muodin»<sup>56</sup>. Nyt, kun soi maailmain sopusoinnun ilosanoma, jokainen tuntee olevansa lähimmäiseensä yhtynyt, sovitettu, sulautunut, yhtä tämän kanssa, ikään kuin *mayan* verho olisi revitty ja lepattaisi enää riekaleina sinne tänne salamyhkäisen alkuykseyden edessä<sup>57</sup>. Laulaen ja tanssien ihminen ilmaisee itseään korkeamman yhteisyyden jäsenenä: hän hukkaa oppimansa kävelyn ja puheen ja on tanssimaisillaan itsensä ilmalentoon. Hänen eleistään huokuu taikuus. Kuten kerrankin puhuvat eläimet ja maa antaa maitoa ja hunajaa, niin kajehtii ihmisestäkin jotakin yliluonnollista: hän tuntee itsensä jumalaksi, hän käy nyt yhtä haltioituneena ja kohotettuna kuin unessa näkemänsä vaeltavat jumalat. Ihminen ei ole enää taiteilija, hänestä on tullut taideteos: tässä huumen vavistuksessa paljastuu koko luonnon taidevalta

alkuykseyden korkeimmaksi riemutytydytykseksi. Jaloin savi, kallisarvoisin marmori alustetaan ja veistetään tässä, ihminen, ja dionyysisen maailmaintaiteilijan taltaniskuissa kaikuu Eleusiin mysteerihuuto<sup>58</sup>: »Maahan syöksytte, te miljoonat? Aavistatko luojasi, maailma?»<sup>59</sup> –

## 2

Olemme tähän saakka tarkastelleet apollonisuutta ja sen vastakohtaa, dionyysisyyttä, taiteellisia mahteina, jotka murtautuvat esiin luonnosta itsestään *ilman inhimillisen taiteilijan välitystä* ja tyydyttävät taideviettinsä luonnossa heti ja suoraa päätä: yhtäällä unen kuvamaailmana, jonka täydellisyys ei ole missään yhteydessä yksilön älylliseen korkeuteen tai taiteelliseen sivistykseen, toisaalla huuman täyttämänä todellisuutena, joka sekään ei huomioi yksilöä, vaan suorastaan tuhoaa yksilön ja pyrkii vapahtamaan tämän mystisessä ykseysaistimuksessa. Näiden luonnon välittömien taidetilojen rinnalla jokainen taiteilija on »jäljittelijä», nimittäin joko apolloninen unitaiteilija tai dionyysinen huumataiteilija tai vihdoin – kuten esimerkiksi kreikkalaisessa tragediassa – yhtäkaa huuma- ja unitaiteilija, jollaiseksi ajatelkaamme häntä, joka uppoutuu dionyysiseseen humalaan ja mystiseen itseilmaisuuksiin yksin ja hurmahenkisen kuoron poissa ollessa ja jolle sitten apollonisen univaikutuksen voimasta paljastuu hänen oma tilansa, hänen ykseytensä maailman sisimmän perustan kanssa, *yhdessä vertauksenkaltaisessa unikuovassa*.

Näiden yleisten ennakkoehtojen ja vastakkainasettelujen jälkeen lähestymme nyt *kreikkalaisia*, jotta tietäisimme, mille asteelle ja mihin korkeuteen heissä kehittyivät nuo *luonnon taidevietit*: näin saavutamme aseman, jossa ymmärtää ja arvostaa suhdetta kreikkalaisen taiteilijan ja hänen esikuviansa välillä eli, aristoteelisesti ilmaisten, »luonnon jäljittelyä»<sup>60</sup>. Kreikkalaisten *unista* puhuttakoon kaikesta heidän unikirjallisuudestaan ja unianekdooteistaan huolimatta vain oletuksin, jos kohta sievoisen varmasti: heidän uskomattoman täsmällinen ja plastiselta kyvyltään erehtymätön silmänsä, samoin kuin heidän heleä ja suorasukainen väri-ilonsa pakottavat olettamaan kaikkien myöhäsyntyisten häpeäksi heidän unensakin linjat ja ääriviivat, värit ja ryhmytykset loogisesti toisistaan seuraaviksi, edellyttämään niiltä parhainta korkokuvaa muistuttavaa kohtausten jatkumoa, jonka täydellisyys taatusti oikeuttaisi meidät, jos vain kävisi päinsä verrata, kuvaamaan uneksivan kreikkalaisen Homerokseksi ja Homeroksen uneksivaksi kreikkalaiseksi: syvemmässä mielessä kuin nykyihminen uskaltaa verrata untaan Shakespeareen<sup>61</sup>.

Meidän ei sitä vastoin tarvitse puhua vain otaksumin, kun pitää paljastaa suunnaton kuilu, joka erottaa *dionyysiset kreikkalaiset* dionyysisistä barbaareista. Muinaisen maailman – jääköön nykyinen tässä syrjään – kaikilta kolkilta Roomasta Babyloniaan voimme osoittaa dionyysisten juhlien olemassaolon. Niiden tyyppi suhtautuu, parhaimmassa tapauksessa, kreikkalaiseen tyyppiin niin kuin suhtautuu pukilta nimen ja ominaisuudet saanut parrakas satyyri itse Dionysokseen<sup>62</sup>. Lähes kaikkialla näiden menojen keskipisteessä oli ylenpalttinen suku-

puolinen kurittomuus, jonka aallot tulvivat yli kaiken perheyden ja perheen kunnianarvoisten asetusten; luonnon villemmät pedot päästettiin näissä juhlissa kahleistaan kaihtamatta edes tuota kauheaa intohimon ja julmuuden sekoitusta, joka minusta on aina näyttänyt varsinaiselta »noitajuomalta»<sup>63</sup>. Juhlien kuumeista liikehdintää vastaan kreikkalaiset, joille tieto niistä kiiri kaikkia maa- ja meritietä pitkin, turvautuivat ja suojautuivat näillä kohdin täyteen ylpeyteensä ryhdistäytyvään Apollonin hahmoon, joka ei voinut pidellä meduusanpäätä<sup>64</sup> minäkään vaarallisemman vastustajan kuin tämän irvokkaan dionyysisen törkimyksen varalta. Doorilainen taide on ikuistanut Apollonin majesteettis-torjuvan asenteen. Mietityttävämmäksi ja suorastaan mahdottomaksi tämä asennoituminen kävi, kun samankaltaiset vietit alkoivat vihdoinkin tehdä tuloaan myös helleenisyyden syvimmästä juuresta: nyt Delfoin jumalan<sup>65</sup> vaikutus rajoittui siihen, että se vei väkivaltaiselta vastustajaltaan tuhoaseet kädestä oikea-aikaisella sovittelulla.

Tämä sovinto on kreikkalaisen kultin historian tärkein hetki: minne silmääkin, näkee tapauksen mullistavuuden. Se oli kahden vastustajan sovinnonteko, jossa määriteltiin tarkoin niiden vastedes pätevät rajalinjat ja säännönmukaisesti lähetettävät vastavuoroiset kunnialahjat. Pohjia myöten ei kurua silloitettu.

Jos taas katsomme, kuinka dionyysinen mahti ilmeni tuon rauhanratkaisun paineissa ja vertaamme sitä mainittuun *sacaeaan* ja babylonilaisten tapaan taannuttaa ihmiset tiikereiksi ja apinoiksi, huomaamme heti kreikkalaisten dionyysisissä orgioissa maailman lunastamisen juhlinnan ja ilmestyspäivien merkityksen. Vasta

kreikkalaisilla luonto tavoittaa taiteellisen juhlavuutensa, vasta heillä *principium individuationis*in repiminen muuttuu taiteelliseksi ilmiöksi.

Tuo karmea hekumasta ja julmuudesta uutettu noita-juoma ei enää tepsinytkään: sen voimasta muistutti vain dionyysisten hurmahenkien affektien ihmeellinen sekoituneisuus ja kahtalaisuus – kuin lääkkeenä kuolettavia myrkkyjä vastaan – tuo ilmiö, jossa tuska herättää nautintoa ja riemastus kirvoittaa rinnasta kivullosia ääniä. Korkeimmasta ilosta ääntyy kammoksuva huuto tai kai-paava kiljunta korvaamattomasta tappiosta.

Noissa kreikkalaisissa juhlissa murtautuu samalla esiin luonnon sentimentaalinen juonne, ikään kuin se voivottelisi pilkkoutumistaan yksilöiksi. Näin kaksinaisesti virittyneiden hurmahenkien laulu ja liikekieli oli homeeris-kreikkalaiselle maailmalle jotakin uutta ja ennenkuulumatonta: erityisesti dionyysinen *musiikki* liikutti heitä kauhuun ja kammoon.

Kun musiikki tuli näennäisesti tunnetuksi apollonisena taiteena, se oli oikeastaan tarkalleen vain rytmin aaltoilua, sen kuvailevaa voimaa apollonisten tilojen esittämiseen. Apollonin musiikki oli doorilaista sävelarkkitehtuuria, mutta vain viitteellisin, *kitharalle* ominaisin sävelin<sup>66</sup>. Tästä visusti erossa pidettiin epäapollonisuuttaan ainesosaa, josta muodostui dionyysisen musiikin ja sen myötä ylimalkaan musiikin luonne, äänen järisyttävää valtaa, yhtenäistä *melos-virtaa*<sup>67</sup> ja läpeensä vertaamatonta harmonian maailmaa.

Dionyysisessä dityrambissa<sup>68</sup> ihminen kiihottui kaikkien symbolisten kykyjensä korkeimpaan kiihkoon ja kohoamaan; jotakin milloinkaan ennen tuntematonta pakottui ilmaistavaksi, *mayan* harson tuhoa, lajihengen

ykseyttä, vieläpä luonnon ykseyttä. Nyt piti luonnon olemuksen ilmaista itsensä symbolisesti; tarvittiin uusi symbolimaailma, ensinnäkin kokonainen ruumiillinen symboliikka, ei vain suun, kasvojen, sanan symboliikka, vaan täydet, kaikkia jäseniä rytmisesti liikuttavat tanssi-eleet. Sitten kasvoivat rajusti muut symboliset voimat, musiikin voimat rytmikassa, dynamiikassa ja harmoniassa. Käsittääkseen tämän kaikkien symbolisten voimien koko kahleistaan pääsemisen ihmisen täytyy jo olla yltänyt noihin itsestä luopumisen korkeuksiin, jotka tahtovat ilmaista itsensä symbolisesti noissa voimissa: dityrambista Dionysoksen palvojaa ymmärtää vain toinen hänen kaltaisensa!

Miten ällistyneenä täytyikään apollonisen kreikkalaisen katsahtaa häntä! Hämmästys oli kahta suurempi, kun siihen sekoittui kauhua siitä, ettei tuo kaikki varsinaisesti ollutkaan niin vierasta, että oma apolloninen tietoisuus verhosi vain harson tavoin edessä aukeavan dionyyssisen maailman.

### 3

Jotta käsittäisimme tämän, meidän täytyy purkaa kivi kiveltä *apollonisen kulttuurin* taiteentäyteinen rakennelma, kunnes saamme näkyviin perustukset, joihin se varaa. Ensinnä huomaamme ihanat *olympolaiset* jumalhahmot tämän rakennelman huipulla. Sen friisiä koristavat jumalten teot kauaksi hohtavassa korkokuvassa<sup>69</sup>. Jumalten joukossa

on Apollon, yhtenä yksittäisenä jumaluutena muitten rinnalla ja vailla vaadetta ensisijasta. Tämän ei kuitenkaan pidä johtaa meitä harhaan. Sama viettymys, joka tulee aistittavaksi Apollonissa, on synnyttänyt ylimalkaan koko tuon olympolaisen maailman. Tässä mielessä Apollon käy meille sen isäksi. Mikä oli se valtava tarve, josta kumpusi niin sädehtivä Olympian olentojen seurue?

Joka lähestyy olympolaisia toinen uskonto sydämessään ja etsii heistä vain siveellistä korkeutta, pyhyyttä, epäruumiillista henkistyneisyyttä, laupeudentäyteisiä lemmensilmäyksiä, hän lannistuu ja joutuu pian kääntämään heille selkensä pettyneenä. Mikään täällä ei muistuta askeesia, henkisyttä ja velvollisuutta. Meille puhuu vain yletön, riemujuhliva täälläolo, jossa kaikki käsillä oleva on jumalallistettua katsomatta hyvyyteensä tai pahuu-teensa.

Ja niinpä saattaa tarkastelija seistä perin typeryneenä tämän elämän mielikuvituksellisen ylilyönnin edessä, kysyä itseltään, mitä taikajuomaa lihassaan nämä ylen rohkeat ihmiset ovatkaan nauttineet elämästä, niin että minne vain he katsoivatkin, heille nauroi Helene, heidän oman olemassaolonsa »suloisessa aistillisuudessa häälyvä» ihannekuva<sup>70</sup>.

Meidän täytyy huutaa jo pois kääntyneelle tarkkaajalle: »Älä lähde, vaan kuule ensin, mitä kreikkalainen kansanviisaus sanoo tästä samasta elämästä, joka levittäytyy eteesi niin selittämättömän seesteisenä. Vanhan tarun mukaan kuningas Midas oli pitkään jahdannut metsässä viisasta Silenosta, Dionysoksen kumppania, mutta saamatta tätä kiinni. Kun tämä vihdoin päätyi kuninkaan käsiin, Midas kysyi, mikä onkaan ihmisille kaikkein parasta ja kaikkein

suotuisinta. Jäykkänä ja liikkumattomana demoni pysyi vaiti, kunnes kuninkaan kovistelemana puhkesi kolkkoon nauruun ja sanoi: 'Kurja päivänsuku, sattuman ja vaivan lapsi, mitä pakotat minut sanomaan sen, mikä olisi sinulle edullisinta olla kuulematta? Kaikkein paras on sinulle täysin tavoittamattomissa: olla syntymättä, olla *olematta*, olla *ei mitään*. Mutta toiseksi parasta sinulle on – kuolla heti.»<sup>71</sup>

Kuinka tämä kansanviisaus suhtautuu olympolaiseen jumalmaailmaan? Niin kuin kidutetun marttyyrin halitioitunut näky hänen särkyihinsä.

Nyt avautuu olympolainen taikavuori ja paljastaa juurensa meidän edessämme. Kreikkalaiset tiesivät ja tunsivat olemassaolon kauhut ja kammottavuudet: jotta he ylipäätään saattoivat elää, heidän täytyi mieltää tai asettaa eteensä olympolaisuuden loistava uniluoma. Tuo suunnaton epäluulo luonnon titaanimahteja kohtaan, tuo kaiken tiedon yläpuolelle armotta valtaistuimensa asettava Moira, suuren ihmisystävän Prometheuksen korppikotka, viisaan Oidipuksen kauhukohtalo, Atreidien sukuviha, joka pakotti Oresteen äidinmurhaan, sanalla sanoen koko tuo metsäjumalan filosofia myyttisine esimerkkeineen, joka hävitti olemattomiin raskasmieliset etruskit<sup>72</sup> – kaiken tämän kreikkalaiset yhä uudelleen päihittivät olympolaisten aina kätketyn ja katseelta vetäytyvän *välimaailman* avulla.

Syvimmästä tarpeestaan, jotta voisivat elää, kreikkalaisten täytyi luoda nämä jumalat. Niiden kehkeytyminen meidän on hyvinkin mielletävä niin, että alkuperäisestä titaanisen kahun jumaljärjestyksestä kehittyi apollonisen kauneusviettymyksen kautta hitain siirtymin olympolainen ilon jumaljärjestys.

Miten muuten tuo niin kiihottuvaisesti aistiva, niin rajusti haluava, niin ainutlaatuisesti *kärsimyks*een kykenevä kansa olisi kestänyt olla olemassa, ellei täälläolo olisi näyttäytynyt sille sen jumalissa korkeamman gloorian<sup>73</sup> ympäröimänä. Sama viettymys, joka kutsuu taiteen eloon täälläolon laajenuksena ja täydellistykseenä ja viettelee elämään edelleen, pääsee alulle myös olympolaisessa maailmassa, kun helleeninen »tahto» pitelee edesssänsä kirkastavaa peiliä.

Näin jumalat oikeuttavat ihmiselämän elämällä sitä itse – vain tässä on teodikeaa<sup>74</sup> kylliksi! Täälläolo tällaisten jumalien kirkkaassa auringonpaisteessa koetaan tavoittelemisen arvoiseksi sinänsä. Homeeristen ihmisten varsinainen *tuska* tarkoittaa hyvästejä olemassaololle, ennen kaikkea nopeita jäähyväisiä. Heistä voi nyt sanoa Silenoksen viisautta kääntäen, että »kaikkein pahinta heille on kuolla heti, toiseksi pahinta ylipäänsä kuolla».

Jos valitusta joskus kuuluu, se raikuu lyhyen elämän eläneestä Akilleuksesta, ihmissuvun lehväinkaltaisesta vaihtelusta ja muutoksesta, sankariajan perikadosta. Suurimmalle sankarille ei ole arvotonta kaivata elämän jatkumista vaikka sitten päiväpalkkalaisena.<sup>75</sup> Niin rajusti apollonisen tason »tahto» ikävöi täälläoloon, niin tuntee homeerinen ihminen yhtyvänsä siihen, että hänen valituksestaankin tulee ylistyslaulu.

Täytyy sanoa suoraan, että tämä sopusointu, suoranainen ykseys ihmisen ja luonnon välillä, jota nykyihminen katsoo niin kaipaavasti ja jolle Schiller vakiinnutti oppisanan »naiivi»<sup>76</sup>, ei ole lainkaan niin yksinkertainen, noin vain tarjoutuva, miltei vääjäämätön tila, jonka *varmasti* kohtaisimme jokaisen kulttuurin portilla jonakin

ihmisyden paratiisina. Näin saattoi luulotella vain aikakausi, joka yritti ajatella taiteilijakseen Rousseau'n Émilien ja väitti löytäneensä Homeroksesta tuollaisen luonnonhelmassa kasvatetun taiteilija-Émilien<sup>77</sup>.

Kun kohtaamme »naiivia» taiteessa, tunnistamme apollonisen kulttuurin korkeimman vaikutuksen. Se on aina ensin suistanut titaanit vallasta, tappanut hirviöt ja ottanut maailmankatsomuksen kauheasta syvyydestä ja kiihottuvimmasta kärsimiskyvystä voiton voimallisilla harhapeilauksillaan ja ilontäyteisillä illuusioillaan. Mutta kuinka harvoin saavutetaankaan naiiviutta, täyttä nieltymistä näennäisyyden kauneuteen!

Miten sanomattoman ylevä on sen sijaan Homeros, joka suhtautuu yksilönä tuohon apolloniseen kansankulttuuriin kuin yksittäinen unitaiteilija kansan ja ylimalkaan luonnon unikykyyn. Homeerinen »naiivius» on käsitettävissä ainoastaan apollonisen illuusion täydellisenä voittona. Luonto käyttää sellaista usein tarkoituseriensä saavuttamiseen. Todellisen tavoitteen peittää harhakuva: sitä kohti ojennamme kätemme, kun taas luonto tavoittaa todellisen tavoitteensa meitä petkuttamalla.

Kreikkalaisilla »tahto» tahtoi katsoa itseään neron kirjastuksessa ja taidemaailmassa: ihannoidakseen itseään täytyi tuntea luomuksensa ihannoimisen arvoisiksi. Heidän täytyi tunnistaa itsensä korkeammassa sfäärissä, ilman että tämä täydellistynyt havaintomaailma vaikuttaisi käskevästi tai soimaavasti. Kreikkalaiset näkivät kauneuden sfäärissä peilikuvansa, olympolaiset. Tämän kaunopeilauksen avulla helleeninen »tahto» kamppaili taiteelliseen lahjakkuuteen kuuluvaa kärsimisen lahjaa ja viisautta vastaan. Voitonmerkkinä tästä seisoo edessämme Homeros, naiivi taiteilija.

## 4

Unianalogia opettaa naiivia taiteilijuutta. Palauttakaamme mieleemme uneksija, joka keskellä unimaailmansa häiriintymätöntä illuusiota sanoo itselleen »tämä on unta, tahdon jatkaa uneksintaa». Jos tästä on pääteltävissä unen näön syvä sisäinen nautinto ja jos toisaalta, jotta ylipäänsä voisimme näin näkemisestä nauttien uneksia, unohdamme tyystin päivän ja sen karmean läpitunkevuuden, silloin voimme tulkita kaikki nämä ilmiöt seuraavaan tapaan untatulkitsevan Apollonin johdatuksella.

Niin varmasti kuin elämän kahdesta puoliskosta, valveesta ja unesta, meille tuntuukin olevan valve vertaamattomasti edullisempi, tärkeämpi, arvokkaampi, eläminenarvoisempi, suorastaan ainoa eletty puoli, haluaisin silti paradoksin uhalla kannattaa juuri päinvastaista eli arvioida toisinpäin unen arvon tuolle salaperäiselle olemuksemme perustalle, jonka ilmentymää me olemme.

Mitä enemmän minä nimittäin huomioin luonnossa tuota kaikkivoipaa taideviettymystä ja siinä palavaa kaipausta näennäisyyteen, vapautukseen näennäisyksitse, sitä enemmän tunnen vetoa metafysiseseen olettamukseen, jonka mukaan tosiolovainen ja alkuykseys ikuisesti kärsivänä ja täynnä ristiriitoja tarvitsee samalla haltioittavaa näkyä, nautinnollista näennäisyyttä omaan jatkuvaan vapahdukseensa. Tätä näennäisyyttä me, jotka olemme täysin sen vankeja ja siitä koostuvia, joudumme pitämään tosiolemattomana eli alituisena tulemisena ajassa, paikassa ja syysuhteessa, toisin sanoen kokemuksenvaraisena todellisuutena.

Jos kerrankin katsomme silmänräpäyksen verran pois »realiteetistamme» ja käsitämme oman empiirisen täälläolomme ja muun maailman täälläolon joka hetki syntyvänä mielteenä alkuykseydestä, silloin unen täytyy olla meille *näennäisyyden näennäisyyttä* ja näin näennäisyyteen kohdistuvan alkuhalun yhä korkeampaa tyydytystä.

Samalta perustalta luonto nauttii kuvaamattomasti naiivista taiteilijasta ja naiivista taideteoksesta, joka on vain »näennäisyyden näennäisyyttä». Raffaello, muuan noista kuolemattomista naiiveista, on esittänyt meille vertauksenomaisessa maalauksessaan näennäisyyden hölytymisen näennäisyydeksi, naiivin taiteilijan ja samalla apollonisen kulttuurin alkuprosessin. Hänen *Transfiguraationsa*<sup>78</sup> alaosassa meille näyttäytyy riivatussa poikasessa, epäilevissä kantajissa, neuvottomasti ahdistuneissa nuorukaisissa ikuisen alkutuskan, maailman ainoan perustan heijastuma. »Näennäisyys» on tässä takaisinheijastusta ikuisesta ristiriidasta, olioiden isästä. Tästä näennäisyydestä nousee nyt esiin näynomainen uusi näennäisyyden maailma kuin ambrosinen utu<sup>79</sup>, josta ensimmäiseen näennäisyyteen vangitut eivät näe mitään – säkenöivää häälyntää puhtaimmassa riemussa ja tuskattomassa, suurista silmistä virtaavassa näkemisessä. Tässä meillä on silmiemme edessä korkeimmassa taidesymboliikassa apolloninen kauneuden maailma ja sen pohja, Silenoksen kauhea viisaus. Intuutiolla käsitämme näiden vastavuoroisen välttämättömyyden.

Apollon kohtaa meidät kuitenkin jälleen *principium individuationis*in jumalallistuksena: yksinomaan tässä toteutuu alkuykseyden ikuisesti saavutettu maali, sen

vapahdus näennäisyydessä. Apollon näyttää meille yle-  
vin elein, kuinka koko kivun maailma on tarpeen, jotta  
yksilöt sen myötä ajettaisiin luomaan vapauttavan näyn  
ja pysymään tynesti aloillaan, uppoutuneena sen näke-  
miseen viipperässä haahdessaan keskellä valtamerta.  
Tälle yksilöistymisen jumalallistamiselle pätee vain yksi  
laki, sikäli kuin sitä voi ylipäätään ajatella käskävänä ja  
ennakkosäännöin sääntelevänä: yksilö eli yksilön rajo-  
jen pitävyys, *kohtuus* helleenisessä mielessä. Eettisenä  
jumaluutena Apollon vaatii omiltaan kohtuutta ja  
kohtuuden noudattamiseksi itsetuntemusta.

Näin esteettisen kauneuden välttämättömyyden rin-  
nalla kulkevat vaatimukset »Tunne itsesi!» ja »Ei liikaa!»,  
siinä missä itsensä ylittämistä ja liioittelua pidetään var-  
sinaisina vihamielisinä ei-apollonisen sfäärin demoneina,  
esi-apollonisen titaaniajan ja ulko-apollonisen barbaari-  
maailman ominaisuuksina. Prometheuksen täytyi tulla  
korppikotkien repimäksi, koska hän rakasti ihmisiä kuin  
titaani. Oidipuksen täytyi syöksyä tihutöiden sekoittavaan  
pyörteeseen, koska hän oli ylettömän viisas ja osasi  
ratkaista sfinksin arvoituksen. Näin tulkitsi Delfoin jumala  
kreikkalaista menneisyyttä.

Apolloninen kreikkalainen tunsi titaanisisuuden ja  
barbaarisuuden vaikutuksen samana kuin sen, mitä dion-  
yysisyys pani liikkeelle. Kreikkalainen ei silti voinut  
salata itseltään sitä, että oli sisäisesti sukua noille syöstyille  
jäteille ja sankareille. Hänen täytyi tuntea enemmänkin:  
koko hänen olemassaolonsa kaikkine kauneuksineen ja  
kohtuuksineen lepäsi kärsimyksen kätkeytyllä perustalla  
ja tiedolla siitä, että dionyysisyys oli jälleen paljastava  
sen. Ja katso! Apollon ei osannut elää ilman Dionysosta!

Titaanisuus ja barbaarisuus olivat lopulta samanlaisia välttämättömyyksiä kuin apollonisuuskin!

Ajatelkaamme siis nyt, kuinka tässä näennäisyydelle ja kohtuullisuudelle rakennetussa ja keinotekoisesti padotussa maailmassa kaikuvat Dionysos-juhlien ekstaattiset sävelet aina vain houkuttelevammin taikatavoin, miten tässä maailmassa pääsi ääneen luonnon nautinnon, kärsimyksen ja tiedon koko *kohtuuttomuus* läpätunkevaan rääkäisyyn saakka. Ajatelkaamme, mitä tämä demoninen kansanlaulu saattoi tarkoittaa psalmeilevalle Apollonin taiteilijalle haamumaisine harppusointuineen! »Näennäisyyden» taiteitten muusat kalpenivat, kun ne kohtasivat taiteen, joka huumassaan lausui totuuden. Silenoksen viisaus syyti kirouksia päin seesteisiä olympolaisia. Yksilö alistui kaikkine rajoineen ja kohtuuksineen dionyysisen tilan itseunohdukseen ja kadotti muististaan apolloniset säännöt. *Kohtuuttomuus* paljastui totuudeksi, ristiriita, tuskasta syntynyt riemu ilmaisi itsensä luonnon sydäimestä. Ja niin kaikkialla, minne dionyysisuus tunkeutui, apollonisuus kumoutui ja tuhoutui.

Mutta yhtä varmaa on, että siellä, missä ensi myrskystä selvittiin, Delfoin jumalan kunnioitus ja majesteetti ilmaisi itsensä jäykempänä ja uhkaavampana kuin koskaan. Pystyn nimittäin selittämään itselleni *doorilaisen* valtion ja taiteen vain apollonisen sotaleirin jatkona. Vain pitkittyneessä vastarinnassa dionyysisyyden titaanis-barbaarista olemusta vastaan saattoivat kestää niin itsepintaisen tyyli, vallitusten sisäänsä sulkema taide, niin sodanmukainen ja kova kasvatusta, niin julma ja häikäilemätön valtiomuoto.<sup>80</sup>

Tähän saakka on esitelty sitä, mistä huomaustin tutkielman alkajaisiksi: kuinka dionyysisuus ja apollonisuus

hallitsevat helleenistä olemusta ja synnyttävät toinen toistaan kiihdyttämällä peräperää uutta, kuinka homeerinen maailma kehittyi »pronssikauden» titaanitaisteiluista tylyine kansanfilosofioineen aina apollonisen kauneusviettymyksen alaisuuteen, kuinka tämä »naiivi» ihanuus puolestaan tuli dionyysisyyden musertavan virran ahmimaksi ja miten tämä uusi mahti jälleen kohotti apollonisuuden doorilaisen taiteen ja maailmankatsoimuksen jäykäksi majesteettisuudeksi. Jos helleeninen muinaishistoria osittuu tällä tavalla kahden vihamielisen prinssiin välisestä taistelusta juontuviksi neljäksi suureksi taidekaudeksi, silloin me työnnyimme edemmäs kysymään tämän tulemisen ja pyrkimisen viimeistä vaihetta, ellemme sentään pidä sen viimeksi saavutettua doorilaisen taiteen periodia taideviettymyksen huippuna ja määränpäänä: näin tarjoutuu katseltavaksemme *attikalaisen tragedian* ja dramaattisen dityrambin ylevä ja ylistetty taideteos. Siinä on kahden viettymyksen yhteinen maali, niiden salamyhkäinen avioliitto, edeltäneiden pitkien kamppailujen päätteeksi ne ihannoivat toisiaan lapsessa, joka on yhtäikää Antigone ja Kassandra<sup>81</sup>.

## 5

Lähestymme nyt tutkimuksemme varsinaista tavoitetta: tähtäähän se tietoon dionyysis-apollonisesta nerosta taide-teoksineen tai vähintäänkin aavistuksenomaiseen ymmärrykseen tuosta ykseysmysteristä. Kysymme heti alkuun,

missä helleenisen maailman piirissä oli ensimmäisen kerran huomattavissa tuo uusi itu, joka sitten kehittyi tragediaksi ja dramaattiseksi dityrambiksi. Antiikki avautuu tässä meille suorastaan kuvallisesti, kun sen säilyneissä teoksissa, gemmeissä ja muissa kuva-aiheissa asettuvat rinnatusten Homeros ja Arkhilokhos kreikkalaisen runouden alkuisinä ja soihdunkantajina<sup>82</sup>: on varmasti otettava huomioon nämä yhtä täydellisen alkuperäiset luonteet, joista leiskui tulimyrsky yli Kreikan kaikkien jälkipolvien.

Homeros, itseensä vajonnut, vanhettunut uneksija, apollonisen naiivi taiteilijatyppi, katsoo äimistyen Arkhilokhoksen, täälläolon villiksi viettelemän sotaisan muusainpalvojan intohimoista kalloa. Nykyestetiikka on osannut tulkita tämän vain siten, että »objektiivinen» taiteilija kohtaa tässä ensimmäisen »subjektiivisen» taiteilijan<sup>83</sup>.

Tällä tulkinnalla on meille vähän virkaa, koska me tunnemme subjektiivisen taiteilijan vain huonoksi taiteilijaksi. Kaikissa taiteen lajeissa ja kaikilla taiteen huipuilla me vaadimme ennen kaikkea ja ensimmäisenä voittoa subjektiivisesta, vapautusta »minästä» ja kaiken yksilöllisen tahdon ja himon vaikenemista. Objektiivisuudetta, vailla puhdasta pyyteetöntä näkemistä<sup>84</sup>, emme pysty milloinkaan uskomaan vähäisimpäänkään todelliseen taideluomaan.

Sen vuoksi estetiikkamme täytyy ensin ratkaista ongelma: kuinka »lyyrikko» on mahdollinen taiteilijana, hän, joka kaikkien aikojen kokemuksen mukaan sanoo aina »minä» ja sen kuin laulaa läpi intohimojensa ja haluamistensa koko kromaattisen sävelasteikon. Juuri Arkhilokhos kauhistuttaa meitä ja Homerosta vihan ja ivan kirkumisellaan, halujensa humalaisilla purkauksilla;

onko hän, ensimmäinen subjektiiviseksi nimetty taiteilija, samalla varsinainen ei-taiteilija? Mistä tällöin juontuu ihailu, jota hän runoilijana sai osakseen Delfoin oraakkelilta »objektiivisen» taiteen pesäpaikasta kovin huomattavissa julkilausumissa?<sup>85</sup>

Schiller on kuvannut omia runokulkujaan itselleen selittämättömin, muttei niinkään arveluttavilta näyttävin psykologisin huomioin. Kaikki alkaa nimittäin runoilemisen tekoa valmisteleavasta tilasta, joka ei ole runoilijan edessä ja sisällä oleva ajatusten syysuhteen jäsentämä kuvien sarja, vaan paremminkin *musikaalinen virittyneisyys*. (»Tunteeni on aluksi vailla määrättyä ja selkeää kohdetta; tämä muodostuu vasta myöhemmin. Tietty musikaalinen mielenvire edeltää sitä, ja vasta sitä seuraa minulla poeettinen idea.»<sup>86</sup>)

Jos lisäämme tähän koko antiikin lyriikan tärkeimmän ilmiön, kaikkialla luonnollisena päteeneen *lyriikon ja musiikon* yhdistymisen, suoranaisen samuuden, minkä rinnalla nykylyriikkamme näyttää päättömältä jumalpatsaalta, silloin voimme edellä esitetyn esteettisen metafysiikkamme pohjalta selittää lyriikon seuraavasti. Dionyysisenä taiteilijana hän yhtyy ensin täysin alkuykseyteen tuskineen ja ristiriitoineen ja tuottaa tämän alkuykseyden eduskuvan musiikkina, mikäli musiikki voidaan oikeutetusti nimetä maailman toistamiseksi ja toiseksi valanteeksi. Sitten apolloninen univaikutus muuttaa hänelle tämän musiikin näkyväksi ikään kuin *vertauksenomaisena unikuvana*. Tuo alkutuskan kuvaton ja käsitteetön takaisinheijastuminen musiikissa, jossa se vapautuu näennäisyyteen, synnyttää näin toisen heijastuman yksittäisenä vertauksena tai esimerkkinä.

Taiteilija on jo dionyysisessä vaiheessa luopunut subjektiivisuudestaan: kuva näyttää nyt hänelle hänen ykseytensä maailman sydämen kanssa, se on uninäytös, joka saattaa aistittaviksi tuon alkuristiriidan ja alkutuskan sekä näennäisyyden alkunautinnon. Lyyrikon »minä» äänтелеe siis olemisen pohjattomuudesta: tähän nykyesteetikko kuvittelee »subjektiivisuuden». Kun Arkhilokhos, ensimmäinen kreikkalainen lyyrikko, tuo julki raivoavaa rakkauttaan ja samalla halveksuntaansa Lykambeksen tyttäriä kohtaan<sup>87</sup>, ei edessämme niinkään tanssi hänen intohimonsa orgiahumussaan: me näemme Dionysoksen ja mainadit, näemme umpiuneen sammahtaneina Arkhilokhoksen huumaantuneet hurmahenget – nukuksissa korkealla vuoriniityllä keskipäivän auringossa, niin kuin Euripides heitä kuvaa kappaleessaan *Bakkhantit*<sup>88</sup> – ja nyt astuu Apollon heidän luokseen ja koskettelee heitä laakerinlehdellä. Nukkujien dionyysis-musikaalisesta noitumisesta sinkoaa samassa kuvakipinöitä tänne tuonne, lyyrisiä runoja, jotka korkeimmalle kehittyneinä ovat yhtä kuin tragediat ja dramaattiset dityrambit.

Plastikko ja saman tien sille sukua oleva eepikko oppoavat kuvien puhtaaseen näkemiseen. Kaikkia kuvia vailla dionyysinen muusikko on täysin pelkkää alkutuskaa itseään ja sen alkukaikua. Lyyrinen nero tuntee, kuinka salaperäisestä itsestä luopumisen ja ykseyden tilasta kasvaa esiin kuva- ja vertausmaailma, jolla on aivan toinen väritys, syysuhde ja nopeus kuin plastikon tai eepikon maailmalla. Nämä taiteilijat elävät iloisina ja tyytyväisenä omissa kuvissaan, ja yksin niissä, eivätkä väsy katselemaan niitä hellästi pienimpiä piirteitä myöten. Eepikolle kuva suuttuneesta Akilleuksesta on vain kuva, jonka

suuttuneesta ilmauksesta hän nauttii näennäisyyden uninautinnossa. Näennäisyyden peili suojaa häntä yhtymästä ja sulautumasta hahmoihinsa.

Sitä vastoin lyriikon kuvat eivät ole mitään muuta kuin *hän* itse ja samalla vain erilaisia objektivitumia hänestä, minkä tähden hän voi tuon maailman liikkuvana keskipisteenä lausua: »minä». Tämä minuus ei kuitenkaan ole sama kuin hereillä olevan, empiiris-reaalisen ihmisen minuus, vaan ainoa ylipäätään tosiolevainen ja ikuinen, olioiden perustalla lepäävä minuus, jonka eduskuvien läpi lyyrinen nero näkee aina olioiden perustaan saakka.

Ajatelkaamme kerrankin, miten hän näkee *itsensä* näiden eduskuvien joukossa ei-nerona, toisin sanoen »subjektinaan»<sup>89</sup>, kokonaisena subjektiivisten, määrättyihin, hänestä todellisilta tuntuviin olioihin suuntautuneiden intohimojen ja tahdonliikkeitten vilskeenä. Jos nyt näyttää siltä, että lyyrinen nero ja häneen liittynyt ei-nero ikään kuin olisivat yhtä ja nero käyttäisi itsestään pikkusanaa »minä», silloin tämä näennäisyys ei enää voi pettää meitä samalla tavalla kuin niitä, jotka ovat kuvanneet lyriikon subjektiiviseksi runoilijaksi. Tosiasiassa Arkhilokhos, intohimoisesti syttynyt rakastava ja vihaava ihminen, on vain neron näky: se ei enää ole Arkhilokhos, vaan maailmanmannerous tai -henki, joka ilmaisee alkutuskaansa ihmis-Arkhilokhoksen vertauskuvassa. Arkhilokhos subjektiivisenä, tahtovana ja haluavana ihmisenä ei voi koskaan eikä missään ollakaan runoilija.

Ei ole lainkaan tarpeen, että lyyrikko näkee nimenomaan ihmis-Arkhilokhoksen ilmiön edessään ikuisen olemisen heijastumana. Tragedia osoittaa, kuinka kauaksi lyriikon näkymaailma voi loitontua lähimpänä sijaitsevista ilmiöistä.

Schopenhauerilta ei jäänyt piiloon, kuinka vaikea kohde lyyrikko on filosofiselle taidetarkastelulle. Hän uskoi löytäneensä ulospääsytien, jota itse en voi kulkea hänen kanssaan. Vain Schopenhauerilla syvällisine musiikkimetafysiikkoinen oli käsissään väline, jolla tuo vaikeus voitiin ratkaisevasti torjua, ja minä uskon toimineeni tässä hänen hengessään ja hänen kunniakseen. Sitä vastoin Schopenhauer itse kuvaa laulun omalaatuista olemusta seuraavasti (*Welt als Wille und Vorstellung* I, s. 295):

»Laulajan tietoisuuden täyttää tahdon subjekti eli oma tahtominen, usein pidäkkeistä päästettynä, tyydyttyneenä tahtomisena (ilona), vaan vieläkin useammin estyneenä tahtomisena (suruna), aina affektina, intohimona, liikkuvaisena mielentilana. Tämän rinnalla ja siinä samassa laulava tulee kuitenkin ympäröivän luonnon nähdessään tietoiseksi itsestään puhtaan, tahdottoman tietämisen subjektina, minkä järkkymätön, sielukas rauha käy vastakohtaksi yhä suppeamman, aina vain tarvitsevan tahtomisen työnnölle. Tuntemus tästä vastakohtasta ja vuorovaikutuksesta on varsinaisesti koko laulun ilmaus ja se myös muodostaa ylipäänsä lyyrisen tilan. Siinä meidät kohtaa tavallaan puhdas tietäminen vapauttaakseen meidät tahtomisesta ja sen puskusta, ja me seuraamme, mutta sentään vain hetkittäin. Uudelleen ja uudelleen tahtominen tempaa meiltä pois, henkilökohtaisten päämääriemme muistumana, rauhallisen katsannon. Yhä uudestaan meidät kuitenkin taas houkuttelee tahtomisesta pois aina seuraava kaunis ympäristö, jossa meille tarjoutuu puhdasta tahdotonta tietoa.

Sen vuoksi tahtominen (persoonallinen päämääräpyyde) ja esittäytyvän ympäristön puhdas havaitseminen sekoittuvat

laulamisessa ja lyirisessä virittyneisyydessä ihmeellisesti toisiinsa: etsitään ja kuvitellaan niiden keskinäiset suhteet. Subjektiivinen viritys, tahdon affektio, jakaa vaistomaisesti värinsä nähdyn ympäristön kanssa ja päinvastoin. Aito laulu on jäljenne tästä kokonaisuudesta ja vastavuoroisesti välitetystä mielentilasta.»<sup>90</sup>

Kuka voisi olla tunnistamatta tästä kuvauksesta, että lyriikkaa luonnehditaan siinä epätäydellisesti tavoitetuksi, tavallaan aina liitäväksi mutta harvoin maaliin ehtiväksi taiteeksi, suoranaiseksi puolitaiteeksi, jonka *olemuksen* pitäisi koostua siitä, että tahtominen ja puhdas havaitseminen eli epäesteettinen ja esteettinen tila sekoittuisivat siinä ihmeellisesti toinen toisiinsa?

Me väitämme ennemminkin, että koko subjektiivisen ja objektiivisen vastakohta, jota Schopenhauerkin vielä käyttää taidejaottelun mittapuuna, on estetiikkaan ylimalkaan soveltumaton. Subjekti, tahtova ja itsekkäitä tarkoitusperiään edistävä yksilö voidaan ajatella vain taiteen vastustajaksi, ei sen alkulähteeksi.

Siinä määrin kuin subjekti on taiteilija, se on jo vapautettu yksilöllisestä tahdostaan ja sukeutunut eräänlaiseksi väliaineeksi, jonka kautta tosiolevainen subjekti juhlii vapahdustaan näennäisyydessä. Täytyyhän olla meille selvää ennen kaikkea omaksi alennukseemme ja ylennykseksemme, että koko taiteen komediaa ei esitetä meitä varten omaksi parannukseksemme tai sivistyksesemme, ja että me olemme yhtä vähän tuon taidemaailman varsinaisia luojia. Sen sijaan voimme hyvin otaksua itsestämme, että olemme taiteen tosiluojan kuvia ja taiteellisia projektioita. Taideteosten merkityksessä

meillä on korkein arvomme – sillä täälläolo ja maailma saavat ikuisen *oikeutuksensa* vain *esteettisenä ilmiönä*.

Oma tietoisuutemme tästä merkityksestämme taide-teoksina voi sen sijaan olla tuskin muuta kuin maalatun soturin tietoisuus kankaalle kuvatusta taistelusta. Näin koko taidetietoutemme on perustaltaan täysin harhaista, koska tietävinä emme ole yhtä ja samaa tuon olennon kanssa, joka on omaksi nautinnokseen valmistamansa taitteen komedian ainoa luoja ja katsoja. Vain siinä määrin kuin nero sulautuu taiteellisen siittämissen ja synnyttämisen aktissa tuohon maailman alkutaiteilijaan, hän tietää jotakin taitteen ikuisesta olemuksesta. Tuossa tilassa hän samastuu ihmeellisellä tavalla kaameaan satukuvaan, jossa näkijän silmät kiertyvät ympäri ja hän näkee itsensä<sup>91</sup>. Silloin hän on yhtäaikaa subjekti ja objekti, yhtäaikaa runoilija, näyttelijä ja katselija.

## 6

Oppinut tutkimus on paljastanut, että Arkhilokhos esitteli kirjallisuuteen *kansanlaulun*, ja että hän tällä teollaan hankki itselleen ainutlaatuisen aseman Homeroksen rinnalla kreikkalaisten yleisessä arvostuksessa. Mutta mitä on kansanlaulu erotuksena täysin apollonisesta eepoksesta? Mitäpä muuta kuin apollonisen ja dionyysisen yhdistymisen *perpetuum vestigium*.<sup>92</sup>

Niiden valtava, kaikkien kansojen yli ulottuva ja yhä uusiin luomuksiin kurottuva laajentuminen todistaa

meille siitä, kuinka vahva on tuo luonnon taiteellinen kaksoisviettymys. Se jättää jälkensä kansanlauluun, kuten jonkin kansan orgiastiset liikehdinnät vastaavasti ikuistavat itsensä tuon kansan musiikkiin. Lienee historiallisestikin todistettavissa, että jokaista runsaasti kansanlauluja tuottanutta aikakautta ovat myös mitä vahvimmin liikuttaneet dionyysiset virtaukset, jotka meidän on aina katsottava kansanlaulun pohjaksi ja ennakoedellytykseksi.

Tässä kansanlaulu on meille ennen muuta musiikillinen maailmanpeili, alkuperäinen melodia, joka etsii nyt vastaavaa uni-ilmiötä ja ilmaisee sen runoutena. *Melodia on siis ensimmäisyys ja yleisyys*, joka sen tähden sietää useita objektivointeja useissa teksteissä. Kansan naiiveissa arvostuksissa melodia on myös reilusti tekstejä tärkeämpää ja välttämättömämpää. Se synnyttää runouden itsestään yhä uudelleen ja uudelleen: mitään muuta ei meille tahdokaan sanoa *kansanlaulun säkeistömuoto*.

Tarkastelin sitä ilmiötä aina ällistyneenä, kunnes lopulta löysin tämän selityksen. Jos katsoo teorian mukaisesti jotakin kansanlaulujen kokoelmaa, esimerkiksi *Knaben Wunderhornia*<sup>93</sup>, löytää lukemattomia esimerkkejä siitä, miten jatkuvasti kantava melodia iskee ympäriinsä kuvakipinöitä, jotka värikkydessään, äkkinäisissä vaihteluissaan, hullussa heittäytyväisyydessään paljastavat eepiselle näennäisyydelle ja sen rauhalliselle virtaamalle villin ja vieraan voiman. Eepoksen näkökannalta lyriikan epätasainen ja epäsäännöllinen kuvamaailma on yksinkertaisesti tuomittavaa; ja taatusti sen tuomitsivatkin Terpandroksen ajan apollonisten juhlien eepiset rapsodit<sup>94</sup>.

Kansanlaulurunoudessa näemme siis kielen vahvimmilteen jännitettynä *jäljittelemään musiikkia*. Tästä johtuen

Arkhilokhoksesta alkaa uusi runomaailma, joka on perin juurin homeerisuuden vastainen. Näin olemme kuvanneet ainoan mahdollisen suhteen runon ja musiikin, sanan ja sävelen välillä: sana, kuva, käsite etsii musiikille yhdenmukaista ilmaisua ja joutuu sietämään musiikin sinänsä väkivaltaa. Voimme tässä mielessä erottaa kreikkalaisessa kielihistoriassa kaksi päävirtausta, joiden mukaan kieli on jäljitellyt joko ilmiö- ja kuvamaailmaa tai musiikkimaailmaa.

Jotta tämä vastakohta käsitettäisiin, ajateltakoon kerrankin syvemmin Homeroksella ja Pindaroksella tavattavaa kielellistä värien, kieliopin, sana-aineksen eroa<sup>95</sup>. Siinä käy käsinkosketeltavan ilmeiseksi, että Homeroksen ja Pindaroksen välillä ovat täytyneet helistä *Olympoksen orgiahuilut*, jotka vielä Aristoteleenkin aikakaudella keskellä äärettömästi kehittyneempää musiikkia riuhtaisivat mukaan humaltuneeseen henkeen ja jotka alun perin olivat varmasti kiihottaneet aikalaisia jäljittelyyn kaikilla runokeinoilla.

Muistutan tässä eräästä meidän päiviemme tunnetusta, esteetikoistamme yksinomaan töytävältä tuntuvasta ilmiöstä. Saamme yhä uudelleen kokea, kuinka mikä tahansa Beethovenin sinfonia synnyttää yksittäisessä kuulijassa tarpeen puhua kuvin, olkoonkin, että näiden sävelteoksen synnyttämien erilaisten kuvamaailmojen asettaminen yhteen tekee satumaisen kirjavan, jopa ristiiriitaisen vaikutelman. Nykyisenglaisessa estetiikassa kuuluu käytellä köyhää älyä tällaisiin asetelmiin ja sivuuttaa totisesti selittämisen arvoinen ilmiö.

Silloinkin kun säveltäjä itse on puhunut kuvin jostakin sävellyksestään, kun hän esimerkiksi on kuvannut sinfoniaansa pastoraaliksi tai yhtä tämän sävellyksensä

osaa »Purokohtaukseksi» ja toista »Maaväen hilpeäksi yhdessäoloksi»,<sup>96</sup> silloinkin nuo ovat vain vertauksenkaltaisia, musiikista syntyneitä mielteitä eivätkä musiikki-kohteiden jäljitelmiä. Ne ovat mielteitä, jotka eivät voi valaista meille mitään puolta musiikin *dionyysisestä* sisällöstä: niillä ei kerta kaikkiaan ole mitään erityisarvoa muiden kuvien rinnalla. Tämä tapahtumakulku, jossa musiikki purkaa latauksensa kuviksi, meidän on nyt siirrettävä kielellisesti luovaan kansanjoukkoon, jotta aavistaisimme, kuinka syntyy kansanlaulu säkeistöineen, ja miten musiikin jäljittelyn uusi periaate panee liikkeelle koko kielikyvyn.

Jos siis voimme pitää lyyristä runoutta musiikin jäljittelevänä sädehtimisenä kuvissa ja käsitteissä, saatamme nyt kysyä: »Minä musiikki *ilmenee* kuvallisuuden ja käsitteitten kuvastimessa?» Se *ilmenee tahtona* sanan schopenhauerilaisessa mielessä, toisin sanoen esteettisen, puhtaasti näkevän tahdottoman virittyneisyyden vastakohtana<sup>97</sup>. Eroteltakoon tässä mahdollisimman terävästi toisistaan olemuksen ja ilmiön käsitteet. Musiikki ei olemuksensa mukaisesti voi olla tahtoa, koska sellaisena se suljettaisiin kokonaan taiteen ulkopuolelle – tahtohan on epäesteettisyys sinänsä – mutta musiikki ilmenee tahtona.

Jotta lyyrikko voisi ilmaista tahdon ilmenemisen kuvina, hän tarvitsee intohimon kaikki liikahtelut mieliteon kuis-kailuista mielenhoureen jylyyn. Kun hänet valtaa viettymys puhua musiikista apollonisin vertauksin, hän ymmärtää koko luonnon ja itsensä siinä vain ikuisesti tahtovana, haluavana, kaipaavana. Mutta siinä määrin kuin hän tulkitsee musiikkia kuvin, hän lepuuttaa itseään apollonisen katsannon tyvenessä meren rauhassa, vaikka

kaikki, mitä hän havaitsee musiikin väliaineen läpi, on hänen ympärillään sysivässä ja kiirehtivässä liikkeessä.

Jopa silloin, kun hän katselee itseään saman väliaineen lävitse, hänen oma kuvansa näyttäytyy tyydyttymättömyyden tunteena ja tilana: hänen oma tahtomisensa, ikävöintinsä, voihkintansa ja riekkumisensa ovat hänelle vertausta, jolla hän tulkitsee musiikkia itselleen. Tätä on lyyrikon ilmiö: apollonisena nerona hän tulkitsee musiikkia tahdon kuvien avulla, siinä missä hän itse on, täysin irronneena tahdon himokkuudesta, puhdas, samentumaton aurinkosilmä<sup>98</sup>.

Koko tämä selvittely pitää kiinni siitä, että lyriikka on yhtä riippuvainen musiikin hengestä kuin musiikki itse: täydellisessä rajoittamattomuudessaan se ei *tarvitse* kuvaa ja käsitettä, kunhan vain *sietää* niitä vierellään. Lyyrikon runous ei voi ilmaista mitään, mitä ei jo olisi hänet kuvapuheeseen pakottaneessa musiikissa valtavimpana yleisyytenä ja yleispätevyytenä.

Musiikin maailmansymboliikkaa ei ehdytetä kielitse senkään takia, että se viittaa alkuristiriitaan ja alkutuskaan alkuykseyden sydämessä symboloiden näin sfääriä, joka käy kaikkien ilmiöiden yli ja edellä. Sitä vasten jokaikinen ilmiö on vain vertaus. Siksi *kieli* ilmiöiden organina ja symbolina ei voi koskaan tai missään kääntää musiikin syvintä sisintä ulospäin. Aina musiikin jäljittelyyn ryhtyessään kieli pysyy pelkästään ulkoisessa kosketuksessa siihen, koska mikään lyyrinen kaunopuhe ei saa viedyksi meitä askeltakaan lähemmäksi musiikin syvintä mieltä.

## 7

Kaikki tähän asti selviteltyt taideprinsiipit täytyy nyt ottaa avuksi suunnistaessamme labyrintissa<sup>99</sup>, joksi meidän täytyy kuvata *kreikkalaisen tragedian alkuperä*. Tuskin puhun sopimattomasti, kun väitän, että alkuperän ongelmaa ei ole vielä kertaakaan asetettu vakavasti, saati ratkaistu, niin usein kuin antiikin perinnön ilmassa hajallaan leikkuvat repaleet lähestyvätkin toisiaan yhdistyväisinä ja taas toisistaan erkanevat.

Meille tämä perintö kertoo täysin ratkaisevasti, *että tragedia kehittyi traagisesta kuorosta*<sup>100</sup> ja oli alun perin vain kuoro eikä mitään muuta kuin kuoro: velvoitumme katsomaan traagisen kuoron sydämeen varsinaisena alkudraamana tyytymättä mitenkään nykyisiin tapoihin puhua taiteesta – että kuoro olisi ideaalinen katsoja tai että se edustaisi kansan vastapainoksi näyttämön ruhtinaallista aluetta. Monien poliitikkojen mielestä ylevältä kuulostava tulkinta-ajatus – että demokraattisten ateenalaisten muuntumaton siveyslaki esittäytyisi kansankuorossa, joka piti kiinni oikeudestaan kuninkaan kaikista intohimoisista polkemisistä ja poukkoiluista huolimatta – täsmentyy hyvinkin osuvaksi erään Aristoteleen muotoilun avulla<sup>101</sup>. Tragedian alkuperäiseen muotoutumiseen sillä ei ollut vaikutusta, koska jokaisesta puhtaan uskonnollisesta alkuperästä puuttuu kaikki kansan ja ruhtinaan vastakkainasettelu, ylimalkaan koko poliittis-sosiaalinen sfääri. Mutta haluaisimme myös meille tutun klassisen Aiskhyloksen ja Sofokleen käyttämän kuoromuodon näkökulmasta pitää puhetta

»perustuslaillisesta kansanedustamisesta» tässä kohdin rienauksena, joka ei toisia kavahduta. Antiikin valtiosääntö ei *in praxi*<sup>102</sup> tuntenut konstitutionaalista kansanedustusta eikä toivottavasti edes »aavistanut» sitä tragedioissaan.

Tätä poliittista selitystä paljon kuuluisampi ajatus tulee A. W. Schlegeliltä, joka suositteli tarkastelemaan kuoroa tietyssä määrin katsojajoukon koosteena tai uutena, »ideaalisena katsojana»<sup>103</sup>. Yhdistettynä tuohon historialliseen perintöön, jonka mukaan tragedia oli alkuaan vain ja ainoastaan kuoro, tämä näkemys osoittautuu siksi mitä se on, karkeaksi, epätieteelliseksi, joskin loisteliaaksi olettamukseksi, jonka loiste tosin on säilynyt vain sen ytimekkään sanamuodon ansiosta, sen tähden että aito germaaninen puolueellisuus suosii kaikkea »ideaaliseksi» nimettyä, ja siksi että olemme yhä ohimenevän ällistyksen vallassa. Joudumme ihmetyksiin heti, kun vertaamme meille hyvin tuttua teatteriyleisöä mainittuun kuoroon ja kysymme, olisiko lainkaan mahdollista, että tämä yleisö olisi ikinä mitenkään idealisoitavissa traagisen kuoron analogiaksi. Kaikessa hiljaisuudessa kiellämme tämän mahdollisuuden ja jäämme kummastelemaan niin Schlegelin oletuksen rohkeutta kuin kreikkalaisen yleisön kerta kaikkiaan poikkeavaa luonnetta.

Olimmehan aina luulleet, että oikean katsojan, olipa hän kuka hyvänsä, täytyy koko ajan olla tietoinen siitä, että hänen edessään on taideteos eikä empiirinen realiteetti: siinä missä kreikkalaisten traagisen kuoron täytyi tunnistaa näyttämön hahmojen ruumiillinen olemassaolo. Okeanidikuoro<sup>104</sup> uskoi todella näkevänsä edessään titaani Prometheuksen ja piti itseään yhtä todellisena kuin kohtauksen jumalaa. Ja tuollainenko pitäisi sitten

olla laadultaan korkein ja puhtain katsoja, kuin okeanidit, jotka pitivät Prometheusta ruumiillisesti käsillä olevana ja todellisena? Ja ideaalisen katsojan merkkikö olisi rynnätä näyttämölle ja vapauttaa jumala kitumisistaan? Olimme uskoneet esteettiseen yleisöön ja katsoneet yksittäisen katsojan kyvykkäämmäksi kuin hän olikaan pitämään taide-teosta taiteena eli suhtautumaan siihen esteettisesti; ja nyt meille vihjaa Schlegelin ilmaus, että täydellisen ideaalinen katsoja ei annakaan näyttämömaailman vaikuttaa itseensä esteettisesti, vaan elävän empiirisesti. Voi noita kreikkalaisia! me huokaamme; he kääntävät estetiikkamme nurin niskoin! Tottumuksesta me olemme kuitenkin muistaneet Schlegelin sanoja aina, kun on tullut puhe kuorosta.

Mutta tuo niin ilmeinen perintö puhuu tässä Schlegeliä vastaan: kuoro sinänsä vailla näyttämöä eli tragedian primitiivinen hahmo ja tuo ideaalisten katsojien kuoro eivät mukaudu toisiinsa. Minkälainen taidelaji olisi sellainen, joka juonnettaisiin katsojan käsitteestä, kun kerran sen varsinainen muoto olisi »katsoja sinänsä». Katsoja vailla näytelmää on mieletön käsite. Pelkäämme, että tragedian syntyä ei käy selittäminen sen enempää väkijoukon siveellisen älykkyuden arvostamisesta kuin näytelmättömän katsojan käsitteestäkään, ja että ongelma on liian syvällinen, jotta sitä näin lattein katsantotavoin voitaisiin edes koskettaa.

Äärettömästi arvokkaampaan katsantokantaan kuoron merkityksestä etsiytyi Schiller jo kuuluisassa esipuheessaan *Braut von Messinaan*<sup>105</sup>, kun hän tarkasteli kuoroa elävänä muurina, joka ympäröi tragediaa sulkeakseen sen siististi ulos todellisesta maailmasta ja suojatakseen sen ideaalisen pohjan ja sen poeettisen vapauden.

Tällä pääaseellaan Schiller taistelee yleistä luonnollisuuden käsitettä vastaan, draamakirjallisuudelta tavan takaa kerjättyä illuusiota vastaan. Siinä missä päivänvalo on teatterissa vain keinotekoista, arkkitehtuuri pelkääntään symbolista ja runomittaan viety puhe yksinomaan ideaalista luonteeltaan, hallitsee aina kokonaisuuden erheellisyys: ei riitä, että sitä suvaitaan poettisena vapautena, joka toki on kaiken runouden olemus. Kuoron ratkaisevalla sisääntuonnilla julistettiin avoimesti ja rehellisesti sota kaikkea taiteen naturalismia vastaan. – Minusta näyttää siltä, että tällaiselle katsantokannalle meidän niin ylimielinen aikamme varaa iskusanan »pseudoidealismi». Pelkään pahoin, että me olemme nykyisessä luonnollisen ja todellisen ihailussamme ehtineet jo kaiken idealismin vastanavalle, nimittäin vahakabinettiin. Mahtuuhan niihinkin taidetta, kuten tiettyihin nykypäivän rakastettuihin romaaneihin: mutta älköön meitä rääkättäkö vaatimalla, että tällaisella taiteella ylittyisi schilleriläis-goetheläinen »näennäisidealismi».

Kreikkalainen satyrikuoro, alkuperäisen tragedian kuoro, varmaankin liikkui, kuten Schiller oikein näki, »ideaalisella» pohjalla, joka kohosi korkealle kuolevaisten todellisten liikeratojen yläpuolelle. Kreikkalainen kyhäsi kuoroa varten tekaistun *luonnontilan* korokkeen, jolle hän asetti tekaistuja *luonnolentoja*. Tragedia kasvoi korkeutta näiltä perustuksilta ja jo tästä syystä se välttyi alun pitäen tulemasta todellisuuden kiusalliseksi väärennökseksi. Se ei kumminkaan ole mikään mielivaltaisesti taivaan ja maan väliin kuviteltu maailma; enemmänkin se oli helleeneille yhtä todellinen ja uskottava maailma kuin Olympos asukkaineen. Satyyri, dionysyinen kuorolainen,

eli uskonnollisesti kehkeytyneessä, myytin ja kultin sanktioimassa todellisuudessa. Että tragedia alkaa hänen myötään, että hänessä puhuu tragedian dionyysinen viisaus, se on tässä meille yhtä vieras ilmiö kuin ylimalkaan tragedian kehitys kuorosta. Ehkä saamme tarkastelun lähtökohdan siitä, jos esitän olettamuksen, että satyyri, tekaistu luonnonolento, suhteutuu kulttuuri-ihmiseen samalla tavalla kuin dionyysinen musiikki sivistyneeseen maailmaan. Sivilisaatiosta sanoo Richard Wagner, että musiikki kumoaa sen niin kuin aamunkajo kumoaa lampunvalon<sup>106</sup>.

Samalla tavalla minä uskon, että kreikkalainen kulttuuri-ihminen tunsu tulleen satyyrikuoron kumoamaksi: dionyysisen tragedian lähin vaikutus onkin, että valtio ja yhteiskunta, ylimalkaan kuilut ihmisten välillä tekevät tilaa ylivoimaisen mahtavalle yhtenäisyyden tunteelle, joka palautuu luonnon sydämeen. Metafyysinen lohtu, – jota, kuten jo tässä vihjaan, tarjoaa meille jokainen tosi tragedia – että elämä olioiden pohjia myöten on kaikesta ilmiöiden vaihtelusta huolimatta rikkumattoman mahtavaa ja nautinnollista, tämä lohtu näyttäytyy elävässä ilmeisyydessään satyyrien kuorona, luonnonolentojen, jotka elävät nitistymättömissä olevaa elämäänsä kaiken sivilisaation taustalla ja pysyvät ikuisesti samoina läpi kaikkien sukupolvien vaihdosten ja kansojen historioiden käännteiden.

Tällä kuorolla lohduttautuu syvälinen ja hauraimpaan ja raskaimpaan kärsimykseen ainutlaatuisen altis helleeni, joka leikkaavalla katseellaan katsoo keskelle niin sanotun maailmanhistorian tuholiikkeitä kuin myös luonnon julmuutta, ja on vaarassa kaivata buddhalaiseen tahdon

kieltoon. Hänet pelastaa taide ja taiteella pelastaa itse itsensä – elämä.

Dionyysisen tilan haltioituneisuus täälläolon totuttujen reunojen ja rajojen tuhoutumisineen sisältää nimitäin jatkuessaan *letargisen* osatekijän<sup>107</sup>, jossa kaikki henkilökohtainen uppoaa menneisyydessä koettuun. Unohduksessa leikkautuvat erilleen arkipäiväinen maailma ja dionyysinen todellisuus. Mutta heti kun taas tiedostamme tuon arkitodellisuuden, se koetaan inhottavan arkiseksi; askeettinen, tahdonkieltävä virittyneisyys on tuon tilan hedelmä. Tässä mielessä dionyysinen ihminen muistuttaa Hamletia: molemmat ovat kerran luoneet toden katseen olioiden olemukseen, ovat *tienneet*, ja se tekee toimimisesta inhottavaa; sillä heidän tekonsa eivät voi muuttaa mitään olioiden ikuisesta olemuksesta, he kokevat naurettavaksi tai häpeälliseksi sen, että heidän oletetaan taas asettavan nyrjähtäneen maailman sijoilleen.

Tieto tappaa toiminnan, toimintaan kuuluu illuusion verhoon kietoutuminen – tämä on Hamletin opetus, ei tuo Hans Uneksijan<sup>108</sup> halpahintainen viisaus, että turhasta reflektiosta tai mahdollisuuksien liiallisuudesta ei synny tekoja; ei harkinta, ei! – tosi tieto, katsahdus kauhistavaan totuuteen, painaa enemmän kuin mikään toimintaan ajava motiivi, niin Hamletin kohdalla kuin dionyysisen ihmisenkin. Mikään lohdutus ei toimita enää, kaipaus siirtyy maailmasta pois kohti kuolemaa, pois jumaliskin se siirtyy, täälläolo ja sen välkkyvät heijastukset jumalissa tai kuolemattomassa tuonpuoleisessa kielletään. Kun ihminen on tietoinen kerran katsotusta totuudesta, hän näkee kaikkialla vain olemisen luotaantyöntävyyden tai absurdiuden, nyt hän ymmärtää Ofelian kohtalon

symboliikan, nyt hän tietää metsäjumala Silenoksen viisauden: se inhottaa häntä.

Täällä, tahdon äärimmäisimmässä vaarassa, lähestyy pelastava, parantava taikavoima, *taide*; vain se voi taivuttaa nuo inhoajatukset tai täälläolon luotaantyöntävyydet ja absurdiudet mielteiksi, joiden varassa voi elää: tätä on *ylevyys* taiteellisena luotaantyöntävyyden kesyttämisenä ja *koomisuus* taiteellisena absurdiuden inhon purkamisena. Dityrambin satyyrikuoro on kreikkalaisen taiteen pelastusteko; nuo edellä kuvatut muunnokset toteutuivat tässä dionyysisten kumppanusten välimaailmassa.

## 8

Satyyri ja uuden aikamme idyllinen paimen<sup>109</sup> syntyivät samasta kaipauksesta alkuperäiseen ja luonnolliseen; mutta millä lujalla otteella tarttuikaan kreikkalainen säpsähtelemättä metsäihmiseensä ja miten häveliäästi ja heiveröisesti liehakoikaan moderni ihminen hellitelykuvaansa hellämielisestä huilistipaimenestaan! Luonto, jota mikään tieto ei vielä työstä, jonka teljet yhä sulkevat kulttuurin ulkopuolelleen – sen näki kreikkalainen satyyrissaan samastamatta tätä kuitenkaan vielä apinaan. Päinvastoin: satyyri oli ihmisen alkukuva, ilmaus hänen korkeimmista ja vahvimista mielenliikutuksistaan henkistyneenä hurmoksellisena, jonka jumalan läheisyys langettaa loveen, myötäkärsijänä, jossa toistuu jumalan kärsimys, syvimältä luonnon rinnasta kumpuavan

viisauden harjoittajana, luonnon sukupuolisen kaikkivallan aistikuvana, jota kreikkalainen tapasi tarkata pelon ja ihmetyksen sekaisella kunnioituksella. Satyyri oli jotakin ylevää ja jumalallista: siksi siihen eritoten kiintyi dionyyssisen ihmisen kivulloisesti murtunut katse.

Tämän rinnalla ruokottu, pinnistetty paimen olisi ollut loukkaus: satyyrin silmä lepäsi ylevän tyytyväisenä luonnon suurenmoisen kirjoituksen verhoamattomissa ja vähentämättömissä piirroissa; tästä ihmisen esikuvasta pyyhittiin kulttuurin illuusio pois ja paljastettiin tosi-ihminen, omalle jumalalleen hihkuva partainen satyyri. Sen edessä kulttuuri-ihminen kutistui kokoon valheelliseksi pilakuvaksi. Schiller oli oikeassa myös tässä puolessa traagisen taiteen lähtökohtia: kuoro on elävä muuri rynnäköivää todellisuutta vastaan, sillä se – satyyrikuoro – eduskuvaa täälläoloa totuudellisemmin, todellisemmin, täysipainoisemmin kuin itseään ainoana realiteettina pitävä kulttuuri-ihminen. Runouden piiri ei sijaitse maailman ulkopuolella jonakin runoilijan aivojen satumaisena mahdottomuutena: tämän vastakohtana runous on totuuden ehostelematonta ilmaisua, minkä vuoksi sen täytyy karistaa itsestään kulttuuri-ihmisen luulotellun todellisuuden valheellinen kiilto.

Varsinaisen luonnontotuuden ja ainoana realiteettina elehtivän kulttuurivalheen välinen vastakkaisuus muistuttaa sitä, joka vallitsee olioiden ikuisen ytimen, olion sinänsä, ja koko ilmiömaailman välillä: ja niin kuin metafysisesti lohduttava tragedia viittaa ilmiöiden alinomaisella perikadolla täälläolon ytimen ikuiseen elämään, samoin puhuu jo satyyrikuoron symboliikka vertauskuvallisesti tuosta alkuyhteydestä olion sinänsä ja ilmiön välillä.

Modernin ihmisen paimen on pelkkä muotokuva siitä sivistyksen harhojen summasta, jota hän pitää luontona; dionyysinen kreikkalainen tahtoo totuutta ja luontoa voimallisimmallaan – hän näkee itsensä taiottavan satyyriksi.

Täten virittyneenä ja valistettuna juhlii Dionysoksen palvelijain kiihkeä parvi: sen mahti muuttaa kutakin heistä heidän omien silmiensä edessä, niin että he luulevat katsovansa itseään jälleen eheytyneinä luonnonhenkinä, satyyreina. Myöhempi tragediakuoron muodostus on tämän luonnollisen ilmiön taiteellista jäljittelyä, jossa nyt kuitenkin tulee tarpeelliseksi erottaa dionyysiset katselijat dionyysisistä lumotuista. Täytyy pitää koko ajan mielessä, että attikalaisen tragedian yleisö löysi itsensä orkesterikuorosta<sup>110</sup>, ettei pohjimmiltaan ollut olemassa mitään yleisön ja kuoron vastakohtaisuutta: sillä kaikki oli vain yhtä suurta ylevää tanssivien ja laulavien satyyrien kuoroa tai niiden, jotka antoivat satyyrien edustaa itseään. Tässä paljastuu meille Schlegelin lausuman syvempi mieli. Kuoro on »ideaalinen katsoja» siinä määrin kuin se on ainoa *katselija*, näyttämön näkymäailman katselija. Meille tuttu katsojien muodostama yleisö oli kreikkalaisille tuntematon: heidän teatteriensä terassirakennelmien samankeskisinä kaarina kohoavissa katsomoissa jokaiselle oli mahdollista *ylenkatsoa* koko ympäröivä kulttuurimaailma ja kuvitella oman kyllästetyn tarkkuuskatseensa avulla itsensä kuorolaiseksi.

Tällaisen katsantokannan turvin voimme nimittää kuoroa alkutragedian primitiivisessä kehitysvaiheessa dionyysisen ihmisen itsepeilaukseksi. Prosessia ilmentää selkeimmin näyttelijä: todellista lahjakkuuttaan hän

näkee silmiensä edessä häällyvän käsinkosketeltavan roolikuvan, jota hänen on määrä esittää. Satyyrikuoro on ennen kaikkea dionyysisen massan näky, kun taas näyttämön maailma on satyyrikuoron näky: näyn voima on kyllin suuri »todellisuusvaikutelmaa» vastaan ja kyllin suuri tekemään istumapaikoille levittäytyneiden kulttuuri-ihmisten katseen tylsäksi ja aistimattomaksi. Kreikkalaisen teatterin muodot muistuttavat yksinäistä vuoristolaaaksoa: näyttämön arkkitehtuuri näyttää säteilevältä pilvikuvalta: ympäri vuorta parveilevat bakkantit katselevat sitä korkeudestaan ihanana kehyksenä, jonka keskeltä paljastuu Dionysoksen kuva.

Meikäläistä oppinutta havaintoa taiteen perusprosesseista kutakuinkin työtti tämä taiteellinen alkuilmiö, jonka kielellistämme tragediakuoron selitykseksi; mikään ei silti voi olla riidattomampaa kuin se, että runoilijan runoilijuuden ratkaisee yksinomaan hänen kykynsä nähdä ympärillään henkilöihahmoja, jotka elävät ja toimivat hänen edessään ja joiden sisimpään olemukseen hän pääsee silmäämään. Modernille luonteelle ominaisen heikkolahjaisuuden tähden taivumme mieltämään esteettisen alkuilmiön liian mutkikkaasti ja abstraktisti. Aidolle runoilijalle metafora ei ole retorinen figuuri, vaan korvaava kuva, joka häälly hänen edessään käsitteen sijasta. Karakteri ei ole hänelle kokoon kerätyistä yksittäisistä piirteistä yhteen sommiteltu kokonaisuus, vaan hänen silmiensä edessä lävistävän elävänä oleva persoona, joka eroaa samasta näystä maalarin edessä vain, koska se jatkuvasti elää elämistään ja toimii toimimistaan. Minkä ansiosta Homeros kuvailee niin paljon havainnollisemmin kuin muut runoilijat? Koska hän näkee niin paljon

enemmän ympärillään. Me puhumme runoudesta niin abstraktisti, sillä tapaamme olla huonoja runoilijoita kaikki tyynni. Pohjimmiltaan esteettinen ilmiö on yksinkertainen; jos vain on kyky kaiken aikaa nähdä elävää leikkiä ja elää iäti parveilevien henkien ympäröimänä, silloin on runoilija; jos vain tuntee viettymystä muunnella itseään ja antaa puheensa tulla toisista ruumiista ja sieluista, silloin on näytelmäkirjailija.

Dionyysinen liikutus voi ulottaa tämän taiteellisen lahjan kokonaiseen ihmismassaan, niin että väkijoukko näkee ympärillään tuollaisen henkien parven, jonka kanssa tietää olevansa sisäisesti yhtä. Tragediakoorosta lähtevä tapahtumakulku on *dramaattinen* alkutilmiö: nähdä silmiensä edessä itsensä muuttuvan ja sitten toimia ikään kuin olisi astunut toiseen kehoon, toiseen henkilöhahmoon. Kuvattu prosessi avaa draaman kehityksen. Toisin kuin rapsodin kohdalla, joka ei sulaudu kuviinsa, vaan maalarin tapaan näkee ne tarkastelevin silmin itsensä ulkopuolella, tässä luovutaan yksilöydestä majoittumalla vieraaseen luonteeseen. Ja ilmiö oli tarttuvaa laatua: koko parvi tuntee itsensä samalla tavalla lumotuksi. Sen vuoksi dityrambi eroaa kaikista muista kuorolauluista. Neitsyet, jotka laakerinoksa kädessään juhlavasti vetäytyvät Apollonin temppeeliin kulkuelauluaan laulaen, pysyvät omana itsenään ja säilyttävät porvarilliset nimensä; dityrambikuoro taas on kuoro muuntuvaisille, jotka unohtavat täysin porvarillisen menneisyytensä ja sosiaalisen asemansa: heistä tulee ajattomia jumalansa palvelijoita, jotka elävät kaikkien yhteiskuntapiirien ulkopuolella<sup>111</sup>. Kaikki muu helleenien kuorolyriikka on vain apollonisen yksinlaulajan suunnatonta nousua, siinä missä dityrambissa esittäytyy

tiedottomien, itseään ja toisiaan muuttuneina pitävien näyttelijöiden yhteisö.

Lumous on kaiken dramaattisen taiteen ennakkoehto. Lumouksessa dionyysinen hurmahenki näkee itsensä satyyrina, ja *satyyrina hän taas katselee jumalaa*, toisin sanoen tilansa apollonisena täyttymyksenä hän näkee omassa muuttumisessaan uuden näyn itsensä ulkopuolella. Uuden näyn myötä draama on täydellinen.

Tämän käsityksen mukaan meidän on yritettävä ymmärtää kreikkalainen tragedia dionyysisenä kuorona, jonka lataus purkautuu yhä uudelleen ja uudelleen apollonisessa kuvamaailmassa. Kuoro-osuudet, jotka punoutuvat läpi tragedian, ovat tietyllä tavalla koko niin sanotun dialogin eli koko näyttämömaailman, varsinaisen draaman äidinsyli. Monissa perättäisissä purkauksissaan tämä tragedia alkuperä säteilee draamanäkyä, joka on läpikotaisin uni-ilmiötä ja sikäli luonteeltaan eepistä, mutta toisaalta se ei dionyysisen tilan objektivointina kuvaa niinkään apollonista vapautumista näennäisyyteen, vaan päinvastoin yksilön murenemisestä ja yhtymistä alkuolevaan. Draama on näin dionyysisten tietojen ja vaikutusten apollonista aistillistamista, ja siten draamaa ja eeposta erottaa suunnaton kiulu.

Kreikkalaisen tragedian *kuoro*, dionyysisesti liikutetun kokonaisen ihmismassan symboli, saa tässä esitetyssä käsitystavastamme täyden selityksensä. Vaikka me modernin näyttämötaiteen tai oopperan asemaan totuneina emme saatakaan käsittää, kuinka kreikkalaisten traaginen kuoro voisi olla varsinaista »lava-aktia»<sup>112</sup> vanhempaa, alkuperäisempää ja tärkeämpää, – niin selkeästi kuin tämä käykin ilmi perinteestä – vaikkemme

edelleenkään saa sointumaan tuota kuoron ratkaisevuutta ja alkuperäisyyttä yhteen sen kanssa, minkä tähden se kytkeytyy alempiin palveleviin olentoihin, ensi alkuun jopa vuohipukinkaltaisiin satyyreihin, ja vaikka näyttämön edessä oleva orkesteri jääkin meille ikuisesti mysteeriksi, olemme nyt päätyneet näkemykseen, jossa näyttämö sekä toiminta ajatellaan pohjimmiltaan ja alkuperältään pelkkänä *näkynä*: ainoa »realiteetti» on juuri kuoro, joka synnyttää itsestään näyn ja puhuu siitä tanssin, sävelen ja sanan koko symboliikalla. Kuoro näkee näyssään herransa ja mestarinsa Dionysoksen ja on sen tähden ikuisesti *palveleva* kuoro: se näkee, kuinka sen jumala kärsii ja ihannoi itseään, eikä kuoro sen vuoksi itse *toimi*.

Jumalaa palvelevasta asemastaan huolimatta kuoro on kuitenkin korkein, dionyysinen ilmaus *luonnosta*, josta se jumalan tavoin puhuu henkistyneitä oraakkelin ja viisauden sanoja: se on yhtäkaa *myötäkärsivä* ja *viisas* kuoro, joka tuo totuuden maailman sydäimestä. Näin siis syntyy tuo satumainen ja niin töytävältä näyttävä viisaan ja henkistyneen satyyrin hahmo, joka on samanaikaisesti »telmivä ihminen» jumalan vastakohtana: yhtäkaa sekä luonnon eduskuva ja luonnon vahvin vietti tai symboli että luonnon viisauden ja taiteen harjoittaja: muusikko, runoilija, tanssija, selvännäkijä samassa persoonassa.

Tämän käsityksen ja myös perinteen mukaan *Dionysos*, varsinainen näyttämösankari ja näyn polttopiste, ei tragedian vanhimmalla kaudella ollut todella saapuvilla, se ainoastaan miellettiin käsillä olevaksi: alkuperäinen tragedia oli pelkkä »kuoro» eikä lainkaan »draama». Myöhemmin yritettiin osoittaa jumala reaaliseksi ja esittää näkyhahmo kirkastavine kehyksineen jokaisen

silmän nähtäväksi, mistä alkoi »draama» ahtaammassa merkityksessä. Dityrambisen kuoron tehtäväksi tuli tuolloin liikuttaa kuulijan tunnelmaa siihen pisteeseen, jossa tämä ei traagisen sankarin tullessa näyttämölle nähnyt edessään muodottomasti naamioitua ihmistä, vaan sen kanssa yhtä aikaa esiin tulevan, kuulijan omasta haltioitumisesta kumpuavan näkyhahmon. Jos ajattelemme Admetosta, joka vatvoo juuri luotaan lähtenyttä puolisoaan Alkestista<sup>113</sup> riutuen henkisen havaintonsa syvyyksissä – ja jolle äkkiä näytetään kuva samanmuotoisesta ja samalla lailla liikkuvasta naisesta, jos ajattelemme hänen äkillistä vapi-sevaa levottomuuttaan, hänen myrskyistä vertailuaan, hänen vaistomaista vakuuttuneisuuttaan – saamme *analogonin*<sup>114</sup> sille tuntemukselle, jonka kokee dionyysisesti liikutettu katsoja, kun näyttämöllä häntä kohti astelee jumala, jonka kärsimykseen hän on jo ehtinyt yhtyä. Tahattomasti katsoja on näin siirtänyt maagisena sielunsa edessä väikkyvän jumalkuvan tuohon naamioituun hahmoon ja liuottanut samalla todellisuutensa henkiolentojen epätodellisuudeksi. Tässä apollonisessa unitilassa päivämaailma verhoutuu ja silmillemme paljastuu uusi selkeämpi, ymmärrettävämpi, tarttuvampi, jos kohta varjonkaltainen ja alati muuttuva maailma.

Tämän mukaisesti tunnistamme tragediassa sen läpikotaisin otteeseensa ottavan tyylivastakohdan: kieli, väri, liike, puheen dynamiikka esittäytyvät kuoron dionyysisessä lyriikassa ja toisaalta apollonisessa lavan unimaailmassa täysin toisistaan eriytyneinä ilmaisupiireinä. Apolloniset ilmiöt, joissa Dionysos objektivoi itsensä, eivät ole enää kuoromusiikin tapaan »ikuinen meri, vaihtuva kudos, hehkua elämä»<sup>115</sup>, eivät enää ainoastaan noita tunnettuja

mutta kuviksi tihentymättömiä<sup>116</sup> voimia, joista henkistynyt Dionysoksen palvelija vainuaa jumalan läheisyyden: nyt puhuu näyttämöltä eepin hahmotuksen selkeys ja lujuus, enää ei puhu Dionysos voimien kautta, vaan eepinän sankarina, lähestulkoon Homeroksen kielellä.

## 9

Kaikki pintaan tuleva kreikkalaisen tragedian apollonisessa puolessa, dialogissa, näyttää yksinkertaiselta, läpinäkyvältä, kauniilta. Tässä mielessä vuoropuhelu eduskuvaa helleeninä, jonka luonne paljastuu tanssissa, koska tanssissa suurin voima on vain potentiaalista mutta liikkeen sulavuudessa ja ylväydessä paljastuvaa. Niinpä meitä yllättää Sofokleen sankareiden kielen apolloninen täsmällisyys ja kirkkaus, niin että luulemme pääsevämme saman tien katsahtamaan heidän olemuksensa sisimpään perustaan kovin ällistyneinä siitä, että tie perustuksiin on niin lyhyt. Mutta kun kerran kin käännämme katseemme sankarin luonteen pinnalta – pohjimmiltaan sankari on vain pimeälle seinälle heitetty varjokuva eli läpeensä ilmiö – poraudumme myyttiin, joka näissä kirkkaissa heijastuksissa heittyy eteenpäin, silloin saamme äkillisen elämyksen tutun optisen ilmiön vastakohdasta.

Kun yritämme vankasti tähtyä aurinkoa ja käännämme pois häikäistyneen katseemme, saamme silmiimme suojaksi tummia väritäpliä. Kääntäen: Sofokleen sankarien

varjokuvaheijastukset, naamion apollonisuus, syntyvät välttämättä katseesta luonnon sisukseen ja kauheuteen, sädehtivät täplät tavallaan parantavat katseen, jota julmisteleva yö ruhjoo. Vain tässä mielessä saatamme uskoa, että tajuamme oikein vakavan ja merkittävän käsitteen »kreikkalainen seesteisyys»<sup>117</sup>; kun taas nykypäivänä saamme joka kolkassa ja käänteessä tavata tykkänään väärin, vaarantamattomaksi viihtymiseksi ymmärretyn seesteisyyskäsitteen.

Sofokles ymmärtää kreikkalaisen näyttämötaiteen kärsivimmän hahmon, epäonnisen Oidipuksen, jaloksi ihmiseksi, joka on viisaudestaan huolimatta määrätty erehdykseen ja kurjuuteen, mutta joka lopulta suunnattomien kärsimystensä kautta soveltaa itseensä maagista siunausvoimaa: sen vaikutus yltää jopa hänen menettymisensä ylitse<sup>118</sup>. Jalo ihminen ei tee syntiä, tahtoo syvällinen runoilija sanoa meille: tällaisen ihmisen toiminta voi hävittää jokaisen lain, luonnonjärjestyksen tai siveellisen maailman, koska tässä toiminnassa näytätty korkeampi vaikutusten taikapiiri, joka perustaa uuden maailman vanhan syöstyn raunioille. Tämän tahtoo runoilija sanoa meille, sikäli kuin hän on samalla uskonnollinen ajattelija: runoilijana hän näyttää meille ensin ihmeellisesti sykertyneen tapahtumakulun, jonka oikaisija vähä vähältä hitaasti aukoo omaksi turmiokseen; tämän ratkaisun aitohelleeninen ilo on niin suurta, että sen myötä koko teos saa ylleen ylivertaista seesteisyyttä, joka taittaa kaikkialla kärjen tapausten kulun puistattavilta ennakkoehdoilta. Näytelmässä *Oidipus Kolonoksessa* kohtaamme samaa seesteisyyttä, mutta äärettömään kirkastukseensa kohonneena; kohtuuton kurjuus kohtaa ukkoa,

joka jää sen valtaan puhtaasti *kärsivänä* ja jota vastassa seisoo ylimaallinen seesteisyys: se laskeutuu jumalsfääreistä ja vihjaa, että sankari puhtaan passiivisessa käytöksessään tavoittaa korkeimman aktiivisuutensa, joka ylittää reilusti hänen oman elämänsä rajat, siinä missä hänen aiemman elämänsä tietoinen pyrintö on vain ajanut hänet toimettomuuteen<sup>119</sup>. Näin selviää vähitellen kuolevaiselle silmälle avaamattomasti kietoutunut Oidipus-sadun tapahtumakulkusolmu – ja syvin inhimillinen ilo valtaa meidät tämän dialektiikan jumalaisen vastineen äärellä.

Jos teemme tällä selityksellä oikeutta runoilijalle, voidaan toki aina kysyä, tyhjennämmekö samassa myytin sisällön: ja tässä osoittautuu, että runoilijan koko käsitys ei ole kuin tuo sama varjokuva, jonka parantava luonto heittää etemme heti katsahdettuumme pohjattomuuteen. Isänmurhaaja Oidipus, äidinpuoliso Oidipus, sfinksi-arvoituksenratkoja Oidipus! Mitä meille kertoo näiden kohtalokkaiden tekojen salaperäinen kolminaisuus? On olemassa ikivanha, erityisesti persialainen kansanuskomus, että viisaat maagit saattoivat syntyä vain sukurutsaisesti<sup>120</sup>. Arvoituksen ratkaisevaa ja äitinsä naivaa Oidipusta silmällä pitäen meidän on tulkittava: missä viisauksia puhuvien ja maagisten voimien vaikutuksesta murtuvat nykyisyyden ja tulevaisuuden lumo, yksilöitymisen jäykkä laki ja ylimalkaan luonnon varsinainen ihme, siellä on täytynyt jo olla alkusyynä suunnatonta luonnonvastaisuutta, kuten toisaalla insestiä; sillä kuinka voisi pakottaa luonnon paljastamaan salaisuutensa, ellei siten, että käy voitokkaasti sitä vastaan, toisin sanoen luonnottoman avulla?

Tämän tiedon näen leimaavan tuota luotaantyöntävää kolminaisuutta Oidipuksen kohtalossa: joka ratkaisee

luonnon – tuon kahtalaisen sfinksin – arvoituksen, hänen täytyy myös repiä pyhin luonnonjärjestys isänsä murhaajana ja äitinsä puolisona. Myytti näyttääkin tahtovan kuiskata meille, että viisaus ja nimenomaan dionyysinen viisaus on luonnonvastaista iljetystä, että sen, joka tietonsa turvin syöksee luonnon tuhon ja kiellon pohjattomuuksiin, on myös itse koettava luonnon hajoaminen. »Viisauden kärki kääntyy viisasta päin: viisaus on rikos luontoa vastaan»: tuollaisia kauheita lauseita myytti huutaa meille: mutta helleeninen runoilija koskettaa kuin auringonsäde ylevää ja pelottavaa myytin memnon-patsasta, niin että se alkaa äkisti soida – sofokleista melodია!<sup>121</sup>

Passiivisuuden glooriaa vastaan asetan nyt aktiivisuuden gloorian, josta tarjoaa valaistusta Aiskhyloksen *Prometheus*. Mitä Aiskhyloksella olisi tässä sanottavanaan meille ajattelijana, mutta mitä hän runoilijana antaa meidän vain aavistella vertauksenkaltaisessa kuvassaan, sen on jo nuori Goethe osannut paljastaa oman *Prometheuksensa* uskalletuin sanoin:

»Tässä istun ja muotoan  
ihmistä kuvakseni  
olentoa omani laista  
kärsimään ja itkemään  
nauttimaan ja iloitsemaan  
eikä sinusta piittaamaan  
kuten minä!»<sup>122</sup>

Titaanisuuteen itsensä kiihdyttävä ihminen kamppailee oman kulttuurinsa kanssa ja pakottaa jumalat sitoutumaan viisauteensa, koska hänen käsissään on olemassa-

olo ja sen rajat. Ihmeellisintä tässä Prometheus-runossa, joka pääajatuksensa mukaan on varsinainen epähurskauden hymni, on kuitenkin syvä aiskhylolainen veto kohti *oikeudenmukaisuutta*: yhtäällä rohkean »yksilön» mittaamaton kärsimys, toisaalla jumalallinen hätä, aavistus jumalhämärästä<sup>123</sup>, sovittukseen, kummankin kärsimysmaailman metafysisiseen yhteiselämään pakottava mahti – kaikki tämä muistuttaa mitä väkivimmin Aiskhyloksen maailmankatsomuksen keskipisteestä ja päälauseesta, jonka mukaan jumalien ja ihmisten yläpuolella hallitsee ja vallitsee ikuinen oikeudenmukaisuus, Moira. Kun kohtaamme Aiskhyloksen, joka hämmästyttävän rohkeasti asettaa olympolaisen maailman oikeudenmukaisuuden vaakaan, meidän täytyy muistaa, että syvällisen kreikkalaisen mystereihin kuului metafysisen ajattelun järkkymättömän luja pohja, ja että hän saattoi näin purkaa kaikki skeptiset mielihaluensa olympolaisiin. Erityisellä tavalla kreikkalainen taiteilija tunsu hämärää vastavuoroista riippuvuutta suhteissaan jumaliin: juuri Aiskhyloksen *Prometheus* symbolisoi tämän tunteen.

Titaaninen taiteilija löysi itsestään uhman uskoa, että osaa luoda ihmisiä<sup>124</sup> ja vähintäänkin tuhota olympolaisia jumalia: tähän hän ylsi korkeamman viisauden avulla, josta hän joutui maksamaan ikuisen kärsimyksen hinnan. Suuren neron ihana »kykeneminen», jota vasten ikuinen kärsimyskin on vähän, *taiteilijan* karvas ylpeys – tämä on Aiskhyloksen runouden sisältö ja sielu, siinä missä Sofokles virittelee Oidipuksellaan *pyhimyksen* voittolaulun alkusoittoa. Mutta edes Aiskhyloksen myytille antama tulkinta ei mittaa sen hämmentävää kauhusyvyttä:

pikemminkin on taiteilijan nautinto tulemisesta, kaikkea pahaa uhmaava taiteellisen luomisen seesteisyys pelkkää vaaleaa pilvi- ja taivaskuvaa, joka heijastuu mustaan surun mereen. Taru Prometheuksesta on koko arjalaisen kansainyhteisön alkuperäistä yhteisomistusta ja dokumentin syvällis-traagisesta lahjakkuudesta, eikä liene aivan epätodennäköistäkään, että tähän myyttiin sisältyy arjalaiselle olemukselle samaa luonnehtivaa merkitystä kuin mitä syntiinlankeemusmyytillä on semiittiselle olemukselle, ja että näiden kahden myytin välillä on sama sukulaisuuden aste kuin veljen ja sisaren välillä<sup>125</sup>.

Prometheus-myytin ennakkoehto on naiivin ihmisen *tullelle*<sup>126</sup> suoma yletön arvostus jokaisen nousevan kulttuurin todellisena *palladiumina*<sup>127</sup>: mutta tuon alkuihmisen mietteissä se, että ihminen hallitsee tulta mielin määrin eikä saa sitä vain taivaan lahjana sytyttävästä salamaniskusta ja hellesään maastopalosta, oli jumalaisen luonnon vastaista rikosta ja rosvoutta. Ja niin asettaa ensimmäinen filosofinen ongelma piinallisen ratkeamattoman ristiriidan ihmisen ja jumalan välille ja siirtää sen kuin kalliolohkareen jokaisen kulttuurin oviaukolle.

Parhaan ja korkeimman, josta ihmiskunta voi tulla osalliseksi, se saavuttaa kamppailun ja rikoksen kautta, mikä johtaa kokonaiseen kärsimysten ja huolien tulvaan, jolla loukatut taivaalliset ajavat jaloa korkeammalle koettavaa ihmissukua takaisin kotiin: katkera ajatus, joka rikokselle annetun *arvon* tähden käy harvinaisella tavalla vasten semiittistä syntiinlankeemusmyyttiä: siinä uteliaisuus, valheellisuus, vedätettävyys, himokkuus, lyhyesti sanoen kokonainen sarja etupäässä naispuolisia mielenliikutuksia katsotaan pahan alkuperäksi. Arjalaista

mieltämistä leimaa ylevä tapa pitää *aktiivista syntiä* varsinaisena prometeaanisena<sup>128</sup> hyveenä: tässä keksitään pessimistisen tragedian eettinen pohja: inhimillisen pahan *oikeutus*, ja samalla inhimillisen syllisyyden pohja: kärsimyksen rangaistus. Olioiden olemuksessa sijaitseva paha – jota arjalainen ei välitä saivarrella pois mietteistään – maailman sydämässä sijaitseva ristiriita paljastuu erilaisten maailmojen limittymisenä, esimerkiksi jumalaisen maailman ja inhimillisen maailman sekaantumisenä, jossa jokainen on oikeassa yksilönä, mutta jokainen yksilö kärsii yksilöitymisestään. Kun yksilö kiskoutuu sankarillisesti yleiseen, kun hän koettaa irrottautua yksilöitymisen lumouksesta ja olla itse *yksi ja ainoa* maailmanolemus, hän kärsii sisällään olioissa piilevää alkuristiriitaa, hän rikkoo ja kärsii. Siksi ymmärtävät arjalaiset rikoksen mieheksi ja semiitit synnin naiseksi, niin että alkurikos lähti miehestä, alkusynty naisesta. Noitakuoro ei turhaan kerro:

»ei pidä olla turhan tarkkaavainen  
tuhannen askelta tarvitsee nainen  
mutta vaikka kiirehtisi kukaties  
yhdellä loikalla samaan entää mies»<sup>129</sup>

Joka ymmärtää Prometheus-tarun sisimmän ytimen – nimittäin titaanisesti pyrkivälle yksilölle määrätyn rikoksen välttämättömyyden – hänen täytyy myös saman tien tuntea tämän pessimistisen mieltämistavan epäapollonisuus; sillä Apollon tahtoo rauhoittaa yksilöitä juuri sillä tavoin, että hän vetää heidän välilleen rajalinjat ja muistuttaa heitä alituisin itsetuntemuksen ja kohtuuden vaatimuksin näistä rajoista pyhimpinä maailman lakeina.

Jotta apolloninen taipumus ei olisi jäykistänyt muotoa egyptiläiseksi kulmikkuudeksi ja kylmyudeksi, eikä merenkäynti pysähtynyt yksittäisille aalloille ennalta annettuihin liikeradan ja toimialueen säädöksiin, dionyysinen nousuvesi runteli aika ajoin koko tuon pienen piirin, johon yksipuolisen apolloninen »tahto» yritti sulkea helleeniyden. Kuten Prometheuksen titaaniveli Atlas otti harteilleen maapallon, dionyysisyyden yhtäkkiä hyökyvä tulva ottaa harjalleen yksilöiden yksittäiset pienet aallonhuiput. Tämä titaaninen tunku päästä kaikkien yksilöiden Atlakseksi näitä leveillä harteillaan yhä korkeammalle ja yhä etämmäksi kannatellen yhdistää prometeaanista ja dionyysistä.

Aiskhyloksen Prometheus on tässä tarkastelussa dionyysinen naamio, kun taas mainituissa syvissä oikeudenmukaisuuden vedoissaan Aiskhylos paljastaa oivaltavalle, että hän periytyy isän puolelta Apollonista, yksilöitymisen ja oikeudenmukaisuusrajojen jumalasta. Ja näin voitaisiin ilmaista Aiskhyloksen Prometheuksen kaksoisolemus, sen samanaikainen dionyysinen ja apolloninen luonne, käsitteellisellä kaavalla: »Kaikki käsillä oleva on oikeudenmukaista ja epäoikeudenmukaista ja kummassakin yhtäläisesti oikeutettua.»

Siinä sinulle maailma! Siinä ainoa maailma!<sup>130</sup> –

## IO

Kiistaton perinne kertoo, että kreikkalainen tragedia käsitteli vanhimmassa muodossaan pelkkää Dionysoksen kärsimystä ja että pitkään Dionysos oli myös ainoa näyttämösankari. Mutta yhtä varmasti voidaan katsoa, että Euripideeseen saakka Dionysos ei ollut lakannut olemasta traaginen sankari, vaan että kaikki kreikkalaisen näyttämötaiteen kuuluisat hahmot Prometheuksesta Oidipukseen ja muihin olivat ainoastaan alkuperäisen Dionysos-sankarin naamioita. Noiden maineikkaiden hahmojen usein ihmetelty tyypillinen »ideaalisuus» perustuu olennaisesti siihen, että naamioiden taakse kätkeytyi jumaluus. Ties kuka on otaksunut, että kaikki yksilöt ovat yksilöinä koomisia ja siten epätraagisia<sup>131</sup>: tästä voisi päätellä, että kreikkalaiset eivät ylimalkaan *olisi kestäneet* yksilöitä näyttämöllä. Itse asiassa näin he näyttävät kokeneenkin: kuinka tuo Platonin erottelu ja arvottelu »idean» hyväksi »idolin» tai eduskuvan tappioksi<sup>132</sup> istuukaan niin tiukasti helleenisessä olemuksessa.

Filosofin oppisanasto auttaa meitä puhumaan helleenisen näyttämön traagisista henkilöahmoista: ainoa tosiaan todellinen Dionysos ilmenee hahmojen moneudessa, kamppailevan sankarin naamiossa, ja kietoutuu samalla yksilötahdon verkkoon. Ilmestyvän jumalan tapa puhua ja toimia muistuttaa erehtyvää, pyrkivää, kärsivää yksilöä: ja että hän ylipäänsä *ilmenee* näin eppisen täsmällisesti ja selkeästi, siitä on kiittäminen Apollonia, unentulkitsijaa, joka tuon vertauskuvallisen ilmestymisen avulla tulkitsee kuorolle sen omaa dionyysistä tilaa. Tosiasiassa sankari

on kuitenkin mysteerien kärsivä Dionysos-jumala, joka kokee itsessään yksilöitymisen kärsimyksen. Ihmeelliset myytit kertovat, kuinka hän poikasena joutui titaanien kappaleiksi repimäksi ja kuinka häntä tässä tilassa kunnioitettiin Zagreuksena<sup>133</sup>: tämä vihjaa, että kappaleiksi repiminen, varsinainen dionyysinen *kärsimys*, on samaa kuin muuttuminen ilmaksi, vedeksi, maaksi ja tuleksi, että meidän olisi siis pidettävä yksilöitymisen olotilaa kaiken kärsimyksen lähteenä ja alkuperänä, jonakin itsessään hylättävänä. Dionysoksen naurusta syntyivät olympolaiset jumalat ja hänen kyynelistään ihmiset.

Kappaleiksi revityn jumalan olemassaolossaan Dionysoksella oli julman villiintyneen henkiolennon ja lempeän lauhkean hallitsijan kaksoisluonne. Palvojat toivoivat Dionysoksen jälleensyntymää, jonka saatamme nyt aavisuksenomaisesti käsittää yksilöitymisen lopuksi: tämä tuleva kolmas Dionysos kirvoitti palvojien pauhaavan riemulaulun. Ja vain tästä toivosta nousi ilon pilkahdus rikki revityn, yksilöiksi pirstotun maailman kasvoille: kuten myytti asian kuvallistaa ikuiseen suruun vajonneella Demeterillä<sup>134</sup>, joka *iloitsee* jälleen, vasta kun hänelle kerrotaan, että hän voisi *vielä kerran* kantaa ja synnyttää Dionysoksen. Näissä havainnoissa meillä on jo koossa syvällisen ja pessimistisen maailmankatsomuksen kaikki ainesosat ja samalla *tragedian mysteerioppi*: perustietous kaiken käsillä olevan ykseydestä, yksilöitymisen pitäminen pahan alkusyynä, taide iloisena toiveena yksilöitymisen lumouksen murtumisesta, ounasteluna jälleen eheytyneestä ykseydestä. –

Aiemmin on vihjattu, että homeerinen epiikka on olympolaisen kulttuurin runoutta, jolla tuo kulttuuri juhli

ja lauloi voittoaan titaanien taisteluiden kauheuksista. Traagisen runouden ylivertaisen mahtavasta vaikutuksesta homeeriset myytit syntyvät nyt uudelleen ja näyttävät sielunvaelluksellaan, että tällä välin on entistä syvällisempi maailmankatsomus kukistanut olympolaisen kulttuurin. Uhmakas titaani Prometheus on ilmoittanut olympolaiselle kiusanhengelleen, että sen herruus on suuressa vaarassa, ellei se liittoudu hänen kanssaan oikeaan aikaan. Aiskhylokselta tunnemme säikähtäneen, loppuaan pelkäävän Zeuksen liiton titaanin kanssa. Näin varhaisempi titaanien aika tuodaan takaisin Tartaroksesta<sup>135</sup> päivänvaloon.

Villin ja alastoman luonnon filosofia katsoo ylhäällä tanssivia homeerisen maailman myyttejä verhotuin kasvoin: nämä kalpenevat, kavahtavat jumalattaren salamoivaa silmää – kunnes ne pakottavat dionyysisen taiteilijan mahtavan nyrkin<sup>136</sup> palvelemaan uutta jumaluutta. Dionyysinen totuus valtaa myytin koko alan *omien* tietojensa symboliikaksi ja ilmaisee nämä osin tragedian julkisessa kultissa, osin salaisessa dramaattisten mysteerimenojen vietossa, mutta aina vanhoihin myytteihin verhottuna. Mikä voima vapautti Prometheuksen korppikotkien kynsistä ja muunsi myytin dionyysisen totuuden edistäjäksi? Se oli musiikin herakleenvoima<sup>137</sup>: sellaisena kuin se tragediassa korkeimman ilmentymänsä tavoittaneena pystyi tulkitsemaan myyttiä uudelleen syvällisen merkittävästi, kuten olemme jo edellä luonnehtineet musiikin mahtavinta kykyä.

Sillä jokaisen myytin osana on vähitellen ajautua jonkin historiallisesti oletetun todellisuuden kapeikkoihin ja päätyä siihen, että jokin myöhempi ajankohta historiallisine vaateineen käsittelee sitä kertaluontoisena

tosiasiana: ja kreikkalaiset olivat jo täyttä päätä leimaamassa koko myyttistä nuoruudenuntaan terävästi ja mielivaltaisesti historiallis-pragmaattiseksi *kertomukseksi nuoruudestaan*. Tällä tavoin nimittäin uskonnot tapaavat kuolla sukupuuttoon: kun jonkin uskonnon myyttiset ennakkoehdot systematisoidaan oikeauskoisen dogmaattisuuden ankaralla ymmärryksen silmällä historiallisten tapahtumien valmiiksi yhteistulokseksi ja kun aletaan sitten ahdistettuna puolustaa myyttiä uskomisen väärinä kuitenkin kaiken aikaa sen luonnollista edelleen elämistä ja kasvamista vastaan rimpuillen, kun toisin sanoen tunne myyttiä kohtaan kuolee pois ja sen tilalle astuu historiallisille perustuksille pystytetyn uskonnon vaade. Sukupuuttoon kuoleva myytti tarttuu silloin dionyysisen musiikin uudestisyntyneeseen suojelushenkeen: ja sen käsissä myytti kukoistaa vielä kerran, sävyin, joita se ei ole koskaan aikaisemmin näyttänyt, tuoksuin, jotka herättävät kaipaavan aavistuksen metafyyysisestä maailmasta. Vihoviimeisen loistonsa jälkeen kukka kuihtuu, sen lehdet lakastuvat ja pian hätyyttävät antiikin pilkalliset Lukianokset<sup>138</sup> kaikkien tuulien riepottelemaa, värinsä menettänyttä ja runneltua. Tragedioitse myytti tavoittaa syvimmän sisältönsä, ilmaisuvoimaisimman muotonsa; vielä kerran se kohottautuu kuin haavoitettu sankari, jonka silmässä leimuavat voiman kohtuuttomuuden ja kuolevan viisaan rauhan viimeiset mahtavat liekit.

Mitä tahdoitkaan, rötöstävä Euripides, kun yritit pakottaa kuolevan vielä kerran orjapalvelukseesi? Kuoleva kuoli väkivaltaisen käden kautta: ja nyt sinä tarvitsit jäljitellyn, naamioidun myytin, joka Herakleen apinan tapaan osasi prameilla vain vanhalla loistolla. Ja niin kuin

sinuun kuoli myytti, sinuun kuoli myös musiikin henki: ahnain ottein ryöväsit kaikki musiikin puutarhat, muttet saanut muuta aikaan kuin jäljitelyä, naamioitua musiikkia. Ja koska sinä hylkäsit Dionysoksen, sinut hylkäsi Apollon; ota kiinni kaikki hänen kärsimyksensä ja sulje ne omaan piiriisi, teroita ja hio sankariesi puheet sofistisen dialektiikan mukaisiksi – eivät sinun sankariesi intohimot ole muuta kuin jäljitelyä, naamioitua intohimoa, eivätkä he puhu kuin jäljitelyä, naamioitua puhetta.

## II

Kreikkalainen tragedia hävisi toisin kuin sen vanhat sisartaiteenlajit: se kuoli itsemurhaan, ratkaisuttoman konfliktin seurauksena, siis traagisesti, kun taas nuo kaikki muut kohtasivat kauniimman ja rauhallisemmän kuoleman. Jos nimittäin onnelliseen luonnontilaan kuuluu ero elämästä kouristuksitta hyvin jälkeläisin, tähän sopivat useimpien ammoisten taidelajien kohtalot: ne hiipuivat hitaasti, näkivät kuolevan katsantonsa edessä kauniin jälkikasvunsa ja kohottivat urhealla eleellä päänsä pystyyn. Sitä vastoin kreikkalaisen tragedian kuolemasta sai alkunsa suunnaton, kaikkialla syväksi koettu tyhjyys; niin kuin kerran Tiberiuksen aikaan kreikkalaiset merimiehet kuulivat autiolla saarella vavistavan huudon »Suuri Pan on kuollut»<sup>139</sup>: niin kajahteli nyt kivulias valitushuuto halki helleenisen maailman: »Tragedia on kuollut! Sen myötä on koko runous menetetty! Pois tieltä kavennetut, ohennetut

hännystelijät! Painukaa Hadekseen, syökää itsenne kylläisiksi vanhojen mestareitten murusista!»

Kun kuitenkin jo kukoisti uusi taiteenlaji, joka vieläpä kunnioitti tragediaa edeltäjättärenään ja opettajatterenaan, havaittiin<sup>140</sup> yleiseksi kauhistukseksi, että piirteet, jotka se oli perinyt äidiltään, olivat tämän pitkän kuolinkamppailun ajalta. Tragedian päiviltä päästämisesä huhki Euripides; ja tuo seuraava taiteenlaji tunnetaan nimellä *uusi attikalainen komedia*. Siinä eli edelleen tragedian suvustaan huonontunut muoto, muistomerkkinä siitä, miten vaivalloisesti ja väkivaltaisesti tragedia erkani elämästä.

Tämä asiayhteys tekee käsitettäväksi intohimoisen mieltymyksen, jota uudemman komedian kirjoittajat tunsivat Euripidesta kohtaan; ei enää oudoksutakaan Filemonin toivomusta tulla hirtetyksi vain siksi, että voisi etsiä Euripidesta manalasta, kunhan saattaisi olla vakuuttunut ymmärryksen säilymisestä kuoleman jälkeen<sup>141</sup>. Jos nyt kuitenkin tahtoo kaikkein lyhimmin, vailla tyhjentävän esityksen vaateita kuvata sitä, mikä yhdistää Euripidesta sekä Menandrosta<sup>142</sup> ja Filemonia, ja sitä, miksi Euripides vaikutti niin kuohuttavan esikuvallisesti, silloin riittää, kun toteaa, että hän toi *katsojan* näyttämölle. Joka on saanut tietoonsa, mistä aineksista Euripidesta edeltävät prometeaaniset traagikot muodostivat sankarinsa ja kuinka kaukana heidän päämääristään oli ajatus tuoda todellisuudelle uskollinen naamiohahmo näyttämölle, hän on myös selvillä Euripideen pyrkimyksen koko poikkeavuudesta. Arkielämän ihminen työntyi hänen lävitsensä katsomotilasta lavalle, peili, jossa ennen saivat ilmaisunsa vain suuret ja uljaat piirteet, heijasti nyt piinallista uskollisuutta myös luonnon epäonnistuneille juonteille.

Odyseus, vanhemman taiteen tyyppillinen helleeni, vajosi uudempien runoilijoiden käsissä oitis *graeculus*-hahmoksi, jonka tehtäväksi dramaattisen mielenkiinnon keskipisteessä tuli vastedes esittää hyväntahtois-veijarimaista kotiorjaa<sup>143</sup>.

Minkä Euripides laskee ansiokseen Aristofaneen näytelmässä *Sammakot*<sup>144</sup>, että traaginen taide vapautui hänen kotikonsteillaan pompöösistä pönäkkydestään, sen voi jäljittää hänen omista traagisista sankareistaan. Katsoja näki ja kuuli nyt olennaisin osin kaksoisolentonsa euripidelaisessa näyttämötaiteessa ja iloitsi, että se osasi puhua niin hyvin. Eikä ilo tähän jäänyt. Aiskhyloksen kilpailijaksi esittäytyneeltä Euripideelta opittiin puhumista: kansa oppi puhumaan kaikkien taiteen sääntöjen mukaisesti ja havainnoimaan, neuvottelemaan ja päättelemään mitä sukkelimmin sofistikaatioin. Julkisen kielenkäytön käänteellään Euripides mahdollisti uuden komedian. Tästä lähin ei enää ollut mikään salaisuus, miten ja millä lausumilla jokapäiväisyys saattoi astua näyttämölle. Porvarillinen keskinkertaisuus, jonka varaan Euripides rakensi kaikki poliittiset toiveensa, sai näin sanallisen asunsa, kun sitä aiemmin oli kielen määrännyt tragediassa puolijumala ja komediassa juopunut satyyri tai puoli-ihminen. Ja näin nousi aristofaaninen Euripides suosionsa huipulle esittämällä yleistä, kaikille tuttua ja arkipäiväistä elämää ja toimintaa, minkä arviointiin pystyi kuka hyvänsä. Kun koko ihmismassa nyt filosofoi, hallitsi ennenkuulumattomalla älykkyydellä maata ja omaisuutta ja ajoi asioitaan, oli tämä Euripideen ansiota ja kertoi hänen kansaan ympäämänsä viisauden onnistumisesta.

Täten valmistellun ja valistetun väkijoukon puoleen sai sitten kääntyä uusi komedia, jolle Euripides oli ollut

tavallaan kuoronjohtajana; tällä kertaa vain kuoron täytyi harjoittaa katsojaa. Heti kun katsoja oli oppinut laulamaan euripidelaisessa sävellajissa, kohosi uusi šakkipelin kaltainen näytelmän lajityyppi, uusi komedia toistuvine nokkeluuksien ja iskevyyksien riemuvoittoineen. Mutta kuoronjohtaja Euripidesta ylistettiin lakkaamatta: olisi itsemurhattu keinona saada oppia häneltä lisää, ellei olisi tiedostettu, että traagikot olivat yhtä kuolleita kuin tragediakkin. Helleenit olivat tragedian kuoltua luopuneet uskostaan omaan kuolemattomuuteensa, ei siis ainoastaan uskostaan ideaaliseen menneisyyteen vaan myös uskostaan ideaaliseen tulevaisuuteen. Tunnetun hautakirjoituksen sanat »ukkona hyvä- ja harhauskoinen»<sup>145</sup> sopivat myös vanhaan helleenisyyteen. Korkeimmiksi jumaluuksiksi kohosivat silmänräpäys, vitsi, kevytmielisyyt, oikku; viides sääty, orjasto, nousi herruuteen ainakin mielenlaatuna, ja jos nyt enää puhuttiin »kreikkalaisesta seesteisyydestä», tarkoitti se orjan seesteisyyttä, orjan, jolla ei ollut painavia vastuita, suuria tavoitteita eikä tiedossaan mitään nykyhetkeä arvokkaampaa menneisyyttä tai tulevaisuutta.

Tämä näennäinen »kreikkalainen seesteisyys» narkästytti voimakkaasti neljän ensimmäisen kristillisen vuosisadan syvällisiä ja pelottavia luonteita: heistä tämä naismainen pako vakavuuden ja kauhun tieltä, tämä heiveröinen tyytyminen mukavaan mielihyvään ei ollut yksinomaan inhottavaa, vaan se kuului suorastaan antikristilliseen ajatustapaan. Ja heidän vaikutukseksi on luettava se, että vuosisatoja elänyt näkemys antiikin Kreikasta tarrautui likimain herpaantumattoman sitkeästi kiinni tuohon vaaleanpunaiseen seesteisyyden sävyyn – ikään kuin kuudetta vuosisataa ei olisi koskaan ollutkaan

tragedian syntyineen, mysteereineen, ei Pythagorasta eikä Herakleitosta<sup>146</sup>, ikään kuin olemassakaan ei olisi ollut suuruuden kauden taideteoksia, jotka sentään – kukin kohdaltaan – tarvitsivat toisenlaisen selityspöytäkirjan kuin mitä tarjosivat ukkoutunut ja orjamainen täälläolon ilo ja seesteisyys, jotka vihjasivat olemassaolonsa pohjautuvan johonkin täysin muunlaiseen maailmankatsomukseen.

Kun väitetään, että Euripides toi katsojan näyttämölle samalla pätevästi tämän todella ensimmäistä kertaa arvostelemaan draamaa, näyttää siltä kuin vanha traaginen taide olisi pääsemättömissä virheellisessä suhteessaan katsojaan: houkuttaisi ylistää Euripideen radikaalia suuntausta taideteoksen ja yleisön suhteen kääntämiseksi etevänä parannuksena sitten Sofokleen. Mutta »yleisö» on pelkkä sana eikä ollenkaan samana omana itsenään pysyvä suure. Miksi taiteilija pitäisi velvoittaa mukautumaan voimaan, jonka vahvuus riippuu lukumäärästä? Ja jos hän tuntee olevansa lahjoiltaan ja tavoitteiltaan jokaisen yksittäisen katsojan yläpuolella, kuinka kummassa hänen nyt pitäisi kunnioittaa kaikkien näiden itseään heikompien kykyjen kokonaisilmaisua enemmän kuin suhteellisesti lahjakkainta yksittäistä katsojaa? Tosiasiassa kukaan kreikkalainen taiteilija ei kohdellut yleisöään ajan pitkään Euripidesta ylimielisemmin ja itseriittoisemmin: silloinkin kun ihmismassat lankesivat hänen jalkojensa juureen, hän löi ylevän uhmakkaasti päin naamaa omaa suuntaustaan, jolla oli kääntänyt massat puolelleen. Jos tällä nerolla olisi ollut pienintäkään kunnioitusta *publicumin pandemoniumia*<sup>147</sup> kohtaan, hän olisi luhistunut epäsuosionsa nuijaniskuista kauan ennen uransa puoliväliä.

Tämä pohdiskelu näyttää, että lausumamme Euripideesta katsojan näyttämölle tuojana ja katsojan arvostelukykyiseksi koulijana, oli vasta alustavaa laatua, ja että meidän on päästävä syvempään ymmärrykseen hänen pyrinnöstään. Yleisesti tunnetaan, kuinka Aiskhylos ja Sofokles nauttivat elinaikanaan ja pitkään kuolemansa jälkeen suurta kansansuosiota ja kuinka siis on näiden kahden Euripideen edeltäjän kohdalla turha puhua epäsuhdasta taideteoksen ja yleisön välillä. Mikä ajoi lahjoiltaan rikkaan ja hellittämättömästi luomistyöhön työntyneen taiteilijan niin väkivaltaisesti pois tieltä, jonka yllä sädehti suurten runoilijanimien aurinko ja kansansuosion pilvetön taivas? Mikä eriskummallinen huoli katsojista käänsi hänet katsojaa vastaan? Kuinka hän saattoi yleisöä kohtaan tuntemastaan liian suuresta arvostuksesta – halveksia yleisöään?

Euripides kyllä tunsi itsensä – tässä arvoituksen ratkaisu – runoilijana massaa ylivertaisemmaksi, mutta ei kuitenkaan kahta katsojaansa ylhäisemmäksi: väkijoukon hän vei näyttämölle, mutta noita kahta katsojaansa hän ihaili kaiken taiteensa ainoina arvostelukykyisinä tuomareina ja mestareina. Näiden ojennuksia ja muistutuksia seuraten hän siirsi kokonaisen aistimusten, intohimojen ja kokemusten maailman, joka tähän asti oli asettunut jokaiseen juhlanäytäntöön katsomon penkeille näkymättömäksi kuoroksi, suoraan omien näyttämösankariensa sieluihin. Hän antoi kummankin vaatimuksille myöten, vain heidän äänissään hän kuuli luomisestaan yhtä hyvin pätevän tuomion kuin voittoa toivottavan kannustuksenkin, samaan aikaan kun hän näki tulevansa kerta toisensa jälkeen yleisönsä väärin arvioimaksi.

Näistä kahdesta katsojasta toinen on – Euripides itse, Euripides *ajattelijana* eikä runoilijana. Hänestä voisi sanoa, että niin kuin Lessingillä<sup>148</sup> hänen kriittinen lahjakkuutensa jatkuvasti hedelmöitti hänen tuottavaa taiteellista oheisviettiään, jollei suorastaan ollut sitä synnyttänyt. Tämä lahja, kriittisen ajattelunsa koko kirkkaus ja ketteryys mukanaan Euripides oli istunut teatterissa ja ponnistellut pystyäkseen tunnistamaan suurten edeltäjiensä mestariteokset kuin väreiltään samentuneet maalaukset veto vedolta, viiva viivalta. Ja tässä häntä kohtasi se, mikä ei yllätä aiskhyloalaisen tragedian syviin salaisuuksiin vihittyä: hän huomasi jokaisessa vedossa ja jokaisessa viivassa jotakin yhteismitatonta, tiettyä pettävää täsmällisyyttä ja samalla arvoituksellista syvyyttä, suoranaista taustan loputtomuutta. Selkeimmässäkään hahmossa oli aina jotakin komeettamaista, joka näytti viittaavan epävarmaan, valaisemattomissa olevaan<sup>149</sup>. Draaman rakenteeseen, etenkin kuoron merkitykseen, osui sama kahtalainen valo. Ja kuinka epäilyttäväksi Euripideen mielestä jäikään vastaus eettisiin ongelmiin! Kuinka arveluttavasti käsiteltiin myyttejä! Kuinka vinosti jakautuivatkaan onni ja epäonni!

Jo vanhempien tragedioiden kieli töyti Euripidesta arvoituksellisuudessaan; erityisesti hän löysi liiallista mahtipontisuutta yksinkertaisissa suhteissa, liikaa trooppeja<sup>150</sup> ja suunnattomuuksia hahmojen vaatimattomuuteen nähden. Niin hän istui teatterissa levottomasti tuumien, ja hän, katsoja, myönsi itselleen, ettei hän ymmärtänyt suuria edeltäjiään. Jos hänelle kuitenkin oli ymmärrys kaiken nauttimisen ja luomisen varsinainen juuri, hänen täytyi kysyä ja katsoa ympärilleen, josko kukaan ajatteli samoin

ja myönsi yhteismitattomuuden. Mutta enemmistöllä ja sen mukana parhailla yksilöillä oli tarjota hänelle pelkkää epäuskoista naurua; kukaan ei vain osannut selittää hänelle, miksi hänen aprikointinsa ja vastalauseensa suurten mestarien äärellä osuivat oikeaan. Ja tässä kivuliaassa tilassa hän löysi *toisen katsojan*, joka ei käsittänyt eikä siksi arvostanutkaan tragediaa. Liittoutumalla hänen kanssaan Euripides uskalsi esiin yksinäisyydestään aloittamaan suunnattoman kamppailun Aiskhyloksen ja Sofokleen taideteoksia vastaan – ei kiistakirjoituksin, vaan dramatisitina, joka asetti perinnettä vastaan *oman* mielteensä tragediasta.

## I 2

Ennen kuin kerromme tuon toisen katsojan nimen, viivähdämme tuokioksi muistelemaan aiemmin kuvailtua kahtalaisuuden ja yhteismitattomuuden vaikutelmaa Aiskhyloksen tragedioissa. Ajatelkaamme vieraantumistamme tragedian *kuorosta* ja *traagisesta sankarista*: emme osanneet saattaa niitä sointumaan yhteen sen enempää omien tottumustemme kuin perinteenkään kanssa – ennen kuin keksimme tuosta kaksinkertaisuudesta itsensä kreikkalaisen tragedian alkuperän ja olemuksen, joka oli ilmausta kahdesta toisiinsa kutoutuneesta taidevietistä, *apollonisesta ja dionyysisestä*.

Alkuperäisen ja kaikkivoivan dionyysisen ainesosan erottaminen tragediasta ja sen jälleenrakentaminen puh-

taasti uuteen uskoon epädionyyssisen taiteen, tottumuksen ja maailmankatsomuksen varaan – tällaiseksi Euripideen pyrintö paljastuu meille nyt kirkkaassa valaistuksessa.

Elämänsä illassa Euripides itse esitti aikalaisilleen myytin muodossa mitä selkeimmin kysymyksen oman tendenssinsä arvosta ja merkityksestä. Tarvitaanko lopultakaan dionyyysisyyttä? Eikö se pitäisi väkivalloin juuria helleenisestä maaperästä? Taatusti, vastaa meille runoilija, jos se vain olisi mahdollista: mutta Dionysos-jumala on liian mahtava; ymmärryksenkin vastustaja – kuten Pentheus näytelmässä *Bakkhantit* – joutuu pahaan aavistamatta hänen lumoukseensa ja liikkuu siitä pitäen sen kohtalokkaassa vallassa. Kahden vanhan jäärän, Kadmuksen ja Teiresiaksen<sup>111</sup>, arvostelma näyttää olevan sama kuin ukkoutuneen runoilijan oma arvostelma: älykkäimmän yksilön pohdiskelu ei kumoa vanhaa kansanperinnettä, ikuisesti sikiävää Dionysoksen palvontaa, vaan sen avulla käy pänsä osoittaa noille ihmeellisille voimille vähintäänkin diplomaattisen varovaista osanottoa: missä nyt tietenkin saattaa aina sattua, että jumala ei ihastukaan haaleasta suopeudesta ja muuttaa moiset diplomaatit – kuten Kadmuksen – lohikäärmeiksi. Tämän kertoo meille runoilija, joka koko pitkän elämänsä vastusti Dionysosta sankarillisin voimainponnistuksin – ja joka lopulta glorifioi Dionysoksen vastustajan ja katkaisi oman lentoratansa itsemurhaan, kuten huimaantunut, joka vain päästääkseen häiritsevistä, kestäättömäksi yltyvästä kurimuksesta heittäytyy alas tornista. Bakkanttitragedia on vastalause Euripideen oman pyrinnön toteutettavuutta vastaan; ah, ja se oli jo toteutettu!

Ihme oli tapahtunut: kun runoilija huusi vastaan, hänen pyrintönsä oli jo voittanut. Dionysos oli jo hätistetty tragedian näyttämöltä ja nimenomaan Euripideen läpi puhuneen demonisen mahdin ansiosta. Euripideskin oli tietystä mielessä pelkkä naamio: jumaluus, joka puhui hänen kauttaan, ei ollut Dionysos, eikä Apollonkaan, vaan aivan vastasyntynyt henkiolento nimeltään *Sokrates*. Uusi vastakohta oli syntynyt, dionyysinen ja sokraattinen, ja tämä vastakohta hävitti kreikkalaisen tragedian taideteoksen. Ehkä Euripides yritti lohduttaa meitä vastalauseellaan, mutta onnistumatta: ihanin temppleri oli raunioina; mitä hyötyä meille saattoi olla hajottajan tuskanhuudosta tai siitä, että hän myönsi tempppelin olleen kaikista kauneimman? Ja että Euripides itse muuttui kaikkien aikojen taidetuomareiden rankaisemana lohikäärmeeksi – ketä mahtaisi tyydyttää tällainen surkea korvaus?

Lähestykäämme nyt tuota *sokraattista* pyrintöä, jolla Euripides haastoi ja voitti aiskhylolaisen tragedian.

Mikä ylimalkaan saattoi olla maalina – näin täytyy meidän nyt kysyä – Euripideen tavoitellessa tragedialle perustaa yksinomaan epädionyysisyydestä, sen toteutuksen korkeimmasta ideaalisuudesta? Mikä draaman muoto jäi enää jäljelle, kun se ei syntynyt musiikin syntysylistä, tuosta salamyhkäisestä dionyysisyyden kaksoisvalosta? Ainoastaan *dramaattinen epiikka*, jonka apollonisella taidealueella *traaginen* vaikutus on varmasti tavoittamattomissa. Tässä ei puututa esitettyjen tapahtumien sisältöön; haluaisinkin väittää, että Goethen olisi ollut mahdotonta tehdä suunnittelemaansa *Nausikaahan*<sup>152</sup> sisältyvästä idyllisen olennon itsemurhasta – josta piti koostuman viides näytös – traagisesti liikuttavaa; niin tavaton on eppis-

apollonisen väkivalta, että se taikoo omien silmiemme edessä kauheimmatkin asiat näennäisyyden nautinnolla ja vapautuksella näennäisyyteen. Dramaattisen eepoksen kirjoittajalta onnistuu kuviinsa sulautuminen yhtä huonosti kuin eppiseltä rapsodilta: hän pysyy alati rauhallisen liikuttumattomana, silmät suurina katsovana havaintona, joka näkee kuvat itsensä *edessä*. Näiden dramatisoitujen eeposten näyttelijä pysyy syvimmiltään rapsodina; sisäisen uneksimisen innoitus seuraa kaikkia hänen toimiaan, niin ettei hänestä koskaan tule täyttä näyttelijää.

Kuinka nyt sitten tämä apollonisen draaman ihanne suhteutuu euripidelaiseen kappaleeseen? Niin kuin suhtautuu vanhan ajan juhlarapsodiin tuo nuorempi rapsodi, joka kuvaa olemustaan Platonin dialogissa *Ion*: »Kun sanon jotakin surullista, silmäni täyttyvät kyynelistä; vaan jossan on jotakin kauheaa ja vastenmielistä, silloin nousee tukkani pelosta pystyyn ja sydämeni pamppailee.»<sup>153</sup> Tässä emme enää pane merkille mitään tuosta eppisestä kadotettua näennäisyyteen, todellisen näyttelijän affektittomasta viileydestä, joka juuri toiminnan tuoksinassa oli pelkkää näennäisyyttä ja näennäisyyden nautintoa. Euripides on pamppailevasydäminen näyttelijä, jonka tukka on noussut pystyyn; sokraattisena ajattelijana hän laatii suunnitelman toteuttaakseen sen intohimoisena näyttelijänä. Puhdas taiteilija hän ei ole luonnosteluissaan sen paremmin kuin toteutuksissaan. Sen vuoksi euripidelainen draama on yhtä aikaa viileää ja tulista, se taipuu yhtä hyvin jähmetykseen kuin karrelle palamiseenkin; sille on mahdotonta saavuttaa epiikan apollonista vaikutusta ja toisaalta se on irtautunut dionyysisistä ainesosista, joten voidakseen vaikuttaa edes jotenkin se tarvitsee uusia liikuttamisen

välineitä noiden kahden ainoan taidevietin, apollonisen ja dionyysisen, ulkopuolelta. Nämä yllytyskeinot ovat viileän paradoksaaliset *ajatukset* – apollonisten havaintojen sijaan – ja tuliset *affektit* – dionyysisten hurmaantumisten sijaan – ja ne ovat nimenomaan mitä realistisimmin jäljiteltäviä, taiteen eetterissä liottamattomia ajatuksia ja affekteja.

Kun nyt olemme saaneet sen verran tietoomme, että Euripideen ei onnistunut perustaa draamaa yksinomaan apollonisuuden varaan, että hänen epädionyysinen tendenssinsä harhautui paremminkin naturalistiseen ja epätäiteelliseen suuntaan, meidän tulee seuraavaksi astua lähemmäksi *esteettisen sokratismen* olemusta; sen ylin laki kuuluu kutakuinkin seuraavasti: »Ollakseen kaunista täytyy kaiken olla ymmärrettävää.» Se rinnastuu toiseen sokraattiseen lauseeseen: »Ainoastaan tietävä on hyveellinen.» Tämä kaanon hyppysissään Euripides mittaili kaikkea yksittäistä ja teki periaatteellisia korjauksia kieleen, henkilöhahmoihin, dramaturgiseen rakenteeseen, kuoromusiikkiin. Minkä tapaamme lukea Euripideen runouden puutteeksi ja jälkeen jäämiseksi Aishkhyloksesta, se on enimmin osin tulosta tuosta porautuvan kriittisestä menettelytavasta, tuosta julkeasta ymmärrettävyydestä.

Euripidelainen *prologi* tarjoaa meille esimerkin rationalistisen menetelmän tuottavuudesta. Mikään ei voisi enempää hangoitella meikäläistä näyttämötekniikkaa vastaan kuin Euripideen draamojen esipuheet. Että yksittäinen esiin astuva henkilö kertoo kappaleen alussa, kuka hän on, mikä toimintaa edeltää, mitä on tapahtunut tähän saakka, mikä on juonen tuleva kulku, tätä kuvaisi nykyinen teatterintekijä ilkeävaltaiseksi ja anteeksiantamattomaksi luopumiseksi jännityksen

kehittelystä. Jos tiedetään kaikki, mikä tapahtuman pitää, kuka tahtoo odottaa, että se sitten todella tapahtuu? – Tässä ei suinkaan ole ennusunta lietsomassa hätää myöhemmin avautuvaan todellisuuteen. Euripides järkeilee aivan toisin. Tragedian vaikutus ei milloinkaan johtunut eepisestä jännityksestä, kiihottavasta tietämättömyydestä siitä, mitä nyt ja vasta tapahtuu: pikemminkin suurista retorisllyyrisistä kohtauksista, jossa päätätien intohimo ja dialektiikka tulvi lavalta leveänä ja mahtavana kymenä. Kaikki valmisteli paatosta eikä toimintaa: ja kaikki paatokseen liittymätön oli toisarvoista. Nautinnollista antautumista sellaisille kohtauksille vaikeutti kuitenkin kuulijalta puuttuva pala, tarinan taustakudelmassa oleva reikä; niin kauan kuin kuulijan täytyi pohtia, mitä tämä tai tuo henkilö tarkoitti, mihin se ja se konflikti eri mieltymysten tai päämäärien välillä perustui, niin kauan hän oli kyvytön täysin uppoutumaan päähenkilöiden kärsimyksiin ja tekemisiin, henkeään pidätellen kärsimään ja pelkäämään näiden kanssa ja myötä.

Aiskhyloksen–Sofokleen tragedia käytti kaikkein henkevimpiä taidekeinoja, jotta katsoja sai ensimmäisten kohtausten aikana tietyssä määrin sattumalta käteensä kaikki ymmärtämiseen välttämättömät langat: piirre osoittaa jaloa taiteilijuutta, joka naamioi *välttämättömästi* muodollisen ja samalla antaa sen ilmetä satunnaisena. Euripides uskoi kuitenkin huomaavansa, että katsoja oli noiden ensikohtausten ajan omalaatuisen levottomuuden vallassa yrittäessään ynnätä yhteen tarinan taustakään- teitä, niin että häneltä meni hukkaan niiden runolli- nen kauneus ja näytteillepanon paatos. Siksi Euripi- des asetti esipuheen näytteillepanon edelle ja pani sen

yhden luottamusta herättävän henkilön suuhun. Jonkin jumaluuden täytyi tavallaan tiiviisti taata tragedian kulku yleisölle ja poistaa kaikki myytin todellisuutta koskeva epäily. Niin kuin Descartes saattoi todistaa empiirisen maailman todellisuuden vain vetoamalla jumalan todellisuuteen ja kyvyttömyyteen valehdella<sup>154</sup>, samaa jumalallista kyvyttömyyttä valheeseen tarvitsi Euripides draamansa lopussa varmentaakseen yleisölle sankariensa tulevaisuuden; tämä on huonossa huudossa olevan *deus ex machinan* tehtävä<sup>155</sup>. Eeppisen esi- ja jälkikatseen väliin sijoittuu lyyrinen nykyhetki, varsinainen »draama».

Euripides on näin runoilijana ennen muuta tietojensa kaiku; ja juuri tästä juontuu hänen niin ajattelemisen arvoinen erikoisasemansa kreikkalaisen taiteen historiassa. Omaa kriittis-tuotteliasta luomistaan silmälläpitäen hänelle oli varmaan usein rohkaisuksi koetaan tehdä draamaa varten eläväksi Anaksagoraan kirjoituksen alku, jonka ensimmäiset sanat kuuluvat: »Alussa kaikki oli koossa; sitten tuli ymmärrys ja loi järjestyksen.»<sup>156</sup> Ja jos Anaksagoras *nous*-käsitteineen<sup>157</sup> oli näyttänyt filosofien joukossa ensimmäiseltä selväpäiseltä tuiki humalaisten keskellä, niin luultavasti Euripides käsitti samoin oman suhteensa muihin traagisiin runoilijoihin. Niin pitkään kuin kaikkeuden ainoa järjestäjä ja vallitsija, *nous*, oli suljettu taiteen luomisen ulkopuolelle, kaikki oli koossa yhtenä kaoottisena alkutahnana; niin täytyi Euripideen arvioida, niin täytyi hänen virhearvioida »humalainen» runoilija ensimmäiseksi »selväpäiseksi». Sofokles sanoi Aiskhyloksesta, että tämä teki tajuamattaan oikeita asioita. Tämä ei olisi kelvannut Euripideelle: hän olisi myöntänyt vain sen verran, että Aiskhylos loi vääriä asioita, *koska* hän

loi tajuttomasti. Myös jumalainen Platon puhui ennen kaikkea vain ironisesti runoilijan luomiskyvystä, sikäli kuin tämä ei toimi täysin tietoisien katsantokannan pohjalta, ja samasti sen ennustajan ja unentulkitsijan lahjakkuuteen; eihän runoilija runoile, ennen kuin menettää tajunsa ja ymmärryksensä<sup>158</sup>.

Euripides ryhtyi siihen, mihin Platon oli ruvennut, osoittamaan maailmalle »ymmärtämättömissä olevan» runoilijan vastakohtaan; hänen esteettisellä peruslauseellaan »Ollakseen kaunista kaiken tulee olla tietoista» on, kuten sanoin, sokraattinen rinnakkaislauseensa »Ollakseen hyvää kaiken täytyy olla tietoista». Sen mukaisesti meillä on Euripideessa esteettisen sokraattisuuden runoilija. Sokrates oli se *toinen katsoja*, joka ei käsittänyt eikä sen vuoksi kunnioittanut vanhempaa tragediaa; hänen kanssaan liittoutunut Euripides rohkeni olla uuden taiteellisen luomisen sanansaattaja. Jos ja kun esteettinen sokratismi hävitti jäljettämiin vanhan tragedian, sen periaate on murhaava: siinä määrin kuin kamppailtiin vanhemman taiteen dionyysisyyttä vastaan, me tunnistamme Sokrateen Dionysoksen vastustajaksi, uudeksi Orfeukseksi<sup>159</sup>, joka nousi Dionysos-ta vastaan ja joka, vaikka oli itse määrätty tulemaan ateenalaisen tuomiosalin mainadien kappaleiksi repimäksi, ajoi karkuteille itsensä ylivertaisen mahtavan jumalan. Dionysos pelastautui, niin kuin silloinkin kun se pakeni edonialaista kuningasta Lykurgosta<sup>160</sup>, meren syvyksiin, nimittäin koko maailman vähitellen kattavan salakultin mystisiin aaltoihin.

## 13

Sokrateen läheinen suhde Euripideen tendenssiin ei jäänyt huomaamatta aikalaisilta. Käyvin ilmaus tästä mainiosta vainusta on Ateenassa liikkunut tarina, jonka mukaan Sokrates olisi kysynyt Euripideelta runoilu-apua<sup>161</sup>. »Vanhan hyvän ajan» kannattajat mainitsivat nämä kaksi nimeä samaan hengenvetoon, kun kuului luetella nykyajan kansan viettelijöitä. Kaksikon vaikutuksesta uhrattiin vanhaa maratonilaista ruumiin ja sielun jyrkyyttä yhä enemmän ja enemmän epäileväiselle valistukselle, niin että ruumiilliset ja sielulliset voimat jatkuvasti surkastuivat. Aristofanes laittoi komedioittensa henkilöt puhumaan näistä miehistä puolittain äyskivässä, puolittain halveksivassa äänilajissa. Näin menetellyt komediakirjailija kauhistutti uuden ajan ihmisiä, jotka kyllä luopuivat mielellään Euripideesta, mutta eivät lakanneet äimistelemästä sitä, että Aristofaneelle Sokrates näyttäytyi aina ensimmäisenä ja ylimpänä *sofistina*, kaikkien sofististen pyrkimysten peilinä ja koonnoksena: ainoaksi lohduksi jäi panna Aristofanes kaakinpuuhun runouden naurettavana valheellisena Alkibiadeena<sup>162</sup>.

Suojelematta tässä Aristofaneen syviä vaistoja moisilta hyökkäyksiltä matkaan eteenpäin osoittaakseni antiikin tunnoista Sokrateen ja Euripideen likeisen yhteenkuuluvuuden; tässä mielessä on näet syytä muistuttaa, että traagisen taiteen vastustajana Sokrates pidättäytyi tragedioiden seuraamisesta ja liittyi yleisöön vain Euripideen uusia kappaleita esittäessä. Kuuluisimmin asettuvat nämä nimet rinnatusten Delfoin oraakkelin sanoissa,

joita Sokrates kuvaa inhimillisesti viisaimmiksi, mutta arvioi samalla, että Euripideelle kuuluu viisaukilpailun toinen palkinto.<sup>163</sup>

Kolmantena tässä tasojärjestelmässä mainitaan Sofokles; hän joka kerskui Aiskhylokselta poiketen tekevänsä oikeita asioita, koska *tiesi*, mikä on oikein. Ilmeisesti juuri tämä *tietämisen* kirkkausaste leimasi kolmen kärkeä, noita kolmea aikansa »tietäväistä».

Terävimmät sanansa tietämisen ja näkemyksellisyyden uudesta ja ennen kuulemattomasta arvostuksesta Sokrates lausui, kun hän löysi itsensä ainoaksi, joka myönsi itselleen, että *ei tiedä mitään*<sup>164</sup>, siinä missä hän ratkaisevalla vaelluksellaan halki Ateenan tapasi suurten valtiomiesten, puhujien, runoilijoiden ja taiteilijoiden luota pelkkää tietämisen kuvitelmaa. Sokrates totesi yllätyksekseen, että kaikki nuo kuulusuudet harjoittivat ammattiaan vaistonvaraisesti ilman oikeellista ja varmaa näkemystä.<sup>165</sup> »Vain vaiston varassa»: tämä ilmaus johdattaa sokraattisen pyrinnön sydämeen ja keskipisteeseen. Se määrittää sokratismia vallitsevaksi taiteeksi ja vallitsevaksi etiikaksi: minne se käänsikään koettelevan katseensa, se näki näkemyksen puutetta ja harhan mahtia, ja päätteli tästä puutteesta käsillä olevan sisäisen nurinkurisuuden ja joutavuuden. Sokrates luulotteli, että täälläolo on oikaistava tästä yksinomaisesta pisteestä; yksittäisenä aivan toisenlaisen kulttuurin, taiteen ja moraalin edelläkävijänä hän astui arvostamattomien ja ylimielisten ilmeiden maailmaan, jonka nurkkaan tarrautumista kunnioittavasti me pidämme suurimpana onnena.

Tämä on suunnattoman mietityttävää ja se kouraisee meitä aina Sokrateen kohdatessamme ja yllyttää meitä

pääsemään perille tämän antiikin kyseenalaisimman ilmiön merkityksestä ja päämäärästä. Kuka rohkeni yksin teoin kieltää kreikkalaisen olemuksen, joka Homeroksena, Pindaroksena ja Aiskhyloksena, Phidiaksena, Perikleenä, Pythiaana<sup>166</sup> ja Dionysoksena, syvimpänä pohjattomuutena ja korkeimpana huippuna ansaitsee ihmettelymme ja ihailumme? Mikä demoninen voima rohkeni näin kaataa maahan nämä taikajuomat? Mikä puolijumala on tämä, jolle ihmiskunnan jaloimmista koostuvan henkien kuoron täytyy huutaa: »Voi! Voi! Sinä sen särjät, kauniin maailman, mahtavan nyrkkisi kaataman, pirstoman!»<sup>167</sup>

Yhden avaimen Sokrateen olemukseen tarjoaa tuo ihmeellinen ilmiö, jota kuvataan »Sokrateen daimoniksi». Tietyissä tiloissa, jolloin hänen suunnaton ymmärryksensä etsiytyi rajoilleen, tavoitti hän pitävän kannan tällaisina hetkinä itseään ilmaisevan jumalaisen äänen avulla. Tuo ääni *varoitti*. Vaiston viisus näytti tällä täysin epänormaalilla luonteella käyvän vain aika ajoin *estäen* tietoista tietoa vastaan.<sup>168</sup> Siinä missä kaikilla tuottavilla ihmisillä vaisto on sentään luovan affirmatiivinen voima ja tietoisuus näyttäytyy kriittisenä ja varoittavana, Sokrateella vaistosta tuli kriitikko, tietoisuudesta luoja – tosi hirveys *per defectum*!<sup>169</sup> Ja tässä havaitsemme<sup>170</sup> vieläpä jokaisen mystisen olotilan hirviömäisen *defectusin*<sup>171</sup>, niin että Sokratesta voi kuvata erityiseksi *epämystikoksi*, jossa looginen luonne on liikakasvanut kohtuuttomaksi kuten mystikon vaistomainen viisus. Toisaalta Sokrateessa näyttäytyvälle loogiselle vietille oli täysin kiellettyä kääntyä itseään vastaan; tässä pidäkkeettömässä virtaamassa näyttäytyy luonnonvalta, jonka yllätyksestä väristen tapaamme vain kaikkein suurimmissa vaistomaisissa voimissa.

Joka on saanut vihiä Platonin kirjoituksissa tuosta sokraattisen elämänsuunnan jumalallisesta naiiviudesta ja varmuudesta, hän tuntee myös, kuinka loogisen sokratismien viettipyörä pyörii Sokrateenkin *takana*, ja kuinka se täytyy nähdä Sokrateen läpi kuin varjona. Hänen oma aavistuksensa tästä suhteesta ilmeni, kun hän vetosi kunnioittavan vakavasti jumalalliseen kutsu-  
mukseensa kaikkialla ja vieläpä tuomitsijoidensakin edessä. Hänen syyttämisenä siitä oli yhtä mahdotonta kuin hyväksyä hänen vaistot hajottavaa vaikutustaan. Tässä ratkaisuttomassa riidassa, kun se tuotiin kreikkalaisen valtion foorumille, ainoaksi tuomiomuodoksi jäi kirous; jotakin läpikotaisin arvoituksellista, otsikoimattomissa ja valistamattomissa olevaa oli ohjattava yli rajan, ilman että mikään jälkimaailma olisi voinut moittia ateenalaisia häpeällisestä teosta. Sokrates näytti kuitenkin itse tajunneen täysin selkeästi ja vailla kuolemanpelkoa hänelle langetetun kuolemantuomion ja kirouksen: hän meni kuolemaan mukanaan tuo rauha, jonka kanssa hän Platonin kuvailemaan tapaan<sup>172</sup> poistui aamuvarhain pidoista viimeisenä juomarina ja aloitti uuden päivän; takanaan penkeillä ja lattioilla nukkui hänen sammunut pöytäseuransa uneksien Sokrateesta, todellisesta eroottista. *Kuolevasta Sokrateesta* tuli jalon kreikkalaisen nuorison uusi, koskaan aiemmin näkemätön ihanne; ennen muita lankesi hänen eteensä tyypillinen helleeninen nuorukainen, Platon, koko hurmasielunsa sisikuntaisella antaumuksella.

## I4

Ajatelkaamme nyt suurta kykloopinsilmää, jonka Sokrates käänsi tragedian puoleen, silmää, jossa ei milloinkaan ollut hehkunut taiteellisen intoutumisen suloinen hulluus – ajatelkaamme, kuinka tältä yhdeltä silmältä oli evätty mahdollisuus katsoa mielihyvin<sup>173</sup> dionyysiseen pohjattomuuteen – miksi sen ylimalkaan täytyi pälytä Platonin »yleväksi ja arvostetuksi» kutsumaa<sup>174</sup> traagista taidetta? Jotakin kovin epäjärkevää, joka näyttäytyi syiltä ilman vaikutuksia ja vaikutuksilta ilman syitä, vieläpä niin kauttaaltaan värikästä ja monitahoista, että sen täytyi vastustaa harkitsevaista luonteenlaatua ja olla vaarallista sytykettä kiihottuville ja tunteellisille sieluille. Tiedämme, minkä ainoan sanataiteen lajin tuo silmä käsitti, *Aisopoksen sadun*<sup>175</sup>: ja tämäkin tapahtui hymyilevän mukautuvaisesti niin kuin rehti kunnan Gellert laulaa runouden ylistyslaulua sadussaan mehiläisestä ja kanasta:

»Minä näytän, miksi hälle,  
vain vähän ymmärtävälle,  
totuus kuvina kerrottakoon.»<sup>176</sup>

Sokrateelle traaginen taide ei näyttänyt edes »kertovan totuutta», puhumattakaan siitä, että se soveltuisi sille, joka »ei paljon mitään ymmärrä», toisin sanoen filosofille: kaksinkertainen syy pysytellä erossa tragediasta. Platonin tapaan hän laski tragedian mielisteleviin taiteisiin, jotka esittävät vain miellyttävyyksiä eivätkä lainkaan hyödyllisyyksiä<sup>177</sup>, ja edellyttikin siksi oppilailtaan pidättymistä

ja tiukkaa erottautumista tuollaisista epäfilosofisista kiihokkeista; nuoruudessaan tragedioita sepiteltyt Platon poltti runonsa, jotta voisi tulla Sokrateen oppilaaksi<sup>178</sup>. Mutta missä ikinä kukistumattomat lahjakkuudet kappailivatkaan sokraattisia maksiimeja vastaan, heidän voimansa samoin kuin suunnattoman vastustajahahmon vääntö olivat aina riittävän suuria työntämään runouden uusiin ja ennalta tuntemattomiin aseisiin.

Esimerkiksi kelpaa itse Platon: hän ei taatusti jäänyt tragedian ja ylipäätään taiteen parjaamisessaan yhtään jälkeä mestarinsa naiivista kyynisyydestä, vaan joutui kuitenkin täydestä taiteellisesta pakosta luomaan taidemuodon, joka oli läheistä sukua käsillä olleille ja hänen itsensä hylkäämille taidemuodoille. Platonin pääasiallista moitetta vanhempaa taidetta vastaan – että se on näennäiskuvan jäljittelyä ja kuuluu siten empiiristäkin maailmaa alhaisempaan olopiiriin<sup>179</sup> – ei saanut missään tapauksessa suunnata uutta taideteosta vastaan: niinpä näemme Platonin, joka yrittää poistua todellisuudesta, kohota sen yläpuolelle ja esittää tuon näennäistodellisuuden pohjalla piilevän idean. Näin Platon ajautui ajattelijana kiertoteitse sinne, missä hän oli jo runoilijana aina tuntenutkin olonsa kotoisaksi ja mistä Sofokles ja koko vanhempi taide oli mainitun moitteen juhlavasti torjunut. Jos tragedia oli imenyt itseensä kaikki varhaisemmat taidelajit, sama pätee eksentrisessä mielessä myös Platonin dialogista, joka syntyi kaikkien käsillä olevien tyylien ja muotojen sekoituksesta, hääly kertomuksen, lyriikan ja draaman, proosan ja runouden keskellä ja mursi siten yhtenäisen kielellisen muodon vanhan ankaran lain; tällä tiellä etenivät sitten pidemmälle *kyyniset* kirjailijat tavoittaen

mitä kirjavantäplikkäimmällä tyylillään ja suoran sanan ja metriikan välisellä huojunnallaan ja heilunnallaan sen »raivoavan Sokrateen» kirjallisen kuvan, jota he pyrkivät toteuttamaan elämässään<sup>180</sup>. Platonin dialogi oli alus, jolle pelastettiin haaksirikkoutunut vanhempi runous kaikkinen lapsineen: ruumaan ahdettuina ja perämies Sokrateen pelkoon alistettuina ne purjehtivat uuteen maailmaan, joka ei vielä milloinkaan ole saanut tarpeekseen tämän rahtilaivan satumaisista kuvista. Platon lahjoitti todellakin jälkipolville uuden taidemuodon esikuvan, mallin *romaanille*: sitä on kuvattava äärettömästi kiihdytetyksi aisooppiseksi saduksi, jossa runous elää dialektisen filosofian rinnalla samassa arvojärjestyksessä kuin tämä sama filosofia eli monta vuosisataa teologian rinnalla: nimittäin sen *ancillana*<sup>181</sup>. Tämä oli runouden uusi asema Platonin alistettua sen demonisen Sokrateen sortoon.

*Filosofinen ajatus* rönsyää taiteen ylitse ja pakottaa sen takertumaan tiukasti dialektiikan runkoon. *Apolloninen* pyrintö koteloitui loogiseen kaavamaisuuteen, vähän niin kuin Euripideella, ja lisäksi *dionyysisuus* käännettiin naturalistiseksi affektiksi. Platonin draaman dialektinen sankari, Sokrates, muistuttaa euripidelaisista sankareista, joiden täytyi puolustaa tekojaan perustein ja vastaperustein ja ajautua vaaraan menettää siinä samassa traaginen myötäkärsimyksemme: sillä kuka voisi erehtyä dialektiikan olemukseen kuuluvasta *optimistisesta* ainesosasta, joka viettää juhlaa jokaisen päätelmän kohdalla ja hengittää vain viileää kirkkautta ja tietoisuutta: kun optimistinen aines kerran työntyy tragediaan, se alkaa vähitellen rehottaa ja peittää alleen tragedian dionyysiset alueet ja ajaa nämä vääjäämättömään itsekieltoon ja tuhoon – aina

porvarilliseen näytelmään kurkottavaan surmanhyppyyn saakka.

Pidettäköön mielessä sokraattisen lausuman seuraukset: »Hyve on tietoa; vain tietämätön tekee syntiä; hyveellinen on onnellinen». Näissä optimismin kolmessa perusmuotoilussa piilee tragedian kuolema. Sillä nyt täytyy hyveellisen sankarin olla dialektikko, nyt täytyy hyveen ja tiedon, uskon ja moraalien välillä välttämättä olla näkyvä side, nyt alennetaan Aiskhyloksen transsendentaalinen oikeudenmukaisuusratkaisu latteaksi ja röyhkeäksi »runollisen oikeudenmukaisuuden» periaatteeksi<sup>182</sup>, joka tuo tullessaan tavanmukaiset *deus ex machinansa*.

Miltä tämä uusi sokraattis-optimistinen näyttämömaailma nyt näyttää *kuoroon* ja koko tragedian musikaalidionyyssiseen pohjaan verrattuna? Joltakin satunnaiselta, harhaanjohtavalta muistumalta tragedian alkuperästä; siinä missä me olemme sentään nähneet, että kuoro voidaan ymmärtää vain tragedian ja ylimalkaan traagisuuden *alkusyyksi*. Jo Sofokleella näkyy neuvottomuus kuoron kanssa, mikä onkin tärkeä merkki siitä, että jo hänellä tragedian dionyyssisen pohja alkaa murtua palasiksi. Hän ei enää tohtinut uskoa kuorolle vaikuttamisen päävastuuta, vaan hän supisti sen toimialaa niin, että se näyttäytyi osapuilleen näyttelijöitä varten järjestetyltä, aivan kuin se olisi korotettu orkesterista näyttämölle: täten kuoron olemus hajosi täysin, vaikka Aristoteles suosikin tätä kuorokäsitystä<sup>183</sup>. Tämä kuoron sijan siirto, jota Sofokles suositti ainakin käytännössä ja perinteen mukaan kerran myös kirjallisesti, oli kuoron *kiellon ja tuhon* ensi askel, jonka jäljillä Euripides, Agathon<sup>184</sup> ja uusi komedia seurasivat hirvittävän nopeasti. Syllogismiensa ruoskalla

optimistinen dialektiikka hääti tragediasta *musiikin*: se toisin sanoen rikkoi olennaisen tragediassa, joka voidaan tulkita vain dionyysisten tilojen ilmiöksi ja kuvallistukseksi, musiikin näkyväksi symboloinniksi, dionyysisen huuman unimaailmaksi.

Jos olemme näin siis olettaneet jo ennen Sokratesta vaikuttaneen antidionyysisen pyrinnön, joka hänessä vain sai ennenkuulumattoman suurellisen ilmaisunsa, meidän ei pidä kauhuissamme kavahtaa kysymästä sitä, mihin Sokrateen kaltainen ilmiö sitten itse viittaa: emmehän voi käsittää sitä Platonin dialogit huomioiden pelkästään hajottavan kielteiseksi mahdiksi. Ja niin varmasti kuin sokraattisen vietin lähin vaikutus näkyikin dionyysisen tragedian pilkkoutumisessa, Sokrateen itsensä syvälinen elämäkokemus pakottaa meidät kysymään, onko Sokrateen ja taiteen välillä *välttämättä* yksinomaan vastanapahde ja onko »taiteellisen Sokrateen» syntyminen ylipäänsä jotakin itsessään ristiriitaista.

Tuo hirmuvaltias loogikko koki paikka paikoin suhteessaan taiteeseen aukon tai autiuden, puolinaisen soimauksen tai kenties laiminlyödyn velvollisuuden tunteita. Kuten hän kertoi ystävilleen tyrmissä, hän näki useinkin saman uni-ilmiön, joka sanoi aina samat sanat: »Sokrates, harrasta ja viljele runotarten taitoa!»<sup>185</sup> Hän rauhoitteli itseään viimeisiin päiviin saakka ajatteleamalla, että hänen filosofointinsa oli korkeinta muusien taidetta eikä suostunut uskomaan, että jokin jumaluus voisi houkutellessa häntä »yleiseen, kansanomaiseen musiikkiin»<sup>186</sup>. Vankeudessa hän lopulta kevensi omaatuntoaan suostumalla harjoittamaan myös tuota hänen vähättelemlänsä musiikkia. Näissä merkeissä hän sepitti *prooimionin* Apollonille ja muokkasi

joitakin Aisopoksen satuja runomuotoon<sup>187</sup>. Sokrateen työnsi näihin harjoitelmiin jokin *daimonin* tapaan varoittava ääni, hänen apolloninen näkemyksensä, joka tarkoitti, että hän ei ymmärtänyt jaloa jumalkuvaa yhtään enempää kuin barbaarikuningas ja oli vaarassa rienata jumalaa – ymmärtämättömyydellään. Sokrateen uni-  
ilmiön sanat ovat ainoa merkki loogisen luonnon rajojen arveluttavuudesta: kukaties – näin Sokrateen täytyi kysyä – minulle ymmärtämättömissä oleva ei olekaan heti saman tien itse ymmärtämättömyys. Kukaties on olemassa viisauden valtakunta, josta loogikko on karkotettu? Kukaties taide on tieteen välttämätön vastine ja täydennys?

## 15

Näiden viimeisten aavistelevien kysymysten mielessä täytyy nyt sanoa ääneen, miten Sokrateen vaikutus on levinnyt nykyhetkeen saakka ulottuakseen vielä hamaan tulevaisuuteenkin, niin kuin ilta-auringossa laajeneva varjo jälkimaailman päälle, ja miten se yhä uudestaan synnyttää tarpeen luoda uutta *taidetta* – ja taidetta nimenomaan metafyyysisessä, laajimmassa ja syvimmissä mielessä – ja miten se takaa omalla äärettömyydellään taiteen äärettömyyden.

Ennen kuin tämä voidaan tietää, ennen kuin näytetään vakuuttavasti toteen jokaisen taiteen sisin riippuvaisuus kreikkalaisista aina Homeroksesta Sokrateehen saakka,

meidän täytyy seurustella kreikkalaisten kanssa niin kuin ateenalaiset seurustelivat Sokrateen kanssa. Kutakuinkin jokainen aikakausi ja sivistysaste on pyrkinyt vapautumaan kreikkalaisista syvästi lannistuneena, koska näihin verrattuna kaikki omat näennäisesti täysin omintakeiset ja aivan vilpittömän ihailtavat suoritukset näyttävät äkkiä menettävän värinsä ja elävyyteensä ja näivettyvän epäonnistuneiksi jäljitelmiksi, karikatyyreiksi. Ja niin murtautuu sydämistä aina uudelleen esiin kiukku tuota kohtuutonta pikku kansaa kohtaan, joka julkesi kuvata kaikkea ei-kotimaista kaikkina aikoina »barbaariseksi»<sup>188</sup>: keitä nuo luulevat olevansa, jotka ylsivät ohimenevään historialliseen loistoon, mutta joilla oli vain naurettavan rajoittuneita instituutioita, jotka osoittivat pelkästään arveluttavaa siveellistä kuntoisuutta ja joita sen sijaan leimasivat irvokkaat himot, jotka yhtä kaikki omivat itselleen arvon ja erikoisaseman kansojen keskuudessa, joka kuuluu nerolle ihmismassan seassa? Valitettavasti mistään ei löytynyt myrkkypikaria, jolla tuollaisen olennon olisi saanut pois päiviltä: sillä mikään itsessä synnytetty myrkkyy, kateus, herjaus tai kiukku ei riittänyt kieltämään ja tuhoamaan tuota itseriittoista ihanuutta. Ja niin kreikkalaisten edessä hävettiin ja pelättiin; joka kunnioitti totuutta yli kaiken, uskalsi myöntää senkin totuuden, että kreikkalaiset pitävät meidän kulttuurimme ja kaikkien kulttuurien ohjaksia käsissään, mutta että vaunut ja hevoset eivät ainekseltaan ja gloorialtaan pärjää ajurilleen. Leikin pitäen tämä sitten ohjaa valjakon rotkoon, jonka yli itse pääsee yhdellä akilleenloikalla.

Jotta voisi näyttää Sokrateessakin tällaisen johtoseman arvon, riittää, kun tuntee erään ennen häntä

tuntemattoman täälläolon muodon, *teoreettisen ihmisen* tyyppin. Otamme seuraavaksi tehtäväksemme muodostaa näkemys sen merkityksestä ja päämäärästä. Niin kuin taiteilijaa myös teoreettista ihmistä miellyttää loputtomasti käsillä oleva, mikä suojaa heitä kumpaakin pessimismin käytännölliseltä etiikalta ja sen synkeästi hohtavalta Lynkeus-silmältä<sup>189</sup>. Taiteilijahan kiinnittää jokaisessa todellisuuden paljastamisessa haltioituneen katseensa vain siihen, miten aina riisutusta hunnusta jää yhä huntua jäljelle, kun taas teoreettinen ihminen nautiskelee ja rauhoittuu todellisuuden edestä riuhtaistun harson parissa ja tavoittaa korkeimman onnen maalinsa yhä uusien ja onnistuneempien, omavoimaisten riisumisten saatossa.

Ei olisi olemassakaan tiedettä, jos se koskisi vain *yhtä* ainoaa alastonta jumalatarta eikä mitään muuta. Silloin täytyisi sen opetuslapsilla olla sellaista rohkeutta kuin niillä, jotka tahtoivat kaivaa koko maan läpi ulottuvan kuopan: kaikki näkivät, että suurimmalla ja koko elämän kestäväällä ponnistelulla voisi saada aikaan vain pienen osan tuosta suunnattomasta syvänteestä, ja että toinen vieressä täytti kuoppaa hyvää vauhtia omalla lapiollaan, ja että kolmas valitsi aivan uuden kaivupaikan. Kun joku viimein todisti vakuuttavasti yhdelle, että näin ei suoraan tavoiteta vastaanapaa, kuka enää tahtoisu työskennellä vanhassa kaivannossa, ellei sieltä onnistu löytämään jalokiviä tai luonnonlakeja. Siksi Lessing, vilpitön teoreettinen ihminen, rohkeni sanoa, että hänelle totuuden etsiminen merkitsi totuutta enemmän<sup>190</sup>: tämä paljastikin samalla tieteilijäin ihmetykseksi tai ärtymykseksi tieteen perussalaisuuden. Tämän yksittäisen tiedon ja rehellisyyden ylimäärän rinnalla viipyy syvällinen *harbamielle*, joka tuli maailmaan

ensimmäisenä Sokrateen hahmossa, tuo järkkymätön uskomus, että ajattelu ulottuu syyn ja seurauksen johtolankaa pitkin olemisen syvimpiin pohjattomuuksiin, ja että ajattelu ei pysty ainoastaan tietämään olevaa, vaan myös suorastaan *korjaamaan* sitä. Tämä ylevä metafyyminen harha tieteen vaistona ajaa sen yhä uudelleen rajoilleen, joilla sen täytyy muuttua *taiteeksi, mitä se tällä omalla mekanismillaan varsinaisesti tavoittelee*kin.

Katsokaamme nyt tämän ajatuksen soihdun valossa Sokratesta: hän näyttäytyy meille ensimmäisenä, joka ei vain elänyt tieteen vaiston kädestä, vaan – mikä on paljon enemmän – myös kuoli siitä: ja siksi *kuolevan Sokrateen* kuva on tietämisellä ja perustelemisellä kuolemanpelosta kohottautuneen ihmisen vaakuna, joka muistuttaa tieteen portilla kaikkia siitä, että täälläolo on saatava näyttämään käsitettävältä ja siten samalla oikeutetulta: ja jolleivät perusteet tähän riitä, saman asian ajaa lopulta *myytti*, jota jo luonnehdin tieteen välttämättömäksi seuraukseksi, suoranaiseksi päämääräksi.

Joka tekee itselleen kerrankin silminnähtäväksi, kuinka Sokrateen, tieteen mystagogin<sup>191</sup> jälkeen filosofiset koulut toinen toisensa jälkeen murtuvat aalto aallolta, kuinka koskaan aavistamaton tiedonhimon universaalisuus sivistyneen maailman laajimmalla alueella ja varsinaisena haasteena jokaiselle kyvykkäälle johti tieteen avomerelle, josta se ei sen koommin ole täysin palannut, kuinka tämän universaalisuuden turvin ensi kerran jännitettiin koko maapallon, tai lainomaisuutta silmämääränä pitäen jopa koko aurinkokunnan ympärille yhtenäinen ajatuksen verkko; joka pitää mielessään kaiken tämän sekä nykypäivän hämmästyttävän korkean tietopyramidin, hän ei voi olla

näkemättä Sokrateessa niin sanotun maailmanhistorian käännekohtaa ja kurimusta. Jos tulisi kerrankin ajatelleksi, että sitä kokonaista ynnäämättömissä olevaa voimien summaa, joka on tarvittu tähän maailmantendenssiin, *ei* ole käytetty tietoa vaan yksilöiden ja kansojen egoistisia maaleja palvelemaan, silloin vaistomainen mieliteko elämiseen todennäköisesti vähenisi yleisissä tuhoaste-luissa ja jatkuissa kansainvaelluksissa: yksilö tuntisi itsemurhassa velvollisuudentunnon viimeisen jäänteen, kun hän Fidzisaarten asukkaiden tapaan kuristaisi poikana vanhempansa, ystävänä ystävänsä<sup>192</sup>; käytännöllisessä pessimismissä, jonka vain julma kansanmurhan etiikka voisi synnyttää myötäkärsimyksestä – joka muuten on ollut ja yhä on käsillä kaikkialla maailmassa, missä taide ei jossakin muodossaan, erityisesti uskontona tai tieteenä, näyttäydy pelastuskeinona ja torjunta-aineena rutonlöyhkää vastaan.

Tähän käytännölliseen pessimismiin verrattuna Sokrates on teoreettisen optimistin perikuva, joka luottaa tietämisen ja tieteen yleislääkkeen voimaan kuvatussa uskomuksessaan olioiden luonnon perusteltavuuteen ja käsittää erheen pahuudeksi sinänsä. Perusteisiin porautuminen ja toden tiedon eriyttäminen näennäisyydestä ja erehdyksestä tuntuu sokraattisesta ihmisestä jaloimmalta, jopa ainoalta tosi inhimilliseltä kutsumukselta: tuota käsitteiden, arvostelmien ja päätelmien mekanismia onkin Sokrateesta alkaen arvostettu korkeimpana toimintana ja ihailtavimpana luonnonlahjakkuutena. Jopa ylevimmät siveelliset teot, myötäkärsivät liikutukset, itsensä uhraamiset, sankaruudet ja tuon vaivoin saavutettavan sielun tyyneyden, jota apolloniset kreikkalaiset kutsuivat *sofrosyneksi*<sup>193</sup>, Sokrates samanhenkisine seuraajineen on

tähän päivään saakka kuvannut tietämisen dialektiikasta johdetuiksi ja siten opettavaisiksi. Joka on kokenut itsessään sokraattisen tietonautinnon ja hakee Sokrateen tapaan yhä uusia kamppailuja, joissa voi pyrkiä syleilemään koko ilmiömaailmaa, hän ei sen koommin tunne mitään täälläoloon puskevaa paloa voimakkaampana kuin halun täydellistää tuo valloitus ja kutoa verkko läpipääsemättömän tiiviiksi. Tällä lailla virittynyt oppii Platonin Sokrateelta aivan uutta »kreikkalaista seesteisyyttä» ja täälläolon autuutta, joka pyrkii purkautumaan teoiksi ja löytää purkautumiskohteensa etenkin majeuttisista<sup>194</sup> ja kasvatavista vaikutuksista jaloihin nuorukaisiin, jotta neron synnyttämisen lopullinen päämäärä toteutuisi.

Vahvat harhat hätistävät kuitenkin tiedettä lakkaamatta kohti äärirajoja, joilla logiikan olemukseen kätkeytyvä tieteellinen optimismi raukeaa. Sillä tieteen piirin kehällä on äärettömän monta pistettä, ja vaikkei tuota piiriä voitaisi milloinkaan täydellisesti mitata, jalo ja lahjakas ihminen ei voi olla kohtaamatta hyvän matkaa ennen täälläolonsa puoliväliä sellaisia kehän pisteitä, joissa hänen kulkunsa pysähtyy valottamattomissa olevaan. Kun hän tuolloin kauhukseen huomaa, kuinka logiikka alkaa kiemurrella itsensä ympäri purrakseen lopulta itseään hännästä<sup>195</sup> – silloin murtautuu esiin uusi tiedon muoto, *traaginen tieto*, joka tarvitsee taidetta suojaksi ja pelastuskeinoksi ollakseen kestävässä.

Jos nostamme vahvistetun ja kreikkalaisten virkistämän katseemme meitä ympäröivän maailman korkeimpiin sfääreihin, näemme, kuinka Sokrateessa esikuvallisena näyttäytyvä hillitön optimistinen tieto kääntyy ympäri traagiseksi resignaatioksi ja taiteen tarvitsevuudeksi.

Alhaisemmalla tasolla sama himo ilmaisee itsensä taideviihamielisenä ja inhoaa syvästi etenkin dionyysis-traagista taidetta, kuten esitettiin sokratismien kamppailussa aiskhyloista tragediaa vastaan.

Liikuttunein mielin kolkutamme nykyisyyden ja tulevaisuuden ovelle: johtaako tuo »ympärikääntymä» yhä uusiin neromuodostumiin ja suorastaan *musiikkia harjoittavaan Sokrateehen*? Punoutuuko täälläolon ylle uskonnon tai tieteen nimissä levitetty taiteen verkko yhä lujemmaksi ja hienommaksi vai onko sen määrä repeytyä riekaleiksi »nykyajaksi» kutsutussa levottoman barbaarisessa melskeessä ja pyörteessä? – Huolissamme, vaan emme lohduttomina, seisomme tuokion syrjässä mietiskelevinä, joiden sallitaan ryhtyvän noiden suunnattomien mittelöiden ja siirtymien työkaluiksi. Ah! Näiden kamppailujen taika on siinä, että ne näkevän täytyy myös kamppailla niiden kanssa!

## 16

Käsiteltyllä historiallisella esimerkillä olemme yrittäneet selvittää sitä, miten tragedian häviäminen, siinä missä sen syntyminenkin, selittyy yksinomaan musiikin hengestä ja nyt siis tuon hengen katoamisesta. Jotta väitteen epätavallisuus lientyisi ja jotta tietomme alkuperä tulisi osoitetuksi, meidän täytyy nyt luoda avoin silmäys analogisiin nykyajan ilmiöihin; meidän täytyy astua keskelle kamppailua, jota yllä sanomallani tavalla

käydään tällä hetkellä oman maailmamme korkeimmissa sfääreissä kyltymättömän optimistisen tiedon ja traagisen taidetarpeen välillä. Täten tahdon sivuuttaa kaikki muut vastakkaiset vietit, jotka kaikkina aikoina vastustavat taidetta ja nimenomaan tragediata ja jotka myös nyky-aikana käyvät sen kimppuun niin voitonvarmoina, että näyttämötaiteista esimerkiksi vain ilveily ja baletti varsin ylettömine rönсыneen kukkivat omia ehkei aivan kaikille hyväntuoksuisia kukkia. Tahdon puhua vain tragedian *korkea-arvoisimmasta vastustajuudesta* eli tieteestä, joka kantaisänsä Sokrates keulakuvanaan on syvimmältä olemukseltaan optimistista. Hetimiten pitää myös mainita niiden mahtien nimet, jotka minusta näyttävät takaavan *tragedian jälleensyntymän* – ja mitä kaikkea muuta hartaasti toivotaankin saksalaisuuden olemuksen hyväksi!

Ennen kuin heittäydymme kamppailujen keskelle, sonnustaudumme aiemmin valtaamiemme tietojen varusteisiin. Toisin kuin kaikki ne, jotka tarkoin johtavat taiteet yhdestä ainoasta periaatteesta, kaikkien taideteosten välttämättömästä elämänlähteestä, minä kiinnitän katseeni noihin kumpaankin kreikkalaiseen taiteen jumaluuteen, Apolloniin ja Dionysokseen, ja tunnistan niissä *kahden* syvimmältä olemukseltaan ja korkeimmilta maaleiltaan erilaisen taidemaailman eläväiset ja näkyväiset edustajat. Apollon seisoo edessäni *principium individuationis*in kirkastushenkenä, jonka kautta yksinomaan voidaan saavuttaa vapahdus näennäisyydessä: kun taas Dionysoksen salaperäisen juhlahuudon alla räjähtää yksilöitymisen lumo kappaleiksi ja avautuu väylä olemisen äitien<sup>196</sup> luo, olioiden sisimpään ytimeen. Tämä suunnaton vastakohta,

joka ammottavana aukeaa plastisen eli apollonisen taiteen ja musiikin eli dionyysisen taiteen välille, on paljastunut yhdelle ainoalle suurista ajattelijoista siinä määrin, että hän helleenisen jumalsymboliikan tietä kulkematta soi musiikille erilaisen luonteen ja alkuperän kuin kaikille muille taiteille, koska se näistä poiketen ei esitä ilmenevän eduskuvaa, vaan itsensä tahdon välitöntä eduskuvaa ja *metafyysisyyttä kaikelle maailman fyysisyydelle*, oliota sinänsä kaikelle ilmenevälle. (Schopenhauer, *Welt als Wille und Vorstellung* I, s. 310)<sup>197</sup>.

Tähän kaiken estetiikan tärkeimpään tietoon, jonka myötä estetiikka vakavassa mielessä vasta pääsee alkamaan, on Richard Wagner lyönyt leimansa vahvistaen sen ikuisen totuuden, kun hän Beethoven-esseessään lyö lukkoon, että musiikkia on mitattava aivan toisin esteettisin periaattein kuin kaikkia kuvataiteita ja ylimalkaan muin kuin kauneuden kategorioin siitä huolimatta, että erheellinen estetiikka on rappeutuneen taiteen harhaan johtamana ja kuvataiteen maailmasta lainatun kauneuskäsitteen ohjaamana tottunut vaatimaan musiikilta kuvataiteen teosten kaltaista vaikutusta, nimittäin *kauniisiin muotoihin mieltymisen* aiheuttamia liikutuksia<sup>198</sup>. Saatua tietooni tuon suunnattoman vastakohdan, tunsin voimakkaan veloitteen lähestyä kreikkalaisen tragedian olemusta ja sen myötä helleenisen neron syvällisintä paljastumista: sillä vasta nyt uskoin saaneeni taikamahdin kohottautua tavanomaisen estetiikkamme fraseologian yläpuolelle ja asettaa tragedian alkuongelman elävänä sieluni eteen: näin minulle suotiin niin oudon omalaatuinen silmäys helleenisyyteen, että minusta ei voinut näyttää muulta kuin siltä, että meidän niin ylpeänä esiintyvä klassis-helleeninen

tietemme olisi tähän saakka osaannut pääasiassa nauttia vain ikään kuin varjoleikeistä ja ulkokohtaisuuksista.

Ehkä saisimme kosketuksen tuohon alkuongelmaan tällä kysymyksellä: mikä esteettinen yhteisvaikutus syntyy, jos nuo kaksi sellaisinaan toisistaan erotettua apollonisuuden ja dionyysisyyden taidemahtia alkavatkin toimia rinnatusten? Tai lyhyemmin: kuinka musiikki suhtautuu kuvaan ja käsitteeseen? – Schopenhauer, jota Richard Wagner juuri näillä kohdin ei turhaan ylistä esitystavan selkeydestä ja läpinäkyvyydestä, ilmaisee itsensä perinpohjaisimmin seuraavassa katkelmassa, jonka lainaan tähän koko pituudessaan. *Welt als Wille und Vorstellung I*, s. 309:

»Kaikentämänseurauksenavoimmekatsooilmenevän maailman eli luonnon ja musiikin kahdeksi erilaiseksi ilmaukseksi samasta asiasta, joka yksin välittää niiden yhdenmukaisuudessa ja jonka tietämistä tuon yhdenmukaisuuden katsastaminen edellyttää. Siten musiikki, kun se katsotaan maailman ilmaukseksi, on korkeimman asteen yleistä kieltä, joka suhteutuu käsitteiden yleisyyteen suurin piirtein samoin kuin käsitteet suhteutuvat yksittäisiin olioihin. Sen yleisyys ei ole lainkaan tuota abstraktion tyhjää yleisyyttä, vaan aivan toista laatua, johon kuuluu läpikäyvän ilmeinen täsmällisyys. Se muistuttaa tässä geometrisiä kuvioita ja lukuja, joiden on määrä olla kaikille mahdollisille kokemuksen kohteille soveltuvia *a priori*, eikä suinkaan abstraktisti, vaan havainnollisesti ja läpikäyvästi. Kaikki mahdolliset tahdon pyrkimykset, liikahdukset ja ilmaukset, kaikki nuo tapahtumat ihmisen sisimmässä, joita järki sijoittaa laajaan negatiiviseen tunteen käsitteeseen, ilmaistaan äärettömän monin mahdollisin melodioin, mutta

aina pelkästään muodollisen yleisesti, aineksettomasti, aina sen mukaan, mikä ei ilmene, vaan on sinänsä, niiden sisimmän sielun mukaan ruumiittomasti.

Lähtien tästä likeisestä suhteesta, joka musiikilla on kaikkien olioiden toteen olemukseen, voidaan myös selittää se, että kun johonkin kohtaukseen, tekoon, tapahtumaan tai ympäristöön sovitetaan musiikkia, tämä näyttää avaavan meille tuon kohtauksen, teon, tapahtuman tai ympäristön salaisimman mielen ja asettuvan sen oikeellisimmaksi ja ilmeisimmäksi kommentaariksi; samoin voidaan selittää se, että joka tyyten antautuu jonkin sinfonian vaikutelmalle, näkee editseen kulkevan kaikki mahdolliset elämän ja maailman itsensä tapahtumat: eikä hän toinnuttuaan saata tehdä eroa tuon sävelesi-tyksen ja edessään häälyneiden olioiden välillä. Sillä kuten sanottu, musiikki eroaa kaikista muista taiteista siinä, ettei se esitä ilmenevän eduskuvaa, tai oikeammin, tahdon adekvaatin objektiuden eduskuvaa, vaan välitöntä tahdon itsensä eduskuvaa ja siis metafyyssyyttä kaikelle fyysiselle maailmassa, oliota sinänsä kaikelle ilmenevälle.

Maailmaa voisi siten nimittää ruumiillistuneeksi musiikiksi yhtä hyvin kuin ruumiillistuneeksi tahdoksi: tästä myös selittyy, miksi musiikki antaa jokaisen maalauksen, miksei myös jokaisen todellisen elämän ja maailman kohtauksen kohota uuteen merkityksellisyyteen; ja taatusti aina sitä korkeammalle, mitä yhdenmukaisempi sen melodia on annetun ilmiön sisäiselle hengen kanssa. Tähän perustuu se, että runo voidaan sovittaa lauluksi, tai havainnollinen kertomus pantomiimiksi, tai molemmat oopperamusiikiksi. Sellaiset ihmiselämän yksittäiset kuvat, jotka sovitetaan musiikin yleiseen kieleen, eivät ikinä sitoudu siihen tai vastaa sitä läpikäyvän välttämättömästi; ne suhtautuvat siihen vain

niin kuin jokin mielivaltainen esimerkkitapaus suhtautuu johonkin yleiskäsitteeseen: ne esittävät todellisuuden täsmällisyydessä sitä, minkä musiikki sanoo pelkän muodon yleisyydellä. Sillä melodiat ovat tietyssä määrin, kuten yleiskäsitteetkin, abstraktioita todellisuudesta.

Todellisuus, yksittäisten olioiden maailma, luovuttaa nimittäin havainnollisen, erityisen ja yksilöllisen, yksittäisen tapauksen, yhtä hyvin käsitteiden yleisyydelle kuin melodioidenkin yleisyydelle, jotka ovat toisilleen tietyssä katsannossa vastakkaisia; sikäli että käsitteet sisältävät vain havainnosta ensinnä abstrahoituja muotoja eli olioiden päältä riisuttuja ulkokuoria ja ovat siten varsinaisia abstraktioita; sitä vastoin musiikki lahjoittaa sisimmän, kaikkea hahmotusta edeltävän ytimen tai olioiden sydämen. Tämä suhteen voi aivan hyvin ilmaista skolastikkojen kielellä: käsitteet ovat *universalia post rem*, kun taas musiikki antaa *universalia ante rem* ja todellisuus *universalia in re*<sup>199</sup>.

Mutta sävellyksen ja näkyväisen kuvauksen välisen suhteen mahdollisuus perustuu, kuten jo sanottiin, siihen, että ne molemmat ovat saman maailman sisäisen olemuksen aivan erilaisia ilmauksia. Milloin jossakin yksittäisessä tapauksessa tuollainen suhde todella on käsillä, eli kun säveltäjä on osannut ilmaista jonkin sattumuksen ytimen muodostamat tahdonliikahdukset, silloin *Liedin* melodia tai oopperan musiikki on ilmaisuvoimaista. Säveltäjän keksimän musiikillisen analogian tahdonliikahdukselle täytyy kuitenkin kummuta hänen järkensä tietämättä välittömästä tiedosta maailman olemuksesta eikä se saa olla tietoista päämäärähakuisuutta, käsitteiden välittämää jäljittelyä; muutoin musiikki ei ilmaise sisäistä olemusta, tahtoa itseään, vaan kaiken varsinaisen jäljittelymusiikin tapaan hengittää vain ilmenevän tahtiin.»<sup>200</sup> –

Schopenhauerin opin mukaan ymmärrämme siis musiikin välittömästi tahdon kielenä ja tunnemme mielikuvituksemme heräävän, tuon meille puhuvan, näkymättömän ja silti niin elävästi liikehtivän henkimaailman hahmottuvan ja ruumiillistuvan meille yhdenmukaiseksi esimerkiksi. Toisaalta kuva ja käsite kohoavat niitä todella vastaavan musiikin vaikutuksesta uuteen merkityksellisyyteen. Dionyysisellä taiteella on siis kahdenlaisia vaikutuksia apolloniseen taidekykyyn: musiikki kiihottaa *havaitsemaan vertauskuvankaltaisesti* dionyysisen yleisyyden ja päästää sitten vertauskuvankaltaisen kuvan kivuta *korkeimpaan merkityksellisyyteen*. Minä päätelen tästä sinällään ymmärrettävästä ja syvemmällekin huomioinnille alttiista tosiasiaista, että musiikilla on kyky synnyttää *myytti* eli merkityksellisin esimerkki ja nimenomaan *traaginen myytti*: myytti, josta dionyysinen tieto puhuu vertauksin. Lyyrikkoilmioistä olen esittänyt, kuinka musiikki pyrkii lyyrikossa ilmoittamaan olemuksestaan apollonisin kuvin: jos nyt ajattelempa, että musiikin täytyy yrittää päästä korkeimmassa kiihtymisessään myös korkeimpaan kuvallistumiseensa, tästä seuraa pakko olettaa sen osaavan löytää symbolisen ilmauksen myös omalle varsinaiselle dionyysiselle viisaudelleen; ja mistäpä muualta me tätä ilmaisua etsisimme, ellempa tragediasta ja ylipäättään *traagisen* käsitteestä?

Taiteen olemuksesta, siten kuin se tavallisesti käsitetään kauneuden kategorian mukaan, ei mitenkään käy johtaminen traagisuutta vilpittömässä mielessä; vasta musiikin hengestä lähtien ymmärrämme yksilön kiellon ja tuhon ilon. Sillä tuollaisen kiellon ja tuhon yksittäisistä

esimerkeistä meille selviää dionyysisen taiteen ikuinen ilmiö, joka tuo *principium individuationis*in taakse tahdon kaikkivallan, ikuisen elämän kaiken ilmenevän tuolla puolen ja kaikesta kiellosta ja tuhosta huolimatta. Metafyysinen ilo traagisuudesta on vaistomaisen tiedostamattoman dionyysisen viisauden kääntämistä kuvakielelle: sankari, tahdon korkein ilmaus, kielletään meidän iloksemme, koska hän on sentään pelkkää ilmenevää eikä ikuista elämää edes kosketeta hänen tuhollaan. »Me uskomme ikuisen elämään», huutaa tragedia; musiikki on tämän elämän välitön idea. Plastikon taiteella on aivan erilainen tavoite: Apollon voittaa yksilön kärsimyksen säihkyvällä *ilmenevän ikuisuuden* ihannoinnillaan, kauneus kukistaa elämään sisäkohtaisesti kuuluvan kärsimyksen, kipu tietyllä tavalla poistetaan luonnon tunnusmerkistöstä. Dionyysisessä taiteessa ja sen traagisessa symboliikassa meille puhuu sama luonto todellisella, muuntamattomalla äänellään: »Olkaa kuten minä olen! Ikuisesti luova, ikuisesti täälläoloon pakottava, lakkaamattomaan ilmenevyyksien vaihteluun ikuisesti tyytyvä alkuäiti!»

## 17

Myös dionyysinen taide tahtoo vakuuttaa meidät täälläolon ikuisesta nautinnosta: meidän ei vain pidä etsiä tätä nautintoa ilmiöistä vaan ilmiöiden takaa. Meidän pitää tietämän, kuinka kaiken, mikä syntyy, täytyy olla valmis kärsimyksentäyteiseen perikatoon. Olemme pakotetut

tähyämään yksilöeksistenssin kauhuihin – mutta meidän ei pidä kangistuman: metafyyssinen lohtu irrottaa meidät hetkellisesti muuttuvien hahmojen pyörästöstä. Olemme todella silmänräpäyksittäin alkuolemusta itseään ja tunnemme sen hillittömän täälläolohimon ja -nautinnon. Kamppailu, särky, ilmiöiden tuhoutuminen tuntuvat meistä nyt kuin välttämättömiltä, kun niiden rinnalla käy lukemattomien, elämään vetävien ja puskevien olemassaolon muotojen kohtuuttomuus. Näiden särkyjen äkäinen kärki kairaa meitä sillä hetkellä, kun yhdyimme mittaamattomaan olemassaolon alkunautintoon ja aavistamme dionyyssisen haltioituneina tämän nautinnon rikku-mattoman ikuisuuden. Pelosta ja myötäkärsimyksestä huolimatta olemme onnellisesti elossa, emme yksilöinä, vaan *yhtenä* elävyytinä, sulautuneena sen luomisnautintoon.

Kreikkalaisen tragedian kehkeytymishistoria kertoo meille valontäyteisen täsmällisesti, kuinka kreikkalaisten traaginen taideteos syntyi todella musiikin hengestä: näillä ajatuksilla uskomme tehneemme ensimmäistä kertaa oikeutta kuoron alkuperäiselle ja pöllämystyttävälle merkitykselle. Meidän täytyy tosin samassa myöntää, että edellä esitetty traagisen myytin tarkoitus ei koskaan käynyt käsitteellisesti läpinäkyväksi kreikkalaiselle runoilijalle, saati kreikkalaiselle filosofille. Heidän sankarinsa puhuvat tietyllä tavalla pinnallisemmin kuin toimivat<sup>201</sup>. Myytti ei tavoita sanassa lainkaan asianmukaista objektivointiaan.

Kohtausten rakenne ja havainnolliset kuvat paljastavat syvemmän viisauden kuin minkä runoilija itse voi tajuta sanoin tai käsittein. Saman huomaa Shakespearella: esimerkiksi hänen Hamletinsa puhuu samassa mielessä pinnallisemmin kuin toimii, niin että aiemmin mainittu

Hamletin opetus tajutaan sanojen sijasta kokonaisuuden syventyneestä näkemisestä ja yleisnäkemyksestä.

Kreikkalaisessa tragediassa, jonka kohtaamme pelkkänä sanadraamana, voi myytin ja sanan välinen epämukaisuus helposti johtaa vihjaamalla tavalla harhaan, niin että tragediaa pidetään latteampana ja merkityksettömämpänä kuin se on, ja sen myötä oletetaan sen myös vaikuttaneen pinnallisemmin kuin mitä muinaiset todistavat sen tehneen. Kuinka kepeästi unohdetaankaan, että vaikka sanansepittäjä epäonnistui myytin korkeimman henkistymisen ja ideaalisuuden saavuttamisessa, hän saattoi onnistua siinä luovana muusikkona joka hetki!

Meidän täytyy tietenkin vain oppinein tavoin rekonstruoida itsellemme musiikillisen vaikutuksen ylivoima, jotta tavoittaisimme jotakin tuosta vertaamattomasta lohdusta, joka oli omiaan todelle tragedialle. Sellaisenaan tuntisimme tämän musiikillisen mahdin ylivertaisuuden vain, jos olisimme kreikkalaisia: nyt ainoastaan uskomme arassa voimantunnossamme kuulevamme kreikkalaisen musiikin, meille tuttua ja totunnaista musiikkia niin äärettömän paljon rikkaamman musiikin koko kehityksessä varttuvan musikaalisen nerouden laulun. Kreikkalaiset ovat, kuten egyptiläiset papit sanoivat, ikuisia lapsia<sup>202</sup>, ja lapsia myös traagisessa taiteessa: he eivät tiedä, mikä ylevä leikkikalua heidän käsissään kehkeytyi ja – raunioitui.

Musiikin hengen ponnistelu kuvalliseen ja myyttiseen ilmestykseen kiihtyi lyriikan alkuhetkistä aina attikalaiseen tragediaan saakka, mutta kukkeana avauduttuaan nuupahti äkisti ja katosi helleenisen taiteen pinnalta. Sen sijaan näistä ponnistuksista syntynyt dionyysinen maailmankatsomus

eli edelleen mysteereissä eikä lakannut ihmeellisissä muunnelmissaan ja surkastumisissaan vetämästä puoleensa vakavampia luonteita. Eikö se nousisi jälleen taiteena ylös mystisistä syvyyksistään?

Meitä askarruttaa tässä kysymys, josko mahti, jonka vastavaikutuksiin tragedia särkyi, on kaikkina aikoina kyllin väkevä estämään tragediaa ja traagista maailmankatsomusta virkoamasta uudelleen. Jos dialektinen viettymys tietoon ja tieteen optimismiin kamposi antiikin tragedian raiteiltaan, tästä tosiasiaista voitaisiin päätellä ikuinen kamppailu *teoreettisen ja traagisen maailmankatsomuksen* välillä. Ja vasta kun tieteen henki on ajettu rajoilleen ja tuhottu sen universaali pätevyysvaade nuo rajat osoittamalla, voidaan toivoa tragedian jälleensyntymää, jota kulttuurimuotoa varten olemme asettaneet symboliksi, edellä eritellyssä merkityksessä, *musiikkia harjoittavan Sokrateen*. Tässä vastakkainasettelussa ymmärrän tieteen hengellä tuon ensinnä Sokrateen persoonassa päivänvaloon tulleen uskon luonnon perusteltavuuteen ja tietämisen kaikkivoipaan parannuskykyyn.

Joka muistelee levotta eteenpäin tunkeutuneen tieteenhengen ensivaikutuksia, saa samalla mieleensä, miten se tuhosi *myytin* ja kuinka tässä tuhossa runo yksin tein repäistiin irti luonnollisen ideaaliselta konnultaan kodittomuuteen. Jos olemme oikeutetusti myöntäneet musiikille voiman ja kyvyn kantaa jälleen myyttiä, silloin voimme myös etsiä tieteen henkeä väylältä, jossa se kohtaa vihamielisesti musiikin myyttejä luovan voiman.

Näin tapahtuu, kun sukeutuu *uusi attikalainen dityrambi*: sen musiikki ei enää puhu julki sisäistä olemusta, tahtoa itseään, vaan toistaa vain epätydyttävästi ilmiötä

käsittein välitettynä jäljittelynä. Tälle sisäisesti suvustaan huonontuneelle musiikille tosimusikaaliset luonteet kään-  
sivät selkensä, kuten olivat kääntyneet pois Sokrateen  
taidetta tappavista taipumuksista.

Aristofaneen varmasti hyökännyt vaisto tarrasi taatusti oikeaan, kun hän yhdisti Sokrateen, Euripideen tragedian ja uusien dityrambistien musiikin samaan inhontunteeseen ja tunnisti kaikissa kolmessa ilmiössä degeneroituneen kulttuurin tuntomerkit. Uuden dityrambin myötä musiikista tehtiin rikollisin keinoin ilmenevän jäljittelevää väärennöstä esimerkiksi taistelusta tai myrskystä, ja siltä ryövättiin sen myyttejä luova voima. Kun musiikki pyrkii viehättämään meitä vain siten, että se pakottaa meidät hakemaan ulkoisia yhdenmukaisuuksia tiettyjen rytmisten figuurien tai musiikille ominaisten äänien ja jonkin elämän tai luonnon tapahtuman välillä, kun ymmärryksemme tyytyy näiden yhdenmukaisuuksien tietämiseen, silloin olemme vajonneet niin alhaiseen vireyteen, jossa myyt-  
tisyuden tunteminen on mahdotonta. Myytti tahtoo nimittäin tulla havainnollisesti aistituksi ainutlaatuisena esimerkkinä äärettömyyteen tuijottavasta yleisyydestä ja totuudesta.

Tosidionyysinen musiikki kohtaa meidät sellaisena yleisenä maailmantahdon peilinä: havainnollinen tapahtuma, joka taittuu tässä peilissä, laajentuu oikopäätä meidän tunnettavaksemme ikuisen totuuden eduskuvana. Kääntäen tuollainen havainnollinen tapahtuma riisuu sävelmaalailun avulla dityrambilta saman tien kaiken myyttisen luonteen. Musiikista tulee ilmenevän vajaa eduskuva ja siten ilmenevää äärettömästi köyhempää: köyhyydessään se vetää meidän aistimistamme varten ilmenevää itseään alaspäin,

niin että nyt esimerkiksi tähän tapaan musiikillisesti matkittu taistelu ehtyy marssinmeluun, merkinantoääniin ja niin edelleen, ja meidän mielikuvituksemme juuttuu näihin pinnallisuuksiin. Sävelmaalailu on siis joka suhteessa tosimusiikin myyttejä luovan voiman vastakohta: sen myötä ilmenevä köyhtyy köyhtymistään, siinä missä dionyysinen musiikki rikastaa ja laajentaa yksittäisen ilmiön maailmankuvaksi. Epädionyysinen henki sai mahtavan voiton, kun se uuden dityrambin kehityksessä vieraannutti musiikin itsestään ja alistui sen ilmenevän orjaksi. Euripides, jota täytyy nimittää korkeammassa mielessä läpikotaisin epämusikaaliseksi luonteeksi, on samasta syystä uuden dityrambin intohimoinen kannattaja, joka roistomaisen vapautuneesti käyttää kaikkia sen efektejä ja manereja.

Näemme tämän dionyysisen, myyttiä vastaan tähdätyhän hengen toiminnassaan toiselta kulmalta, kun käännämme katseemme *henkilöhahmojen esittämisen* ja psykologisen hienostuneisuuden saamaan yliotteeseen Sofokleen tragedioissa. Hahmoa ei enää pitänyt päästää laajentumaan ikuisen tyypin suuntaan, vaan se vaikutti tekaistujen sivujuonteiden ja varjostusten, kaikkien piirteiden hienoimpien täsmennysten kautta yksilöllisesti niin, että katsoja ei enää tuntenut myyttiä, vaan mahtavan luonnontotuuden ja taiteilijan jäljittelykyvyn.

Tässäkin huomaamme ilmenevän voiton yleisestä ja nautinnon yksittäisestä, lähestulkoon anatomisesta preparaatista, hengitämme jo teoreettisen maailman ilmaa, jossa tieteellinen tieto käy korkeammasta kuin mikään maailmansäännön taiteellinen peilaus. Liike etenee karakterisoinnin linjaa pitkin: Sofokles maalaa vielä kokonaisia henkilöahmoja ja jännittää myytin näiden

raffinoituihin kehityksiin, kun taas Euripides kuvaa jo yksinomaan suuria yksittäisiä luonteenpiirteitä, jotka saavat ilmaisunsa kiivaissa intohimoissa. Uudessa attikalaisessa komediassa on enää naamioita *yksine* ilmauksineen: lakkaamatta toistuvia kevytmielisiä ukkoja, huijattuja parittajia, juonikkaita orjia.

Missä nyt on musiikin myyttejä muodostava henki? Musiikista on jäänyt vain joko kiihotus- tai muistuttelumuusiikki, toisin sanoen joko virikeväline turtuneille ja kulutetuille hermoille tai sävelmaalailua. Ensin mainitussa on enää tuskin väliä tekstillä: jo Euripideella kaikki muuttuu yhdentekeväksi, heti kun sankari tai kuoro alkaa laulaa; minne mentiinkään hänen röyhkeiden seuraajiensa töissä?

Uusi epädionyysinen henki paljastuu kuitenkin kaikkein ilmeisimmin uudempien draamojen *lopetuksissa*. Vanhassa tragediassa tunnettiin lopussa metafyyisistä lohtua, jota ilman ei tragedianautintoa käy selittäminen. Ehkä puhtaimmillaan kumajaa toisen maailman sovittava ääni kappaleessa *Oidipus Kolonoksessa*. Kun musiikin henki pakenee pois tragediasta, tragedia ankarimmassa mielessä on kuollut, sillä mistä nyt ammennettaisiin metafyyisistä lohtua? Etsittiin sen sijaan latteasti maallista ratkaisua traagiseen riitasointuun: jahka sankaria oli riittävästi kiusattu kohtalolla, hän sai ansaituksi palkakseen uhkeat häät ja jumalalliset kunnianosoitukset. Sankarista tuli gladiaattori, joka kunnan rääkin jälkeen yltä päältä haavoissaan saavutti vapautensa. Metafyyisisen lohdun sijaan astui *deus ex machina*. En tahdo sanoa, että päällekkävyä epädionyysinen henki rikkoi traagisen maailmankatsomuksen kaikkialla ja täysin: tiedämme vain sen, että sen täytyi karata maan alle ja surkastua taiteesta salamenoksi.

Mutta helleenisen olemuksen laajimmilla pinta-alueilla raivosi tämän hengen ahnas hönkä. Henki ilmeni siinä »kreikkalaisen seesteisyyden» muodossa, josta edellä oli jo puhetta vanhuudenheikkona, tuottamattomana ole-massaolonautintona. Tämä seesteisyys on muinaisem-pien kreikkalaisten ihanan naiiviuden vastakohta, siten kuin »naiivius» on käsitettävä esitetyn luonnehdinnan mukaan synkeästä pohjattomuudesta kumpuavan apollo-nisen kulttuurin kukoistukseksi, helleenisen tahdon kau-neuspeilauksen kautta saavutetuksi voitoksi kärsimyksestä ja kärsimyksen viisaudeksi.

Jaloin, aleksandrialainen muoto tuosta toisesta »kreikkalaisesta seesteisyydestä» on *teoreettisen ihmisen* seesteisyyttä: sen tuntee samoista luonteenpiirteistä, jotka johdin epädionyyssyyden hengestä: se taistelee dio-nyysistä viisautta ja taidetta vastaan, se koettaa purkaa myytin, se asettaa metafysisen lohdun sijaan maallisen sopusoinnun, vieläpä oman *deus ex machinansa* eli koneiden ja sulatuspatojen jumalan eli luonnonhenkien voimat korkeamman itsekkyyden palvelukseen pantuina. Se uskoo maailman oikaisemiseen tiedoitse, elämän ohjaamiseen tieteitse ja kykyynsä kahlita yksilö kaikkein ahtaimpaan ratkeavien tehtävien piiriin, jossa tämä seestyneenä sanoo elämälle: »Tahdon sinua: sinua olet tiedetyksi tulemisen väarti.»

## 18

Ikuinen ilmiö se on: hinkuva tahto löytää aina välineen, jolla se olioiden ylle levitetyn harhakuivan avulla pitää luomuksensa kiinni elämässä ja pakottaa nämä elämään edelleen<sup>203</sup>. Jotakuta kahlehtii sokraattinen tietämisen nautinto ja harhaluulo pystymisestä tiedon avulla parantamaan täälläolon ikuiset haavat, toinen on kietoutunut silmiensä edessä hulmehtivaan taiteen kauneuden verhoon, kolmas metafyyssiseen lohtuun siitä, että ilmiöiden pyörteen alla virtaa virtaamistaan rikkumaton ikuinen elämä, puhumattakaan vielä vahvemmista illuusioista, joita tahto valmistaa kaiken aikaa. Nuo kolme harhatasoa ovat ylipäänsä vain niitä jalommin varustettuja luonteita varten, jotka tuntevat täälläolohimon ja -paineen ylimalkaan syvemmin epämieluisena ja jotka harhautuvat tästä epänautinnosta pois valikoitujen kiihokkeiden avulla.

Näistä kiihotuskeinoista tai -aineista koostuu kulttuuriksi kutsumamme: sekoitussuhteiden mukaan meillä on ennen kaikkea *sokraattinen* tai *taiiteellinen* tai *tragginen* kulttuuri. Tai jos tahdotaan sallia historialliset esimerkillistykset: on olemassa aleksandrialainen tai helleeninen tai buddhalainen kulttuuri.

Koko meidän moderni maailmamme on vangittu aleksandrialaisen kulttuurin verkkoon. Se tunnustaa ihanteekseen korkeimmin tietovoimin varustetun, tieteen palveluksessa työskentelevän *teoreettisen ihmisen*, jonka alkukuva ja esi-isä on Sokrates. Kaikki kasvatukseenomme pitävät silmällä alun perin tätä ideaalia: kaikki muut

eksistenssit joutuvat kituuttamaan sen rinnalla sallittuina, vaan ei tavoiteltuina eksistensseinä.

Täälläpäin on pitkään lähestulkoon kauhistuttavassa mielessä tavattu sivistyneitä vain oppineitten muodossa. Jopa runotaiteittemmekin on täytynyt kehittyä oppineista jäljitelmistä, ja loppusoinnun pääefektissä tunnistamme yhä, miten runomuotomme on täytynyt muodostua keinotekoisista kokeista epäperäisellä, oikein varsinaisella oppineella kielellä. Aito kreikkalainen ei voisi ymmärtää sinänsä ymmärrettävää modernia kulttuuri-ihmistä, Faustia, joka rynnisti pahki kaikkien tiedekuntien tyytymättömänä, Faustia, joka antautui tiedon viettymyksestä magialle ja perkeleelle<sup>204</sup>, Faustia, jota meidän on vain verrattava Sokrateehen, jotta tietäisimme, että moderni ihminen alkaa aavistaa sokraattisen tietonautinnon rajat ja kaipaa aakealta laakealta tiedonmereltä maihin.

Kun Goethe tokaisi Eckermannille Napoleonista, »Niin, kuomani, onhan myös tekojen tuottavuutta»<sup>205</sup>, hän muistutti viehättävän naiivisti siitä, miten ei-teoreettinen ihminen on modernille ihmiselle jotakin epäuskottavaa ja äimistyttävää. Taas tarvitaan jonkun Goethen viisautta, jotta jokin niin vieraannuttava olemassaolomuoto koettaisiin käsitettäväksi, jopa anteeksiannettavaksi.

Eikä nyt pidä kätkeä itseltään sitä, mikä kätkeytyy sokraattisen kulttuurin kohtuun! Rajattomasti luulotteleva optimismi! Ei pidä kauhistua, jos tämän optimismin hedelmät kypsyvät, jos yhteiskunta, joka on senkaltaisen kulttuurin hapattama aina alhaisimpia kerrostumia myöten, alkaa vähitellen vavahdella ylettömistä kuohahteluista ja haluamisista, jos usko kaikkien maalliseen onneen, jos usko sellaisen yleisen tietämiskulttuurin mahdollisuuteen vähä

vähältä vaihtuu uhkavaatimukseksi aleksandrialaisesta maallisesta onnesta ja euripidelaisen *deus ex machinan* esiin loitsimisesta!

Pitäisi panna merkille: aleksandrialainen kulttuuri tarvitsee orjasäätyä kestääkseen ajan oloon, mutta se kieltää optimistisessa täälläolon tarkastelussaan sellaisen säädyn välttämättömyyden ja kulkee siksi, kunhan sen kauniit viettely- ja rauhoittelusanat »ihmisarvosta» ja »työn arvosta» on kulutettu loppuun, kohti kauheaa tuhoa. Ei ole mitään pelottavampaa kuin barbaarinen orjasääty, joka on oppinut tarkkaamaan omaa olemassaoloaan epäoikeudenmukaisuutena ja käy hankkeisiin kostaakseen ei vain omasta vaan kaikkien sukupolvien puolesta. Kuka tohtii tällaista uhkaavaa myrskyä vastaan vedota varmoin mielin kelmeisiin ja uupuneisiin uskontoihimme, jotka ovat perustuksiaan myöten surkastuneet oppineitten uskonnoiksi, niin että myytti, jokaisen uskonnon välttämätön ennakkoodellytys, on jo kaikkialla lamaannuksissa, ja tälläkin alueella on herruuteen noussut tuo optimistinen henki, jonka juuri olemme kuvanneet yhteiskuntamme tuhoutumisen iduksi.

Siinä missä modernia ihmistä alkaa vähin erin ahdistaa teoreettisen kulttuurin kohdussa uinuva onnettomuus, ja hän hapuilee levottomana kokemuksistostaan välinettä, jolla puolustautua uskomatta kuitenkaan oikein mihinkään, siinä missä hän siis alkaa aavistaa omat seuraamuksensa, suuret, maailmanlaajuiset luonteet ovat osanneet uskomattoman kirkkaasti käyttää tieteen itsensä sotakaluja esittääkseen tietämisen rajat ja ehdollisuuden ja siten päättäväisesti kieltää tieteen vaateen universaalista pätevyydestä ja universaaleista päämääristä. Näin näytettiin

ensimmäisen kerran toteen tuo harhainen mielle, joka syysuhdetta käsitellen uskotteli perustelewansa olioiden sisimmän olemuksen.

Kantin ja Schopenhauerin suunnaton rohkeus ja wiisaus onnistuivat hankkimaan vaivalloisimman voiton, voiton logiikan olemukseen kätkeytyneestä optimismista, johon kulttuurimme pohjautuu<sup>206</sup>. Se uskoo kaikkien maailmanarvoitusten tiedettävyyteen ja perusteltavuuteen, varaa mietityttämättömiin *aeternae veritatesiin*<sup>207</sup> ja käsittelee tilaa, aikaa ja kausaliteettia täysin yleispätevinä ehdollistamattomina lakeina. Kant paljasti, kuinka näillä varsinaisesti vain korotetaan pelkkä ilmenevä, *mayan* työ, ainoaksi ja korkeimmaksi realiteetiksi, asetetaan se olioiden sisimmän tosiolemuksen tilalle ja tehdään mahdottomaksi todellisen tiedon saavuttaminen siitä, toisin sanoen erään Schopenhauerin lausuman mukaan tuuditetaan uneksija vielä sikeämpään uneen (WWV I, 489)<sup>208</sup>.

Tämä tietämys johtaa kulttuuria, jota rohkenen kuvata traagiseksi: sen tärkein tunnusmerkki on se, että korkeimmaksi maaliksi siirtyy tieteen sijaan wiisaus, joka tieteitten viekoittelevien harhaanjohtumien pettämättä kiinnittää katseensa maailman kokonaiskuvaan ja pyrkii tässä käsittämään sympaattisen rakastavasti ikuisen kärsimyksen omana kärsimyksenään. Jos ajattelemme itsellemme varttuvan polven, jolla on tämä pelkäämätön katsanto, tämä sankarillinen veto päin suunnattomuutta, jos ajattelemme tällaisten lohikäärmeentappajien urheita askelia, heidän ylpeän uhkarohkeaa tapaansa kääntää selkensä optimismin heikkouden opeille »päättäväisesti elääkseen» täysin ja kokonaan<sup>209</sup>: eikö silloin pitäisi olla tarpeen, että tämän kulttuurin traagisen ihmisen täytyisi

haluta vakavuuden ja kauhun itekasvatukseksi uutta taidetta, metafyyssisen lohdun taidetta, tragediata kuin omaa Heleneään, ja yhtyä Faustin huutoon:

»minäkö, joka ikävöitsin,  
ainutlaatuisimman kättilöitsin?»<sup>210</sup>

Sen jälkeen kun sokraattista kulttuuria on horjutettu kahdelta puolen eikä se enää voi pidellä valtikkaansa kuin vapisevin käsin peläten yhtäältä omia seuraamuksiaan, jotka se alkaa kutakuinkin aavistaa, toisaalta menettäen aiemman naiivin luottamuksensa: surullinen on näytelmä, jossa sen ajattelun tanssi syöksyy kaivaten yhä uusiin muotoihin niitä syleillääkseen ja äkkiä jälleen päästää ne sävähtäen menemään kuin Mefistofeles viekoittelevat lemuurit<sup>211</sup>.

Tästä tuntee »murroksen», josta jokainen osaa puhua kuin modernin kulttuurin alkukärsimyksestä: tyytymätön teoreettinen ihminen kammoaa johtopäätöksiään eikä enää uskalla antautua täälläolon pelottavaan jäävirtaan, vaan ryntäilee eestaas töyräällä ahdistuksissaan. Hän ei tahdo enää mitään täysin ja kokonaan, asioiden luonnollisine julmuuksineen kaikkineen. Niin läpeensä on hänet hemmotellut optimistinen katsanto.

Sen vuoksi hänen tuntemuksensa on kuin kulttuurin, jonka tieteen periaatteille rakentuneena täytyy hävitä pois, kun se alkaa käydä *epäloogiseksi* eli hylkiä päätelmiään. Meidän taiteemme paljastaa tämän yleisen hädän: turhaan jäljitellään kaikkia suuria tuottavia aikakausia ja luonteita, turhaan lohdutellaan modernia ihmistä kokoamalla hänen ympärilleen koko »maailmankirjallisuus»<sup>212</sup> ja asettamalla hänet keskelle kaikkien aikojen taidetyylejä ja taiteilijoita,

jotta hän antaisi niille nimen kuin Aatami eläimille<sup>213</sup>. Hän jää aina sittenkin nälkäiseksi, »kriitikoksi» vailla iloa ja voimaa, aleksandrialaiseksi ihmiseksi, pohjimmiltaan kirjastonhoitajaksi ja oikolukijaksi, joka kurjana sokeutuu niteiden pölystä ja painovirheistä.

## 19

Tämän sokraattisen kulttuurin sisintä sisältöä ei voi kuvata terävämmin kuin nimittämällä sitä *oopperakulttuuriksi*. Tällä alalla tuo kulttuuri on ilmaissut tahtomisensa ja tietämisensä itselleen ominaisen naiivisti. Meitä hämentää tämä, kun vertaamme oopperan syntymistä ja sen kehittymisen tosiasioita apollonisen ja dionyysisen ikuisiin totuuksiin.

Muistutan ensinnäkin *stilo rappresentativon* ja resitatiivin kehkeytymisestä<sup>214</sup>. Voiko uskoa, että tämä kokonaan ulkonaistettu, hartauteen kykenemätön oopperamusiikki voitiin ottaa vastaan suosiollisesti ja että sitä vaalittiin hurmoksellisesti eräänlaisena kaiken tosimumusiikin jälleensyntymänä samaan aikaan, kun kuultiin Palestrinan<sup>215</sup> sanomattoman ylevää ja pyhää musiikkia? Ja kuka toisaalta tahtoi lukea vain noiden firenzelaisten huvituksia hakevien piirien ylettömyyden syyksi sille, että oopperanautinto levisi niin rajusti? Samaan aikaan ja samaan kansan keskuudessa pääsivät ilmoille palestriinisten harmonioiden koko kristillistä keskiaikaa kaiuttavat holvirakenteet sekä tuo intohimo puolimusikaaliseen puhetapaan. Tämän pystyn selittämään itselleni vain

resitatiivissa myötävaikuttaneen *ulkotaiteellisen pyrinnön* kautta.

Kuulijalle, joka tahtoo tarkasti erottaa laulun sanat, soveltuu laulaja, joka puhuu enemmän kuin laulaa ja terävöittää puolilaulullaan pateettista sanallista ilmaisua. Pateettisen terän avulla hän helpottaa sanan ymmärtämistä ja ylittää jäljelle jääneen musiikkipuolen. Häntä uhkaa nyt varsinainen vaara, sillä hän saattaa jollakin väärällä hetkellä painottaakin enemmän musiikkia, jolloin puheen paatos ja sanan selkeys häviävät, tunteehan hän kaiken aikaa toiselta puolen viettymyksen musiikilliseen purkaukseen ja oman äänensä taiturimaiseen esittelyyn. Tässä tulee avuksi »runoilija», joka osaa tarjota hänelle riittävästi tilaisuuksia lyyrisiin huudahduksiin, sanojen ja säkeiden toistoon ja niin edelleen. Niillä kohdin laulaja saattaa levätä puhtaan musiikillisissa aineksissa sanoista välittämättä.

Affektiivisesti viiltävän mutta vain puolittain laulettu puheen ja kokonaan laulettujen huudahdussanojen vaihtelu muodostaa *stilo rappresentativon* olemuksen. Nopeasti vaihtelevassa yrityksessä vaikuttaa vuoroin kuulijan käsitteisiin ja mielteisiin, vuoroin tämän musiikilliseen perustaan, on jotakin niin täysin luonnotonta ja ristiriitaista yhtä hyvin dionyysisyyden kuin apollonisuuden taideviettymyksen kanssa, että resitatiivin voi päätellä syntyneen kaikkien taiteellisten vaistojen tuolla puolen. Resitatiivi on tässä kuvattuun tapaan määriteltävä eepisen ja lyyrisen esityksen sekoitukseksi, eikä suinkaan sisäisesti lujaksi sekoitukseksi, jota näin täysin erillisistä olioista ei voi edes saada, vaan mitä ulkonaisimmaksi yhteen liimatuksi mosaiikiksi, jolle ei luonnossa tai kokemuksessa ole mitään esikuvaa. *Tämä ei kuitenkaan ollut resitatiivin keksijöiden näkemys.*

Pikemminkin he ja heidän aikakautensa uskoivat, että *stilo rappresentativa*lla ratkaistiin antiikin musiikin salaisuus, koska vain sillä saattoi selittää Orfeuksen, Amfionin<sup>216</sup> ja jopa kreikkalaisen tragedian suunnattoman vaikutuksen.

Uusi tyyli meni täydestä kaikkein vaikutuksekkaimman, muinaiskreikkalaisen musiikin elvytyksenä: yleisen ja läpeensä kansanomaisen käsityksen mukaan homeerinen maailma oli *alkumaailma*, jonka turvin saatettiin vaipua unelmoimaan laskeutumisesta takaisin ihmiskunnan paratiisillisiin alkuvaiheisiin, jossa musiikkikin välttämättä oli ylittämättömän puhdasta, mahtavaa ja viatonta, kuten runoilijat olivat paimennäytelmissään kyenneet niin koskettavasti kuvaamaan. Näemme näin tämän todella varsinaisen modernin taidelajin, oopperan, sisäisimpään tulemiseen: mahtava tarve pakottaa esiin taiteen, mutta tarve on epäesteettistä laatua, kaipausta idylliin, uskoa taiteellisen ja hyvän ihmisen alkumuinaisajaiseen olemassaoloon. Resitatiivi kävi alkuihmisen jälleen löydetystä kielestä, ooppera idyllisen tai heroisen olennon uudelleen paljastuneesta maasta. Tuo olento seurasi kaikissa toimissaan luonnollista taideviettymystä, joka aina puhuessaan lauloi edes jotakin, niin että saattoi puhjeta täyteen lauluun vienoimmastakin tunteenliikahduksestaan.

Meille on nyt yhden tekevää se, että tuolloiset humanistit kamppailivat uudesti luodulla paratiisitaiteilijan kuvalla vanhaa kirkollista turmeltuneen ja kadotetun ihmisen mielletä vastaan. Ooppera on ymmärrettävä hyvien ihmisten oppositiodogmiksi: samalla se kuitenkin tarjosi lohdutusta pessimismiin, joka väkevimmin kiihotti tuon ajan vakavamielisimpiä kaikkien tilanteitten julmassa epävarmuudessa. Riittää tietää, kuinka varsinainen ihme

ja sen myötä tämän uuden taidemuodon syntyminen kätkeytyvät erään täysin epäesteettisen tarpeen tyydyttämiseen, kun ihannoidaan optimistisesti ihmistä sinänsä ja käsitetään alkuihminen luontojaan hyväksi ja taiteelliseksi. Tämän periaatteen ooppera on vähän kerrassaan muuntanut uhkaavaksi ja vastenmieliseksi *vaatimukseksi*, jota emme enää nykyajan sosialististen liikkeiden edessä voi jättää huomiotta<sup>217</sup>. »Hyvä alkuihminen» tahtoo oikeutensa: mitkä paratiisilliset näkymät!

Asetan tämän rinnalle vielä yhden yhtä ilmeisen vahvistuksen omalle näkemykselleni oopperan rakentumisesta samoille periaatteille kuin oma aleksandrialainen kulttuurimme. Ooppera on yhtä kuin teoreettisen ihmisen syntyä, kriittisen maallikon, ei taiteilijan syntyä, muuan kaikkien taiteitten historian kummallisimmista tosiasioista. Todella varsinaiset epämusikaaliset kuulijat vaativat ennen kaikkea ymmärrettäviä sanoja, niin että säveltaiteen jälleensyntymä oli odotettavissa, kunhan keksittäisiin jokin laulutapa, jossa teksti hallitsee kontrapunktia kuin herra palvelijaa. Olivathan sanat niin paljon jalompia kuin niitä saatteleva harmoninen järjestelmä, yhtä suuresti kuin sielu oli ruumista jalompi.

Näiden näkemysten maallikkomaisen epämusikaalinen raakuus tuli tavaksi oopperan alkuvaiheissa, kun käsiteltiin musiikin, kuvan ja sanan yhteyttä. Tämän estetiikan mukaiset ensimmäiset kokeilut tehtiin Firenzen ylhäisissä maallikkopiireissä, jotka toimivat mesenaatteinarunoilijoille ja laulajille. Taidekyvytön ihminen luo itselleen eräänlaista taidetta juuri sen kautta, että hän on epätaiteellinen ihminen sinänsä. Koska hän ei aavista musiikin dionyysistä syvyyttä, hän muuntaa *stilo rappresentativa*lla

musiikkinautinnon ymmärryksenmukaiseksi intohimon sana- ja sävelretoriikaksi ja laulutaitteiden hekumaksi. Koska hän ei pysty näkemään mitään näkyä, hän pakottaa palvelukseensa koneenkäyttäjän ja lavastustaiteilijan. Koska hän ei voi käsittää taiteilijan tosiolemusta, hän loihtii eteensä makunsa mukaisen »taiteellisen alkuihmisen», joka laulaa ja puhuu säkeitä intohimon vallassa.

Hän uneksii itsensä aikaan, jolloin intohimo riitti siittämään lauluja ja runoja, ikään kuin affekti olisi koskaan kyennyt luomaa jotain taiteellista. Oopperan ennakkotedellytys on väärää uskoa taiteelliseen prosessiin ja vieläpä tuota idyllistä uskoa siihen, että jokainen tunteva ihminen on taiteilija. Tämän uskon mielessä ooppera on ilmausta taiteessa vaikuttavasta maallikkoudesta, joka sanelee lakejaan teoreettisen ihmisen seesteisine optimismeineen.

Jos haluaisimme yhdistää nämä oopperan kehkeytymiseen vaikuttaneet, edellä eriteltyt kaksi mielletä yhden käsitteen alaisuuteen, emme voisi muuta kuin puhua Schillerin hyödyllisen puhetavan ja selityksen mukaan *oopperan idyllisestä suuntauksesta*<sup>218</sup>. Schiller sanoo, että kadotettu luonto ja tavoittamaton ideaali voivat olla suremisen kohteena. Joko on näin tai sitten niin, että niihin kohdistuu ilo, jolloin ne mielletään vaikuttavan todellisiksi. Ensimmäinen vaihtoehto tarkoittaa elegiaa kapeassa merkityksessään, toinen idylliä laajimmillaan<sup>219</sup>.

Tässä on kuitenkin kiinnitettävä huomiota mainittuihin kahteen mielteeseen oopperan synnyssä, sillä niissä ideaalia ei koeta saavuttamattomaksi eikä luontoa menetetyksi. Sellainen tuntemus viittaa ihmisen alkuaikaan, jolloin tämä eli luonnon huomassa ja yhytti luonnollisuudesta samalla myös ihmisyyden ihanteen paratiisillisessä hyvydessä ja

taiteilijuudessa. Meidän kaikkien pitäisi periytyvän tästä täydellisestä alkuihmisestä, jonka uskollisia jäljenteitä me yhä oisimme. Meidän täytyisi vain heittää jotakin itsestämme menemään, jotta tuntisimme itsemme jälleen tuoksi alkuihmiseksi. Tähän kykenisimme antamalla pois liiallisen oppineisuuden, kohtuuttoman kulttuurin.

Renessanssin sivistysihminen salli itsensä tulla ohjatuksi takaisin tuollaiseen luonnon ja ideaalin yhteissointiin, idylliseen todellisuuteen, jäljittelemällä oopperoilla kreikkalaista tragediaa. Hän hyödynsi tragediaa niin kuin Dante Vergiliusta päästäkseen aina paratiisin porteille saakka<sup>220</sup>. Siitä eteenpäin hän jatkoi omin päin ja otti askeleen kreikkalaisen taidemuodon matkimisesta »kaikkien olioiden ennalleen saattamiseen»<sup>221</sup>, jossa siirryttiin luomaan ihmisen alkuperäisen taidemaailman mukaan.

Mikä luottavainen hyväntahtoisuus näissä uskalletuissa pyrinöissä aivan teoreettisen kulttuurin huomassa! Tätä ei käy selittäminen muutoin kuin lohduttavasta uskosta siihen, että »ihminen sinänsä» olisi ikuisesti hyveellinen oopperasankari, iäti huiluunsa puhaltava ja laulava paimen, joka aina lopulta tunnistaa jälleen itsensä itsekseen, jos hän nyt joskus sattuu joksikin aikaa itsensä kadottamaan. Tässä kantaisi hedelmää optimismi, joka kumpuaa sokraattisen maailmankatsomuksen syvyydestä kuin suloisesti viettelevä utupatsas.

Oopperan piirteisiin ei siis lainkaan kuulu tuota elegistä kipua ikuisesta menetyksestä, vaan ennemminkin ikuisen uudelleen löytämisen seesteisyyttä, mukavaa nautintoa idyllisestä todellisuudesta, jonka sentään voi mieltää todelliseksi minä hetkenä hyvänsä. Näin ehkä kerran aavis-tetaan, ettei tämä luuloteltu todellisuus ole muuta kuin

mielikuvituksellisen hassua pilaa, jolle jokaisen, joka osaa verrata sitä tosiluonnon kauhistuttavaan vakavuuteen ja ihmiskunnan alkuaikain varsinaisiin alkunäkymiin, täytyy huudahtaa inhoten: Hiiteen siitä haamuilemasta!

Tästä huolimatta harhaudutaan, jos luullaan, että oopperankaltainen leikittelevä otus olisi peloteltavissa pois kuin kummitus yksinkertaisesti kovaa huutamalla. Ken tahtoo tuhota oopperan, hänen täytyy ryhtyä kamppailuun aleksandrialaista seesteisyyttä vastaan, joka niin naiivisti ilmaisee suosikkimielteitään oopperassa, varsinaisessa taidemuodossaan. Mutta mitä on odotettavissa taiteen itsensä hyväksi sellaisen taidemuodon vaikutuksilta, joka ei alun perin juonnu esteettiseltä alueelta, vaan on paremminkin karannut varkain puolimoraaliselta vyöhykkeeltä taiteelliselle alalle eikä pysty hämäävästi kätkemään sekasiittoisuuttaan kuin tuolloin tällöin? Mitkä mehut tätä loismaista oopperaolemusta ravitsevat, elleivät tositaiteen medet ja mahlat?

Eikö ole oletettava, että näillä idyllisillä viettelyksillä, näillä aleksandrialaisilla imartelutaiteilla, korkein ja totisesti vakavaksi nimitettävä taiteen tehtävä – vapauttaa silmä näkymästä yön julmuuteen ja pelastaa subjekti tahdonliikutusten krampeista näennäisyyden lievittäväällä balsamilla – surkastutetaan ontoksi ja hajottavaksi miellyttämispyrkimykseksi? Mitä sukeutuu dionyysisyyden ja apollonisuuden ikuisista totuuksista tyylisekoituksessa, jonka olen esittänyt *stilo rappresentativon* olemukseksi? Siinähan musiikki vertautuu palvelijaan ja tekstisana isäntään, musiikki ruumiiseen, teksti sieluun. Korkeimmaksi maaliksi tulee parhaimmillaankin uudelleen kirjoittava äänimaalailu niin kuin aikoinaan uudessa attikalaisessa

dityrambissa. Musiikki vieraantuu täysin todellisesta arvostaan dionyysisenä maailmanpeilinä, niin että sen osalle ilmenevyyden orjattarena jää pelkkä ilmiön muoto-olemuksen jäljittely ja kiihottaminen ulkoiseen viehätykseen linjojen ja mittasuhteiden leikillä.

Ankarassa tarkastelussa tämä oopperan kohtalokas vaikutus musiikkiin suorastaan yhtyy moderniin musiikkikehitykseen kokonaisuudessaan. Oopperan synnyssä ja sen edustaman kulttuurin olemuksessa lymynneen optimismin onnistui pelottavan nopeasti riisua musiikki dionyysisestä maailman määrittämisestään ja leimata se luonteeltaan muodoilla leikkiväksi, tyydyttäväksi. Tätä käännettä voi verrata vain siihen, miten aiskhyololainen ihminen koki muodonmuutoksen aleksandrialaisittain seesteiseksi ihmiseksi.

Jos nyt olemme tällä esimerkillä saattaneet oikeutetusti keskinäiseen yhteyteen dionyysisen hengen haihtumisen ja kreikkalaisen ihmisen kovin silmiinpistävän mutta tähän saakka selittämättömän muuntumisen ja suvustaan huonontumisen – mitä toiveita täytyykään meissä elpyä, kun meille paljastuvat enteet *käänteisestä tapahtumakulusta, dionyysisen hengen vähittäisestä heräämisestä* omana nykyaikanamme! Ei ole mahdollista, että Herakleen jumalallinen voima viruisi ikuisesti Omfaloksen ylettömässä orjatyössä<sup>222</sup>.

Saksalaisen hengen dionyysisestä perustasta on kummunnut muuan mahti, jolla ei ole mitään yhteistä sokraattisen kulttuurin alkuehtojen kanssa ja jota ei voi niistä selittää tai puolustella, vaan jonka tuo kulttuuri kokee pikemmin kauheana selittämättömyytenä, ylivoimaisena vihamielisyytenä. Se on *saksalainen musiikki* sellaisena kuin

sen ymmärrämme ennen muuta mahtavana aurinkokiertona Bachista<sup>223</sup> Beethoveniin ja Beethovenista Wagneriin.

Mitä meidän päiviemme tietoa himoava sokratiikka edes suotuisimmassa tapauksessa voi tälle ehtymättömistä syvyyksistä kumpuavalle demonille? Sellaista kaavaa, jonka kolminkertaisessa valossa tämä demoni saataisiin alakynteen ja pakotettaisiin puhumaan, ei löydy oopperamelodian viivaornamenteista tai sakaroista eikä myöskään fuugan aritmeettisen laskutaulun tai kontrapunktisen dialektiikan avulla. Mikä näytelmä, kun meidän esteetikkomme, jotka oman »kauneutensa» verkkoineen kaikkineen iskeytyvät ja säntäävät edessään käsittämättömän elävänä teutaroivan musiikkinerouden perään, äityvät liikkeisiin, joita ei saata arvioida sen enempää ikuisen kauneuden kuin ylevänkään mukaan. Jos vain kerran tähyää läheltä näitä musiikin suosijoita, kun he huutavat väsymättä »Kauneutta! Kauneutta!», tulee kysyneeksi, näyttävätkö he kauneuden sylissä sivistetyiltä ja hellityiltä luonnon lempilapsilta vai etsivätkö he vain omalle raakuudelleen valheellisen pettävää muotoa, omalle tuntoturralle selväpäisyydelleen esteettistä tekosyytä. Ajattelen tässä esimerkiksi Otto Jahnia<sup>224</sup>.

Valehtelijat ja hämääjät varokoot silti saksalaisen musiikin äärellä, sillä juuri se on kaiken kulttuurimme keskellä ainoa puhdas, kirkas ja kirkastava tulenhenki. Siitä lähtien ja sitä kohden, niin kuin Efeson suuren Herakleitoksen opissa, kaikki oliot liikkuvat kaksoisrataa<sup>225</sup>: kaiken, mikä nyt nimetään kulttuuriksi, sivistykseksi, sivilisaatioksi, täytyy kerran näyttäytyä Dionysoksen pettämättömän tuomarin edessä.

Muistuttakaamme sitten itseämme siitä, kuinka samoista lähteistä virtaavalle *saksalaisen filosofian* hengelle tuli

Kantin ja Schopenhauerin ansiosta mahdolliseksi tuhota tieteellisen sokratiikan tyytyväinen olemassaolonautinto sen rajat osoittamalla, kuinka tämän todistuksen myötä valmisteltiin eettisten kysymysten ja taiteen äärettömästi syvempää ja vakavampaa tarkastelemista, jota voimme kuvata suorastaan käsittein käsitettyyn *dionyysiseen viisauteen*. Minne meitä ohjaakaan tämä saksalaisen musiikin ja saksalaisen filosofian ykseyden mysteeri, ellei uuteen olemassaolomuotoon, jonka sisällöstä saatamme kertoa vain aavistelevasti helleenisin analogioin.

Meille, jotka seisomme kahden erilaisen olemassaolomuodon leikkauksessa, säilyy näet tämän helleenisen esikuvan mittaamaton arvo, niin että sitä leimaavat myös kaikki nuo siirtymät ja kamppailut kohti klassisvalaisevaa muotoa. Me vain tavallaan koemme ja elämme läpi helleenisyiden suuret pääepookit yhdenmukaisesti *käänteisessä* järjestyksessä: näytämme nyt esimerkiksi astuvan aleksandrialaiselta aikakaudelta taaksepäin tragedian kauteen.

Tällöin meissä elää tunto siitä, että traagisen aikakauden syntymä tarkoittaisi saksalaiselle hengelle ikään kuin vain taka-askelta kohti omaa itseä, autuasta itsensä löytämistä uudelleen, sen jälkeen kun se on ollut pitkään pakotettu elämään ulkoa päin tunkevien mahtien orjana avuttomassa muodon barbariassa. Nyt vihdoinkin se saattoi, palattuaan kotiin oman olemuksensa alkulähteelle, uskaltautua astumaan eteenpäin kaikkien kansojen edessä rohkeana ja vapaana vailla roomaanisen sivilisaation talutusnuoraa.

Jatkuvaa oppimista sillä on vain yhdeltä kansalta, kreikkalaisilta, joilta oppimaan pystyminen on jo maineenarvoista ja poikkeuksellinen harvinaisuus. Ja milloin

tarvitsisimme tätä kaikkein korkeinta oppimestaria enemmän kuin nyt, kun koemme ja elämme *tragedian jälleensyntymää* ja meitä vaanii vaara olla tietämättä, mistä se tulee, ja osaamatta tulkita itsellemme, mihin se tahtoo?

## 20

Puolueettoman tuomarin silmien edessä punnittaneen kerran, minä aikana ja keissä miehissä saksalainen henki ponnisteli voimakkaimmin oppiakseen kreikkalaisilta. Jos luottavaisina oletamme, että tämä ainutlaatuinen ylistys täytyisi suoda Goethen, Schillerin ja Winckelmannin jaloimmille sivistyskamppailuille, olisi yhtä kaikki heti lisättävä, että heistä pitäen ja heidän kilvoittelunsa lähimmistä vaikutuksista lähtien ponnistelut samalla tiellä kohti sivistystä ja kreikkalaisia ovat käsittämättömästi heikentyneet heikentymistään.

Jotta emme joutuisi kokonaan epäilemään saksalaista henkeä, eikö meidän pitäisi päätellä tästä, että jossain pääkohdassa ei edes näiden kamppailijoiden onnistunut porautua helleeniseen olemukseen ja eheyttää kestäväää rakkaudenliittoa saksalaisen ja kreikkalaisen kulttuurin välillä? Niin että ehkä tiedostamaton tunto tästä puutteesta aiheutti vakavimmissakin luonteissa alakuloista epäilystä siitä, josko he tuollaisten edelläkulkijoiden jälkeen voisivat itse edetä sen pidemmälle sivistystiellä ja päästä maaliin.

Me näemme sitä paitsi noiden aikojen jälkeen, kuinka kyky arvioida kreikkalaisten arvoa sivistykselle

on surkastunut mitä mietityttävimmän. Hengen ja hengenlöyryyden eri leireissä kuullaan säälittelevän ylemmydentunnon ilmaisuja. Toisaalla pokkuroi tyystin vaikutukseton kaunopuhe »kreikkalaisesta sopusoinnusta», »kreikkalaisesta kauneudesta», »kreikkalaisesta seesteisyydestä».

Ja juuri niissä piireissä, joiden arvokkuutena voisi olla väsymättä ammentaa kreikkalaisesta virranuomasta saksalaisen sivistyksen pelastukseksi, korkeiden sivistyslaitosten opettajapiireissä on parhaiten opittu asioimaan mukavasti kreikkalaisten kanssa, niin että useinkin hylätään skeptisesti helleeninen ihanne ja käännetään nurin niskoin kaiken antiikintutkimuksen tositarkoitus. Joka ei noissa piireissä ole täysin nääntynyt yritykseen ryhtyä vanhojen tekstien säntilliseksi oikolukijaksi tai luonnonhistorialliseksi kielimikroskoopiksi, hän koettaa kenties omaksua »historiallisesti» kreikkalaisen antiikin, muiden muinaisuuksien muassa, mutta toimien kaikissa tapauksissa oman nykyisen oppineen historiankirjoituksemme menetelmin ja ylemmydentuntoisin elein.

Kun tästä johtuen korkeiden oppilaitosten varsinainen sivistysvoima on nykyään käynyt hyvinkin laimeammaksi ja heiveröisemmäksi kuin vielä milloinkaan, kun »journalisti», päivän paperinen orja, on kaikissa sivistysnäkökohdissa saanut voiton korkean tason opettajasta, jolle jää jäljelle vain jo nyt usein koettu muodonmuutos seestyneeksi oppineeksi liihottelijaksi, joka omaksuu journalistien puhettavan, lehtimiespiirien »keveän eleganssin»<sup>226</sup>. Missä piinallisessa sekaannuksessa täytyykään tuollaisen ajan koulutettujen tuijottaa tuota ilmiötä, dionyysisen hengen viriämistä uudelleen ja tragedian jälleensyntymää, joka on

käsitettävissä vain tähän asti käsittämättömän helleenisen neron perustalta, sen kanssa yhdenmukaisesti!

Tänään omin silmin näkemämme lisäksi ei ole toista taidekautta, jona niin kutsuttu sivistys ja varsinainen taide olisivat niin vieraantuneet toisistaan ja niin vastahakoiset toinen toisilleen. Me ymmärrämme, miksi näin hutera sivistys vihaa tositaidetta: se pelkää sen myötä omaa perikatoaan. Mutta eikö yhden kokonaisen kulttuurin lajin, nimittäin sokraattis-aleksandrialaisen kulttuurin, pitäisi olla ehdyttänyt elinvoimansa, sen jälkeen kun se suippeni nykysivistyksen kuikelomaiseksi siroudeksi!

Jos ei Schillerin ja Goethen kaltaisilta sankareilta luonnistunut helleeniselle taikavuorelle johtavan noidutun portin murtaminen, jos ei heidän urheimmissa pyrinöissään päästy pidemmälle kuin goetheläisen Ifigeniaian kaipaavaan katseeseen barbaariselta Taurikselta kohti merentakaista kotimaata<sup>227</sup>, mitäpä jää toivoa epigoneille muuta kuin, että taas vironneen tragediamusiikin mystisten sointien soidessa portti äkkiä avautuu heille itsestään siltä puolelta, jota ei ole hipaistukaan tähänastisissa kulttuuripyrrinöissä.

Älköön kukaan koettako horjuttaa uskoamme siihen, että helleeninen muinaisuus on vielä syntyvä uudelleen, sillä yksin siitä löydämme toivomme saksalaisen hengen uudistumisesta ja kirkastumisesta musiikin tulitaiassa. Mitä muuta osaisimme mainita, mikä voisi herättää jonkinlaista lohduttavaa tulevaisuuden odotusta nykyisen kulttuurin kuihtumisessa ja aavikoitumisessa? Turhaan haemme edes yhtä ainoaa väkevästi haarovaa juurta, hedelmällisen ja terveen maapohjan tilkkua: kaikkialla tomua, hiekkaa, hervahdusta, riutumista.

Lohduton ja yksin jätetty ei tällöin voisi valita parempaa symbolia kuin Dürerin kuvaaman kuoleman ja paholaisen kanssa ratsastavan haarniskoidun ritarin, joka raudanlujine katseineen ei anna kaameiden matkatovereidensa johtaa häntä harhaan kauhujen tieltä, vaan kulkee sitä hevosineen ja koirineen toivoa vailla<sup>228</sup>. Tuollainen döreriläinen ritari oli meidän Schopenhauerimme: häneltä uupui toivo, mutta hän tahtoi totuutta. Hänenlaisiaan ei ole. –

Vaan kuinka muuttuukaan äkisti tuo niin synkeänä kuvailtu oman väsyneen kulttuurimme erämaa, kun sitä koskettaa dionyysinen taika! Myrskytuuli tempaa kaiken elämästä ehtyneen, martaan, murtuneen, hiunneen, käärii pyörteissään punaiseen pölypilveen ja riepottelee ilmassa kuin korppikotka. Harittava katsemme etsiskelee hävinnyttä: sillä nyt ne näkevät vain kuin upoksissa olleen nousevan kohti kultaista valoa niin täyteläisenä ja vehreänä, niin ylettömän elävänä, mittaamattomuuttaan niin täynnä kaipausta.

Tragedia asettuu keskelle tätä elämän, kärsimyksen ja nautinnon ylitsevirtaamista, ylevässä hekumassa se kuuntelee etäistä raskasmielistä laulua – joka kertoo olemisen äideistä nimeltä Harha, Tahto, Tuska. – Niin, ystäväni, uskokaa kanssani dionyysiseen elämään ja tragedian jälleensyntymään. Sokraattisen ihmisen aika on ohi.

Seppelöikää itsenne murateilla, ottakaa viininverso-keihäs käteenne, älkääkä ihmetelkö, kun tiikeri ja pantteri lankeavat maireina jalkojenne juureen. Rohjetkaa vain olla traagisia ihmisiä: sillä teidät vapahdetaan. Teidän pitää saattaa dionyysinen juhlakulkue Intiasta Kreikkaan! Varus-tautukaa koviin kahakoihin, mutta uskokaa jumalanne ihmeisiin!

## 21

Liukuen näistä yllytyksen sävyistä takaisin viritykseen, joka soveltuu mietiskelevälle, muistutan, että vain kreikkalaisilta voidaan oppia, mitä tällainen tragedian ihmeenomainen äkillinen havahtuminen tarkoittaa kansan sisimmälle elämisperustalle. Juuri traagisen mysteerin kansa tappeli persialaissotien taisteluissa, ja niistä toetessaan se tarvitsi tragediaa välttämättömänä toipumisjuomana.

Kuka olisi otaksunut, että nimenomaan tämän kansan keskuudessa, sen jälkeen kun sitä oli sukupolvien ajan liikutettu sisimpiä myöten dionyysisen demonin väkevimmissä hekumissa, virisi yhtä vahvana purkauksena yksinkertaisin poliittinen tunto, luonnollisin kotimaavaisto, alkuperäinen miehekäs kamppailunautinto? Eikö sentään todeta kaikista dionyysisten liikutusten merkityksellisistä laajentumisista, kuinka dionyysinen irtautuminen yksilöiden kahleista tekee ensi töikseen tunnettavaksi aina välinpitämättömyyteen tai vihamielisyyteen kohonneen poliittisen vaiston estymisen, niin varmasti kuin toisaalta valtiota muodostava Apollon onkin myös *principium individuationis*in nero ja niin taatusti kuin valtio ja kotimaatunto eivät voikaan elää ilman yksilöllisen persoonallisuuden myöntöä.

Orgiasmista eteenpäin kansa pääsee vain yhtä tietä, joka johtaa intialaiseen buddhalaisuuteen: kestääkseen ylimalkaan kaipauksensa ei-mihinkään, se tarvitsee noita harvinaislaatuisia ekstaattisia tiloja, joissa kohotaan yli tilan, ajan ja yksilöiden. Tämä taas vaatii filosofiaa, joka opettaa voittamaan välitilojen kuvaamattoman epänavautinnon

mielteen avulla. Yhtä välttämättömästi kansa joutuu, poliittisten viettymysten ehdottoman pätevyuden voimasta, äärimmäisimmän maallistumisen tielle, jonka suurenmoisin mutta samalla kauhein ilmaisu on roomalainen *imperium*<sup>229</sup>.

Intian ja Rooman välille asetettuina ja vedettyinä viekoittelevaan valintaan kreikkalaiset onnistuivat kekseliäästi lisäämään klassiseen puhtauteen kolmannen muodon, jota he eivät suinkaan itse käyttäneet kovin pitkään, mutta joka juuri siksi osoittautui kuolemattomaksi. Kaikissa asioissa pätee, että jumalten suosikit kuolevat nuorina. Vaan tismalleen tästä johtuu, että he elävät ikuisesti jumalten kanssa. Kaikkein jaloimmalta ei siksi edellytetä, että se kestäisi sitkeästi kuin nahka. Esimerkiksi roomalaisen kansallisen viettymyksen ominainen jyhkeä kesto ei todennäköisesti kuulu täydellisyyden välttämättömiin ominaisuuksiin.

Mutta kysykäämme, millä lääkkeellä kreikkalaisille suuruutensa päivinä kävi päinsä olla uupumatta dionyysisten ja poliittisten viettymystensä epätavalliseen voimaan joko ekstaattisissa<sup>230</sup> hautomisissa tai maailmanmahdin tai maailmanmaineen ahnaissa hamuamisissa, ja tavoittaa sen sijaan tuo ihana sekoitus, jolla jalo viini tekee yhtäaikaa tuliseksi ja tuumiskeleväksi. Meidän täytyy silloin pitää ajatuksissamme koko kansanelämää liikuttava, puhdistava ja laukaiseva *tragedian* väkivaltaisuus. Sen korkeimman arvon alamme aavistaa vasta, kun se kohtaa meidät, kuten kreikkalaiset, kaikkien profylaktisten<sup>231</sup> parantavien voimien kokoumana, välittäjänä, joka työsti kansan väkevimpiä ja sinällään kohtalokkaimpia ominaisuuksia.

Tragedia imee itseensä korkeimman musiikkiorgiasmin, niin että se saattaa musiikin täydellisyyteen niin kreikkalai-

silla kuin meilläkin. Mutta se asettaa sitten oheen traagisen myytin ja traagisen sankarin, joka mahtavan titaanin tapaan nostaa koko dionyysisen maailman selkäänsä ottaen meiltä pois meidän taakkamme. Toiselta puolen se vapauttaa saman traagisen myytin avulla, traagisen sankarin henkilöahhossa, himokkaasta työnnöstä täälläolon perään. Käsillään asiaansa teroittaen se muistuttaa toisesta olemisesta ja korkeammasta mielihyvästä, joihin kamppaileva sankari valmistautuu perikatonsa, ei voittojensa ansiosta.

Tragedia asettaa ylevän vertauksen oman musiikkinsa yleispätevyyden ja dionyysisesti vastaanottavaisen kuulijan välille: tällä myytillä se herättää kuulijassa näennäisyyttä, jonka mukaan musiikki olisi ikään kuin vain korkein esityskeino myytin plastisen maailman elävöittämiseksi. Luottaen tähän jaloon harhautukseen se voi nyt liikutella jäseniään dityrmbisten tanssien tahtiin ja antautua miettimättä orgiastiselle vapaudentunteelle, jossa se ei uskaltautunut piehtaroida musiikkina sinänsä, ilman tuota harhautusta.

Myytti suojelee meitä musiikilta, kuten se myös toisaalta vihdoin suo sille korkeimman vapauden. Musiikki antaa traagiselle myytille vastalahjaksi niin viiltävää ja vakuuttavaa metafyyssistä merkityksellisyyttä, jota sana ja kuva eivät kykene koskaan saavuttamaan ilman tätä ainutlaatuista avitusta. Ja erityisesti musiikilla traagiselle katsojalle siirretään juuri tuo varma ennakkotunne korkeammasta mielihyvästä, jota kohti tie vie perikadon ja kiellon kautta, niin että katselija luulee erottavansa ikään kuin olioiden sisimmän pohjattomuuden puhuvan hänen korviensa kuullen.

Jos olen osannut ilmaista tämän vaikean mielteiden viimeisillä lauseillani vain väliaikaisesti, harvoille oitis

ymmärrettävällä tavalla, en saata tässä kohdin jättää kiihottamatta ystäviäni uuteen yritykseen ja pyytämättä, että he valmistautuisivat tietoon, joka sisältyy yhteen yksittäiseen, jaetusta kokemuksestamme otettuun tapaukseen ja sen esimerkillistämään yleiseen lakiin. Tällä esimerkillä minun ei tarvitse vedota niihin, jotka käyttävät näyttämötapauhtumien kuvia, toimivien henkilöiden sanoja ja affekteja lähestyäkseen näin avustettuina musiikin tuntemista, sillä kukaan heistä ei puhu musiikkia äidinkielenään eikä myöskään pääse niine hyvineen musiikkihavainnon<sup>232</sup> eteishalleja edemmäs, edes hipaisemaan sen sisimpiä pyhyksiä. Monet heistä, kuten Gervinus<sup>233</sup>, eivät yllä aulaankaan asti.

Käännyn sen sijaan vain niiden puoleen, jotka ovat välitöntä sukua musiikille, joilla on musiikissa tavallaan oma yhteinen äidinsylinsä ja jotka kiinnittyvät olioihin ja asioihin lähes pelkästään tiedostamattomin musiikkisuhtein. Näille aidoille muusikoille suuntaan kysymyksen: voitteko ajatella ihmistä, joka kykenisi havaitsemaan *Tristan und Isolden* kolmannen näytöksen ilman mitään sanan ja kuvan sivustatukea silkkana suunnattomana sinfonisena kappaleena heittämättä henkeään, kun kaikki sielunsiivet jännittyvät kerralla levälleen kuin krampissa?

Eikö ihmisen, joka on tähän tapaan painanut korvansa ikään kuin maailmantahdon sydänkamarin seinään, joka tuntee, kun raivoava halu olemassaoloon tulvii sieltä kaikkiin maailman suoniin kuin jylisevä virta tai kuin hennoimmin haaroittuva puro, eikö hänen pitäisi yksin tein hajota kappaleiksi? Hänenkö pitäisi kestää kuulla, kuinka kaikuvat lukemattomat nautinnon ja tuskan huudot »maailmojen yön avaruuksista»<sup>234</sup> inhimillisen yksilöiden

kurjassa lasikotelossa ja olla tämän paimenkarkelon kuullessaan alati karkailematta alkukotimaahansa? Mutta jos tällainen teos sittenkin voidaan havaita kokonaisuena kiel-tämättä yksilöllistä olemassaoloa, jos voitaisiin luoda sel-lainen luomus iskemättä murskaksi sen luojaa – mistä saamme ratkaisun tällaiseen ristiriitaan?

Korkeimman musiikkiliikikutuksemmejasenaiheuttaman musiikin väliin tunkevat traaginen myytti ja traaginen sankari, pohjimmiltaan vain vertauksina kaikkein univer-saaleimmista tosiasioista, joista yksin musiikki voi puhua suorasukaisesti. Myytti jäisi kuitenkin vertauksena koko-naan tehottomaksi ja huomaamattomaksi, jos me aisti-simme ja tuntisimme puhtaasti dionyysisinä olentoina, eikä se hetkeksikään kääntäisi korviamme kuuntelemasta *universalia ante remin* kaikua. Tässä murtautuu esiin *apolloninen* voima, joka suuntautuu vasta kappaleiksi räjähtäneen yksilöyden eheytykseen autuaallisen harhau-tuksen parantavalla balsamillaan. Äkin uskomme näke-vämme enää vain Tristanin, joka liikkumatta ja tokkurassa kysyy itseltään »Vanha viisu, mitä se minua herättää?» Ja mikä äsken kuulosti meistä kolkolta huokaukselta olemisen keskipisteestä, tahtoo nyt vain kertoa meille, miten on »autio ja tyhjä meri».<sup>235</sup>

Ja missä me hengittämättä luulimme sammuvamme, kun kaikki tunteet kiskoutuivat kuin kouristuksessa, ja vain vähä piti kiinni tässä olemassaolossa, kuulemme ja näemme nyt kuolettavasti haavoitettujen ja silti kuolemalta vält-tyvien sankarien karjuvan epätoivoisesti: »Kaipuu! Kaipuu! Ei siihen kuole, kuollessakin kaipuuseen vaipuu!»<sup>236</sup>

Ja jos riemuntorvet aiemmin halkaisivat sydämemme tuollaisen jäytävän säryn ylimäärän ja ylivoiman jälkeen

melkein kuin vihlovimpana särkynä konsanaan, nyt asettuu meidän ja tämän »riemun sinänsä» välille iloitseva Kurwenal kääntyneenä päin Isoldea kiidättävää laivaa<sup>237</sup>. Niin väkivaltaisesti kuin myötäkärsimys käykin kiinni sisikuntiiimme, se kuitenkin pelastaa meidät maailman alkukärsimykseltä, niin kuin myytin vertauskuva pelastaa meidät näkemästä välittömästi korkeinta maailmanideaa, niin kuin ajatus ja sana pelastavat meidät pidäkkeettömältä tiedostamattoman tahdon purkaukselta. Tämän ihanan apollonisen harhautuksen turvin meistä tuntuu siltä kuin sävelten valtakunta kohtaisi meidät plastisena maailmana, kuin siihenkin olisi muotoiltuna ja kuvattuna Tristanin ja Isolden kohtalo kuin kaikkein hauraimpaan ja ilmaisukykyisimpään aineeseen.

Niin apollonisuus tempaa meidät pois dionyysisestä yleisyydestä ja lumooa meidät yksilöitä varten. Se kiinnittää niihin myötäkärshivän liikutuksemme, se tyydyttää niillä suuria ja yleviä muotoja kiehnäävän kauneudentajun, se tuo etemme kuvia elämästä ja kiihottaa meidät käsittämään ajatuksella niihin kätketyn elämänytimen.

Suunnattomalla kuvan, käsitteen, eettisen opetuksen, sympaattisen liikutuksen jyrkyydellään apollonisuus kiskoo ihmisen irti ja ylös orgiastisesta itsetuhostaan ja harhauttaa hänet dionyysisen tapahtuman yleisyydellä harhaan, jossa hän näkee yhden ainoan maailmankuvan, esimerkiksi Tristanin ja Isolden, ja että hänen pitäisi *musiikitse nähdä* yhä vain paremmin ja sisäisemmin. Mihinpä ei Apollonin parantava tenho kykenisi, kun se pystyy jopa liikuttamaan meidät harhautukseen, jossa dionyysisuus muka todella voisi tehostaa apollonisuuden palveluksessa apollonisuuden vaikutusta, ikään kuin

musiikki olisi olennaisesti esittävää taidetta apollonista sisältöä varten.

Tässä ennalta määrättyssä sopusoinnussa, joka vallitsee täydellistyneen draaman ja sen musiikin välillä, draama saavuttaa korkeimman, puhedraamalle pääsemättömän nähtävyyden asteen. Niin kuin kaikki näyttämön elävät hahmot yksinkertaistuvat edessämme itsenäisesti etenevissä sointukuluissa aina kaartuvien ääriviivojen ilmeisyyteen saakka, tämä linjojen rinnakkaisuus ääntyy meille niiden myötä liikkuvien tapahtumien kanssa mitä herkimmin sympatisoivassa harmoniavaihtelussa.

Olioiden suhteet käyvät meille aistillisesti havaittaviksi<sup>238</sup> kaikkea muuta kuin abstraktisti, välittömästi kuultaviksi, kunhan tiedostamme niiden myötä, että vasta näissä suhteissa paljastuu puhtaana jonkin karaktäärin ja jonkin melodiakulun olemus. Ja siinä missä musiikki pakottaa meitä näin näkemään enemmän ja sisäisemmin kuin koskaan, ja näyttämötapahtuma levittäytyy etemme kuin hienonhieno seitti, näyttämön maailma laajenee omalle henkistyneelle, sisään sisuksiin katsovalle silmällemme kuin sisältä päin valaistuna.

Mitä analogista kykenisi tarjoamaan sanojen sepittäjä, joka pyrkii tavoittamaan tuon nähtävän näyttämömaailman sisäisen laajentumisen paljon epätäydellisemmällä mekanismilla, epäsuoraa tietä, sanoilla ja käsitteillä? Vaikka musiikkitragediakin ottaa mukaan sanan, se voi sentään samalla asettaa sen viereen sanan perustan ja syntypaikan ja havainnollistaa meille sisältä päin sanan tuleamista.

Tästä kuvaillusta tapahtumasta olisi kuitenkin sanottava yhtä täsmällisesti, että se on vain ihanaa näennäisyyttä, mainittua apollonista *harhautusta*, jonka vaikutuksesta

meiltä puretaan dionyysisen tulvinnan ja kohtuuttomuuden taakka. Pohjimmiltaanhan musiikin suhde draamaan on tarkalleen päinvastainen: musiikki on varsinainen maailmanidea, draama pelkkää tämän idean kajastusta, sen erillinen varjokuva.

Sointukulun ja elävän hahmon välinen samuus, harmonian ja hahmojen välisten suhteitten samuus, on totta vastakkaisessa mielessä kuin miltä se meistä näyttää musiikki-tragediaa katsellessamme. Voimme liikutella ja elävöittää ja sisältä päin valaista hahmoa mitä näkyvimmäksi, mutta se pysyy aina vain ilmenevänä, josta ei johda mitään siltaa toteen todellisuuteen, maailman sydämeen. Musiikki puhuu sieltä, tuosta sydäimestä, ja vaikka lukemattomat tuollaiset ilmiöt saattelisivat sitä, ne eivät ikinä ehdyttäisi musiikin olemusta, vaan olisivat aina vain sen ulkonaisia eduskuvia.

Populäärillä ja kauttaaltaan epätodella sielun ja ruumiin vastakohdalla ei taatusti voi selittää mitään musiikin ja draaman vaivalloisesta suhteesta. Se sekoittaa kaiken. Mutta tuon vastakohdan epäfilosofinen raakuus näyttää nimenomaan tulleen, ties mistä syystä, esteetikkojemme kernaasti tunnustamaksi uskonkappaleeksi, siinä missä he eivät ole oppineet tai, yhtä tuntemattomista syistä, halunneet oppia mitään ilmiön ja olion sinänsä vastakohdasta.

Jos erittelymme osoittaa, että apollonisuus on harhautuksineen vienyt tragediassa täysvoiton musiikin dionyysisestä ainesosasta ja käyntelee sitä omiin tarkoituksiinsa eli draaman korkeimmaksi havainnollistukseksi, silloin olisi varmasti lisättävä muuan hyvin tärkeä rajoitus: apolloninen harhautus murtuu ja tuhoutuu kaikkein olennaisimmissa kohdin. Draama, joka levitäytyy etemme kaikkien liikkeittensä ja hahmojensa

niin sisäisesti valaistuneessa ilmeisyydessä – aivan kuin istuisimme kangaspuiden penkillä näkemässä kudoksen syntyvän kuteista ja liikkuvista loimilangoista – tavoittaa kokonaisuutenaan vaikutuksen, joka on *kaikkien apollonisten taidevaikutusten tuolla puolen*.

Tragedian kokonaisvaikutuksessa dionyysisuus pääsee jälleen yliotteeseen. Tragedia päättyy sointuun, joka ei voisi koskaan kajahtaa apollonisen taiteen valtakunnasta. Ja siten apolloninen harhautus osoittautuu siksi, mitä se on, varsinaisen dionyysisen vaikutuksen verhoamiseksi tragedian ajaksi. Dionyysinen vaikutus on sittenkin niin mahtava, että se ajaa lopuksi apollonisen draaman sfääriin, jossa tämä alkaa puhua dionyysisen viisaasti ja kieltää itsensä ynnä oman apollonisen näkyväisyytensä.

Näin olisi todella symbolisoitava apollonisuuden ja dionyysisyyden vaikea suhde tragediassa kahden jumaluuden veljesliitoksi: Dionysos puhuu Apollonin kielellä, mutta Apollon puhuu viimein Dionysoksen kielellä, jolloin on ylletty tragedian ja ylipäänsä taiteen korkeimpaan määränpäähän.

## 22

Palauttakoon valpas ystävä mieleensä tosimusikaalisen tragedian vaikutuksen puhtaana ja sekoittumattomana oman kokemuksensa mukaan. Arvelen kuvanneeni tämän vaikutuksen ilmiötä molemmin puolin niin, että hän osaa nyt tulkita kokemustaan.

Hän muistaa nimittäin, kuinka hän edessään liikehtivää myyttiä silmätessään tunsi kohonneensa eräänlaiseen kaikkietävyyyteen, ikään kuin hänen näkökykynsä ei olisikaan pelkkää pintavoimaa, vaan pystyisi porautumaan sisälmyksiin saakka, ja ikään kuin hän nyt musiikin turvin näkisi edessään tahdon aaltoilut, vaikuttimien kamppailun, intohimojen ryskyvän virran tavallaan aistillisesti näkyväisinä niin kuin edessään eloisasti liikkuvien ääriviivojen ja hahmojen täyteyden ja voisi sukeltaa syvään aina tiedostamattomien liikahdusten hauraimpiin saloihin asti.

Siinä missä hän tulee tietoiseksi näkyväisyyteen ja kirkastamiseen suuntautuneen viettimyksensä kiihottumisesta huippuunsa, hän tuntee kuitenkin hyvin täsmällisesti, että tämä apollonisten taidevaikutusten pitkä sarja *ei* sittenkään synnytä tuota autuasta viipyilyä tahdottomassa näkemisessä, jonka kuvanveistäjä ja eppinen runoilija, varsinainen apolloninen taiteilija, aiheuttavat taideteoksillaan: *individuation* maailman joka näkemällä saavutettua maailman oikeuttumista. Tämän oikeutuksen huipentuma ja tiivistymä on apolloninen taide.

Hän näkee näyttämön kirkastuneen maailman ja kumminkin kieltää sen. Hän näkee traagisen sankarin edessään eepinisen ilmeisenä ja kauniina ja silti iloitsee tämän tuhoutumisesta. Hän käsittää lavatapahtumat sisintä myöten ja pakenee käsittämättömään. Hän tuntee sankarin teot oikeutetuiksi ja kohottautuu sittenkin korkeammalle, kun nämä teot tuhoavat tekijänsä. Hän kavahtaa sankarin kohtaamia kärsimyksiä ja aavistaa yhä niissä korkeamman, paljon mahtavamman nautinnon. Hän näkee enemmän ja syvemmin kuin koskaan ja toivoo kuitenkin sokeutuvansa.

Mistä juonnamme tämän ihmeellisen itsekahdentumisen, tämän apollonisen kärjen taittumisen, jollemme *dionyysisestä* taiasta, joka näennäisesti kiihottaa apolloniset liikahtelut huippuunsa, mutta pystyy vielä pakottamaan palvelukseensa tämän apollonisen voiman ylilyönnin. *Traagisen myytin* voi ymmärtää vain dionyysisen viisauden kuvallistuksena apollonisilla taidekeinoilla. Myytti ajaa ilmenevän maailman rajoille, jossa se kieltää itse itsensä, pyrkii pakenemaan takaisin ainoan tositodellisuuden syliin ja näyttää yhtyvän Isolden alkamaan metafysiseseen joutsenlauluun:

»riemujen mereen  
pauhaavan veen  
utulaineeseen  
suursyvänteen  
maailmanhenkeen  
ah kaikkeuteen  
hukkuen – haipuen  
ei tietten – nauttien!»<sup>239</sup>

Näin tosiesteettisen kuulijan kokemukset muistuttavat itsessään traagisesta taiteilijasta, joka *individuation* ylettömän jumaluuden tapaan luo hahmojaan – tässä mielessä hänen teostaan tuskin voisi käsittää »luonnon jäljittelyksi» – kunnes hänen suunnaton dionyysinen viettymyksensä nielee tämän kokonaisen ilmiöitten maailman, jotta hän saattaisi aavistaa sen takaa ja sen tuhoutumisen lävitse korkeimman taiteellisen alkuihon alkuykseyden huomassa.

Meidän esteetikkomme eivät tietenkään osaa kertoa mitään tästä paluusta alkukotimaahan, kahden taide-

jumaluuden veljessiteestä tragediassa tai kuulijan yhtä hyvin apollonisesta kuin dionyysisestäkin liikkuttumisesta, he kun kerran eivät väsy luonnehtimaan varsinaista tragediaa sankarin kamppailuksi kohtalon kanssa, siveellisen maailmanjärjestyksen voitoksi tai affektien purkautumiseksi. Tämä utteruus johtaa minut ajatukseen siitä, että he eivät ehkä olekaan esteettisesti liikutettavissa olevia ihmisiä, että he tragediaita seuratessaan päätyvät tarkastelemaan niitä kenties vain moraalisisina muodosteina.

Sitten Aristoteleen ei ole vielä milloinkaan annettu traagiselle vaikutukselle selitystä, josta voisi johtaa taiteellisia tiloja, kuulijan esteettistä toimintaa<sup>240</sup>. Yksien mukaan myötäkärsimyksen ja säikähdynksen pitäisi laueta keventävästi vakavien tapahtumien saatossa, toisten mielestä taas hyvien ja jalojen periaatteiden voiton ja sankarin itse itsensä uhraamisen pitäisi siveellisen maailmankatsomuksen mielessä kohottaa, karaista ja henkistää meitä. Uskonkin varmasti, että lukuisille ihmisille juuri tätä ja vain tätä on tragedian vaikutus. Tästä taas seuraa aivan ilmeisesti, että kukaan heistä tai heidän tulkitsevaisista esteetikoistaan ei ole kokenut tragediaa korkeimpana taiteena.

Tuo patologinen purkaus, Aristoteleen *katharsis*<sup>241</sup>, josta filologit eivät oikein tiedä, lukeutuuko se lääketieteellisiin vai moraalisiin ilmiöihin, muistuttaa eräästä Goethen huomionarvoisesta aavistuksesta. »Ilman elävää patologista kiinnostusta», hän totesi, »minunkaan ei olisi ikinä onnistunut työstää ainuttakaan traagista tilannetta, joten olen pyrkinyt niitä kernaammin välttämään kuin etsimään. Liekö ollut muuan muinaisten eduista, että heillä myös korkeimmin pateettinen oli vain esteettistä leikkiä, kun taas

meillä vastaavia teoksia voi tuottaa vain luonnontotuuden myötävaikutuksella?»<sup>242</sup>

Tähän kovin syvämietteiseen kysymykseen voimme nyt, omien ihanien kokemustemme pohjalta, vastata myöntävästi. Olemme saaneet nimenomaan musiikkitragediasta ällistyttävän elämyksen siitä, kuinka todella korkeimmin pateettinen voi sittenkin olla pelkkää esteettistä peliä. Tästä johtuen saatamme uskoa, että nyt vasta voidaan jotakuinkin menestyksellisesti kuvata traagisuuden alkutilmiö. Joka yhä kertoilee yksinomaan noista ulkoesteettisistä sfääreistä ammentuvista sijaisvaikutuksista ja tuntee yhä olevansa pääsemättömissä patologis-moraalisessa prosessissa, hän epäilköön vain omaa esteettistä luontoaan. Suosittelemme hänelle viattomaksi korvikkeeksi Shakespeare-tulkintaa Gervinuksen tapaan, »poettisen oikeudenmukaisuuden» ahkeraa jäljitystä.

Tragedian jälleensyntymän myötä syntyy siis uudelleen myös *esteettinen kuulija*, jonka paikalla teatterikatsomoissa on tähän saakka istunut harvinaislaatuinen *Quid Pro Quo*<sup>243</sup> puolimoraalisine ja puolioppineine vaateineen – »kriitikko». Hänen tähänastisessa sfäärissään kaikki oli teennäistä ja vain elämän näennäisyydellä silattua. Esittävä taiteilija ei itse asiassa enää tiennyt, mihin ryhtyä tuollaisen kriittisenä ilmeilevän kuulijan kanssa ja pyrki siksi, kuten myös vastaavasti inspiroitu draamatikko tai oopperasäveltäjä, rauhattomana kohti viimeistä elämän jännettä tässä pöyhkeän ontossa ja nautintakelvottomassa olennessa.

Tällaisista »kriitikoista» on siis tähän saakka koostunut yleisö. Opiskelijaa, koulupoikaa, vieläpä harmittominta naisenuoltakin valmistettiin kasvatuksen ja lehdistön

kautta tietämättään havaitsemaan<sup>244</sup> taideteos samalla lailla. Taiteilijoista jaloluontoisimmat laskivat tuollaisen yleisön kohdalla moraalisen-uskonnollisten voimien liikuttelun varaan, ja »siveellinen maailmanjärjestys»<sup>245</sup> huudettiin hätiin tekemään virkaa siellä, missä varsinaisesti piti väkivaltaisen taideihmeen langettaa aito kuulija loveen.

Taikka sitten draamatikko esitti jonkin suurellisen, vähintäänkin liikuttavan poliittisesta ja sosiaalisesta nykyajasta saadun tendenssin niin ilmeisenä, että kuulija saattoi unohtaa kriittisen lomaannuksensa ja antautua samankaltaisille affekteille kuin on tapana isänmaallisina tai sotaisina hetkinä, parlamentin puhujapöytänsä tai tuomittaessa rikollisuutta ja himokkuutta. Tämä vieraantumisen varsinaisista taidetarkoituksista johti tuolloin tällöin suoranaiseen tendenssikulttiin. Tällöin tosin tapahtui se, mikä on aina tapahtunut kaikkien tekotaiteellisten taiteitten keskellä: noiden tendenssien ruhjovan nopea voimainmenetys. Esimerkiksi tendenssi käyttää teatteria moraalisesta kansankasvatuksesta toteuttamiseen, mihin Schillerin aikaan paneuduttiin vakavissaan<sup>246</sup>, luetaan jo ohitetun sivistyksen uskomattomiin vanhanaikaisuuksiin.

Siinä missä kriitikko pääsi herraksi teatterissa ja konserteissa, journalisti koulussa ja lehdistö yhteiskunnassa, taide huonontui suvustaan alhaisimman lajin viihdytysesineeksi, ja esteettistä kritiikkiä alettiin hyödyntää turhamaisen, hajanaisen, omaa etua etsivän ja päälle päätteeksi köyhän ja epäoriginellin seurallisuuden sideaineena. Sen mielestä pääsee jyvälle Schopenhauerin piikkisikavertauksen<sup>247</sup> avulla. Milloinkaan muulloin ei siis ole niin paljon löpöteltty ja niin vähän välitetty taiteesta. Voiko kumminkaan keskustella sellaisen ihmisen kanssa,

joka pystyy viihdyttymään Beethovenista ja Shakespearesta? Vastatkoon tähän jokainen tuntemustensa mukaan. Vastaus osoittaa yhtä kaikki, mitä itse kukin mieltää »sivistykseksi», olettaen, että kysymykseen edes pyritään vastaamaan ja että se ei mykistä yllättävyydellään.

Yhtä kaikki moni luontojaan jalosti ja herkästi kykeneväinen voisi kertoa, vaikka olisikin tullut eritellyllä tavalla vähitellen kriittiseksi barbaariksi, yhtä odottamattomasta kuin täysin ymmärryksen ylittävästä vaikutuksesta, joka häneen on ollut vaikkapa hyvin onnistuneella *Lohengrin*-esityksellä<sup>248</sup>. Häneltä saattoi ehkä vain puuttua käsi, joka olisi tarttunut häneen vannottaen ja tulkiten, niin että tuo käsittämättömästi erilainen ja läpikotaisin vertaamaton aistimus, joka ravisutti häntä silloin, jäi eristyneeksi ja hetken hehkuttuaan sammui kuin arvoituksellinen tähti. Tuolla hetkellä hän oli aavistanut, mikä on esteettinen kuulija.

## 23

Joka tahtoo kokeilla oikein kunnolla, kuinka läheistä sukua itse on esteettiselle kuulijalle tai kuinka täysin kuuluu sokraattis-kriittisten ihmisten yhteisöön, hän perätköön kiertelemättä tuntemuksiaan ottaessaan vastaan näyttämöllä esitetyn *ihmeen*.

Tunteeko hän tuolloin, että hänen historiallista, ankaariin psykologisiin syysuhteisiin suuntautunutta aistiaan loukataan, vai salliiko hän hyväntahtoisesti myöntyen

ihmeen ikään kuin lapsuudelle ymmärrettävänä, hänestä itsestään vieraantuneena ilmiönä vai kokeeko hän jotakin muuta. Hän pystyy näin mittaamaan, kuinka laajalti hän ylipäänsä kykenee ymmärtämään *myytin*, yhteen vedetyn maailmankuvan, joka ilmenevän lyhennelmänä ei voi välttää ihmettä. Kovalle koetteelle pantuina lähestulkoon kaikki todennäköisesti tuntevat itsensä niin sivistyksemme kriittis-historiallisen hengen rapauttamiksi, että he saattavat uskoa myytin muinaiseen olemassaoloon vain oppineita reittejä pitkin, abstraktioiden välityksellä.

Ilman myyttiä kulttuuri kuitenkin kadottaa terveen luovan luonnonvoimansa: vasta myytein muunnellun horisontin avulla viimeistellään kokonaisen kulttuuri-liikkeen yhtenäisyys. Vasta myyteitse pelastetaan kaikki mielikuvituksen ja apollonisen unen voimat umpimähkäseltä ryntäilyltään sinne tänne. Myytin kuvien täytyy olla huomaamattomina kaikkialla läsnä olevia demonisia vaalihoitoja, jonka suojissa nuori sielu varttuu, jonka merkeissä mies tulkitsee elämäänsä ja kamppailujansa: ja vieläpä valtiokin noudattaa mahtavimpana kirjoittamattomana lakinaan myyttistä perustusta, joka takaa sen yhteyden uskontoon, sen kasvamisen ulos myyttisistä mielteistä.

Asetettakoon tämän rinnalle abstraktisti myyteittä ohjautuva ihminen, abstrakti kasvatus, abstraktit tavat, abstrakti oikeus, abstrakti valtio. Palautettakoon mieleen säännötön taiteellisen mielikuvituksen harhailu, jota mikään kotoinen myytti ei hillitse. Ajateltakoon kulttuuria, jolla ei ole mitään kiinteää ja pyhää alkusijaa, vaan joka on tuomittu ehdyttämään kaikki mahdollisuutensa ja ravitsemaan itsensä mitenkuten kaikilla muilla kulttuureilla. Tätä on nykyaika tuloksena sokraattisuudesta, joka tähtää

myytin tuhoamiseen. Ja siinä seisoo myytitön ihminen, alati nälissään kaikkien menneisyyksien keskellä etsimässä kuopien ja tonkien tietä juuriin, vaikka sitten pitäisi kaivaa etäisimpiin muinaisuuksiin saakka.

Mihin viittaa tyydyttymättömän modernin kulttuurin suunnaton historiallinen tarve, lukemattomien toisten kulttuurien kokoaminen ympärilleen, ahmivainen tietämistahto, ellei sitten myytin tappioon, myyttisen kotimaan menetykseen, myyttisen äidinsylin katoamiseen? Kysytäköön, onko tämän kulttuurin kuumeinen ja kaamea itse itsensä kiihottaminen muuta kuin nälkiintyvän himokasta kajoamista ja ravinnon rohuamista – ja kuka tahtoi antaa mitään sellaiselle kulttuurille, joka ei täyty mistään nielemästään ja osaa kosketuksellaan muuttaa vahvimman, terveellisimmän ravinnon »historiatieteeksi ja kritiikiksi».

Täytyisi epäillä kivullosesti myös omaa saksalaista olemustamme, josko sekin on jo sotkeentunut kulttuuriinsa, samastunut siihen, niin kuin voimme todeta meitä luotaan työntävästä ranskalaisesta sivilisaatiosta<sup>249</sup>. Ranskan suurena etuna ja sen suunnattoman yliotteen alkusyynä oli pitkään juuri tuo kansan ja kulttuurin yhdenolo. Tässä katsannossa voimme kiittää onneamme siitä, että tällä omalla niin arveluttavalla kulttuurillamme ei ole tähän saakka ollut mitään tekemistä kansanluontemme jalon ytimen kanssa.

Kaikki toiveemme pikemminkin kurkottavat kaipavina kohti havaintoa<sup>250</sup>, jonka mukaan tässä levottomassa ja alaspäin kiskovassa kulttuurielämässä ja sivistyskrampissa piilee kätkeytyneenä ihana, sisäisesti terve, alkumuinainen voima, joka kyllä liikehtii väkivalloin vain suunnattomina hetkinä unelmoidakseen sitten taas tulevaisista

havahtumisistaan. Tästä pohjattomuudesta kumpusi saksalainen reformaatio: sen koraaleissa soi ensi kerran saksalaisen musiikin tulevaisuuden sävel.

Niin syvänä, urheana ja sielukkaana, niin ylenpalttisen hyvänä ja herkkänä kaikui Lutherin<sup>251</sup> koraali ensimmäisenä dionyysisenä houkutuksen huutona, joka tunki ilmoille tiheäksi kasvaneesta pensaikosta kevään lähestyessä. Siihen vastasivat kilpailevina kaikuina dionyysisten hurmahenkien pyhitystä uhkuvat huimapäiset juhlakulkuet. Niitä kiitämme saksalaisesta musiikista ja niitä olemme kiittävä *saksalaisen myytin jälleensyntymästä!*

Tiedän, että minun täytyy nyt ajaa osaa ottavasti seuraileva ystävä johonkin korkealla sijaitsevaan yksinäisen tutkailun paikkaan, jonne häntä saattelevat vain harvat, ja huikata hänelle rohkaisevasti, että pitäkäämme kiinni leiskuvista johtajistamme, kreikkalaisista. Olemme perineet heiltä nuo kaksi jumalkuvaa, joilla puhdistaa esteettinen tietomme. Ne hallitsevat kumpikin omaa erillistä taidevaltakuntaansa ja niiden vastavuoroisen kosketuksen ja kiihtymisen olemme aavistaneet kreikkalaisesta tragediasta.

Pakostikin näytti siltä, että kreikkalaisen tragedian perikato aiheutui kahden taiteellisen alkuviettymyksen merkillisestä riuhtautumisesta eroon toinen toisistaan. Tähän tapahtumaan sointui kreikkalaisen kansanluonteen suvustaan huonontuminen ja muuksi muuntuminen, mikä velvoittaa meidät vakavasti miettimään, kuinka välttämättömästi ja tiiviisti ovat perusteissaan kiinni kasvaneet taide ja kansa, myytti ja tavat, tragedia ja valtio. Tragedian perikato oli samalla myytin perikato. Siihen saakka kreikkalaisten tarvitsi tahtomattaan kiinnittää kaikki

elämyksensä oikopäätä myytteihin, käsittää ne jopa vasta tässä kiinnittämisessään. Sen myötä jokaisen seuraavan nykyhetken täytyi näyttäytyä heille heti *sub specie aeterni*<sup>252</sup> ja tiettyssä mielessä ajattomana. Tähän ajattomuuden virtaan sukelsivat niin valtio kuin taidekin löytääkseen siitä rauhan silmänräpäyksen himolta ja hingulta.

Ja kansan – tai ihmisen, jos niikseen menee – arvo riippuu nimenomaan siitä, miten se pystyy painamaan elämyksiinsä ikuisuuden leiman, sillä sen myötä se tavallaan poistaa itsestään maailman ja osoittaa tiedostamattoman sisäisen vakuuttuneisuutensa ajan suhteellisuudesta ja elämän todesta eli metafysisestä merkityksestä. Tämän vastakohtaan joudutaan, kun kansa alkaa käsittää itsensä historiallisesti ja lyö raunioiksi itseään ympäröivät myyttiset vallituksensa. Samalla tavataan maallistua ratkaisevasti, kun kansan aiemman täälläolon tiedostamaton metafysiikka murtuu kaikkine eettisine seuraamuksineen.

Kreikkalainen taide ja eritoten kreikkalainen tragedia pidättelivät ennen muuta myytin tuhoutumista. Ne täytyi tuhota saman tien, jotta voitiin elää kotikamarasta irrotettuna, hillittöminä ajatusten, tapojen ja tekojen erämaassa.

Yhä vielä pyrkii tuo metafyyminen viettymys luomaan itselleen jonkin, jos kohta heikentyneen kirkastuksen muodon elämään tunkevassa tieteen sokratismissa. Mutta alemmilla tasoillaan sama viettymys johti vain kuumeiseen etsintään, joka hiipui vähitellen sieltä täältä yhteen läjättyjen myyttien ja taikauskosten muodostamassa pahojen henkien tyyssijassa. Kaiken keskellä helleeni istui kuitenkin sammumattomin sydämin, kunnes hän ymmärsi *grae-culus*-hahmona naamioida tuon kuumeen kreikkalaisella

seesteisyydellä ja kreikkalaisella kevytmielisyydellä, tai sitten turruttaa itsensä täysin jollakin itämaisen sumealla taikauskaisuudella.

Me olemme lähestyneet tätä samaa tilaa mitä räikeämmillä tavoilla sen jälkeen, kun aleksandrialais-roomalainen antiikki elvytettiin 1400-luvulla vaikeasti kuvattavan pitkän välinäytöksen päätteeksi. Huipulla sama kohtuuton tietämisen himo, sama tyydyttämätön löytäjän auvo, sama suunnaton maallistuminen, sen rinnalla kotimaaton tuonne tänne ryntäily, hinkuva änkeytyminen vieraisiin pöytiin, nykyajan kevytkenkäinen jumalointi tai tylpäksi tylsytetty vetäytyminen – kaikki *sub specie saeculi*<sup>253</sup>, »nythetken» näkökulmasta.

Nämä samat oireet vievät samaan puutteeseen kulttuurin sydämessä, myytin tuhoutumiseen. Näyttää tuskin mahdolliselta oksastaa vierasta myyttiä, niin että se menestyisi pidempään ja että puu, johon se liitetään, ei vahingoittuisi parantumattomasti. Joskus se on ehkä kylin vahva ja terve kestääkseen kauheasti kamppailen tuon vieraan osatekijän, mutta tavallisesti se joko kuihtuu ja surkastuu tai nääntyy liikakasvuun. Me pidämme niin paljon saksalaisen olemuksen puhtaasta ja voimakkaasta ytimestä, että rohkenemme odottaa tuota karsimista, jossa siihen väkivaltaisesti vartetut vieraat ainekset leikataan pois, ja pidämme mahdollisena, että saksalainen henki jälleen tointuu tolalleen ja palaa itsekseen. Monet ovat kenties sitä mieltä, että tuon kamppailun täytyisi alkaa romaanisuuden irrottamisesta. Viime sodan voiton-täyteinen rohkeus ja verinen kunnia saattoivat suoda hengelle tämänsuuntaista ulkonaista esivalmistelua ja rohkaisua. Sisäistä välttämättömyyttä täytyy kuitenkin etsiä

kilpainnosta olla aina tämän tien ylevien edelläkävijöiden arvoisia, Lutherin samoin kuin suurten taiteilijoittemme ja runoilijoittemme.

Älköönkä saksalainen henki ikinä uskoko voivansa kamppailla kamppailuaan vailla kotijumaliaan, vailla myytistä kotimaataan, vailla kaikkien saksalaisten asioiden »tuomista takaisin»! Ja jos saksalainen sattuisi empien vilkuilemaan ympärilleen jonkin johtajan perään, joka toisi hänet takaisin kauan sitten kadotettuun kotimaahan, jonka teitä ja reittejä hän tuskin enää tuntee – kallistakoon korvansa vain yllään kieppuvan dionyysisen linnun riemuisalle houkutusäänelle. Se tahtoo tulkita hänelle polun perille.

## 24

Musiikkitragedian omalaatuisista taidevaikutuksista meidän on tähdennettävä apollonista *harhautusta*, jossa meidän tulisi pelastua välittömältä yhtymiseltä dionyysiseen musiikkiin, samalla kun musikaalinen liikutuksemme voi purkautua apolloniselle alueelle ja näiden keskeen työntyvään näkyväiseen välimaailmaan. Luulisimme silloin huomanneemme, miten juuri tässä purkautumisessa näytämötapahtumien välimaailma, draama ylimalkaan, tulee nähtäväksi ja ymmärrettäväksi siinä määrin sisältä päin, ettei vastaavaan päästä missään muussa apollonisessa taiteessa. Missä musiikin henki tavallaan siivittää ja nostaa draaman korkeuksiin, siinä me tunnistamme draaman voimien äärimmäisen kohoamisen ja samalla sen, kuinka

Apollonin ja Dionysoksen veljesliitossa huipentuvat yhtä hyvin apolloniset kuin dionysyisetkin taidetavoitteet.

Apolloninen varjokuva ei tietenkään yltänyt tässä, kun se tuli musiikin sisältä valaisemaksi, heikompien apollonisten taiteitten omalaatuiseen vaikutukseen. Eepos tai sielutettu kivi pystyy pakottamaan näkevän silmän tuohon rauhalliseen haltioitumiseen *individuation* maailman äärellä, mutta tässä ei saavuteta sitä korkeammasta sieluttuneisuudesta ja ilmeisyydestä huolimatta.

Näemme draaman ja tunkeudumme poraavalla katseella sen aiheiden sisäiseen liikkeiden maailmaan – ja sittenkin meidät ikään kuin vain ohitti vertauskuva, jonka syvintä merkitystä uskottelimme melkein arvailevamme ja jonka halusimme vetää pois edestä kuin esiripun kurkistaaksemme sen takaiseen alkukuvaan. Tämä kuvan kirkkain ilmeisyys ei tyydyttänyt meitä, sillä se näytti yhtä hyvin riisuvan kuin verhoavankin jotakin. Ja siinä missä tuo läpivalaistu kaikkinäkyvyys vertauksenomaisena ilmestyksenä näytti kannustavan harson repimiseen, salaperäisen taka-alan paljastamiseen, se lumosi silmän ja esti sitä tunkeutumasta syvemmälle.

Jolla ei ole elämästä yhtäaikaisesta katsomisen pakosta ja kaipuusta katsomisesta pois, hän saattaa toin tuskin mieltää, kuinka täsmällisinä ja selkeinä nämä voivat muodostua rinnatusten ja tulla tunnetuksi rinnakkain traagista myyttiä tarkasteltaessa. Sen sijaan tosiesteettinen katsoja pystyy vahvistamaan minulle, että tragedialle ominaisista vaikutuksista huomionarvoisin on tuo samanaikaisuus.

Kun nyt siirretään tämä esteettisen katsojan kokema ilmiö yhdenmukaisena tapahtumakulkuna traagiseen taiteilijaan, silloin ymmärretään *traagisen myytin* luomis-

kertomus. Taiteilija ilmaisee apollonisella taidesfäärillä täyttää näennäisyyden ja näkemisen nautintoa ja kieltää sen siinä samassa tyydyttyäkseen entistä enemmän näkyvän näennäismaailman tuhoutumisesta.

Traagisen myytin sisältö on lähinnä eepinen tapahtuma, jossa ihannoidaan kamppailevaa sankaria. Mutta mistä periytyy tuo salaperäinen juonne, että sankarin kohtaloihin kuuluva kärsimys, kivulloisimmat voitot, vaikuttimien tus-kallisimmat ristiriidat, lyhyesti sanottuna Silenoksen vii-sauden esimerkillistykset eli, esteettisesti ilmaistuna, ruma ja epäharmoninen tulevat kaikki niin kovin kernaasti esitetyiksi yhä uudelleen lukemattomissa muodoissa ja nimenomaan kansan rehevimässä ja nuorekkaimmassa iässä? Ei mistään, ellei juuri tässä kaikessa havaittaisi<sup>254</sup> korkeampaa nautintoa.

Taidemuodon kehkeytyminen selittyy vähiten siitä, että elämä todella on traagista. Eihän taide ole pelkkää luonnontodellisuuden jäljittelyä, vaan suorastaan luonnontodellisuuden metafyyminen täydennys, joka asettuu luonnontodellisuuden rinnalle sen voittamiseksi. Sikäli kuin traaginen myytti ylipäänsä kuuluu taiteeseen, se on myös täysin osallinen tästä taiteen metafyyisestä päämäärästä kirkastamisena. Mutta mitä se kirkastaa, kun se esittää ilmiömaailman kärsivän sankarin kuvassa? Kaikkein vähiten tämän ilmiömaailman »reaalisuutta», sillä se sanoo meille suoraan: »Katsokaakin kiinteästi! Katsokaa tarkoin! Tämä on teidän elämänne! Tämä on täälläolokellonne tuntiviisari!»

Ja myytti näyttää tämän elämän, jotta se voisi samalla kirkastaa sen meidän edessämme? Jollei näin käykään, missä silloin piilee esteettinen nautinto, jolla sallimme noidenkin kuvien kulkea editsemme?

Perään esteettistä nautintoa tietäen oikein hyvin, että monet näistä kuvista synnyttävät toisinaan moraalista kiihkoa, esimerkiksi myötäkärsimystä tai siveellisyyden voitonriemua. Mutta älköön se, joka tahtoi johtaa traagisuuden vaikutuksen yksinomaan moraalista lähteestä, kuten toki on ollut estetiikassa tapana jo aivan liian pitkään, uskotelko tehneensä siten mitään taiteen hyväksi. Taiteen täytyy edellyttää ennen kaikkea puhtautta omalla alueellaan.

Traagisen myytin selittämisessä vaaditaan nimenomaan ensimmäiseksi tuon sille tunnusomaisen nautinnon etsimistä puhtaasti esteettisestä sfääristä hamuamatta sen tuolle puolen säälin, pelon, siveellis-ylevän alalle. Kuinka ruma ja epäharmoninen, traagisen myytin sisältö, voi herättää esteettistä nautintoa?

Näillä vaihein käy tarpeelliseksi kaartaa rohkeasti taiteen metafysiikkaan, josta kertaan aiemmin mainitun lain: olemassaolo ja maailma näyttäytyvät oikeutettuina vain esteettisinä ilmiöinä. Tässä mielessä juuri traaginen myytti on vakuuttanut meidät siitä, että ruma ja epäharmoninen on taiteilijaleikkiä, jota tahto leikkii itseksensä nautintonsa ikuisessa täyteydessä. Tämä työläästi käsitettävä dionyysisen taiteen alkulmiö on kuitenkin ymmärrettävissä ja välittömästi käsitettävissä *musikaalisen dissonanssin* ihmeellisessä merkityksessä. Yksin maailman rinnalle asetettu musiikki voi suoda meille käsityksen siitä, mitä on ymmärrettävä maailman oikeuttamisella esteettisenä ilmiönä. Traagisen myytin synnyttämällä nautinnolla on sama kotimaa kuin nautinnollisella aistimuksella musiikin riitasoinnusta. Dionyysisuus alkunautintoineen, joka havaitaan tuskassakin, on musiikin ja traagisen myytin yhteinen syntyisyli.<sup>255</sup>

Eikö traagisen vaikutuksen raskaan ongelman pitäisi keventyä olennaisesti, nyt kun otimme avuksi dissonanssin musiikillisen suhteen? Ymmärrämmehän sentään heti, mitä merkitsee tragediassa yhtäaikainen tahto nähdä ja kaipuu näkemisestä eroon. Taiteellisesti käytetyssä dissonanssissa meidän olisi luonnehdittava vastaavaa tilaa samanaikaiseksi tahdoksi kuulla ja kaivata kuulemisesta pois.

Tuo pyrky päättymättömään, kaipuun siivenisku korkeimmassa nautinnossa, kun todellisuus havaitaan selvästi, muistuttaa siitä, että meidän on tunnistettava kummassakin tilassa dionyysinen ilmiö, joka paljastaa meille uudestaan ja uudestaan yksilömaailman leikkisän rakentumisen ja raunioitumisen yhtenä alkunautinnon virtaamana, samaan tapaan kuin Herakleitos Hämärä vertasi maailmaa muodostavaa voimaa lapseen, joka asettelee leikkiessään kiviä sinne tänne ja rakentaa hiekkakekoja kumotakseen ne jälleen<sup>256</sup>.

Arvioidaksemme oikein kansan dionyysistä kelpoisuutta emme saisi ajatella ainoastaan tuon kansan musiikkia, vaan yhtä vääjäämättömästi sen traagista myyttiä dionyysisen kyvykkyyden toisena todisteena. Nyt on oletettava musiikin ja myytin mitä likeisimmästä sukulaisuudesta, että jos toinen niistä rappeutuu ja kuihtuu, tähän kytkeytyy myös toisen surkastuminen, sikäli kuin myytin heikkeneminen saa ilmaisunsa dionyysisen kyvyn heikentymisessä. Kahtalainen vaimentuminen on epäilyksetöntä, jos luomme silmäyksen saksalaisen olemuksen kehitykseen. Elämää kalvava sokraattinen optimismi on paljastunut meille niin oopperassa kuin myytittömän olemassaolomme abstraktissa luonteessa, niin viihdytykseksi vajonneessa taiteessa kuin käsitteen ohjaamassa elämässäkin.

Lohduksemme ilmaantui kuitenkin vihjeitä siitä, että saksalainen henki kaikesta huolimatta lepää tuhoutumattomana unelmoiden jossakin kulkukelvottomassa rotkossa ihanan terveenä, syvänä ja dionyysisen väkevänä niin kuin torkahtanut ritari. Pohjattomasta syvänteestä kumpuaa kuuluville dionyysistä laulua, joka antaa meidän ymmärtää, että tämä saksalainen ritari vielä nytkin näkee unta alkumuinaisesta dionyysisestä myyttistä sielukkaan vakavine näkyineen.

Älköön kukaan luulko, että saksalainen henki on iäksi kadottanut myyttisen kotimaansa, se kun yhä ymmärtää niin selkeästi siitä kertovan linnunviserruksen. Jonakin päivänä se huomaa havahtuneensa suunnattomasta unestaan kaikessa aamuvirkkuudessaan. Silloin se tappaa lohikäärmeitä, tuhoaa pahanilkisiä kääpiöitä ja herättää Brünnhilden – eikä edes Wotanin keihäs estä sen etenemistä!<sup>257</sup>

Ystäväni, te, jotka uskotte dionyysisen musiikkiin, te tiedätte myös, mitä tragedia merkitsee meille. Siinä meillä on musiikista jälleensyntynyt traaginen myytti – ja siltä saatte toivoa kaikkea ja unohtaa tuskallisimman! Tuskallisinta on kuitenkin meille kaikille se pitkä arvostuksettomuus, jossa saksalainen henki on elänyt kodistaan ja kotimaastaan vieraantuneena pahanilkisten kääpiöitten palveluksessa. Te ymmärrätte sanat – kuten te olette, päälle päätteeksi, ymmärtävä myös minun toiveeni.

Musiikki ja traaginen myytti ovat yhtäpitävästi ilmausta kansan dionyysisestä kyvystä eikä niitä voi erottaa toisistaan. Molemmat ovat perua taidealueelta, joka sijaitsee apollonisuuden tuolla puolen. Kumpikin kirkastaa uskontoa, jonka nautintosoinnuissa soi kiihkeänä niin dissonanssi kuin kaamea maailmankuvakin. Ne leikkivät epänavutinnon tulella luottaen omiin ylettömän mahtaviin taikakeinoihinsa. Ne oikeuttavat näin leikkien jopa »pahimman maailman» olemassaolon<sup>258</sup>.

Tässä dionyysisuus näyttäytyy apollonisuuteen verrattuna ikuisena ja alkuperäisenä taidevaltana, joka vasta kutsuu koko ilmiömaailman täälläoloon. Keskelle tätä maailmaa tarvitaan sitten uutta kirkastavaa näennäisyyttä, jotta yksilöistymisen elävöitetty maailma pysyy kiinni elämässä.

Jos voisimme ajatella dissonanssin tulemista ihmiseksi – ja mitä muuta ihminen on? – tämä riitasointu tarvitsisi silloin eläkkeeseen ihanaa illuusiota, joka kätkisi sen oman olemuksen kauneuden verhoon. Tämä on Apollonin totinen taidepäämäärä. Sen nimiin kokoamme kaikki nuo lukemattomat kauniin näennäisyyden harhakuvat, jotka kaiken aikaa tekevät täälläolosta ylimalkaan elämisenarvoista ja usuttavat seuraavan hetken elämykseen.

Tässä voi tuosta kaiken eksistenssin perustasta, maailman dionyysisestä pohjasta, yltää inhimilliseen tietoisuuteen vain tarkalleen niin paljon kuin minkä apolloninen kirkastamiskyky saa taas taltutetuksi. Näin kummankin taideviettymyksen on kehittävä auki

voimiaan ankaran vastavuoroisissa mittasuhteissa ikuisen oikeudenmukaisuuden lakien mukaisesti. Missä dionyysiset mahdit korottuvat hillittömiksi, kuten olemme kokeneet, siellä myös Apollonin täytyy jo olla laskeutunut luoksemme pilveen kääriytyneenä. Seuraava sukupolvi näkee hyvinkin Apollonin uhkeimmat taidevaikutukset.

Tämän vaikutuksen tarpeellisuuden on itse kukin aistiva varmimmin intuitiolla, kunhan on joskus, vaikka sitten unessa, tuntenut siirtyneensä takaisin muinaishelleeniseen olemassaoloon. Kulkien korkeata joonialaista pylväskäytävää katse eteenpäin kohti puhtain ja jaloin linjoin leikkautuvaa horisonttia, vierellään heijastumat omasta kirkastetusta hahmosta hehkuvalla marmorilla, ympärillään juhlavasti käyvät tai herkästi liikkuvat ihmiset harmonisesti heläävine äänineen ja rytmikkäine elekieliseen – eikö hänen täytyisi tässä jatkuvassa kauneuden kymessä huutaa käsi koholla päin Apollonia: »Autuas helleenikansa! Kuinka suuri täytyykään Dionysoksen olla keskuudessanne, kun Deloksen jumala<sup>259</sup> tarvitsee tuollaista taikaa parantaakseen dityrambisen hulluutenne!»

Näin virittyntä saattaisi kuitenkin katsahtaa ateenalaisukko ylevine aiskhyloonsilmineen ja vastata: »Mutta sanohan sekin, ihme muukalainen, kuinka paljon täytyisi kansan kärsiä tullakseen näin kauniiksi! Lähde nyt kumminkin seurakseni tragediaan ja uhraa kanssani kahden jumaluuden tempelissä!»



# SUOMENTAJAN HUOMAUTUKSET

## *Itsekritiikin koetus*

1. Preussin ja Ranskan välisen sodan ensimmäisiä mittavia yhteenottoja oli 6. elokuuta 1870 Elsassin/Alsacen alueella käyty yli 20 000 kaatunutta vaatinut taistelu, joka päättyi preussilaisten voittoon miesylivoiman turvin. H. Kunz kirjoitti 1891 kirjan *Schlacht von Wörth*, ja taistelusta on olemassa myös korkean tason päiväkirjakuvaus III armeijan komentajan, kruununprinssi Friedrichin teoksessa *Das Kriegstagebuch von 1870/71*. Toim. H. O. Meisner. Koehler, Berlin 1926.
2. Nietzsche anoi virkavapaata opetustehtävistään 8. elokuuta 1870. Hänet koulutettiin kenttäsairaanhoidajaksi Erlangenissa saman kuun puolivälissä. Nietzsche vietti sotatoimialueella runsaan viikon syyskuun alkuun saakka.
3. *Heiterkeit*, seesteisyys tai sereniteetti kuuluu GT:n avaintermeihin. Sana tarkoittaa myös hilpeää hauskanpitoa ja kepeää kaskuilua. Vrt. alla huomautus 116.
4. Aseleponeuvottelut aloitettiin syyskuussa 1870. Adolphe Thiers ja Otto von Bismarck allekirjoittivat alustavan rauhansopimuksen 28. tammikuuta 1871 Pariisin vihdoon antauduttua.

5. Nietzsche sairastui punatautiin ja kurkkumätään. Hänet siirrettiin viikoksi Erlangeniin toipumaan. Hän palasi Baselin yliopistoon lokakuun 1870 lopulla virkaansa hoitamaan ja kirjaansa kirjoittamaan. GT tuli oikoluetuksi joulun 1871 alla.
6. Saksan *Übermaß* tarkoittaa kirjaimellisesti ylimäärää. Kohtuuttomuus ja kohtuus eli mitta tai määrä (*Maß*) kuuluvat GT:n avainasioihin. Myös yltäkylläisyyteen viittaava *Übermaß* kääntyy seuraavassa sanalla kohtuuttomuus paitsi kerran (§ 21), kun paikkaansa puolustaa »ylimäärä», joka muuten on varattu sanan *Exzeß* (§ 15) vastineeksi. Ks. mitattomuuden, määrättömyyden ja ekssiivisyyden käsitteistä tarkemmin John Sallis, *Crossings*. The University of Chicago Press, Chicago 1991, 1–8 & 42–75.
7. Ks. saksalaisen säveltäjän ja kirjailijan Richard Wagnerin (1813–1883) ooppera *Siegfried* (1871), II, 2. Kansallisoopperan kaksikielinen librettovihko [s.a.; s.l.]. Leena Vallisaari kääntää nimihenkilön kysymyksen näin: »Taälläkö minun pitäisi oppia pelkäämään?» Vaeltajaksi verhoutunut ylijumala Wotan on sanonut (I, 2) jumalmetsästä maailmaan mielivän Siegfriedin kasvattajalle, seppä Mimelle: »Vain se, joka ei koskaan ole pelännyt/ voi takoa Nothungin [miekan] ehjäksi.» Mime yrittää opettaa Siegfriedin pelkäämään, mutta tämä ei opi, vaan takoo ehjäksi taisteluaseen.
8. Sokraattisuus, sokratismi, kreikkalaisen filosofin Sokrateen (470–399 eaa.) mukaan johdettu ajatussuunta, jonka GT kuvaa erityisellä tavalla.
9. Kreikkalaisen filosofin Platonin (428/7–347 eaa.) teoksissa kuvattu, Sokrateen edustama filosofinen järjenharjoitus- ja päätelymenetelmä.
10. Kreikkalaisen filosofin Epikuroksen (341–271 eaa.) mukaan nimensä saanut, nautintoa korostava oppisuunta.
11. Ks. erit. Platon, *Apologia* 37e–38a: »[Sokrates:] 'Jos kerron, että minun on mahdollon lakata toimimasta, koska se olisi tottelemattomuutta jumalaa kohtaan, luulette, että se on minun ironiaani.'» Suom. Marianna Tyni. *Teokset I*. Toim. Holger Thesleff *et al.* Otava, Helsinki 1999.
12. *Viel zu lang – Sturm und Drang*. »Myrsky ja kiihko», on vakiintunut nimitys saksalaisen klassismin myöhäisvaiheen kirjallis-poliitti-

- selle nousu- ja kumousvaiheelle. Nuoruuden »aivan liian pitkään» viittaa J. W. Goethen (1749–1832) romaaniin *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1775/6), V, 1, jossa nimihenkilö opettelee kirjoittamaan: »Hän kirjoitti ylös vieraita ja omia mielipiteitä ja ideoita, kokonaisista keskustelujakin, jotka häntä kiinnostivat, ja näin hän valitettavasti piti kiinni niin epätodesta kuin todestakin, juuttui liian pitkäksi aikaa yhteen ainoaan ideaan [...]». *Sämtliche Werke*. Toim. Karl Ritter. Bd. 5. Hanser, München 1988.
13. Wagner julkaisi Ulrich von Wilamowitz-Möllendorffin (1848–1931) Nietzscheä herjanneen kiistakirjasen jälkeen 23. kesäkuuta 1872 *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*issa – jossa oli jo ilmestynyt Erwin Rohden (1845–1898) myötäsukainen kritiikki – avoimen ylistyskirjeen Nietzscheelle.
  14. Ks. saksalaisen kirjailijan Friedrich Schillerin (1759–1805) prologi näytelmänsä *Wallensteins Lager*: »Joka teki tarpeeksi aikansa parhaalle, / hän eli kaikkien aikojen puolesta.» *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Toim. Julius Petersen & Hermann Schneider. Bd. 8. Böhlau, Weimar 1949, 3–6; 4.
  15. Lat.; »taidoissa» tai »taiteissa».
  16. Lat., »ennen pyhää» (*pro-fanum*) eli »epäpyhä»; *vulgus* »rahvas». Kuvaus runouden pyhydestä juontuu Horatiuksen odeista.
  17. Ks. Ap. t. 17:21–3: »[Paavali:] 'Ateenalaiset! Kaikesta näkee, että te tarkoin pidätte huolta jumalien palvonnasta. Kun kiertelin kaupungilla ja katselin teidän pyhiä paikkojanne, löysin sellaisenkin alttarin, jossa oli kirjoitus: 'Tuntemattomalle jumalalle'. Juuri sitä, mitä te tuntemattanne palvotte, minä teille julistan.'»
  18. Mainadit tai menadit, joista GT puhuu jäljempänä, olivat Dionysos-jumalan ekstaattisia palvojattaria. Sana juontuu kreikan hurjastelua tai, kuten tässä, sekavan puheen suoltamista tarkoittavasta verbistä *mainesthai*.
  19. Ks. Thukydidēs, *Peloponnesolaissota*. Suom. J. A. Hollo (1964). 2. p. WSOY, Helsinki 1995. Sisältää ateenalaisen poliitikon Perikleen (n. 495–429 eaa.) kuuluisan hautajaispuheen: II, § 35–46.
  20. Vrt. Platon, *Faidros* 265b: »[Sokrates:] 'Ja jumalaisen hulluuden me jaoimme neljän jumalan mukaan neljään alalajiin: ennustamiseen innoittaa Apollon, salattuihin menoihin Dionysos,

- runouteen Muusat ja neljänteen, rakkauden hulluuteen jota sanoimme kaikista näistä parhaaksi, Afrodite ja Eros.» Suom. Pentti Saarikoski. *Teokset III*, 1999.
21. Satyyrit, joista GT puhuu jäljempänä, olivat kreikkalaisen mytologian hedelmällisyydenhaltijoita, joilla oli hevosen jalat, häntä ja korvat, pienet sarvet ja rujo naama.
  22. Ks. Platon, *Faidros* 244a: »[Sokrates, joka lainaa Stesikhoroksen, Eufemoksen pojan puhetta:] '[...] Nyt on kuitenkin niin, että suurin hyvä meidän osaksemme tulee juuri hulluuden välityksellä, sellaisen hulluuden joka on jumalten lahja. Delfoin naisprofeetta ja Dodonan papittaret ovat tehneet monia suuria palveluksia sekä yksityisille helleeneille että koko Hellaalle, silloin kun he ovat olleet hulluuden tilassa, järjissään ollen sitä vastoin vain harvoja tai ei mitään. [...]]'»
  23. J. St. Millin teoksen *Utilitarianism* (1861) mukaan tunnettu, brittifilosofi Jeremy Benthamin ajatuksiin nojannut moderni moraalioppi, jossa hyötyä tai utiliteettia pidetään toiminnan hyvyyden arviointiperusteena. Sana on tässä anakronistisessa käytössä antiikin jälkikraagisen, demokraattisen yhteiskuntaelämän tunnusmerkkinä. Vrt. alla huomautus 36.
  24. Nietzschen 1886 ilmestyneen uuden kirjan nimi oli *Jenseits von Gut und Böse* (= JGB; *Hyvän ja pahan tuolla puolen*. Suom. J.A. Hollo. Otava, Helsinki 1966.) Hänen samana vuonna laatimansa uusi esipuhe 1881 ilmestyneen *Morgenröthen* (Aamurusko) uuteen painokseen korosti teoksen keskittyneen moraalien vastaisuuteen tai moraalien itse itsensä kumoamiseen.
  25. Saksalainen filosofi Arthur Schopenhauer (1788–1860). Viittaus hänen teokseensa *Parerga und Paralipomena* (1851), II/8, »Zur Ethik», § 109: »Että maailmalla olisi pelkkä fyysinen eikä lainkaan moraalista merkitystä – tämä on suurin, turmiollisin, perustavin erehdys, varsinaista mielenlaadun perverssiyttä ja perustaltaan myös sitä, minkä usko on henkilöinyt Antikristukseksi.» *Sämtliche Werke* 6. Toim. Julius Frauenstädt & Arthur Hübscher. 2. p. Brockhaus, Wiesbaden 1941, 214.
  26. Lat., »tekniinen termi».
  27. Eskatologinen *Sabbat der Sabbate* juontaa Mooseksen kirjassa asetetusta syntiensovitusjuhlasta. »Se olkoon teille sapatti, pyhä

- lepopäivä, ja silloin teidän on paastottava.» (3. Moos. 16:31.)
28. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* (1883; =Z) Vorrede 4, KSA 4, 17. Näin puhui Zarathustra. Suom. J. A. Hollo. Otava, Helsinki 1961, 12: »Minä rakastan häntä, joka rakastaa hyvettänsä; sillä hyve on mailleenmenon tahtoa ja kaipauksen nuoli.» Hollo kääntää *Untergangin* mailleenmenoksi, joka viittaa auringolle kuin kaltaiselleen puhuvan vuorisankarin tehtävään laskeutua ihmisten pariin.
  29. Ks. Nietzsche, JGB § 208 (nihilistisestä pessimismistä »tahtona elämän todelliseen toimelliseen kieltämiseen») & 259 (tahtojen tasaamisesta »yhteiskunnan peruseriaatteena» eli »tahtona elämän kieltämiseen, raukeamis- ja rappeutumisperiaatteena»).
  30. Ks. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1885–1887*, 2 [100], KSA 12, 110, kesältä 1886 peräisin oleva, lopulta hylätty suunnitelma neliosaiseksi kirjaksi »Wille zur Macht», jonka ensimmäinen luku keskittyisi nihilismiin otsikkonaan »Vaarojen vaara».
  31. Ks. 1. Joh. 2:18: »Lapseni, viimeinen aika on käsillä. Te olette kuulleet, että on tulossa Antikristus, ja niin onkin nyt monia antikristuksia ilmaantunut. Tästä me tiedämme, että viimeinen aika on käsillä.»; 2. Joh. 7: »Maailmassa on nyt liikkeellä monia eksyttäjiä, niitä jotka eivät tunnusta Jeesusta Kristusta ihmiseksi, lihaan tulleeeksi. Siinä teillä on Antikristus, eksyttäjä.» Vrt. yllä huomautus 25.
  32. *Anschauungen*. Erilaiset *anschauenit* kääntyvät tässä havaitsemiseksi. Jäljempänä huomautetaan, milloin samalla sanaperheellä suomentuvat myös loppua kohden yleistyvät *percipirenit* ja *wahrnehmenit*.
  33. Saksalainen filosofi Immanuel Kant (1724–1804).
  34. *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819/1844/1854) = WWV, I, *Sämtliche Werke* 3.
  35. Ks. Platon, *Alkibiades II* 141a–b: »[Sokrates:] [...] Ajatelkaamme että jumala, jonka luokse nyt olet menossa, ilmestyisi sinulle ja kysyisi ennen kuin esität rukouksesi, riittäisikö sinulle se, että sinusta tulisi Ateenan valtion hallitsija. Jos pitäisit sitä vähäpätöisenä ja arvottomana saavutuksena, jumala jatkaisi kyselyään: entä kaikkien helleenien? Jos jumala sitten näkisi, että et vielääkään ole tyytyväinen, jollei hän lupaa sinulle koko

- Euroopan herruutta ja jollei kaiken lisäksi samana päivänä sinun tahdostasi saateta kaikkien tietoon, että Alkibiades, Kleiniaan poika, on kaikkien hallitsija – niin luulenpa, että lähtisit hänen luotaan onnellisena saatuasi näin omaksesi kaikkein suurimman hyvän.» Suom. A.M. Anttila. *Teokset VII*, 1990.
36. Saksan yhdistynyt *Reich* perustettiin Preussin johdolla Ranskaa vastaan käydyin sodan lopulla 18. tammikuuta 1871 Versailles'ssa, jolloin astui virkaansa valtakunnan ensimmäinen keisari Vilhelm I (huomautuksessa 1 mainitun Friedrichin isä). Vrt. Wagner, *Beethoven* (1870). Teoksessa *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe*. Toim. Dieter Borchmeyer. Insel, Frankfurt/M. 1983, 38–109; 102, »taidemaun demokratisoimisesta» estetiikan vallanneena uutena »ihmisyyssperiaatteena», jonka turvin oli tärkeintä tuottaa »porvarille taidetta».
37. Teutonimytologian »sarvipäinen Siegfried» saiesimerkiksi Ludwig Tieckin (1773–1853) käsittelyssä epiteetin »lohikäärmeentappaja». Wagnerin oopperassa *Siegfried* päähenkilön tappamaa (II/2) petoa kutsutaan käärmeeksi (*Wurm, Schlangenwurm*), ei lohikäärmeeksi (*Drach*), mutta hirviö yhtä kaikki syöksee tulta. Vrt. alla GT § 18 & 24. Ks. myös *Nibelungeinlaulu. saksalaisten kansalliseepos*. (Der Nibelunge Not). Toim. E. Sivers (1921). Suom. Toivo Lyy. Gummerus, Jyväskylä 1934. Vrt. alla huomautus 245.
38. *Rattenfängerisch*, »rotanpyytäjällinen», viittaa kansansatuun *Hamelnin pillipiipari* (Der Rattenfänger von Hameln). Suom. Leena Niukkanen. Kirjalito, Östersundom 1979, jossa samanimisessä rottaongelmasta kärsivässä kaupungissa huilua soittava nuorukainen saa musiikillaan ihmiset seuraamaan itseään.
39. Ks. alla GT § 18.
40. Z IV (1885), »Vom höheren Menschen» § 17–20 (ote pykälästä 17, § 18 kokonaan, ote pykälästä 20). Hollon suomennosta hieman muutettu, 258–259 (»Korkeammasta ihmisestä»).

*Wagnerille* & §1–§25

41. Alkuperäisjulkaisua koristi vinjettikuva Prometheus-hahmosta, joka oli juuri murtautunut kahleensa. Nietzsche sai opiskelutoverinsa Carl von Gersdorffin taiteilijatuvalta Leopold Raulta piirroksen, josta kustantaja teetti kanteen puuleikkauksen. GT:lle tärkeän tragediarunoilijan Aiskhyloksen (n. 525–456 eaa.) kappale *Kablehdittu Prometheus* perusteli kuvavalinnan. Ks. Aiskhylos, *Neljä tragediaa: Persialaiset – Seitsemän Teebaa vastaan – Turvan-anojat – Kablehdittu Prometheus*. Suom. Maarit Kaimio. Gaudeamus, Helsinki 1975. Vrt. Hesiodos, *Jumalten synty* (Theogonia, 700-luku eaa.). Suom. Päivi Myllykoski. Tammi, Helsinki 2000, erit. säkeet 510–616: maaäiti Gaian ja yötaivaanjumala Uranoksen titaanipoika Iapetos saa okeanidi Klymenen kanssa »vikkelämielisen, juonekkaan» Prometheus-pojan. Hänet pääjumala Zeus »löi koviin, kirpoamattomiin/kahleisiin, jotka oli kiinnitetty pylvään läpi,/ ja usutti hänen kimppuunsa pitkäsiipisen kotkan./ Se söi hänen maksaansa, joka kasvoi yöllä/ saman verran kuin lintu oli sitä päivällä syönyt.» Sankaritekoihin erikoistunut Zeuksen »väkivahva» poika Herakles »surmasi kotkan,/ auttoi Iapetoksen pojan pahasta pulasta ja ahdingosta». Zeus soi maineteon pojalleen, mutta ajautui vaivoin sietämänsä Prometheuksen kanssa riitoihin, kun tämä antoi tulen ihmisille.
42. Wagner, *Beethoven* (1870). Vrt. alla hauomautukset 91, 198, 201, 217 & 226. Saksalainen säveltäjä Ludwig van Beethoven (1770–1827).
43. Vrt. *Jumalten synty*: »On muusien ja kauasampuvan Apollonin ansiota,/ jos joku on maan päällä laulaja tai kitharansoittaja» (94–95); »Kadmoksen tytär Semele yhtyi Zeukseen ja synnytti/ kuuluisan pojan, hilpeän Dionysoksen. Kuolevainen äiti sai kuolemattoman pojan;/ nyt ovat jumalia molemmat.» [...] Kulthiuksinen Dionysos otti kukoistavaksi vaimokseen/ vaaleatukkaisen Ariadnen» (940–941 & 946–948). Kuten Myllykoski selityksissään toteaa (s. 76–77 & 117–119), tavallisesti pääjumala Zeuksen poika Apollon esitetään kreikkalaisten lääkintä-,

ennustus- ja runotaidon jumaluutena, josta varttui Delfoissa palvottu valon jumala, ja Dionysos viinin, juopumuksen ja pyhän hulluuden jumalana: »[N]ymfien parissa Nysa-vuorella [...] Dionysoksesta kasvoi nautintoja ymmärtävä ja hieman naisellinen jumalnuorukainen. Hän kulki ympäri maita ja mantuja seuranaan häntä kasvattaneet nymfit, joista tuli menadeja, metsänhaltija Silenos sekä joukko satyyrejä. [...] Dionysoksella ei ollut omia temppeleitään, kuljeskelevat juhalseurueet suorittivat hänen palvontamensa. [...] Hän päätyi olympolaisten joukkoon, mutta tästä huolimatta hänessä säilyi vierasmaalaisuuden viehätystä.»

44. Roomalainen filosofi Carus Titus Lucretius (?–55 eaa) selitti jumalten syntyä uninäyillä, joita »kuoloisten sukukunnat» ihmettelivät. Ks. *De rerum natura*. V kirja, 1169–1182; *Maailmankaikkeudesta*. Suom. Paavo Numminen. WSOY, Helsinki 1965.
45. Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg* (1867), III, 2. Ks. *Nürnbergin mestarilaulajat*, Savonlinnan oopperajuhlien kaksikielinen libretto [s.a.]. Leena Vallisaaren käännös: »Ystäväni! Juuri se on runoilijan työ,/ että hän tulkitsee ja kirjaa unensa./ Uskokaa pois, tosimman hourensaa/ saa ihminen nähdä unessa:/ runotaide ja runonkirjoitus/ on pelkkää tosiunien tulkintaa.»
46. *Aus Arthur Schopenhauer's handschriftlichen Nachlaß*. Toim. Julius Frauenstädt. Brockhaus, Leipzig 1874, 295; WWV I, § 5.
47. Firenzeläisen Alighieri Danten (1265–1321) *Divina commedia* ja sen osa, *Inferno*. Eino Leinon suomennos *Jumalainen näytelmä* ilmestyi 1912–1914. WSOY, Helsinki.
48. Apollon on GT:n mukaan yhtäaikaa loiston ja näennäisyyden jumala: kumpaankin viittaa sama sana *Schein* eli paiste ja lume. Alla, GT § 4, kuvataan näennäisyyden kaksitasoisuutta ja viitataan näennäisyyteen jonkin alkuperäisemmän *Wiederscheinina* eli takaisinheijastumana. Teorialla *Scheinista* on erilaisia edeltäjiä saksalaisen idealismin piirissä, mutta suorimmin GT mukailee tässä Wagnerin Beethoven-esseen avoimesti Schopenhaueria seuraavia ja soveltavia kehittäjiä. Ks. Wagner 1870, 47–49, jossa sana kauneus (*das Schöne*) juonnetaan näennäisyydestä ja sen katsomisesta (*das Schauen*).

49. Vrt. Goethe, *Zahme Xenien* (1827), III: »Ellei silmä aurinkoinen,/ ei aurinko sitä näkisi;/ Jollei voima jumalanmoinen/ emme jumalaista kokisi.» *Sämtliche Werke* 1, 1979.
50. *Maya* eli »ei-tämä» on sanskritiä ja tarkoittaa aistein havaittua, harhana pidettyä maailmaa. Schopenhauerin WWV I sisältää ajatuksen *mayan* verhosta tai harsosta miellemaailman kuvana. Esimerkkinä tavallista huomattavimmista muutoksista GT:n ensimmäiseen painokseen verrattuna mainittakoon, että siinä puhuttiin näillä kohdin pelkän Schopenhauerin sijasta »meidän suuresta Schopenhaueristamme».
51. WWV I. Lat., yksilöitymisperiaate. Schopenhauerille havaitsemisen on erontekoa, yksilöintiä. Vrt. alla huomautukset 57 & 156.
52. *Satz vom Grunde* eli »perusteenlaki» oli Schopenhauerin väitöskirjan – *Ueber die Vierfache Ursprung des Satzes vom zureichenden Grunde* (1813) – aiheena. *Sämtliche Werke* 1, 1948. Sama hahmotus mieltämisen edellytyksistä pohjustaa myös päätteestä WWV.
53. Keski- ja pohjoiseurooppalaisissa muodoissaan tunnettuja kesäkuun juhlaperinteitä. Johannes Kastajasta juonnetut juhannusjuhlat rinnastuvat tässä toisiinsa riehakkaisiin menoihin: marttyyrikuoleman 303 kohdannut sisilialainen Vitus sai kunniaakseen kuuluisia tanssijuhlia, niin että termi »Pyhän Vituksen tanssi» on yhdistetty epilepsiaan. Ks. Heinrich Koenigs, *Der hl. Vitus und seine Verehrung*. Copenpenrath, Münster 1939.
54. Näistä juhlista ks. esim. Andrew Lang, *Magic and Religion*. Longmans, Green & Co., London 1901. Tyypillisimmin hillittömyyksiin viittaava sana »orgiastinen» tulee kreikan *orgiasta*.
55. Beethovenin (1770–1827) viimeisen eli IX *sinfonian* päätösteema.
56. »*freche Mode*»; ks. Wagner 1870, 106, jossa huipentuu näkemys siitä, miten Beethovenin *An die Freude* merkitsee »melodian emansipoitumista muodin herruudesta».
57. *Ur-Eine* eli Alku-Yksi on schopenhauerilainen termi, joka viittaa *principia individuationis*ia edeltävään ja sen murtumista seuraavaan eriytymättömyyteen. Ajatus on sukua F. W. Schellingin (1775–1854) ja G. W. F. Hegelin (1770–1831) käsityksille absoluutista. Uusplatonikko Plotinos (203–269) nojasi filosofiansa alkuperäisen ykseyden (*hen*) oletukseen. Ks. esim.

- Jean-Marc Narbonne, *La métaphysique de Plotin*. Vrin, Paris 1994.
58. Kreikan Eleusiksessa, muinaisessa Attikassa, vietettiin satojumala Demeterin juhlia; sana viittaa salamenoihin, (Eleusiin) mysteereihin, jotka taas tulevat kreikan verbistä *myein*, »sulkea silmät».
  59. Ks. Schiller, *An die Freude* (1786), *Schillers Werke 1*, 1943, 169–172 & (toinen versio) 185–187.
  60. Kreikkalainen filosofi Aristoteles (384–322 eaa.); ks. *Runousoppi* 1447a14–16: »Epiikka ja tragediarunous samoin kuin komedia ja dityrambirunous sekä enin osa huilu- ja lyyramusiikista ovat kaikki yleisesti ottaen jäljittelyn [*mimēsis*] lajeja.» Suom. Paavo Hohti. *Teokset IX*. Gaudeamus, Helsinki 1997.
  61. Vrt. Horatius (65–27 eaa.), *Ars Poetica* (18 eaa.): »Quandoque bonus dormitat Homerus» eli »Joskus hyvä Homeroskin nukahtaa». Ks. Quintus Horatius Flaccus, *Ars poetica = Runotaide*. Toim. & suom. Teivas Oksala & Erkki Palmén (1978). 2. p. Finn Lectura, Helsinki 1992. Shakespearen draamataiteeseen sisältyy useita ajatuksia unten keskeisyydestä. Kuuluisin lienee *The Tempestin*, IV, 1, repliikki: »[Prospero:] '[...] We are such stuff/ As dreams are made on, and our little life/ Is rounded with a sleep». Paavo Cajander, Eeva-Liisa Manner ja Arto af Hällström ovat suomentaneet eri aikoina ja tavoin *Myrskyn*.
  62. Termi tragedia juontuu kreikan pukkiodia eli urosvuohen (*tragos*) laulurunoa tarkoittavasta sanasta.
  63. Vrt. Goethe, *Faust* [I] (Faust, 1808). *Sämtliche Werke 6.1*, 1986. Suom. Valter Juva (1916). 2. p. Otava, Helsinki 1934, jossa Mefistofeles vie Faustin noita-akan keittiöön juomaan noitajuomaa.
  64. Kreikkalaisen mytologian mukaan Zeuksen poika, soturi Perseus tappoi Medusa-nimisen gorgon eli naishirviön leikkaamalla tältä irti pään, jolla hän saattoi tappaa muut gorgot, sillä kuolleenkin Medusan katse kivetti. Medusan avatusta kurkusta karautti karuun Pegasos-hevonen. Vrt. Hesiodos, *Jumalten synty*, 275–281.
  65. Delfoin jumala tarkoittaa Apollonia.
  66. *Kithara* oli Apollon-jumalan seitsenkielinen puusoitin.
  67. *Melos* on kreikkaa ja tarkoittaa laulua; siitä juontuu esimerkiksi alun perin laulettua oodia tarkoittava sana »melodia».

68. Ks. esim. Platon, *Lait* III 700 a–b: »Musiikkiahan oli siihen aikaan jaettu eri lajeihin ja muotoihin. Yhtä laulun lajia edustivat jumalille osoitetut rukoukset, joita sanottiin hymneiksi. Sitten oli tälle vastakkainen laji, jota yleensä sanottiin valituslauluksi, ja edelleen paiaanit, ylistyslaulut, sekä Dionysoksen kulttiin liittyvät laulun lajit eli dityrambit.» Suom. Marja Itkonen-Kaila, Holger Thesleff, Tuomas Anhava & A.M. Anttila. *Teokset VI*, 1986. *Valtiossa* (394c) Platon määrittelee dityrambin »runoilijan itsensä kertomaksi» runomuodoksi erotuksena »kokonaan jäljittelyyn» pohjautuvasta tragediasta. Suom. Marja-Itkonen Kaila. *Teokset IV*, 1981. Dialogeissa *Ion* (534a–c) ja *Faidros* (238d) dityrambi yhdistetään haltioituneeseen hurmostilaan. Yleisesti dionyysiseen kuorolauluun liitetyn sanan etymologiaa ei tunneta.
69. Tässä voi mainita toisesta huomattavasta muutoksesta verrattuna ensimmäiseen painokseen, jossa esiintyi pelkän friisin paikalla sanapari »friisiä ja seiiniä»; tähän epäonniseen arkkitehtoniseen yksityiskohtaan von Wilamowitz-Möllendorff tarttui kritiikissään osoituksena teoksen epäpätevydestä.
70. Vrt. Goethe, *Faust I*, 130 [2603–04]: »[Mefistofeles:] ”Tää juoma ruumiissas sa, yksi kaksi/ näät joka naisen Helenaksi.» Vrt. yllä huomautus 63.
71. Saman tarinan kertoo Schopenhauerin WWV II, § 96. Metsänhaltija Silenoksesta, satyyreiden vanhimhasta ja Dionysoksesta opettajasta ja kumppanista, ks. Gerhild Conrad, *Der Silen. Wandlungen einer Gestalt des griechischen Satyrspiels*. WVT, Trier 1997.
72. Moira oli kreikkalaisten kohtalotar, josta tuli Prometheuksen, Oidipuksen, Atreidien ja Oresteksen tapaan tragedioiden tärkeä hahmo. Etruskien valta nykyisen luoteisen Italian alueella kukoisti 500-luvulla eaa. Ks. esim. Karl Otfried Müller, *Die Etrusker*. Max, Breslau 1828.
73. Upeus, säde- ja valokehä, korotettu ja kohonnut ylistys palvonnassa. Lat., *gloria*, kunnia, maine, kuuluisuus, kerska.
74. Kr., »jumal-oikeus», jumalallisen oikeudenmukaisuuden puolustaminen tai sen ongelma Jumalan luomaksi katsotussa maailmassa esiintyvän tai vallitsevan pahuuden äärellä.

75. Ks. Homeros, *Odysseia*, 11, 489. Suom. Otto Manninen. WSOY, Porvoo 1924. Toinen eepos *Ilias* vertaa (XXI laulu) ihmispolvia puitten lehtiin.
76. Ks. Schiller, *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* (1795). *Schillers Werke* 20, 2001, 412–503.
77. Jean-Jacques Rousseau, *Émile eli kasvatuksesta I–II* (Émile, 1762). Suom. Jalmari Hahl. SKS, Helsinki 1905.
78. Pietarinkirkon rakennustöitäkin aikansa johtaneen renessanssimestarin Raffaellon (1483–1520) tai Rafaelin viimeinen suurtyö oli Kristuksen kirkastusta esittävä *La trasfigurazione* (1517–1520).
79. Kreikan mytologiassa ambrosia oli jumalten ruokaa: sana rakentuu kieltoprefiksin yhdistämisestä kuolevaisia tarkoittavaan sanaan *brotos*. Laatusana ambrosinen merkitsee laajennettuna herkkua, tuoksuvaa, eeteeristä, jumalaista.
80. Doorilaisuutta tutki etenkin Göttingenissä arkeologian professorina vaikuttanut Karl Otfried Müller (1797–1840), joka kuoli Ateenassa kesken Delfoin kaivausten. Ks. *Geschichten hellenischer Stämme und Städte. Die Dorier*. Max, Breslau 1824.
81. Kreikkalaisessa perinteessä Theban prinsessa Antigone oli Oidipuksen tytär (ja sisko) ja keskeinen henkilö kreikkalaisen tragediarunoilijan Sofokleen (496–406 eaa.) kahdessa tragediasa (*Oidipus Kolonoksessa* ja *Antigone*). Cassandra oli troijalainen profeetta, Hector- ja Paris-sankareiden sisko ja Apollon-jumalan ihailunkohde, jolla on kuninkaan jalkavaimon osa Aiskhyloksen tragediassa *Agamemnon*.
82. Epävarmasti identifioitu Homeros saattoi elää 700-luvulla eaa., Arkhilokhos eli 600-luvun alkupuolella eaa.
83. Erottelusta on lukemattomia versioita saksalaisen idealismin perinteessä.
84. Kantin estetiikassa »puhdas esteettisyys» liitetään juuri kauneuden ja taiteen »intressittömään» tarkastelemiseen, katsoamiseen ja arvostelemiseen. Tässä Kantia seurasivat muiden muassa Schopenhauer (ks. alla § 6) ja Wagner (1870). Ks. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790/1793). Toim. J.H. von Kirchmann. Heimann, Berlin 1869. Vrt. alla mm. GT § 22.
85. Arkhilokhoksesta ja muista varhaisista kreikkalaisista runoilijoista oli 1856 ilmestynyt Leipzigin Engelmannin kustantamana

- Johann Adam Hartungin laatima alkuperäistekstejä, käännöksiä ja taustoitusta sisältänyt teos. Roomalaistutkimuksistaan muistettu Hartung julkaisi ennen kuolemaansa 1867 useita kirjoja kreikkalaisesta kirjallisuudesta ja mytologiasta sekä käänsi tragedioita.
86. Schillerin kirje Goethelle 18. maaliskuuta 1796. *Schillers Werke* 28, 1969, 201–202. Vrt. René Descartesin (1596–1650) ajatus, jonka mukaan ajattelun tulee alkaa »selvistä ja tarkoista [*clare et distincta*]» asioista; *Teokset I*. Suom. Sami Jansson. Gaudeamus, Helsinki 2001.
87. Tunnetun tarinan mukaan naimatoiveissaan pettynyt vävyehdokas Arkhilokhos sätti runoissaan appikandidaattiaan Lykambesta ja tämän kolmea tyttärtä niin ankarasti, että isä ja tytöt ajautuivat kaikki itsemurhaan.
88. Kreikkalainen tragediakirjailija Euripides (n. 484–407 eaa.) ja hänen teoksensa *Bakkantit*. Suom. Mauno Manninen. WSOY, Porvoo 1967. Euripideen kappaleesta juontuvat useat GT:n ja muittenkin lähteitten peruskuvaukset Dionysos-hahmon taustasta ja ominaisuuksista.
89. Sanan kaksoismerkitys juontuu sen latinankielisestä alkuperästä: *subicere* viittaa alistamiseen, »alle heittämiseen». Subjektius on siten tekijyyttä ja alamaisuutta, aiheuttajuutta ja aiheutta.
90. WWV I.
91. Ks. saman myytin mukailusta ja unenkaltaisen luovuuden kuvailusta Wagner 1870, 58: »aivokyky, jonka ansiosta muusikko havaitsee kaikelta tiedolta kielletyn sinänsyyden» ja »sisäänpäin kääntynyt silmä, joka ulospäin käännettynä muuttuu kuuloksi». Vrt. alla GT § 21.
92. Lat., »kestävä jälki», »pysyvä tuntomerkki».
93. Tämä Clemens Brentanon (1778–1842) ja Achim von Arnimin (1781–1831) toimittama ja keski- ja uudenaikaisia kansanrunoja sisältänyt kokoelma (Taikahuilupoika) ilmestyi 1805–1808. Julkaisu synnytti ankaran, muiden muassa Grimmin veljekset ja Goethen mukaansa tempaisseen kiistan runojen aitoudesta, toimitamisesta, kääntämisestä ja tulkitsemisesta.
94. 500-luvun alkupuolella eaa. elänyt Terpendros oli kreikkalainen lyyrikko. Rapsodit viittaavat kreikkalaisiin runonlausujiin tai »oodiompelijoihin»; *rhaptein*, ommella.

95. Kreikkalainen runoilija Pindaros eli 518–446 eaa.
96. Beethovenin kuudes sinfonia eli *Pastoraalisinfonia* F-duurissa jakaantuu viiteen osaan, joista toinen on otsikoitu *Szene am Bach* ja kolmas *Lustiges Zusammensein der Landleute*.
97. Vrt. WWV III.
98. Vrt. yllä huomautukset 48, 49 & 83. Nietzsche luonnehti kirjjeessään 1865 Schopenhauerin WWV:n ensimmäistä lukemistaan sanoilla: »Tässä minua katsoi täysi, pyyteetön, taiteen aurinkosilmä.» *Sonnenauge* on myös päivänsilmänä tunnettu kukka. *Kritische Gesamtausgabe Briefwechsel*. Toim. Mazzino Montinari & Giorgio Colli. I/2. de Gruyter, Berlin 1975.
99. Kreikkalaisperäisen, Nietzschen kirjoituksissa tavan takaa esiintyvän sanan etymologia on tuntematon. Labyrintti tarkoittaa sokkeloista rakennetta.
100. Ks. Aristoteles, *Runousoppi*, 1449a8–21: »On toisen tutkimuksen aihe selvittää, onko tragedia perusmuodoiltaan vielä riittävästi kehittynyt vai ei joko itsessään tai suhteessa katsojiin. Se siis syntyi alkuvaiheessa improvisaatiosta, kuten myös komedia; tragedia pohjautuu dityrambien johtajien kehitelmiin, komedia falloslauluihin, joita vielä nytkin pidetään arvossa monissa kaupungeissa. Tragedia laajeni vähitellen, kun siinä ilmeneviä ominaisuuksia kehitettiin edelleen, ja monia muutoksia koettuaan se jäi muotoonsa täyden kasvunsa saavutettuaan. Aiskhylos oli ensimmäinen, joka lisäsi näyttelijöiden lukumäärän yhdestä kahteen ja vähensi kuoron osuutta sekä antoi dialogille pääosan. Sofokles lisäsi kolmannen näyttelijän ja maalattut lavasteet. Lisäksi tragedia sai aikaa myöten laajuutta ja arvokkuutta hylättyään lyhyet juonet ja naurettavan kielenkäytön, jotka sillä oli satyriinäytelmään juontavan juurensa takia.»
101. Aristoteles, *Politiikka*, III 1284b10–14: »Kuoronjohtaja ei ota kuoroonsa sellaista miestä, joka laulaa kovempaa ja komeammin kuin koko kuoro. Siksi mikään ei estä yksinvaltiasta toimimasta näin yksimielisesti koko valtion kanssa, mikäli hänen oma valtansa on valtiolle hyödyksi.» Suom. A. M. Anttila. *Teokset VIII*. Gaudeamus, Helsinki 1991. Demokraattisen tragediatulkinnan mahdollisuuksia pohjusti Ranskan vallankumouksen jälkeen

- varhaisromantiikan tapa korostaa tasavaltalaisuuden siunauksellisuutta. Vrt. alla huomautus 103.
102. Lat., »käytännössä».
103. Ks. saksalaisen filosofin ja Shakespeare-kääntäjän August Wilhelm von Schlegelin (1767–1845) Wienissä pitämiin luentoihin perustuva *Über dramatische Kunst und Litteratur* (1809–11). Bruzelius, Upsala 1817.
104. Aiskhyloksen näytelmässä on henkilöhahmo Okeanos ja okeanidikuoro. Ks. Hesiodos: »[...] Gaian suostuttua makaamaan Uranoksen kanssa, / syntyivät syvävuolteinen Okeanos [...]» (133–134). Titaanijumala Okeanos mieltyi virraksi (216), jonka tuhannet tyttäret okeanidit olivat kreikkalaisessa mytologiassa meren jumalattaria, nymfejä. Okeanosin tyttären Doriksen ja merenjumala Pontoksen pojan Nereuksen lapset ovat meren nymfejä eli nereidejä.
105. Schiller, *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*. Esipuhe näytelmään *Die Braut von Messina* (1803). *Schillers Werke* 10, 1980, 7–15; 11. Schiller tosin kuvaa seinämäksi modernia kuoroa.
106. Wagner 1870, 103–104, jonka mukaan (51) musiikki suhtautuu kaikkiin muihin taiteisiin kuin uskonto kirkkoon.
107. »Letargia» eli »sairaalloinen horros», »luonnoton uneliaisuus», »morbidi väsyneisyys», »apaattinen lamaantuneisuus», »tylsä saamattomuus» juontuu kreikan teosnasta *lanthanesthai* eli »unohtaa». Antiikin mytologiassa tunnettiin unohduksen joki Lethe.
108. Hans Träumer on henkilö E. T. A. Hoffmannin (1776–1822) sadussa *Meister Floh*.
109. »Pastoraalin» lajityyppi – vrt. yllä huomautus 94 & alla § 19 – syntyi Euroopassa kreikkalaisen (erit. Theokritos) ja roomalaisen (erit. Vergilius) perinteen pohjalta uudelleen 1500-luvulta alkaen. Esimerkiksi Richard Flecknoen 1664 Lontoossa julkaisema *Love's Kingdom. A Pastoral Trage-Comedy* sisälsi myös esityksen englantilaisesta näyttämötaiteesta. Isä Genest esitti 1707 Ranskan Akatemialle tutkimuksen pastoraalirunouden eri muodoista. Rousseauin filosofian herätteet loivat paimenidylille uutta sivilisaatiokriittistä ulottuvuutta, mistä kertoivat myös kaupunkilaisille suunnatut erikoisteokset, kuten Britanniassa

- 1861 julkaistu luontovalokuvitettu ruraalirunouden koonnos *Sunshine in the Country*.
110. Sana »orkesteri» juontuu kreikan tanssimista tarkoittavasta verbistä; *orkhestra* oli kehittyneen kreikkalaisen teatterin näyttämön (*skene*) edessä ollut pyöreä keskustaso, jolla laulava ja tanssiva kuoro esiintyi ja jonka ympärille kohosi puoliympyrän muotoisten samankeskisten ja jyrkästi nousevien penkkirivien muodostama katsomo (*theatron*).
111. Ks. bakkantiksi eli Dionysosta juhlivien bakkanaalien osallistujaksi valikoitumisesta Walter Burkert, *Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt*. Beck, München 1991, 81–95.
112. *Eigentliche »Action»*; vrt. kreikkalaisperäisen »draama»-sanan juontuminen toimimista tarkoittavasta teosnasta *draein*.
113. Viitataan Euripideen näytelmään *Alkestis*, joka kertoo Iolkoksen prinsessan rakkaustarinan. Myös saksalainen Christoph Martin Wieland (1733–1813) sepitti aiheesta näytelmään *Alceste*.
114. Kr., analogia, samatoimisuus, yhdenmukaisuus, suhteiden vastaavuus tai samankaltaisuus, joka mahdollistaa päättelyn (tai on päättelyä) rinnakkaisesta tai vastaavasta tapauksesta toiseen. Sana esiintyy tässä saksalaistetun *Analogien* sijasta poikkeuksellisesti kreikkalaisessa muodossaan, jos kohta kreikkalaisista aakkoista latinalaisiksi transkriboituna. Suomentuu sanoilla »yhdenmukaisuus» ja »analogia».
115. Ks. Goethe, *Faust I*, 31 [505–7]: »[Henki:] 'Olen syntynyt ja haudattu, meri ainainen, / Elo hehkuva luo vaan [...]»
116. Kaksimerkityksinen, tiheyden ja runouden yhdistävä *verdichteten* tarkoittaa tässä myös »sepittymättömiä» tai »runoutumattomia».
117. Kreikkalaisten huoletonta itseriittoisuutta tarkoittaneen käsitteen vakiinnutti Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) teoksessaan *Geschichte der Kunst des Altherthums* (1764). Toim. Adolf H. Borbein et al. von Zabern, Mainz am Rhein 2002.
118. Ks. Sofokles, *Kuningas Oidipus*. Suom. Veijo Meri. Otava, Helsinki 1988. Myös Kaarlo Koskinen ja Otto Manninen ovat kääntäneet kappaleen.
119. Ks. Sofokles, *Oidipus Kolonoksessa*. Suom. Esa Kirkkopelto. Like, Helsinki 1994. Tämä ainoa suomennos on tehty ranskan-, englannin- ja ruotsinkielisten käännösten pohjalta.

120. Muinaisen Persian tietäjäpappeja nimitettiin sanalla *magus*, josta juontuu kreikan *magos*. Saksalaiset oppineet olivat 1800-luvun puolimaissa kirjoittaneet maagisäädyn sisäsiittoisuudesta palkonnan osana, mistä myös antiikkiset kreikkalaiset lähteet mainitsivat. Ks. J. S. Slotkin, On the Possible Lack of Incest Regulations in Old Iran. *American Anthropologist*. Vol. 49 (1947), No. 4, 612–617; A. V. Williams Jackson, *Zoroaster. The Prophet of Ancient Iran* (1899). Martino, Mansfield Center 2006.
121. Memnonin kolosseina tunnetaan kaksi jättiläismäistä egyptiläistä patsasta Luxorin rannalla muinaisen Amenhotep III:n hautatempppelin edustalla. Nimi Memnos juontuu Kreikasta: ks. Hesiodos, jossa (984–985) aamuruskon jumalatar »Eos synnytti Tithonokselle pronssiaseisen Memnonin,/ aithiopilaiden kuninkaan». Kreikkalaisten sekoittamien tarinoiden mukaan toinen Luxorin patsaista heräsi aamun ensi säteestä eloon ja päästi ilmoille omituisen vaikerruksensa, mikä katsottiin kuningas Memnonin kunnianosoitukseksi päivännousulle.
122. Prometheus (1773/1785), *Sämtliche Werke 1.1*, 1985, 229–231; 231.
123. Jumalhämärä viittaa *Ragnarökiin*, skandinaaviseen saagaan jumalten tuhosta. Ernst Witzmannin romaani *Götterwanderung und Götterdämmerung* valmistui vasta 1874, Wagnerin ooppera *Götterdämmerung* 1876, Nietzschen kirja *Götzen-Dämmerung* 1887 ja Hermann Koneieckin antisemitistinen pamfletti *Wuotan. Die Götterdämmerung unserer Zeit* 1892. Ks. Axel Olrik, *Ragnarök. Die Sagen von Weltuntergang* (Ragnarokforestillingens udspring, 1913). Saks. Wilhelm Ranisch. de Gruyter, Berlin 1922.
124. Yksi Prometheus-myytin mahdollisuuksista on se, että hän loi ihmiset savesta; ks. Myllykoski 2002, 104.
125. Ajankohdalle ja filologikunnalle yleinen puhe arjalaisuudesta käy tässä yksiin K. O. Müllerin oppilaan, muun muassa kruununprinssi Friedrichin kotiopettajana, Olympian arkeologisten kaivausten käynnistäjänä ja Göttingenin yliopiston professorina toimineen Ernst Curtiuksen Kreikan historiaa käsittelevien julkaisujen kanssa. Curtiuksen etymologiveli Georg oli Leipzigin yliopistossa klassisen filologian professorina Nietzschenkin opettaja. Ks. eurooppalaisten oppineitten arjalaisuusfantasioista

- Léon Poliakov, *Le mythe Aryen. Essai sur les sources du racisme et des nationalismes*. Complexe, Bruxelles 1987.
126. Ks. yllä huomautus 40.
127. Lat., »puolustus» tai »suoja, tae». Kreikan sanasta *palladion*: Kreikan mytologiassa taivaasta Troijaan pudonnut Pallas Athenen patsas, jota palvottiin valtion vakauden turvana ja jonka Odysseus ja Diomedes ryöstävät.
128. Uskaliaan luovuuden lisäksi Prometheus edustaa myös, varsinkin »päästään hitaan» veljensä Epimetheuksen rinnalla (ks. *Jumalten synty*, 511), ennakoivaa (*pro-*) ajattelua erotiuksena jälkeen tai lisäksi (*epi-*) tulevasta ajattelusta. Aiskhyloksen näytelmässä Prometheus on nimenomaan ihmisten ajattelemaan opettaja.
129. Ks. Goethe, *Faust I*, 207 [3982–5]: »[Toinen puolikuoro:] 'Tää haittaa ei meille tee:/ tuhat askelta nainen tarvitsee;/ mut vaikka kuinka hän hoppuaa,/ mies kerran harppaa ja kiinni saa.'»
130. Näin parahtaa Faust tutkijankammiossaan keskellä kemistin laitteita ja pölyisiä kirjapinoja, jotka kipuavat kohti goottilaista kattoholvia. Ks. Goethe, *Faust I*, 27 [409]: »[Faust:] 'se on maailmas! Onpa maailma tää!'»
131. Ks. Schopenhauer, WWV I/4 § 58.
132. Viittaa erotteluun aistimattomissa olevan (idea) ja silminnähtävän (idoli) välillä. Niin sanotussa ideaopissaan järjellä tavoitettavista muuttumattomista ja täydellisistä muodoista, jotka ovat tosioleavaa verrattuna puutteellisiin ja puolioleviin aistittaviin olioihin, Platon käytti sanoja *eidos* ja *idea* kutakuinkin vaihdettavasti. Ks. esim. *Valtio* 476a–479a. Näistä erottuvat (516b) »kuvajaiset» (*eidolon*) eli idolit, jotka käännetään *VII Kirjeessä* sanalla »hahmo». Suom. Marja Itkonen-Kaila. *Teokset VII*, 1990. Vrt. Holger Thesleffin selitys (s. 349), jonka mukaan myös käänнос »mielikuva» olisi mahdollinen.
133. Zagreus on Dionysoksen toinen nimi, joka on yhdistetty erityisesti kreetalaiseen palvontaperinteeseen ja orfilaisuuteen. Ks. Vittorio Machiuro, *Zagreus. Studi intorno all'orfismo*. Vallecchi, Firenze 1930; Martin Klein, *Der Zerstückelte Gott*. Reinhardt, München 1967. Vrt. alla huomautus 158.
134. Demeter oli maan (ja) hedelmällisyyden ja viljavuuden jumala kreikkalaisessa mytologiassa. Ks. *Jumalten synty*, 454 & Myllykosken taustoitus (s. 98–100).

135. Ks. *Jumalten synty*, 117–119: »Ensimmäiseksi syntyi Khaos, sitten laajapovinen Gaia,/ ikuinen, luja asuinsija,/ ja pimeä Tartaros avaran maan syvimpään sopukkaan,/ [...]». Hesiodos luonnehtii (727–819) Tartarosta tummaksi, sumuiseksi, kosteaksi, inhaksi ja mädännyttäväksi paikaksi. Khaos-kuilu, maanalainen Haades ja Styx-virta sijaitsivat sentään jossain lähempänä maata. Jumaltenkin kammoamaan Tartarokseen, pronssiaidan suojiin ja kolminkertaisen pimeyden taakse oli (730) »Zeuksen päätöksestä Titaanijumalat [...] kätkeyty».
136. Ks. alla § 13 & huomautus 166.
137. Ks. yllä huomautus 41.
138. Kreikkalainen, Syyriassa ja Egyptissä vaikuttanut satiirikko Lukianos (n. 120–n.185) tunnetaan esimerkiksi teoksesta *Miten historiaa on kirjoitettava*. Suom. Kaarle Hirvonen. Faros, Turku 2002.
139. Viittaus uusplatonisti Plutarkhoksen (45–? jaa.) teokseen *Moralia*, jonka viidenteen kirjaan sisältyvässä dialogissa selvitetään oraakkeliin tuhoutumista. Pan-tarinan mukaan Thamus-niminen merimies sai tehtäväkseen huutaa Palodes-saaren ohi lipuessaan uutisen Panin kuolemasta. Ks. *Plutarchi Moralia*, 419c. Toim. C. Hubert & muut. Vol. III, toim. W. R. Paton & muut (1929). 2. p. Teubner, Leipzig 1992, 80–81. Tiberius Claudius Nero (42 eaa.–37 jaa.) oli Rooman keisarina vuodesta 14 jaa. alkaen.
140. Tässä: *wahrnehmen*, jatkossa jälleen *anschauen*, ellei toisin mainita.
141. Komedikirjailija Filemonin (361–263 eaa.) fragmentti sanoo: »Todellakin, jos kuolleet/ havaitsevat, kuten sanotaan/ tappaisin itseni tavatakseni Euripideen.» Ks. *Fragmente der Vorsokratiker I–III*. Toim. Hermann Diels (1903). 10. p. Weidmann, Berlin 1961.
142. Menandros (342–291 eaa.) oli hänkin kreikkalainen komediakirjailija.
143. Latinan diminutiivimuoto *Graeculus* tarkoittaa pikkukreikkalaisen lisäksi pikkumaista, laiskaa ja kielevää.
144. Kreikkalainen komedikirjailija Aristofanes (445–388 eaa.), jonka teoksiin kuuluivat *Kolme näytelmää*. Linnut. Naistenjubla. *Sammakot*. Suom. Kaarle Hirvonen. Gaudeamus, Helsinki 1972.
145. Ks. Goethen runo *Grabschrift* (1815): »Lapsena juro ja uhmakas/ Nuorena röyhkeä, mahdikas/ Miehenä tekoihin tahtova/ Ukkona

- helposti uskova/ Luettakoon tästä kivistä/ Vainaja tuli ihmisestä.» *Sämtliche Werke* 9, 1987, 91.
146. Kreikkalaisia filosofeja: samoslainen Pythagoras (582–496 eaa.) ja efesolainen Herakleitos (540–475 eaa.). Ks. Diels 1901/1961, I, 96–104 & 139–90.
147. Lat., *publicum* eli yleisö juontuu kansaa tarkoittavasta sanasta *populus*; John Miltonin *Paradise Lostin* (1667) keksintöihin kuulunut uudissana *pandemonium* eli kaikkien pahojen henkien tyyssija, yleisen sekasorron paikka tai tila (ks. kirjat I & X): »Jokapirulassa, Saatanan/ ja vertaistensa pääkylässä/ [...] Jokapirun kaupunki/ ja Luciferin ylpeä istuin». Toim. John Leonard. Penguin, London 2003. Vrt. Yrjö Jylhän suomennos: *Kadotettu paratiisi*. WSOY, Helsinki 1933.
148. Gotthold Ephraim Lessing (1729–81) oli saksalaisen valistuksen ydinahmo, jonka muun muassa kirjoitti itse murhenäytelmiä ja analysoi esimerkiksi Sofokleen ja Shakespearen taidetta.
149. Aristoteleen *Meteorologiasta* lähtien komeettoja oli selitetty poikkeuksellisina taivaankappaleina, joiden liikkeistä etenkin saksalainen tähtitiede pystyi tarkentamaan tietämystä 1800-luvulla. Ks. esim. Jean Dufay, *Les comètes*. PUF, Paris 1966.
150. Kielikuva tai tyylikäännöksi eli kreikan *tropos* juontuu kääntymistä tarkoittavasta teosnasta *trepein*.
151. Pentheus, Kadmus ja Teiresias ovat *Bakkhantit*-näytelmän henkilöitä.
152. Goethen keskentekoiseksi jäänyt näytelmä *Nausikaa* (1786). *Sämtliche Werke* 3.1, 1990, 229–245.
153. Platon, *Ion* 535c: »Kun esitän jotakin liikuttavaa kohtausta, kyynleet tulvahtavat silmiini, pelottavissa ja hirveissä kohtauksissa hiukseni nousevat kauhusta pystyyn ja sydämeni jyskyttää». Suom. Marja Itkonen-Kaila. *Teokset I*, 1999.
154. Ks. *Teokset 2* (vrt. yllä huomautus 84), 2002.
155. Lat., »jumala koneesta» eli epäuskottava juonenkäännöksi tai keinotekoinen loppuratkaisu.
156. Anaksagoras (500–428 eaa.) oli kreikkalainen filosofi. Lainaus juontuu tässä muodossaan teoksesta: Diogenes Laertios, *Merkittävien filosofien elämät*. Suom. Marke Ahonen. Summa, Helsinki 2002, II/3, 56–57: »Kaikki asiat olivat yhdessä. Sitten tuli järki

- ja asetti ne järjestykseen.» Ks. Diels 1903/1961, II, 5–44, jossa fragmentti 1 kaikkien olioiden yhteydestä ja fragmentti 12 »hengestä [*Geist*; GT:n mukaan *Verstand*]» joka »tunnisti kaiken ja järjести kaiken». Vrt. Anaksagoras, *Fragmentit*. Suom. Reijo Valta. Jyväš-Ainola, Jyväšskylä 2000. Ks. myös alla huomautus 156.
157. *Nous* kääntyy edellä olevassa lainauksessa sanalla *Verstand* eli »ymmärrys»; usein *nous* käännetään jonkinlaiseksi maailmanjärjeksi. Näin esimerkiksi Platon, *Faidon* 97b–98b: »[Sokrates:] 'Kuulin sitten kerran luettavan kirjaa, jonka tekijäksi mainittiin Anaksagoras. Siinä sanottiin, että kaiken järjestyksen ylläpitäjä ja kaiken aiheuttaja on järki. Ihastuin tästä selityksestä [...] Suuret toiveeni romahtivat kuitenkin, kun lukiessani näin, ettei tuo mies nojautunutkaan järkeen eikä katsonut sillä olevan mitään osuutta asioiden järjestykseen, vaan esitti syiksi ilman, eetterin, veden ja joukon muita merkillisyyksiä.»
158. Ks. Platon, *Ion* 533e–534d; *Menon* 99c–d; *Faidros* 244a–245a; *Lait* 719c.
159. Orfeus oli antiikin Kreikan mytologiassa soittoniekkä, joka haki kuolleen rakastettunsa pois Hadeksesta. Orfeuksen hahmo innoitti orfilaisuutena tunnettuun uskonnolliseen liikehdintään, jossa kuolleista nousevalla Dionyos-Zagreuksella on merkittävä osansa. Orfeus ja orfilaisuus esiintyvät Platonin dialogeissa usein Sokrateen ironisten viittausten kohteina. Ks. esim. Robert Eisler, *Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike*. Teubner, Leipzig 1925. Ks. Orfeuksesta myös Diels 1903/1961, I, 1–20. Vrt. yllä huomautus 132.
160. Ks. Homeros, *Ilias*. 6. laulu (130–138). Suom. Otto Manninen (1919). 5. p. WSOY, Helsinki 1990, 110: »Eipä Lykurgoskaan, Dryas-urhon urhea poika,/ kauan kamppaillut elon maill' ikivaltoja vastaan,/ tuo, jota riehuisan Dionyson vaalija-immet/ rinteilt' äkkiä pois pyhän Nysan karkkosi päästäin/ sauvat seppelineen, kons' urhojensurma Lykurgos/ löi, häränruoskin runteli. Vaan meren aaltohon syöksyi/ päin Dionyos, piiloon pääs.»
161. Ks. Diogenes Laertios, II/5, 2.
162. Alkibiades (n. 450–404) oli ateenalainen valtiomies ja sotapäällikkö, joka karkotettiin maastaan moneen kertaan.
163. Ks. Diogenes Laertios, II/5.

164. Ks. Platon, *Hippias (lyhyempi dialogi)* 372b: »Enhän ole mistään asiasta kunnolla perillä, enkä tiedä niiden todellista laitaa.» Suom. Marianna Tyni. *Teokset I*.
165. Ks. Platon, *Apologia* 20d–22e, jossa Sokrates kertoo kyselleensä Delfoin oraakkelin sanojen – että Sokrates on viisain kaikista – pitävyyttä useilta eri henkilöiltä. Kävi ilmi, että monikin heistä luuli olevansa viisas ja uskoi tietävänsä, vaan ei ollut eikä tietänyt. Itsestään Sokrates sanoo, että »minä taas en edes luule, kun en tiedäkään», mikä »teki minut ainakin vähän [luuloteltuja viisaita] viisaammaksi». Sitten Sokrates uteli runoilijoiden kirjoitusten tarkoituksia. Osoittautui, että nämä kirjoittivat viisauden sijasta »luontaisten lahjojen» pohjalta, »innoituksen vallassa». Lopulta puhutellut käsityöläiset taas uskoivat Sokrateen mielestä epäviisaasti, että heidän ammattitaitonsa »tekee heistä viisaita myös muissa ja hyvinkin tärkeissä asioissa». *Teokset I*.
166. Phidias (480–430 eaa.) oli kreikkalainen kuvanveistäjä ja Pythia taas Apollonin papitar, Delfoin oraakkelin vaalija.
167. Ks. Goethe, *Faust I*, [1607–11], jossa henkikuoro jatkaa: »Rikkoi puolijumalamme/ me kannamme/ palasia ei minnekään/ ja valitamme/ kadonnutta kauneutta.» Saksan sana *Faust* tarkoittaa nyrkkiä. Juvan käännös (s. 77): »[Henkien kuoro:] 'Voi! voi, sulo maailmaa/ sun turmelemaas!/ Se sortuu, sen/ kätes ankara kaas!'»
168. Ks. erit. Platon, *Apologia* 31c–d: »[Sokrates:] '[...] seikka, josta olette kuulleet minun puhuvan monesti ja monessa yhteydessä: se, että minulla on tapana saada jonkinlainen daimonin merkki [...]. Olen pienestä pitäen kuullut toisinaan tällaisen äänen, joka varoittaa minua ryhtymästä johonkin, mutta ei koskaan kehota minua tekemään mitään. Se juuri pitää minut crossa valtion asioista ja mielestäni aivan oikein.»
169. *monstrum per defectum* – Schopenhauerin esseen *Über Religion* sanastoa; ks. *Parerga und paralipomena II*. Se tarkoittaa »puutteellisuutta», »puutteen tähden».
170. Tässä: *wahrnehmen*.
171. *defectus* on sanan *defectum* perusmuoto ja se tarkoittaa puutetta, luopumista, vähenemistä, pimennystä.
172. Ks. Platon, *Pidot* 223c–d.

173. Katsomisen mielihyvä (*Wohlfefallen*) on juuri Kantin estetiikan (vrt. yllä huomautus 83) avainsanastoa.
174. Platon, *Gorgias* 502b: »kunnianarvoisa ja niin ihmeellinen tragediarunous» (Sokrates). Suom. Pentti Saarikoski. *Teokset II*, 1978.
175. 500-luvulla ennen ajanlaskun alkua eläneen Aisopoksen kokoamat sadut on toimitettu vuosisatojen kuluessa moneen eri kertaan uudelleen. Ks. Platon, *Faidon* 60b–c, jossa Sokrates nautinnon ja tuskan läheisyydestä puhuessaan viittaa siihen, että Aisopos olisi hyvin voinut »sepittää tarinan siitä kuinka jumala halusi sovittaa yhteen nämä viholliset ja kun ei muuten onnistunut, satoi ne päästä toisiinsa kiinni, niin että toinen seuraa perässä sinne missä toinenkin on». Vrt. *Albiades I* 123a, jossa Sokrates tukee taloushistoriallista esitystään viittauksella Aisopoksen tarinaan ketusta ja leijonasta. *Teokset VII*.
176. Humoristina, eloisana kertojana ja runoilijanakin tunnettu, Leipzigin yliopistossa runouden, retoriikan ja etiikan professorina vaikuttanut papinpoika Christian Fürchtegott Gellert (1715–69) kirjoitti sadun *Von der Biene und der Henne*, joka sisältyi 1746–1748 ilmestyneeseen kokoelmaan *Fabeln und Erzählungen*. Suositusta teoksesta otettiin useita uusia painoksia jo hänen elinaikanaan, yksi laitos GT:n aikoihin Leipzigissa 1871 ja sen jälkeen taas monia muita nykyaikaan asti.
177. *Angenehme* on jälleen Kantin estetiikan käsitteitä (vrt. yllä huomautus 82): se tarkoittaa miellyttäviä mielteitä tuottavaa, luonnon piirissä yhä pysyttelevää ja kauneuden itseriittoisuuteen vielä kohoamatonta taidetta.
178. Näin Diogenes Laertios, III/5.
179. Ks. esim. Platon, *Sofisti* 234b–e.
180. »Raivoava Sokrates» oli 323 eaa. kuolleeseen kyynikkoon Diogenes Sinopelaiseen liitetty liikanimi. Ks. Luis E. Navia, *Diogenes of Sinope. The Man in the Tub*. Greenwood Press, Westport 1998.
181. Lat. »palvelijatar». Filosofian ymmärtäminen jumaluusopin orjattareksi alkoi jo kirkkoisistä.
182. *Poetische Gerechtigkeit* viittaa erityisesti sanataiteellisia loppuratkaisuja säätelevään periaatteeseen. Ajatuksena on, että runoudessa, toisin kuin epäoikeudenmukaisessa reaali maailmassa, katsotaan tai toivotaan vallitsevan yleisen hyviä palkitsevan ja

- pahoja rankaisevan periaatteen. Termi, jota käytti jo Thomas Rymer 1600-luvulla, esiintyy ironisesti Goethen *Wilhelm Meisterissa*, II, 3, jossa paronin sepittämän näytelmän sankari oli kaiken hyveellisyyden ruumiillistuma, joka sai vastoinkäymisilleen hyvityksen runollisesta reiluusprinsiipistä.
183. Ks. *Runousoppi* 1456a25–27: »Kuoroa on käsiteltävä yhtenä näyttelijöistä ja sen on oltava osa kokonaisuudesta sekä osallistuttava tapahtumiin, ei niin kuin Euripideen näytelmissä, vaan siten kuin Sofokleen näytelmissä.»
184. Agathon oli 400-luvun eaa. jälkipuoliskolla elänyt kreikkalainen tragediakirjailija.
185. Ks. Platon, *Faidon* 60e.
186. Sama, 61a.
187. Ks. Diogenes Laertios II/5. GT:n *Proömium* mukailee kreikan esilaulua tarkoittavaa sanaa (*oime*, laulu).
188. Kreikkalaisperäinen sana »barbaari» – joka alkuaan siis tarkoitti samaa kuin ei-kreikkalainen – juontuu kenties käsittämätöntä vierasta kieltä matkivasta sanasta *barbaros*.
189. Kreikkalaisessa mytologiassa Lynkeus oli egyptiläisen kuninkaan Aigyptioksen poika, joka ainoana selvisi Danadien taistelusta. Hänen sanottiin pystyvän näkemään seinämuurien lävitse. Theodektes sepitti tragedian *Lynkeus*. Vrt. Goethe, *Faust II* (Faust, 1832). Suom. O. Manninen. Otava, Helsinki 1934. Viidennen näytöksen henkilö Lynkeus, torninbartija, saa ylistää kauneuden katsomisen auvoa ja valittaa silmänilonsa menetystä, kun metsä palaa hänen vahtipaikkansa ympäriltä. *Sämtliche Werke* 18.1, 1997, 103–352.
190. Ks. Lessingin myöhäinen teologinen kiistakirjoitus *Eine Duplik* (1778). *Werke und Briefe*, Wilfried Barner et al. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/M. 1989, 507–586; 510, jossa »puhdas totuus» jätetään Jumalan huoleksi: »Ei totuus, jota kuka tahansa omistaa tai luulee omistavansa, ratkaise ihmisen arvoa, vaan vilpiton pyrkimys, johon hän on ryhtynyt päästäkseen perille totuudesta. Eihän totuuden omistaminen vaan sen etsivä tutkiminen laajentaa hänen voimiaan, mistä yksin muotoutuu hänen kasvava täydellisyytensä. Omistus tynnyttää, laiskistaa, ylpistää –».
191. Kreikan sanoista *mystes* (ks. yllä huomautus 57) ja *agein*, toimia, johtaa. Salaoppeihin ja -menoihin johdattaja, niiden tulkitsija.

- Vrt. demagogi, kansanjohtaja ja -villitsijä.
192. Länsimaiset lähetyssaarnaajat, kuten britti Thomas Williams, kertoivat 1800-luvulla fidziläisten leskien kuristamisista. James Calvertin kokoamia tarinoita käännettiin myös saksaksi 1860. Vrt. Christine Weir, Fiji and the Fijians. Two Modes of Missionary Discourse. *Journal of Religious History*. Vol. 22 (1998), No. 2, 152–167.
193. Ks. erit. Platon, *Kharmides*. Suom. Marianna Tyni. *Teokset I*. Esittely-tekstissään tähän dialogiin Unto Remes ja Holger Thesleff esittävät *sofrosynen* suomenkielisiksi vastineiksi sanat »tervejärkisyys», »arvostelukyky», »harkitsevuus» ja »maltti».
194. Majeutiikka tai maieutiikka eli lapsenpäästötaito juontuu kreikan kättilöä tarkoittavasta sanasta *maia*. Eräässä Platonin dialogissa Sokrates kertoo, että hänen äitinsä oli kättilö ja että hän harjoittaa itse »samaa taitoa». Sokrates selittää: »Minun taidossani on tärkeintä pystyä kaikin tavoin tutkimaan, onko nuorukaisen mieli synnyttämässä vain harhakuvaa vai jotakin aitoa ja todellista. Minun kohdallani on laita samoin kuin kättilöilläkin: en pysty itse synnyttämään viisautta.» *Theaitetos* 149a–150c. Suom. Marja Itkonen-Kaila. *Teokset III*.
195. Skandinaavisessa mytologiassa Jormundsgand-käärme luikertaa ympäri maailman yltääkseen omaan häntäänsä.
196. Ks. Goethe, *Faust II*, 308–315 [6173–307]. Manninen kääntää Faustille kummittelevat naishahmot sanoilla Puute, Syy, Suru ja Hätä. Vrt. alla § 20.
197. WWV I.
198. Ks. Wagner 1870, 43–66, joka ylistää juuri Schopenhauerin tapaa erottaa musiikki muista taiteista.
199. Lat., universaalit tai yleisyydet olioiden jälkeen, ennen olioita, olioissa. Keskiajan skolastiikan perustermejä.
200. WWV I.
201. Vrt. Wagner 1870, 62 & 42, joka Schopenhaueria mukaillen viittaa musiikintekijään: »puhuu suurinta viisautta kielellä, jota hänen oma järkensä ei ymmärrä»; ja runoilijaan: »tietoisilla hahmoillaan hän kallistuu kohti kuvanveistäjää, kun taas tiedostamattomansa [*Unbewußtsein*] pimeällä pohjalla hän koskettaa muusikkoaa». Eduard von Hartmannin niin ikään Schopenhauer-vaikutteinen

- ja Nietzschenkin lukema teos *Philosophie des Unbewußtes* (1869) oli juuri ilmestynyt.
202. Ks. Platon, *Timaios* 22b–c, jossa Kritias kertoo Sokrateelle ja kumppaneille tarinan kreikkalaisen runoilijan Solonin ja egyptiläisten pappien keskustelusta. Aikansa vanhoista ajoista puhuttuaan Solonin keskeytti »eräs hyvin iäkäs pappi [...]’ Voi Solon Solon, te helleenit olette kaikki ikuisia lapsia. Iäkästä helleeniä ei ole olemassakaan. [...] Te olette aina nuoria sielultanne, sillä teillä ei ole ainoatakaan mielipidettä, joka olisi peräisin todella vanhoilta ajoilta, eikä teillä ole iän harmaannuttamaa tietoa.» Tämän jälkeen pappi kuvaa helleenit ihmisiksi, jotka ovat vasta saaneet opetelluksi kirjoitus- ja valtiotaidon uudelleen ja ovat sen tähden vasta-alkajia, niin kuin ovat olleet ennenkin aina tiettyjen luonnonmullistusten aiheuttamien tuhojen jälkeen. Suom. A.M. Anttila. *Teokset V*, 1982.
203. Vrt. Schopenhauer, WWV.
204. Ks. Faustin ensimmäiset sanat *Faustissa*, 25: »Perinpohjin näin nyt filosofiaa,/ lainoppia, lääketiedettäkin/ ja, surkea kyllä, myös teologiaa/ olen tutkinut innoin kiihkoisin;/ ja nyt näen, raukka, yksi kaksi:/ en tullut hullua viisaammaksi!» Pian hänelle ilmestyy skolastikoksi pukeutunut perkelelahmo Mefistofeles. Myös Wagner 1870, 49, lainaa *Faustia* näennäisyyttä selventäessään.
205. Goethen kirje J. P. Eckermannille 11. maaliskuuta 1828. *Sämtliche Werke* 19, 1986.
206. Kant kirjoitti 1759 esseen Leibnizin optimismista – *Versuch einiges Betrachtungen üben den Optimismus* – jossa esitettiin maltillinen arvio tämän katsantokannan eduista ja haitoista. Mutta kuten tekstiyhteydestä käy ilmi, Kantin ja Schopenhauerin optimismin kritiikkinä tarkoittaa tässä yleisemmin heidän työtään kriittisen filosofian perustamiseksi ja kehittämiseksi; erit. Kantin kolme *Kritikiä* (1781–1793) ja Schopenhaurien WWV:n Kant-kritiikki. Vrt. alla GT § 19.
207. Lat., ikuisiin totuuksiin.
208. WWV, liite: *Kritik der kantischen Philosophie*.
209. Goethe, *Generalbeichte* (1802). *Sämtliche Werke* 6.1, 1986, 56–57: »[...] Pyri herkeämättä/ Pois totu puolivalmiista/ Elä täys-hyväkauniista/ Päätöstä pyörtämättä.»

210. Goethe, *Faust II*, 7438–7439.
211. Sama, 7697–7810. Lemuurit ovat vainajien henkiä, jotka Mefistofeles kutsuu avukseen.
212. Tästä puhui Goethe Eckermannille 31. tammikuuta 1827. Ks. J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. 2. p. Aufbau, Berlin & Weimar 1984, 198: »Kansalliskirjallisuus ei tahdo nyt paljon sanoa, maailmankirjallisuuden aikakausi on käsillä, ja kaikkien täytyy nyt osaltaan vaikuttaa tämän epookin jouduttamiseen.» / *Sämtliche Werke* 19.
213. 1. Moos. 2:20–1.
214. Ital., kirjaimellisesti »edustava tai edustuksellinen tyyli» ja »uudelleenlainailu»; puhelaulun läpimurron historiallisia termejä. Uusi dramaattinen musiikinäytelmätyyli kehkeytyi 1500-luvun lopun Venetsiassa. Esimerkiksi Giulio Caccinin ja Claudio Monteverdin sävellystyöt kuuluivat varhaisen oopperan eli *stilo* tai korrektisti *stile rappresentativo*n piiriin. Ks. tyyliuunnan ja resitatiivin suhteista Reinhard Müller, *Der stile recitativo in Claudio Monteverdis Orfeo. Dramatischer Gesang und Instrumentalsatz*. Schneider, Tutzing 1984.
215. Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–94) oli roomalainen säveltäjä, urkuri ja kuoronjohtaja.
216. Amfion oli antiikin Kreikan mytologian soittaja ja laulaja.
217. Vrt. Wagner 1870, 103, »sivistyksen perikadon», »luovuuden lopun» ja »modernin maailman [...] käytännölliseksi uskonnoksi» tarjoutuvan »sosiaalisen kommunismin» välisestä keskinäisyydestä.
218. Schiller, *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*.
219. Vrt. kreikan *eleigos* eli valitus; idylli tulee kreikan muotoa tarkoittavan *eidolonin* diminutiivista.
220. Ks. Dante, *Jumalainen näytelmä*, jossa runoelman puhuja taittaa matkaa Vergiliuksen johdolla.
221. Esimerkiksi gnostilaisuudessa ja pietismissä vaikuttanut usko Jumalan tulevaan kaikkien sielujen pelastamiseen (*apokatastasis panton*). Ks. esim. Robert Buddensieg, *Gottes Wort und die Wiederbringung aller Dinge. Dogmatisch-exegetisch Abhandlung*. Sieling, Naumburg 1856.

222. Omfalos oli Lyydian kuningatar, jonka orjaksi Herakles kertoi joutuneensa yhden vuoden ajaksi.
223. Saksalainen säveltäjä Johann Sebastian Bach (1685–1750).
224. Jahn (1813–1869) oli saksalainen filologi-musiikkihistorioitsija, joka riitautui Nietzsche'n opettajan Ritschlin kanssa. Nietzsche'n 1870-luvun muistivihkossa viitataan Jahnin *Bedeutung und Stellung der Alterthumswissenschaften in Deutschlandiin* (KSA 8, 73).
225. Ks. Diels 1903/1961, I, 139–90; Herakleitoksen fragmentti 60: »Tie ylös alas yksi ja sama.» Vrt. Herakleitos, *Yksi ja sama*. Suom. Pentti Saarikoski. Otava, Helsinki 1971.
226. Vrt. Wagner 1870, 96–103, journalismista, mausta ja muodista kaiken aidon taiteen tuhoajina.
227. Goethen näytelmä *Iphigenie auf Tauris* (1787). *Sämtliche Werke* 3.1, 1990.
228. Saksalaisen taiteilijan Albrecht Dürerin (1471–1528) kaiverrustyö *Ritter, Tod und Teufel*.
229. Lat., »valtakunta», verbistä *imperare*, »käskää».
230. Ek-staasi juontuu kreikan sijoiltaanmenosta eli siirtymisestä pois (*ek*) paikalta (*stasis*).
231. Kreikkalaisperäinen »ennalta ehkäisevää (lääkettä)» tarkoittava sana juontuu teosananasta *profylassein*, »suojata», »varjella».
232. Tässä ja kahdessa seuraavassa kappaleessa: *Perception*.
233. Georg Gottfried Gervinus (1805–1871), saksalainen kirjailija ja Shakespeare-tutkija. Vrt. alla § 22.
234. Wagner, *Tristan und Isolde* (1859/1865) III, 1. Ks. *Tristan ja Isolde*, Savonlinnan oopperajuhlien kaksikielinen librettovihko [s.a.]. Suom. Leena Vallisaari: »maailmanyön suuressa valtakunnassa».
235. Sama. Vallisaari: »Vanha laulu – miksi se herättää minut? [...] Meri on autio ja tyhjä!»
236. Sama. Vallisaari: »Kaipaamaan! Kaipaamaan!/ Kuollessa kaipaa- maan,/ kaipaukseen kuolematta!»
237. Sama.
238. Tässä: *wahrnehmbar*.
239. Sama, III, 3 (oopperan päätössanat); Vallisaari: »Aaltoilevaan hyökyyn,/ jylisevään tyrskyyn,/ maailmanhenkäyksen kehdon syliin/ hukkuu, upota –/ tiedotonna – ylin autuus!».

240. Ks. Aristoteles, *Runousoppi* 1449b32–34: »Koska ihmiset jäljittelevät toimimalla, tragedian ensimmäinen osatekijä on välttämättä, että se on nähtävänä esityksenä kaunis, sitten tulevat runollisuus ja tyyli.» Ja 1452b29–30: »[M]ihin perustuu tragedian vaikutus»; tähän kysymykseen vastataan kuvaamalla, miten tragedia laaditaan runousopin mukaan mahdollisimman vaikuttavaksi eli pelkoa ja sääliä aiheuttavaksi.
241. Sama, 1449b27–28: »[S]ynnyttämällä sääliä ja pelkoa se saa aikaan näiden tunnetilojen puhdistumisen.»
242. Goethen kirje Schillerille 9. joulukuuta 1797. *Sämtliche Werke* 8.1, 1990, 462.
243. Lat., »sijainen».
244. Tässä: *Perception*.
245. Tätä akvinolaista eli Tuomas Akvinolaisen (1225/6–1274) nimeen ja hänen pääteokseensa *Summa Theologicae* kiinnittynyttä käsitettä käytti GT:n valmistusaikaan esimerkiksi tohtori K. J. Roemheld, joka tulkitsi Schillerin draamataidetta teoksessa *Die sittliche Weltordnung und die Weltzerstörung. Meditationen über Schiller's Kampf mit den Drachen*. Schloebmann, Gotha 1871.
246. Ks. Schiller, *Was kann eine gute stehende Schaubühne wirken* (1784): »Teatteri on enemmän kuin mikään muu valtion julkinen laitos viisauden koulu, tiennäyttäjä läpi kansalaiselämän, väärentämätön avain ihmissielun salaisimpiin sopukoihin.» *Schillers Werke* 20, 1962, 87–100.
247. Schopenhauer, *Parerga und paralipomena* II, § 396: Eine Gesellschaft Stachelschweine. Vertauksessa lauma piikkisikoja kerääntyy yhteen saadakseen lämpöä pakkasessa. Piikkien pistot pakottavat ne kuitenkin heti hajaantumaa, kunnes kylmä ajaa ne uuteen yritykseen. Vastaavasti »yhteisötarpeet pakottavat ihmispiikkisiat yhteen, vain jotta heidän monet pisteliäät ja epämiellyttävät ominaisuutensa karkottaisivat heidät loitolle toisistaan».
248. Wagnerin *Ring*-sarjaa 1850 edeltänyt ooppera.
249. Vrt. Wagner 1870 myös ranskalaisuuden, pariisilaisuuden, optimismin ja ihmisen alkuperäisen hyvyyden kritiikistä.
250. Tässä: *Wahrnehmung*.

251. Saksalainen kristillisen uskon uudistaja ja kansankielen kehittäjä Martin Luther (1483–1546).
252. Lat., ikuisen alaisuudessa nähtynä.
253. Lat., aikakauden, (oman) vuosisadan alaisuudessa nähtynä.
254. Tässä ja kahdessa seuraavassa havaitsemiskohdassa: *percipirt*.
255. Ks. esim. Knud Jeppesen, *Der Paestrinastil und die Dissonanz*. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925.
256. Tämä lausuma ei sisälly Herakleitokselta jääneisiin fragmentteihin; Diels 1903/1961. Se tunnetaan varhaiskristityn Hippolytos Roomalaisen peruna. Hänen teksteistään julkaistiin 1800-luvulla(kin) useita editioita latinaksi ja saksaksi. Ks. esim. Jaap Mansfeld, *Heresiography in Context. Hippolytus' Elenchos as a Source for Greek Philosophy*. Brill, Leiden 1992. Vrt. Michael Bartling, *Der Logosbegriff bei Heraklit und seine Beziehung zur Kosmologie*. Kümmerle, Göppingen 1985. Herakleitoksen fragmenteissa on GT:n kannalta tärkeitä viittauksia esimerkiksi vastakohtien sovittumiseen, luontoon, uneen ja myös Dionysoksen palvontaan.
257. Hahmoja Wagnerin *Siegfriedissä*, jossa myös lintuaihe. Jumalainen sankari Siegfried nitistää Fafner-käärmeen ja kasvatti-isänsä Mimen, lyö miekallaan ylijumala Wotanin keihään halki ja herättää unestaan jumalatar Brünnhilden.
258. Viittaa kääntäen toiseen superlatiiviin, »parhaaseen mahdolliseen maailmaan», saksalaisen filosofin Leibnizin (1646–1716) tunnetuksi tekemään käsitteeseen, jota ranskalainen filosofi Voltaire (1694–1778) pilkkasi *Candidessaan*. L. Onerva ja J. A. Hollo ovat tehneet teoksesta omat suomennoksensa.
259. »Deloksen jumala» tarkoittaa Apollonia. Kreikkalaisen mytologian mukaan tuolla saarella syntyivät Apollon- ja Artemisjumalat. Ks. Platon, *Faidon* 58a–c, jossa Faidon kertoessaan Sokrateen oikeudenkäynnistä mainitsee, että sen aattona seppelöitiin Delokseen lähtevä laiva: »Ateenalaiset väittävät että se on sama alus, jolla Theseus muinoin vei Kreetaan ne seitsemän nuorukaista ja seitsemän neitoa, tiedäthän, jotka hän sitten pelasti samalla kuin itsensäkin. Kerrotaan, että ateenalaiset lupasivat Apollonille lähettää joka vuosi Delokseen juhla-lähetystön, jos nämä nuoret pelastuisivat, ja siitä pitäen he

tosiaan ovat vuosittain toimittaneet sinne lähetystön jumalan kunniaksi. Mutta on säädetty, että juhlamatkan alkamishetkestä lähtien kaupunki on pidettävä puhtaana eikä ketään saa valtion nimissä teloittaa, ennen kuin laiva on käynyt Deloksessa ja palannut takaisin. Jos sattuu vastatuuli, matka voi toisinaan kestää kauankin. Juhlamatka alkaa silloin kun Apollonin pappi seppelöi laivan perän, ja nyt se siis tapahtui päivää ennen oikeudenkäyntiä. Siksi Sokrates joutui vankilassa odottamaan kuolemaansa näin kauan.» Apollonin temppelissä Delfoissa (ks. GT § 8) oli porttiin hakattu yllä GT § 4:n mainitsevat lauseet.

## KIRJALLISUUTTA

- ALLISON, DAVID B., *Reading the New Nietzsche*. Rowman & Littlefield, Lanham 2001.
- ALTHAUS, HORST, *Friedrich Nietzsche. Eine bürgerliche Tragödie*. Nymphenburger Verlagsanstalt, München 1985.
- BANHAM, GARY, *A Critical Commentary on Nietzsche's The Birth of Tragedy*. University of Oxford Press, Oxford 1994.
- BARRIOS CASERES, Manuel, *Voluntad de lo trágico. El concepto Nietzscheano de voluntad a partir de El nacimiento de la tragedia*. Et / Revista de filosofía, Sevilla 1993.
- BAUMGART, HERMANN, *Aristoteles, Lessing und Goethe. Ueber das ethische und das aesthetische Prinzip der Tragödie*. Teubner, Leipzig 1877.
- BENJAMIN, WALTER, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928). Suhrkamp, Frankfurt/M. 1963.
- BITTEL, JOHANNES, *Narziss. Zwischen Traum und Rausch zerrissen. Ovid (Der Narziss Mythos), Nietzsche (Die Geburt der Tragödie), Lacan (Das Spiegelstadium)*. Neue Wissenschaft, Frankfurt/M. 2002.
- CHESTOV, LEV, *La philosophie de la tragédie*. Ransk. Boris de Schloezer. Teoksessa *Œuvres* III. Pléiade, Paris 1926.

- COLLI, GIORGIO, Nachwort. Teoksessa Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe I*. Toim. Giorgio Colli & Mazzino Montinari (1980). DTV & de Gruyter, München & Berlin 1988, 899–919.
- CROSS, ELSA, *Realidad Transfigurada. En torno a las ideas del joven Nietzsche*. Universidad Nacional Autónoma de México, México 1985.
- DOWERG, R., *Friedrich Nietzsches Geburt der Tragödie in ihrer Beziehung zur Philosophie Schopenhauers*. Schmidt, Leipzig 1902.
- DUMOULIÉ, CAMILLE, *Nietzsche et Artaud. Penseurs de la cruauté. Du héros de la tragédie à l'héroïsme tragique*. ANRT, Lille 1988.
- ELSE, G. F., *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1965.
- ESTABAN ENGUITA, JOSÉ EMILIO, *El joven Nietzsche. Política y tragedia*. Biblioteca Nueva, Madrid 2004.
- GORDON, PAUL, *Tragedy after Nietzsche. Rapturous Superabundance*. University of Illinois Press, Urbana 2000.
- Greek Drama*. Toim. Harold Bloom. Chelsea House, Philadelphia 2004.
- HEILKE, THOMAS W., *Nietzsche's Tragic Regime. Culture, Aesthetics, and Political Education*. Northern Illinois University Press, Dekalb 1998.
- HIRSCHHORN, SAMUEL, *Vom Sinn des Tragischen bei Nietzsche*. Kampmann, Freiburg in Breslau 1930.
- KIM, KI-SUN, *Mythos und Tragödie*. Königshausen + Neumann, Würzburg 1999.
- KOFMAN, SARAH, *Nietzsche et la scène philosophique*. Galilée, Paris 1978.
- LANGBEHN, CLAUS, *Metaphysik der Erfahrung. Zur Grundlegung einer Philosophie der Rechtfertigung beim frühen Nietzsche*. Königshausen + Neumann, Würzburg 2005.
- LATACZ, JOACHIM, *Fruchtbares Ärgernis. Nietzsches Geburt der Tragödie und die gräzistische Tragödienforschung*. Helbing & Lichtenhahn, Basel 1998.
- LEA, F. A., *The Tragic Philosopher. A Study of Friedrich Nietzsche*. Methuen, London 1957.
- LENSON, DAVID, *The Birth of Tragedy. A Commentary*. Twayne, Boston 1987.

- MANTHEY-ZORN, OTTO, *Dionysus. The Tragedy of Nietzsche*. Amherst College Press, Amherst 1956.
- MAY, KEITH M., *Nietzsche and the Spirit of Tragedy*. MacMillan, London 1990.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *The Birth of Tragedy and Other Writings*. Toim. Raymond Geuss & Ronald Speirs. Engl. Ronald Speirs. Cambridge University Press, Cambridge 1999. [on julkaistu ainakin kuusi muuta englanninnosta]
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *La naissance de la tragédie*. Teoksessa *Œuvres philosophiques complètes I*. Ransk. Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy. Gallimard, Paris 1977. [on julkaistu ainakin neljä muuta ranskannosta]
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Tragedins födelse*. Teoksessa *Samlade skrifter I*. Ruots. Martin Tegen & Joachim Retzlaff. Symposion, Eslöv 2000. [on julkaistu ainakin yksi varhaisempi ruotsinnos]
- NILSSON, MARTIN P., *Den grekiska religionens historia*. Svenska kyrkans diakonist., Stockholm 1921.
- OPPEL, FRANCES NESBITT, *Mask and Tragedy. Yeats and Nietzsche, 1902–10*. University Press of Virginia, Charlottesville 1987.
- PÉREZ LÓPEZ, HÉCTOR JULIO, *Hacia el nacimiento de la tragedia. Un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*. DM, Murcia 2001.
- PHILONENKO, ALEXIS, *Nietzsche. Le rire et le tragique*. LGF, Paris 1995.
- PORTER, JAMES I., *The Invention of Dionysus. An Essay on The Birth of Tragedy*. Stanford University Press, Stanford 2000.
- PORTER, JAMES I., *Nietzsche and the Philology of the Future*. Stanford University Press, Stanford 2000.
- REIBNITZ, BARBARA VON, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (Kap. 1–12)*. Metzler, Stuttgart & Weimar 1992.
- REICH, E., *Schopenhauer als Philosoph der Tragödie. Eine kritische Studie*. Konegen, Wien 1880.
- REIMERS-TOVOTE, IRMELA, *Die unmittelbare Sicherheit der Anschauung. Anmerkungen zur Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik von Friedrich Nietzsche*. Diss. Freie Universität Berlin 1974.
- RIES, WIEBRECHT, *Nietzsche für Anfänger. Die Geburt der Tragödie*

- aus dem Geiste der Musik – *Eine Lese-Einführung*. DTV, München 1999.
- RUSTICHELLI, LUIGI, *La profondità della superficie. Senso del tragico e giustificazione estetica dell'esistenza in Friedrich Nietzsche*. Mursia, Milano 1992.
- SALLIS, JOHN, *Crossings. Nietzsche and the Space of Tragedy*. University of Chicago Press, Chicago 1991.
- SIEBENLIET, A., *Schopenhauer's Philosophie der Tragödie*. Stampfel, Pressburg & Leipzig 1880.
- SIEMENS, H. W., *Socrates' Hesitation. Agonal Critique and Creativity in Nietzsche's Early Thought (1869–1875). Or, an Introduction to the Problem of Tragedy*. University of Essex 1992.
- SILK, M. S. & J. P. STERN, *Nietzsche on Tragedy* (1981). 2. p. Cambridge University Press, Cambridge 1987.
- SLOTERDIJK, PETER, *Der Denker auf der Bühne*. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1986.
- SODA, TAKEHITO, *Kunstwerk und Publikum in Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik von Friedrich Nietzsche*. Liz. Universität Basel 1994.
- UGOLINO, GUIDO, *Guida alla lettura della Nascita della tragedia di Nietzsche*. Laterza, Roma 2007.
- VON WIESE, BENNO, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*. (1948) 2. p. Hoffmann & Campe, Hamburg 1952.



niin & näin -lehden kirjasarjassa 23° 45 ilmestynyt

1. MIKKO LAHTINEN (toim.), *Henkinen itsenäisyys*
2. MARTIN HEIDEGGER, *Silleen jättäminen*
3. RALPH WALDO EMERSON, *Luonto*
4. PEKKA PASSINMÄKI, *Kaupunki ja ihmisen kodittomuus*  
– *Filosofinen analyysi rakentamisesta ja arkkitehtuurista*
5. QUENTIN SKINNER, *Kolmas vapauden käsite*
6. PERTTI AHONEN, *Vireällä mielellä*  
– *Ymmärtämisen ja eettisyyden mielialat*
7. JULIEN OFFRAY DE LA METTRIE, *Ihmiskone*
8. T. P. USCHANOV, *Wittgenstein in Finland: A Bibliography*  
1928–2002
9. MIKA HANNULA, JUHA SUORANTA & TERE VADÉN,  
*Otsikko uusiksi: Taiteellisen tutkimuksen suuntaaviivat*
10. TOMMI WALLENIUS, *Filosofian toinen – Levinas ja juutalaisuus*
11. DANIEL JUSLENIUS, *Suomen onnettomuus – De Miseriis Fennorum*
12. MICHEL ONFRAY, *Kapinallisen politiikka*  
– *Tutkielma vastarinnasta ja taipumattomuudesta*
13. J. J. F. PERANDER, *Yhteiskunta uutena aikana & muita kirjoituksia*
14. JUSSI BACKMAN, *Omaisuus ja elämä*  
– *Heidegger ja Aristoteles kreikkalaisen ontologian rajalla*
15. NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Castruccio Castracanın elämä*
16. JUKKA PAASTELA (toim.), *Terrorismi*  
– *Ilmiön tausta ja aikalaisanalyysjä*
17. LAURI MEHTONEN, *Moderniteetin jäljillä*  
– *Tekstejä aistisuudesta, tiedosta ja sivistyksestä*
18. ARTHUR SCHOPENHAUER, *Taito olla ja pysyä oikeassa*  
– *Eristinen dialektiikka*
19. JUHA DRUFVA, *Unohdettuja ajatuksia etsimässä*

20. JUHA VARTO & HAKIM ATTAR, *Syvää laulu*
21. JUSSI BACKMAN & MIIKA LUOTO (toim.), *Heidegger – Ajattelun aiheita*
22. KARI VÄYRYNEN, *Ympäristöfilosofian historia määrittimyystistä Marxiin*
23. TERE VADÈN, *Karhun nimi – kuusi luentoa luonnosta*
24. GUY HAARSCHER, *Tunnustuksettomuus*
25. JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Ajatuksia tekniikasta*
26. TAPANI KILPELÄINEN (toim.), *Kääntökirja – Kirjoituksia kääntämisen filosofiasta*
27. MARTIN HEIDEGGER, *Tekniikka ja käänne*
28. SIMONE WEIL, *Juurtuminen – Alkusoitto ihmisvelvollisuuksien julistukselle*
29. MIKA HANNULA, *Suomalaisuudesta – Erään sukupolven tarina*
30. FRIEDRICH NIETZSCHE, *Tragedian synty*

*Tilaukset*

[www.netn.fi/kauppa](http://www.netn.fi/kauppa)

*niin & näin*

PL 730

33101 TAMPERE



Saksankielinen alkuteos  
Friedrich Nietzsche,  
*Die Geburt der Tragödie* (1872/1878/1886)

Suomennos © Jarkko S. Tuusvuori ja  
Eurooppalaisen filosofian seura ry

ISSN 1458-9001  
ISBN 978-952-5503-26-5

*Kustantaja* EUROOPPALAISEN FILOSOFIAN  
SEURA RY, TAMPERE 2008  
*Julkaisusarjan ulkoasu* VILLE TIETÄVÄINEN  
*Painopaikka* TALLINNAN KIRJAPAINO-  
OSAKEYHTIÖ, TALLINNA

