

Ördögük van, hogy annyi
más nyelvű idegen közt
engem szemeltek ki. Tudok
felelni:

Mondják,
miben segíthetek.

Mutassam – szól a magasabbik –
merrefelé van a Sex-Shop?

Kocziszky Éva

ANTIK ÉS MODERN: AZ ANTIGONÉ-ÉRTELMEZÉS TÍPUSAI

I. „Az örök Antigoné”

Jelen írás a német klasszika korának ANTIGONÉ-magyarázataira tekint vissza, keresvén bennük az antik tragédiák e mintaszerű darabjának máig is érvényes értelmezési lehetőségeit. E visszatekintést hadd kezdjük a lezáró, a klasszicitásra mint elmúltra, álomra visszatekintő művel, Hofmannsthal 1900-ban bemutatott ANTIGONÉ-előjátékával:

...és látom a szüzet,
Antigonét, a sorsnak ragyogó
edényét,
látom karcsú vállait,
látom szöghaját, látom, hogy felém jön,
látom ruháját s látom homlokán
hét jelét a hamar jövő halálnak!
Apályon át vonulhat. Jobbra, balra,
áttetsző, dermedt hullámaiban,
tisztelettel visszahököl az élet.”
(Márton László fordítása, itt és alább.)

E sorok egyfajta látomást, jelenést beszélnek el, melyet a tragédia által megihletett egyetemi hallgató él át a (még) üres színpadon. A vízió, mint az egész előjáték is, színházi illúzióval és tudós műveltséggel üzőt játék: színhelye maga a színpad – egy próba után éjnek idején –, médiuma pedig egy egyetemista, aki tán rajong az antikvitásért, és rendelkezik némi filológiai ismerettel is. Mintha a tudós bevezetések műfaja váltana itt át a játék látszatvilágába: a megelevenülő színházi kosztum, a játék szelleme megbabonázza az ifjút – akit „ideális nézőként” is felfoghatunk –, s a maga közvetlen jelenvalóságában tárja elé a régmúlt történetet. Eltűnik minden időbeli távolság, sőt maga az idő is megszűnik:

„Nem függ tőle, ami történik itt.”

A színpad látszatvalósága – illetve az ifjú túlburjánzó képzelete –, melyben „*silány és magasztos álmok adnak egymásnak randevút*” („*erbärmliche und sehr erhabene Traume einander Stelldichein... geben*”) – olyan történetet elevenít meg, melyet a néző a valóságos, az örök történetnek nevez:

„...ide kilép elébed
Antigoné, s amikor szólni fog,
és testét a halála elébe tárja
lépése – szent és visszavonhatatlan! –,
akkor feléd száll ajkáról a lelke,
és béklyóival lenyűgözi a
te lelkedet, hogy az meztelenül,
mint diadalszekér után a rabnő,
fusson, szólván: »Így kellett esnie.
Ez a valóság, és minden egyéb
csak hasonlat és képmás a tükörben.«”

A győzelmi kocsni után vonszolt rabnő merész hasonlatával érzékelteti a koltó a lélek elragadottságát (az ideális néző átszellemültségét): a kocsni szinte akarata ellenére ragadja a lelket föl e magasabb valóságba (aligha minden travesztáló utalás nélkül a PHAIDROS-ra). E magasabb valóság itt most nemcsak a művészet ideális jellegének reálissá tételét s nem is csak az antik mítosz valóság fölötti valóságát jelenti, hanem egyúttal a német klasszika szellemét is megidézi. Hofmannsthal ismét utalásokkal szól: Antigoné lényét egy rejtett Goethe-idézzel jellemzi: a „*der schwesterlichsten Seele Schattenbild*” az EUPHROSYNÉ-t idézi, mégpedig igen kétértelműen; az „*árny*” megjelölés ugyanis egyaránt érvényes a mitikus Antigonéra és a Goethe-kor klasszikus Antigonéjára is. Az általunk idézett szövegrész végén pedig újabb idézet következik, újabb Goethe-utalás (pontosan a FAUST végére, az „*Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*”-ra), mely jelenségvilágunkkal szemben az ANTIGONÉ-t öröknek nevezi, sorsát örök példának, a tragédia világát olyan valóságnak, melyhez képest mi csak látszatléttel rendelkezünk: „*alles andere ist Gleichnis und ein Spiel in einem Spiegel*”.

Ez az előjáték tehát tudatosan idézi meg a klasszikus Antigonét, a halálnak szentelt nemes szüzet, „*ki szent léptekkel viszi testét a Halálnak áldozatul*” („*die ihren Leib dem Tod entgegentragt mit heiligem, gebundenem Schritt*”), s aki „*a sors szikrázó edénye*” is egyben („*ein funkelndes Gefass des Schicksals*”), ki engesztelő halált hal. (Éppúgy, mint Herder, Goethe vagy a Schlegel fivérek ANTIGONÉ-értelmezésében.) Magányos hős, akit a halál misztériuma övez:

„és béklyóival lenyűgözi a
te lelkedet, hogy az meztelenül,
mint diadalszekér után a rabnő,
fusson, szólván: »Így kellett esnie.
Ez a valóság, és minden egyéb
csak hasonlat és képmás a tükörben.«”

Mégis, az említett reminiszcenciák ellenére is újabb asszociációkat kelt e különös kép, mégpedig olyanokat, amelyek Hofmannsthalt az utána következő ANTIGONÉ-ér-

telmezésekkel és újraköltésekkel kapcsolja össze. A lapályos tengerpart, „*a magány sivatagja*” („*die Wüste der Einsamkeit*”), az élet megmerevült hullámai – illetve még előbb a nap fémes fénye („*die Sonne darüber – der Himmel hart und funkelnd wie Metall*”) mind olyan szimbolikus képzetek, amelyek a XX. századi értelmezésekkel rokonítják az előjátékot. A történéseket bevilágító fény kegyetlenül fémessé válik – „*grell*”, mint másutt mondja a költő –, az élet kristályossá fagyott, a lég nehéz az enyészet bűzétől:

„Súlyos, fülledt fuvallat árad...
porfelhőt s dögletes párát sodor,
az enyészet szagát...”

Dögvészes a világ, mint annyi sok modern ANTIGONÉ-ban, leplezetlen immár a lét feneketlen mélye: és „*von den Abgründen des Lebens sind die Schleier weggezogen*”.

Szinte szimbolikus az előjáték – miként a dráma színreviteli dátuma is: 1900. Nemcsak konkrétan von ez az évszám határt két évszázad között, de szimbolikusan is elválaszt egymástól két korszakot: lezárja a klasszikus-humanista tradíciót, és egy új antikvitásképnek nyit utat. A színpad álom- és látszatvalóságával, a benne feloldott klasszikus műveltséggel Hofmannsthal felidézi ezt az éppen elmúlt korszakot úgy, hogy az illúzió egyúttal jelzi: valóban elmúlt történetről van szó. Az ő ANTIGONÉ-ja átlép az egyik világból a másikba.

Ennek a „lépcsnek” fogjuk szentelni alábbi vizsgálódásainkat: milyen volt a német klasszika ANTIGONÉ-képe, hogyan jött létre, s mennyiben érint minket ma? Hogyan viszonyul ehhez a képhez a holderlini értelmezés, s hogyan ítéljük meg ma mindketőt?

2. „Griechenheit”

„Griechenheit, was war sie? Verstand und Mass und Klarheit, drum dacht' ich,
Etwas Geduld, noch, ihr Herrn, eh' ihr von Griechheit Umsprecht.”

(Schiller)

Schiller köztudottan Friedrich Schlegel „*grekomániája*” ellen fordította ezt az epigrammáját; amaz ifjú klasszika-filológus ellen, aki A SZÉPSÉG HATÁRAIRÓL (1794) című írásában a következő lelkesült szavakkal szól a görögségről: „*Volt egyszer egy kor, élt egyszer egy nép, melyben a művészet égi tüze az élet szelíd parazsaként hatotta át az átlelkedült testeket, s az eleven emberség egészén átáramlott.*” A lelkesültséget meghatározó hellénkultusz korántsem új, de Friedrich Schlegel révén éppen ez idő tájt (1794) változóban van. Eddig jórészt Winckelmann-nak az antik képzőművészetről való elgondolásai és a homéroszi eposzok vicói, wolfi stb. méltatásai határozták meg az antik művészet iránti érdeklődést. A görög költészet egyes jelenségeinek vizsgálata és Winckelmann átfogó művészettörténete után Friedrich Schlegel korai írásai jelentenek alapvető változást. Ő az első, aki áttekinti a görög költészet egészét, s megalkotja annak fejlődéstörténetét. E fejlődéstörténet a transzcendentálfilozófia kategóriáin, mindenekelőtt „*természet*” és „*szabadság*” ellentétén alapul, s a görög költészetet *szervesen, természetesen* követi végig az epikától a lírán át a drámáig. Schlegel felfogása szerint a barbár nyersség hosszú éjszakájából emelkedett ki a homérosi eposz, amelynek révén a hellén költészet napja felvirradt. Az eposzban azonban a természet még elnyomja a szabadságot, és csak a

lírai korszak megszületésével nyeri el a költői én a szabadságát. E fejlődés igazi csúcspontját pedig az athéni tragédia megszületése jelenti, mert a drámában megbékél egymással eposz és líra, cselekmény és kardal, természet és szabadság. A drámai költészet e koncepcióban kitüntetett helyet kap, akárcsak ugyanezen idő tájt Schiller és Goethe levelezésében, illetve később Schelling művészetfilozófiájában vagy Hegel esztétikájában is. Feltételezhetjük, hogy a német idealizmus gondolkodásának a tragikum újonnan felfedezett szerkezetével való rokonsága, illetve e rokonság kidolgozása idézte elő azt az ízlésváltozást, amely a homérosi eposzokról a tragédiákra irányította a figyelmet, ezen belül is mindenekelőtt Sophoklész műveire. Friedrich Schlegel az elsők között mondja ki ezt az általános értékítéletet, amikor kiemeli Sophoklész tragikus triászából, s az ő tragédiáiban látja a görög művészet csúcspontját: „Az ő [ú. Sophoklész] művei jelentik azt a nézőpontot, ahonnan minden más hellén műalkotást is szemlélünk kell. Bármely görög költő értékét, egyediségét mondhatni kizárólag az határozza meg, hogy miként viszonyul Sophokléshez. Ebben a középpontban egyesül mindaz, amit a görög múzsza az összes többi alkotásban egyenként szétszórt.”

Ez az értékítélet köztudottan a korszak esztétikai szemléletéből ered: Sophoklész jelenti itt a harmóniát, a mértéket, a klasszikus nyugalom és derű művészetét, drámáiban amaz emberi ideál kifejeződését látják, amelyről Friedrich Schlegel – Humboldtval, Goethével egyetértésben – megjegyezte: „az igazi isteni: a legtisztább emberség”. Sarkosan fogalmazva úgy is mondhatnánk, hogy a sophoklési ember a német idealizmus eszményi önarcképévé vált. Csakhogy sehol másutt nem lenne ennyire létjogosult e projekció. Aiskhylos tragédiáiban például ehhez mérten még túl nagy szerepe van a nemzetségnek, Euripidésnél pedig aligha beszélhetünk eszményi hősről. Az esztétikai ítéletet támogatja továbbá a szerves fejlődésbe vetett hit is. Éppúgy, mint a görög költészet „iskoláinak” történetében, a drámai költészet megítélésében is érvényesül a szerves fejlődés tana: a drámai költészet is „szerves képzéssel” bontakozik ki, írja Schlegel, első nyersebb, szigorúbb formáiból – a rettenet aiskhylosi világából – eljut a hellén kultúra delén ama szépség és emelkedettség csúcsára, amelyet számunkra a sophoklési tragédia jelent, hogy azután Euripidész és az utána következő tragikusok műveiben – áldozatul essen a mértéktelen szenvedélyességnek és az alexandriai spekulativitásnak.

Ez az idealizált Sophoklés-kép tehát esztétikailag és történetbölcseletileg is megalapozott, s mint újabban rámutattak, republikánus szellemű is. Érvényessége mindaddig tart, amíg a történeti filológia – Wilamowitzcal az élen – nem egyenlősíti a három tragikust, amíg Nietzsche meg nem kérdőjelezi a német klasszika esztétikai-erkölcsi eszmeiségét, amíg Burckhardt Spárta-ideálja szembe nem szegül a demokráikus Athén kultuszával.

Más kérdés, hogy vajon mennyiben szorul korrekcióra a korszak önarcképe. Részleteit tekintve természetesen könnyűszerrel megkérdőjelezhetnénk a klasszikus-humanista antikvitáskonceptió érvényességét, s rámutathatnánk azokra a jelenségekre, amelyek kívül maradtak ezen az önarcképen: legyen ez akár Friedrich Schlegel kiegyensúlyozatlansága, illetve pálfordulásai, Solger antikvitásképének melankóliája vagy Goethe kíméletlen, megbékélést nem ismerő tragikumelgondolása. Hivatkozhatnánk Humboldt Aiskhylos-kultuszára is; Humboldt ugyanis éppen a nyers, szigorú-fenséges vonásokat értékeli a legidősebb tragikus művészetében, amiért a klasszika nagyjai kritikával illették. AGAMEMNÓN-fordítása előszavában kiemeli, hogy a költő művében oly mértékben eltörölt minden csupán emberit, csupán e világot, hogy azt az emberi sors tiszta szimbólumává magasztosíthatta, összekapcsolván az istenség igaz-

ságos uralmával, az örökké bosszuló balvéggzettel, mely bűnt bűnnel torol meg könyortelenül mindaddig, amíg egy isten részvétellel meg nem békíti a legutolsó sarját.

E példák joggal kelthetik fel bennünk a kérdést: vajon mennyiben bizonyult teremkenynek ez a Sophoklés-kép? A kérdést már az az önmagában is figyelemre méltó jelenség indokolja, hogy a klasszika korában nem született egyetlen „klasszikus” fordítás, átköltés vagy átdolgozás sem Sophoklés drámáiból. Másfelől korántsem bizonyított, hogy a tragédiaköltő oly mértékben hatott volna a klasszikus német drámaköltészetre, mint ahogy azt annak idején például Wilhelm Süvern látta, aki párhuzamot vont Sophoklés művészete és a WALLLENSTEIN között. Úgy vélem, kézenfekvőbb ennél a német szomorújáték hagyományában már régóta kimutatott Euripidés-recepcióról beszélni. Lehet, hogy sokszor szapulták a legifjabb tragikust, s művészetét nem helyezték a Sophoklésé mellé, felismerték viszont aktualitását, adaptálhatóságát a modern színpadra, ami természetesen azzal is összefügg, hogy őt már nem érzékelték „igazi” görög tragé diaszerzőnek, művészetében már azt az „érdekes”, „karakterisztikus” jelleget láthatták meg, amelyet Friedrich Schlegel a modern drámaművészet alapvető jellegzetességének tekintett (A GÖRÖG KÖLTÉSZET TANULMÁNYOZÁSÁRÓL, 1794). A „legklasszikusabb” Sophoklés nem hathatott igazán, legalábbis a színpadon, a dramaturgiában nem, viszont annál nagyobb volt a „spekulatív” hatása, annál fontosabb hely illette meg a korszak művészetfilozófiájában és humanista-filológus szellemi életében.

Az ANTIGONÉ-értelmezéseket elsősorban ezen a szinten tudjuk követni. Azért választottuk példaként éppen ezt a drámát, mert ez volt a „kedvenc”. Kétségkívül nem mindenki kedvence. Hogy csak néhány példát említsünk: Goethe, August Wilhelm Schlegel és Solger határozottan az OÍDÍPUS KOLÓNOSBAN mellett szavazott, bizonyára azért, mert a dráma lezáró megbékítő és megdicsőítő jelenetét rokonnak érezték saját világszemléletükkel. Lebilincselte őket az áldozat „eszmeisége” (Schlegel), másként fogalmazva – a drámában megmutatkozó isteni idealitás (Solger), a nagy bűnös hērőikus megdicsőülése (Goethe). A valóban tragikusnak tekintett drámákon belül azonban csak az OÍDÍPUS KIRÁLY vetekszik népszerűségben az ANTIGONÉ-val. Mégsem azonos a helyzetük. Az OÍDÍPUS KIRÁLY ugyanis már korábban is népszerű volt, ezt bizonyítják a gyakori feldolgozások, fordítások és kommentárok – mely tekintetben az ANTIGONÉ a XIX. századig korántsem tűnt ki. Mindennek oka valószínűleg Aristotelés tekintélyében is keresendő, aki a POÉTIKÁ-ban ezt a tragédiát kozismerten a többi fölé helyezte. Az ANTIGONÉ mintaszerűségét, szépségét valójában csak a német klasszika fedezi fel, s ha igazat adunk George Steinernek vagy Hans Blumenbergnek, akkor elfogadhatjuk, hogy a klasszika ízlésének elavulásával ismét elveszíti abszolút elsőségét, s a XX. században újra az OÍDÍPUS-dráma hatása lesz a mérvadó.

Most azonban az utóbbi váltástól eltekintünk, s csupán az előbbi nyomait kutatjuk.

3. „Schwesterlichste der Seelen”

Az ANTIGONÉ neohumanista felfedezése elválaszthatatlanul összekapcsolódik Friedrich Schlegel nevével. Ő és fivére váltották ki ugyanis azt a hosszan tartó – mondhatni napjainkig is elnyúló – vitát, mely a dráma értelmezése körül a századforduló táján kipattant. Schlegel egyik első írásában (NŐI JELLEMÉK A GÖRÖG KÖLTŐKNÉL, 1794) így ír a drámáról: „A női ártatlanságot és szelidséget a maga legmegragadóbb bájával Ism-

nében alkotta meg a költő. Mintegy az ellentéle ő a nővérének, Antigonénak. Isméné csendesen szenved szeretteinek pusztulása, szerencsétlenül meggyilkolt fivére holttestének meggyalázása látán. Antigoné ellenben cselekszik. Ő csak a tiszta jót akarja, és erőlködés nélkül végre is hajtja. Könnyedén megy a halálba. Minden emberi erő összpontosult és tökéletes harmóniában egyesült benne. Jelleme az istenség jegyét viseli magán, s ha az istenség láthatóvá válik az embernek, akkor a legfőbb szépség alakjában jelenik meg.” E sorok implicit módon magukban foglalnak egy gyökeresen új értelmezést, melyet azután fivére, August Wilhelm Schlegel dolgoz ki részletesebben berlini előadásaiban (ELŐADÁSOK A DRÁMAI MŰVÉSZET ÉS AZ IRODALOM TÁRGYKÖRÉBEN, 1809). August Wilhelm azonosítja a hősnő erkölcsi szépségét – azt, amit fivére a „das reine Gute”-nak nevezett – a szeretet titkával, Antigoné ama titkos tudásával, amelyet Sophoklés csak egyetlen sorban enged kimondani: „Nicht mitzuhasen, mitzulieben bin ich da.” („Gyűlölni nem, szeretni csak születtem én.”) Hangsúlyozza továbbá azt a paradoxont, hogy ez a szeretet – a körülmények következtében – szigorú és kemény jellemmel kell hogy párosuljon, mely mentes minden puhaságtól és édeségtől, hiszen csak így képes az áldozatra, a holtak szent jogaiért való mártíriumra. A hősnő szerepének e megemelésével Schlegel egyúttal először vitat el minden igazságot Kreóntól, aki hatalmi örülettől megszállottan cselekszik, s vétkeiért a dráma végén méltán bűnhődik.

A Schlegel fivérek értelmezése tehát két döntő mozzanatával jelentett kihívást a korabeli konszenzussal szemben: először is radikálisan szakított a tragédia hagyományos protestáns magyarázatával, miszerint Kreón és Antigoné egyaránt bűnös, s ezért meg is bűnhődnek, s ezzel szemben a hősnő alakjában megtestesülő erkölcsi szépséget hangsúlyozták; másodsor pedig kifejezetten republikánus nézőpontból tekintik a dráma konfliktusát, s innen nézve semmilyen tyrannos önkénye nem érhet föl az emberiség szent törvényeihez: a holtak szent jogaihoz, a pietas és a szeretet legfőbb kötelességéhez. Noha, mint rögtön látni fogjuk, igen súlyos ellenvélemények hangzottak el e koncepcióval szemben, legalább ugyanennyi védelmezőjére és hívére is akadt – mind a mai napig: különösen azok körében, akik a görög vallásosság vagy a republikánus érzület felől közelítik meg a művet.

E „romantikus Antigoné” ellenében rövid időn belül három jelentős ellenvetés született, közülük a legsúlyosabb kétségkívül a Hegelé, aki először A SZELLEME FENOMÉNOLÓGIÁJÁ-ban, később még egyszer, esztétikai előadásaiban, illetve vallásfilozófiájában is foglalkozott az ANTIGONÉ-val. Ezek az elemzések természetesen mind a hegeli filozófia keretein belül értelmezendők, így meg kell elégednünk egyfajta filológus redukcióval. A FENOMÉNOLÓGIÁ-ban Hegel az erkölcsi tudat elemzésekor tér rá az ANTIGONÉ-ra: mind Kreónban, mind Antigonéban egy-egy erkölcsi törvény működését látja: az egyik mint férfi és mint uralkodó az államot képviseli, illetve ezzel együtt az olimposzi vallást, a másik pedig mint nő, mint egy átok sújtotta család utolsó sarja, a családjogot és ezzel együtt az e világi istenek tiszteletét vallja magáénak. E két törvény egyenlő erejű, egyenlő érvényű, ámde ugyanakkor kizárólagos is: mindegyik csak a másik ellenében érvényesülhet, mindkettőnek szükségszerűen meg kell hiúsulnia a másikon. Innen ered a dráma tragikumja, mindkét hős szükségszerű pusztulása.

Noha Hegel saját gondolati rendszerén belül érvényesítette ezt a magyarázatot, elgondolása rendkívüli hatást gyakorolt a filológiára is, s gyakorol ma is azokra, akik a kollízió, a drámai (fölkoldhatatlan) konfliktus felől értelmezik a művet, akár állam és család, akár egyén és közösség, akár nő és férfi, akár emberi és isteni törvény ellentmondásáról beszélnek. Eközben természetesen el is távolodnak mesterüktől: szükség-

szerűen egyszerűsítenek, durvítanak a hegeli gondolaton. Jól figyelemmel kísérhető ez a „hegeliánus” irány értelmezéstörténetén Solgertól a göttingai klasszika-filológia nagy megalapítóján, Gottfried Hermannon, Schiller barátján, Wilhelm Suvernen, a Goethére is nagy hatást (negatív hatást) gyakorló Hermann Hinrichsen, valamint August Boeckhön át egészen a mi korunkig, vagyis Heinrich Weinstockig, Cecil Bowráig, Bernard Knoxig, akik maig is nagymértékben befolyásolják korunk ANTIGONÉ-értelmezését.

E rövid, csak néhány reprezentatív nevet említő felsorolásból érdemes kiemelnünk August Boeckh sokat idézett, de gyakorta nem pontosan értett művét. Boeckh két cikket is írt a hegeli koncepció védelmében (1824-ben és 1827-ben), s ezeket azután újra kiadta az 1843-ban megjelent ANTIGONÉ-fordításával együtt. Boeckh Antigoné mintaszerű jellemének cáfolatából indul ki, s kiemeli alakjának a nőiességgel ellenkező nyersségét – mondhatni durvaságát. Ebben az elvadultságban rejlik a bűne, folytatja, mellyel a házat sújtó s immár elenyészett átkot ismét életre kelti és saját magára vonja. A hegeli gondolatépítményből nála csupán a csontváz marad, a kettős bűn és kettős tragédia tana, s ez is visszacsökevényesült a hybris filiszterizű magyarázatára: „A mértéktelen és szenvedélyes, göggel telt akarat pusztuláshoz vezet. Az embernek megfontoltan kell élnie (megszabott) illetékességével.”

Láttuk, Boeckh is állam és természetvallás ellentétéből indult ki, mégis ortodoxabban hegeliánus Hinrichs vele egy időben keletkezett fejtegetése (AZ ANTIK TRAGÉDIA LÉNYEGE ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOKBAN ELŐADVA, 1927), mégpedig nemcsak abban a vonatkozásban, hogy ő is igyekszik filozófiai konstrukciót alkotni – hanem mert rendkívül felhívítva és erőszakoltan szélesíti ki a hegeli analízist a műnek minden rétegére, továbbá az ANTIGONÉ-t teszi meg minden tragédia mintájául. A túlzott spekulatív hajlam mellett azonban érdemes felfigyelnünk arra a Hegel-követők táborában először feltűnő jelenségre, hogy a kollízió tana hogyan kezd külsőlegessé válni, s hogyan fejlődik ki belőle egy „Kreón-dráma” tézise. Ez az irány már Boeckhtől sem állt távol: „a drámából szinte el lehetne venni Antigoné személyét, és így egy Kreón-dráma megmaradna” – írja. Hinrichs még tovább megy e tekintetben: Kreón ugyanis szerinte nemcsak az állam képviselője, hanem mint apa és férj a családé is, ezért az ő tragédiája megkettőzött, magasabb szintű, mint Antigonéé. Vagyis: Kreón a dráma főhőse.

Világosan megmutatkozik tehát, hogy bármennyire kiart is Boeckh vagy Hinrichs a kollízió elmélete mellett, valójában nagyon közel állnak ahhoz a harmadik álláspont-hoz, amelyet Karl Ottfried Müller képvisel. Müller ugyanis a görög irodalom-történetében (1841) azt az utóbbi időben igen népszerűvé vált álláspontot fejtette ki, miszerint a tragédia igazi hőse Kreón, az ő tévedésének és fölismerésének tragédiájáról van szó: neki kell a darab végén rádöbennie az igazságra, vagyis arra, hogy az állam nem hagyhatja figyelmen kívül a szent előírásokat. Így válik a mű nevelési drámává, melyben nemcsak a hősnőnek nem marad pozitív szerep, hanem az esztétikai értéknek sem: Müller nem sokra értékeli ezt a drámát, a mester legkorábbi, éretlen alkotásának tekinti, melyben a karakterformálás még merev és kezdetleges az utána (!) következő AIAS-hoz viszonyítva. (Meg kell jegyeznünk, hogy az ítélet alapjául szolgáló hamis kronológiát már Lessing is cáfolta, jóval korábban.)

Eddig három álláspontot ismertettünk, melyek a tragikus hős megítélése és a konfliktus magyarázata szerint különülnek el: Schlegel szerint az ANTIGONÉ mártírdráma, Hegel szerint a kibékíthetetlen ellentmondás alaptragédiája, Müller szerint Kreón nevelésdrámája. Ha most ezután tovább vizsgálódunk a korszak jelentős személyiségeinek írásai között, megállapítható, hogy ez a három nézet mintegy három szélső pozí-

ciót jelent, s közöttük széles tere van a köztes nézetek egész sorának, melyet most csupán Herder, Solger és Goethe nevével fémjelzünk.

Herder az ADRASTEIA-törredékekben beszél Sophoklés művészetéről. Gondolatai a sorskérdést járják körül, s egy mondhatni „aiskhylosi” képet vázolnak föl Sophoklésről: a három thébai mondakörrel foglalkozó tragédiát trilógiának (!) tekinti, a bennük uralkodó sorsot pedig a nemzetség öröklött jellemével („*Stammescharakter*”) azonosítja. A sors tehát szinte „genetikusan” működik, az öröklött bűnbén lakozik. E nézőpontból az ANTIGONÉ „végjáték”, a thébai trilógiában bemutatott átok végső beteljesedése: „*Így van ez Antigonéval is, a nemes szívű nővérrel, a szép Vesta-szűzzel. Egy boldogtalan nemzetség utolsó lányarja ő. Az utolsó, a lezáró. Halálával megbékíti a sorsot.*” A sors kibékítésének, a levezeklésnek e gondolata arra készíthet minket, hogy elgondolkozzunk: vajon benne hat-e ebben a gondolatban az ANTIGONÉ sztoikus magyarázata, mely oly népszerű és elterjedt volt a XVIII. század során, vajon Herder is az eredendő bünt akarta volna az öröklődő átok formájában belevetíteni a görög tragédia világába? Másfelől viszont úgy vélhetnénk, hogy e herderi nézet erősen aktualizáló, keresztény szellemisége ellenére sem maradt elszigetelt jelenség, egyedi „félreértés”, s van egynéhány híve ma is (valószínűleg nem tudatos referenciával), hogy közülük csak Else-et említsem, aki úgyszintén aiskhylosi szemszögből néz Sophoklésre, kétségkívül a trilógiagondolat immár lehetetlenné vált felelevenítése nélkül.

Míg tehát Herder inkább a klasszika kora előtti értelmezéstörténethez utal minket, Solger álláspontját Schlegel és Hegel ellentétes gondolatai között lehet kijelölni. Az ő Sophoklés-fordítása 1808-ban jelent meg a hozzá fűzött előszóval együtt, melyben ugyancsak mérlegelés tárgyává válik a bűnösség kérdése. Solger egyfajta kompromisszumos megoldást javasol: „*Antigoné szép lelkében azonban győzedelmeskedik a szent vallási szokások örök hatalma a csupán ember alkotta kegyetlen parancs ellenében, noha ő is, mint minden polgár, engedelmességgel tartozik az ország legitim uralkodójának. Minden ifjú remény és vágyott öröm ellenére is önként megy a halálba. Halálát azonban teljes dicsfény övezi, míg a királynak, akit túl messzire vitt a külsőleges hatalom és a rovidlátó emberi okosság, vétkét egész családjá pusztulásával kell levezekelnie. Ámde hogy mégse csak az egyik oldalra hársítsunk minden bünt, le kell szögezelnünk, hogy végül is mindketlen az örökkévalóság és az időbeliség közötti szakadást vezeték le.*” Solger tehát úgyszintén Antigoné igaza és Kreón elvakultsága mellett szavaz, ámde azzal a megszorítással, hogy az isteni szféra, az ideaszzerű mindig is szükség-szerű meghasonlásban marad a földi világgal, a mulandósággal, s ezért az előbbi mindig csak a pusztulásával, a fölbomlásával mutatkozhat meg az utóbbi számára.

Másként szólva: ugyan Antigonénak van igaza, de csak végső soron, a halála folytán. Néhány évvel később azonban Solger már ismét egy kicsit másként érvel, föltehetőleg Hegel hatására. August Wilhelm Schlegelnek a drámai művészetről szóló előadásainak bírálata során a bírált szemére veti, hogy túlzottan isteníti Antigonét, noha Sophoklés a polgári és az isteni jog ellentétéről írta ezt a tragédiáját. Mintha e kettő akár csak egymással összemérhető (ha nem is egyenlő súlyú) igazság lenne.

Végül Goethe ANTIGONÉ-értelmezését említjük meg, melyet Eckermann-nak fejtett ki. Ez az interpretáció is rendkívüli mértékben idézett és hivatkozott, s általában úgyszintén közvetítő javaslatnak tekintik a hegeli és a schlegeli felfogás között, mindjárt meglátjuk, milyen joggal.

Goethe – mint meséli – élénk ellentmondásba került Hinrichs (előbb általunk is idézett) nemrég olvasott Sophoklés-könyvével. Pontról pontra kezdi hát cáfolni a szerző által képviselt eszme-centrikus álláspontot, mindenekelőtt azzal érvelvén, hogy

Sophoklés hősei sohasem valamilyen eszméből indulnak ki, ha cselekszenek: „*Sophoklés sohasem valamilyen eszméből indult ki a darabjaiban, hanem kiválasztotta népe valamelyik régóta kész mondáját, melyben már benne rejtett valamilyen eszmeiség, s csak arra volt gondja, hogy ezt a mondát a színház számára hatásosan és a lehető legnagyobb tökélytel dolgozza föl.*” Igazi aristotelianus szellemben hivatkozik tehát Goethe a meghatározott jellemekek által végbevitt, a színpad követelményei szerint bemutatott cselekedetek művészileg megszerkesztett sorára. Az eszmedráma koncepciójának e tagadása után így folytatja: „*Kreón tehát korántsem államsférfiúi erényből cselekszik, hanem a halottal szemben táplált gyűlöletéből. Ha ugyanis Polyneikés vissza akarta hódítani azt az örökséget, amelyből erőszakkal eltávolították, ebben korántsem láthatunk olyan hallatlan merényletet az állam ellen, hogy ne lett volna elegendő büntetés számára a halála, és még szükség lett volna a holttest meggyalázására is. – Egyáltalán: nem szabad semmilyen olyan cselekedetet államsférfiúi erénynek nevezni, amelyik sérti az általában vett erényt. Amikor Kreón megtagadja Polyneikéstől az elhantolást, és oszló hullájával pestisessé fertőzi a levegőt, sőt emiatt rablómadarak és kutyák zsákmányaként szétmarcangolt és széthordott hullacafatok beszennyeznek az istenek oltárait is, akkor az ilyen, embert és istent egyaránt sértő cselekedetet joggal nevezhetnők az állam ellen elkövetett gaztettnek, nem pedig államsférfiúi erénynek. Egyébként is mindenki ellene van a darabban: az állam öregjei, akik a kart alkotják, ellene vannak; a nép is ellene van általában véve; saját családja is ellene van; ő azonban se nem lát, se nem hall, csak vélkezik tovább, csökönyösen, míg a végén maga is csak árnyéka lesz önmagának.*” Eddig azt gondolhatnánk, hogy Goethe Schlegel elméletével rokonszenvez. Valójában azonban ennél tovább megy:

„*És mégis, mondtam én [ti. Eckermann], ha érvelni halljuk Kreónt, azt gondolhatnánk, mégiscsak van valami igaza. – Éppen ez az, válaszolta Goethe, ebben nagy mester Sophoklés, és egyébként is ebben rejlik a drámaiság elve. A sophoklési karakterek olyan beszédkészséggel rendelkeznek, s olyan meggyőzően tárják eléink cselekedeteik motívumait, hogy a néző csaknem mindig annak a pártján áll, akit utoljára hallott beszélni.*”

Hogyan értsük Goethe választát? Talán szofisztikus ez az érvelés, és a szó retorikusan megnövelt hatalmának csaknem olyan erőt tulajdonít, mint az igazságnak? Vagy oly mértékben „aristotelianus” lenne, hogy a színpadi hatásokat, drámai effektusokat a karakterekkel és cselekedeteik súlyával mérné, mint később Tycho von Wilamowitz tette? Az Eckermann-beszélgetések kontextusa, valamint a NACHLESE ZU ARISTOTELES korántsem erre vall: sokkal inkább feltételezhetjük, hogy Goethe itt valójában látszat és valóság ama sophoklési ellentmondására utal, melynek „*démonikus összefüggéseit*”, fokozatosan fölféjlő összefonódottságát jó egy évszázaddal később Karl Reinhardt mutatta ki, s amely azóta számos változatában él az ANTIGONÉ-értelmezésekben, például Else-nél. Kompromisszum helyett tehát igazságosabb volna a goethei gondolatok teljes újdonságának elismerése, melynek következtében az Eckermann-beszélgetések idézett passzusát a korszak negyedik mérvadó ANTIGONÉ-magyarázatának tekintenénk, melynek különös státust biztosítana az a körülmény, hogy nem a német idealizmus keretein belül mozog, sőt mondhatni annak (e vonatkozásban) első dekonstrukciós kísérlete. Jelentőségét és súlyát nemcsak a „*Schwesterlichste der Seelen*” elnevezés támogatja, hanem Goethe ama megjegyzése is, hogy Sophoklés ironikus művész.

Nem csoda tehát, ha Goethe nézete az EUPHROSINE szállóigéjével ellentétben nem sokat nyomott a latban az ANTIGONÉ-vitában. A vita ment tovább a maga medrében, míg azután a XIX. század második felére teljesen kiüresedett. Erről tanúskodik például Karl Lehrs sokszor hivatkozott cikke (NÉPSZERŰ TANULMÁNYOK AZ ÓKORRÓL, 1875). Lehrs Köchly ostoba traktátusát választja a támadása célpontjává, s egy több

mint fél évszázados gondolatot vesz védelmébe, anélkül hogy bármi hozzáfűznivalója lenne. Érvei már csak üres szölamokként konganak.

Az évszám is jelezte már ezt (1875): a német klasszika antikvitásképe ekkor már fölbomlóban van. Ez már Nietzsche, Burckhardt kora.

4. „Wildnis der Totenwelt”

Ha most a fenti áttekintés után fölvetjük a kérdést, hogyan viszonyul a ténylegesen kortársnak tekinthető, ámde gondolataival a német idealizmus eszmeiségétől eltávolodott Holderlin ANTIGONÉ-értelmezése a korszak ismertetett interpretációihoz, ellentétes megoldásokra juthatunk. Egyfelől hivatkozhatnánk azokra a kísérletekre, amelyek Hölderlin tragikumfelfogását a német idealizmuséval rokonítják, következésképp az ő ANTIGONÉ-magyarozatát is a hegeli, solgeri, schellingi tragikus ellentmondástan egyik újabb változatának fogják fel. Másfelől azonban nehéz lenne tagadni, hogy Holderlin merőben újszerűen, egyénien érti Sophoklést, s nem kis mértékben látja benne viszont a saját költészete alapkérdéseit, melyek merőben más gyökereűek, és inkább a huszadik század tragédiaképeivel állnak kapcsolatban. Úgy tűnik azonban, hogy a historizálás és a modernizálás egyaránt egyoldalú, s mintha éppen a lényegét, Hölderlin Sophoklés-értelmezésének abszolút egyediségét nem érintené.

Ha még egyszer földidézzük magunkban az ANTIGONÉ körüli vitát, könnyűszerrel megállapítható, hogy valamennyi álláspont kifejtője „azonos nyelvet” beszél. Közös ugyanis a görög tragédia lényegéről alkotott alapelképzelésük: feltételezik, hogy Sophoklés hősei mind vallási alapú *etikai* normákkal szembesülnek, kérdésük a helyes mértékre, az erényre, a józanság mibenlétére irányul, és csak ott válnak el az utak, ahol e „költői igazságszolgáltatást” értelmezik. August Wilhelm Schlegel szerint Antigonének mártírhalált kell hálnia, hogy az általa képviselt isteni parancs megmutathassék, felismertessék. A hegeli kollízióelméletben pedig mindkét etikai törvény hamisan, a maga részigazságának egyoldalúságával jelenik meg mindaddig, míg meg nem tisztulnak s ki nem egészülnek az általános pusztulásban. Végül pedig Müller és követői szerint a költői igazságszolgáltatás Kreónt sújtja és emeli föl: ő eszmél rá a mű végén, hogy a túlzottan önkényessé vált hatalom korrekcióra szorul.

Hölderlin ez irányú gondolatait az ANTIGONÉ-fordításához csatolt megjegyzéseiben (1804) fejtette ki. Őt is foglalkoztatta a tragikus bűn, a tragikus ellentét kérdése. Mégis, alapvetően más nyelvet beszélt, mint kortársai, hiszen sem eszmékre, sem erkölcsre nem hivatkozik, sőt távol áll tőle az egyén és az állam konfliktusára figyelés is. Ámde pontosan hol van az a döntő pont, ahol Hölderlin elválik a német idealizmus eszmeiségétől, s hozzánk áll közelebb? Ahol a mi nyelvünké vált mégoly bonyolult és homályos kommentárjának kihámozható váza, beépült az ANTIGONÉ-ről való gondolkodásunkba?

A fordításhoz írt kommentárjában Holderlin megállapítja, hogy Antigoné és Kreón egyaránt „bűnös”. Hibájuk azonban nem abban áll, hogy egymás igazságát kölcsönösen sérük, hanem szakrális természetű: Antigoné „*anti*theos”-ként viselkedik, vagyis látszólag az isten ellen harcol a hybrisével, Kreón pedig „*nem tartja tiszteletben isten nevét*”, s ez Hölderlin szemében a legnagyobb szentséggyalázás. A tragikus ellentétek e szakralizálásával, a bennük rejlő *theomakhia*, vagyis az istennel vívott küzdelem felismerésével Hölderlin az ANTIGONÉ megértésének olyan új perspektíváját nyitotta meg, me-

lyet először majd csak a huszadik század harmincas éveitől kezdett magáénak tekinteni a klasszika-filológia, s próbált meg a maga eszközeivel továbbgondolni. Olyan kimagasló tudóseyéniségekre gondolunk itt elsősorban, mint Karl Reinhardt, Wolfgang Schadewaldt, Heinrich Weinstock, Kerényi Károly vagy az utóbbi időben Lacue-Labarthe – hogy valóban csak néhány példát említsünk. Közülük a legáttételesebben és legmélyebben talán Reinhardt Sophoklés-képe viszonyul Hölderlinhez, amennyiben tragikumfelfogásának alapjaiban, a „*démonikus összefüggések*” folfejítésében a holderlini „*rettentő párosulás*” – isten és ember rettentő párharca – továbbgondolására ismerünk. Reinhardt szerint ugyanis a sophoklési tragédiák tragikuma az emberi közép és annak excentritása áthelyeződéséből, az isteni – vagy más szóval –, a démonikus összefüggések közepébe való áttolódásából ered.

Az emberi középnek ez az áthelyeződése, excentrikus áttolódása az isteni összefüggések centrumába a szférák ama kereszteződésén alapul, amelyet korábban a német költő észlelt, amikor a két főhős agónjának theomakhiába váltásáról beszélt. E kereszteződés Hölderlin szerint is sorsszerű, démonikus, mivel az egymással szemben álló tragikus hősökben egy náluk hatalmasabb, nem emberarcú erő lép fel pusztítóan. Mindketten az istenség ellentétes arculatával fordulnak egymás felé. Anügoné, a „*naiv*”, az „*álmodozó*”, az „*aorgikus*” lényű – vagyis aki Hölderlin szerint bensőséges egységben van a teremtő természettel, ez is a „*bűne*” –, egy olyan Kreóonnal szembesül, aki nemcsak az élet egységét megbontó, széttagoló ráció, a civilizációalkotó okosság képviselője, hanem ugyanakkor az istenekkel szemben is megszállott, akárcsak Anügoné, de vele ellentétes irányban: korlátolt istenképzete e világian istentávoli. Szükségszerű tehát, hogy találkozásuk kimenetelként Antigoné elpusztuljon: csak a halálával mutatkozhatnak meg ugyanis azok az istenek, akik benne lakoztak: Hádés és Dionysos, melyek egyike sem csupán a pusztítás és a halál istensége, hanem az ezt követő megújulásé is, az eljövendő új istenkozelség, a dolgok színváltozásának hírnökei ők. Ez az isteni epifánia semmisíti meg Kreónt, ki nem sáncolhatja el magát szilárdnak hitt, valójában inkább merev és szűk korlátú törvényei mögé.

Más szavakkal: hogy Hölderlin itt a schlegeli gondolatot – „*die reine Menschheit ist das Göttliche*” – gondolta tovább következetesen, mégpedig az isteni szférával való találkozásának egyéni tapasztalatából és rettenetéből: a hősökben megmutatkozó isteni jelenlét nem az eszme, az idea jelenvalósága immár a világban, hanem az eredendő egység („*hen kai pan*”) örök szakadásának, a világ örökké ismétlődő meghasonlásának manifesztációja. Hölderlin e gondolatai hatására változtathatta meg Heinrich Weinstock és Wolfgang Schadewaldt is korábbi hegelianus álláspontját. Weinstock kapcsán elég csupán arra a fordulatra rámutatnunk, amelyik hegelianus Sophoklés-könyve és ezt követő egyik tanulmánya (DIE WIEDERKEHR DES TRAGISCHEN, 1949) között történt. Ez utóbbi szinte Holderlin-karikatúrájának is beillene (a görög tragédiát Weinstock „*istentisztelet*”-nek nevezi etc.). Schadewaldt is a görög dráma kultikus lényegének felismerésével fordul Hölderlin felé: „*Az antik tragédia kultikus jellege abban áll, hogy ez a tragédia, sőt talán minden tragédia a maga szimbolikus valóságával, mint kultikus játék az isteni realitást jeleníti meg ebben a világban.*” E felismerése nyomán alakítja át azután a tragikus konfliktusról vallott korábbi, még etikai alapú nézeteit is: „*A tragikum egy sajátos konfliktuson alapul, egyfajta időben és térben ki nem békíthető ellentétben. Ez az ellentét az igazi nagy tragédiákban személy fölötti, heteronom hatalmak ellentéte. Mélyén a valóság belső meghasonlása rejlik, egy rejtélyes deus contra deum.*”

Azt gondolhatnánk, hogy a tragédia szférájának e kozmikus kiszélesítésével együtt

jár az emberi tettek jelentőségének eltörpülése. Mégsem ez a helyzet: mindig újra elcsodálkozhatunk, hogy Hölderlin milyen igazságosan jár el a drámai karakterek megítélésekor. Karakterről persze itt leginkább csak idézőjelben beszélnek, mivelhogy nem modern értelemben vett individuumokról van szó, mint ezt annak idején már Schiller is megjegyezte (amikor a szereplőket „ideális maszkoknak” nevezte). Úgy tűnik, Hölderlin e tekintetben is elmélyítette, továbbgondolta kortársainak (főltehetőleg általa részben nem ismert) nézeteit. Antigonét illetően August Wilhelm Schlegel azt a paradoxitát figyelte meg, hogy a hősnő a szeretet parancsát hirdeti ugyan, neki magának mégis keménynek, mondhatni nyersnek kell lennie, hogy e parancsot teljesíthesse. Hölderlinnek is föltűnik Antigoné alakjának rejtélyessége, vonásainak ellentétessége, ő azonban más szinten ragadja meg ezt a jelenséget. A fordításához fűzött megjegyzéseiben egyfelől „navu”-nak, „álmódózó”-nak nevezi, olyan lénynek mutatja be, aki közvetlenül egységben cselekszik a természettel. (Pontosan hölderlini értelemben hasonlíthatta őt később Kerényi Károly Catullus versének eke aratta „virágszál”-jához). Másfelől azonban a fordításában szinte tébolyultnak, megszállottnak mutatja be, ezek a vonások azonban nem torzítják el tiszta lényét, hanem inkább azokra az erőkre utalnak, amelyek lényét betöltik, s amelyek mint isteni hatalmak rettenetesek. A szentség ugyanis Hölderlin költészetének e legkésőbbi fokán már nem mutatkozhat meg a természetes ártatlanság szférájában, a szépségben, mint kortársai hitték. Az ANTIGONÉ-ban rejlő ellentétek felismerésével együtt Hölderlin Kreóonnal szemben sem igaztalan. Ragaszkodik ahhoz, hogy benne is tragikus hőst lásson, anélkül persze, hogy ezzel együtt el akarna ismerni bármilyen igazat Kreón oldalán. Kreónnak semmiben nincs igaza, mégis tragikus hős, s nem csupán a sors kezének eszköze – ezé válik ugyanis ama felfogásban, mely szerint Antigonénak azért kell meghalnia, hogy igaza fényre derüljön. Hölderlin szerint Kreón azért tragikus alak, mert Antigoné tökéletes ellenképeként ugyanazon sorsösszefüggés részese, vagyis Antigoné révén igazi „*antitheos*”-szá kell válnia. Az ő vége ezért rosszabb a halálnál: szolgálai föllázadnak ellene.

Végül politikai vonatkozásban is kapcsolódik Hölderlin az elmúlt két évszázad Sophoklés-értelmezéseihez. Ő is határozottan republikánus szemszögből ítéli meg a művet. Csakhogy ugyanakkor nem elégti ki ez a nézőpont: a tyrannos bukása nem jelent számára igazi „*peripeteiá*”-t; tovább kell gondolnia ezt minden dolog teljes színváltozásáig. A politikai várakozások így csapnak át vallásosba, hasonlóan a kései himnuszok világához.

Hölderlin ANTIGONÉ-ja tehát kíméletlen és komor mű, a halál és a pusztulás világa, de mégsem remény nélküli. Itt válik el talán a legélesebben a mai nézőpontunk ötöle. Számunkra – legalábbis ezt tanúsítják az újabb tanulmányokon kívül a modern színházi rendezések is – az ANTIGONÉ a végleges és vigasztalan pusztulás tragédiája. Valóban „*végjáték*”. Előttörténete: Laios meggyilkolása, a vérfertőzés, Oidipus és Iokasté tragikus vége, majd a két fivér átkos ellenségeskedése. S azután a darab nyitójelentének apropója ismét két halott: közülük az egyik temetetlen. A drámán belüli történések sorában következik azután az első gyilkosság: Kreón élve eltemeteti Antigonét. Röviddel ezután Antigoné folakasztja magát, Haimón kardot dőf szívébe, s Eurydiké, mindezekről értesülvén, ugyancsak a halált választja. Kreón marad egyedül életben, úrként egy megfertőzött, pusztuló városban, ő maga is élőhalottként. Korántsem önkényesen emlékeztet a mű sokakat egyfajta apokalipszisre vagy a világ visszabarbarizálódására, kultúra és természet kibékíthetetlen ellentmondására. (Így szólt az ANTIGONÉ-ről legutóbb például Charles Segal vagy Vincent Rosivach.) Azonban kétségki-

vül ez utóbbi vonatkozásban is el kell térnünk a német költőtől. Hölderlintől tanultuk ugyan természet és kultúra ellentmondásainak meglátását, két ellentétes valóság azonban az ő szemében még ellentétes isteni valóságok megnyilvánulása volt, a Zeus–Dionysos reprezentálta isteni kettősség kifejeződése. A mi tekintetünk azonban már tökéletesen „józan”. Történefilozófiai és vallási remények nélküli. Hogy csak egy szép példát említsünk, a fejezetünk címadó idézetéhez kapcsolódót: amikor Hölderlin az ANTIGONÉ-hoz írt megjegyzéseiben a természeti hatalom pusztító erejéről, a „*Wildnis der Totenwelt*”-ről beszél, valójában Hádésra gondol, illetve annak urára, Dionysosra: „*in der Gestalt des Todes wird der Gott gegenwärtig*”. Tehát maga a halál is a szentséghez tartozik, ő maga is egy isten. Számunkra Hádés, a fölbomlás viszont a Semmivel azonos. A halál a „semmi”. (Gondoljunk csak például Anouilh ANTIGONÉ-jára, mint talán a legmodernebbre.)

E végső ponton joggal kérdezhajjuk: van-e hát jogunk (Kerényivel, Reinhardtal, Heideggerrel) Hölderlinre hivatkozni, szabad-e az ő Sophoklésének ránk érvényes mintaszerűségéről beszélni, s nem lenne-e önismeretünk szempontjából helyesebb és pontosabb, ha egy olyan kihívásról szólnánk, mely mércéje lehetne minden ez irányú törekvésünknek?

Válogatott könyvészet

- August Boeckh: DES SOPHOKLES ANTIGONE GRIECHISCH UND DEUTSCH. Berlin, 1843.
 C. Bowra: SOPHOCLEAN TRAGEDY. Oxford, 1944.
 G. F. Else: THE MADNESS OF ANTIGONE. Abh. der Heidelberger Akademie der Wiss. Phil. Hist. Klasse, 1976.
 Eckermann: BESZÉLGETÉSEK GOETHÉVEL. Györfly Miklós fordítása. Budapest, 1973.
 J. W. Goethe: NACHLESE ZU ARISTOTELES POETIK. 1828.
 F. W. Hegel: A SZELLEM FENOMENOLÓGIÁJA. Szemere Samu fordítása. Budapest, 1979.
 J. G. Herder: ADRASTEA. In: SÄMTLICHE WERKE. Ed. Suphan, Bd 23.
 H. W. F. Hinrichs: DAS WESEN DER ANTIKEN TRAGÖDIE IN AESTHETISCHEN VORLESUNGEN DURCHGEFÜHRT. Halle, 1827.
 F. Hölderlin: ANMERKUNGEN ZUR ANTIGONE. 1804.
 W. Humboldt: EINLEITUNG ZU AGAMEMNON. In: GES. WERKE. Berlin, 1848. Bd 3.
 Kerényi Károly: AZ ÖRÖK ANTIGONÉ. In: HALHATATLANSÁG ÉS APOLLÓN-VALLÁS. Budapest, 1985.
 G. B. Knox: THE HEROIC TEMPER. Univ. of California Press, 1964.
 K. O. Müller: GESCHICHTE DER GRIECHISCHEN LITERATUR. Berlin, 1841.
 K. Reinhardt: SOPHOKLES. Frankfurt am Main, 1947. (3. kiadás.)
 V. I. Rosivach: THE TWO WORLDS OF ANTIGONE. ICS, 1979.
 W. Schadewaldt: HELLAS UND HESPERIEN. Zürich–Stuttgart, 1970.
 A. W. Schlegel: VORLESUNGEN ÜBER DRAMATISCHE KUNST UND LITERATUR. 1809.
 Fr. Schlegel: ÜBER DAS STUDIUM DER GRIECHISCHEN POESIE. – ÜBER DIE WEIBLICHEN CHARAKTERE BEI GRIECHISCHEN DICHTERN. In: KRITISCHE AUSGABE. Hrsg. E. Behler. Zürich, 1979. Bd. 1.
 Ch. Segal: TRAGEDY AND CIVILISATION. Boston, 1981.
 F. K. Solget: DIE TRAGÖDIEN DES SOPHOKLES. 1808.
 G. Steiner: ANTIGONES. Oxford, 1984.
 H. Süvern: ÜBER SCHILLERS WALLENSTEIN IN HINSICHT AUF DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE. Berlin, 1800.
 H. Weinstock: SOPHOKLES. Wuppertal, 1931.