helyen (a Lenæumban) kőbe vésve kiállították. Ezen feliratok, továbbá az állami irattárban levő feljegyzések és a győztes choregusok által a Tripodes nevű úton felállított háromlábasokon levő feliratok alapján írta meg Aristoteles az Athenæben előadott drámákról, a szereplő költőkről, choregusokról, protagonistákról s a verseny eredményéről szóló jegyzékeket, az úgynevezett didascaliákat (διδασκαλίαι) tartalmazó munkáját, mely a későbbi tudósok hasonló tárgyú műveinek alapját, s a drámákhoz való rövid bevezetéseknek, az úgynevezett hypothesiseknek (ὑποθέσεις) alapforrását képezi.

MÁSODIK RÉSZ.

A három nagy tragikus művészete.

Aeschylus csodálatos erejű szelleme gyönge kezdetből oly magasra emelte a tragœdiát, melynél magasabbra nem is emelkedhetett. Fellépése óta a tragœdia nehéz művészete igénybe vette a költő összes erejét, s innen van az, hogy a három nagy tragikus nem mívelte a tragœdia mellett a dráma másik faját, a comœdiát, s hogy a tragœdián kívül való működésük csak a lyra kisebb fajaira, az elegiára és epigrammra szorítkozott. Működésük ezen megszorítottságából érthető rendkívüli termékenységük,[1] és termékenységük daczára műveik tökéletessége. Általában véve a három nagy tragikus művészetének hatása folytán szigorú elkülönültséget látunk a tragœdia és comœdia mívelésében, mert az alexandriai korszakig, Ion kivételével, nem találkozunk oly költővel,

[1] Nem kapható: *Madvig*: Bemerkungen über die Fruchtbarkeit der Dramenpoesie bei den Athenern, 1875.

ki a drámának mindkét fajával megpróbálkozott volna,[2] sőt a tragœdia és comœdia színészei se változtattak szerepkört.[3] Kivételt csak a kar képezett, melynek tagjai egyaránt működhettek a tragœdiában és comœdiában.[4—5]

[2] A tragœdia- és comœdia-költő hivatásának szigorú elkülönültségéről tanúskodik Aristophanes egy töredéke is (a Gerytades című comœdiából, l. *Athenaeus*, p. 551, B—C [XII, 75]: ἓν' ἀφ' ἑκάστης τῆς τέχνης εἰλόμεθα κοινῇ, γενομένης ἐκκλησίας, . . . πρῶτα μὲν Σαννυρίων ἀπὸ τῶν τρυγῳδῶν, ἀπὸ δὲ τραγικῶν χορῶν Μέλητος), melyben a költészet egyes fajai képviselőinek megválasztásáról lévén szó, azon czélból, hogy az alvilágba küldessenek, Sannyrion a comœdia, Meletus a tragœdia képviselője gyanánt említtetik. *Plato* is úgy vélekedik (De republ., III, 7; p. 395, A: οὐδὲ τὰ δοκοῦντα ἐγγὺς ἀλλήλων εἶναι δύο μιμήματα δύνανται οἱ αὐτοὶ ἅμα εὖ μιμεῖσθαι, οἷον κωμῳδίαν καὶ τραγῳδίαν ποιοῦντες), hogy egy költő nem mívelheti egyaránt sikerrel a tragœdiát és comœdiát. Igaz ugyan, hogy *Plato* egy másik helyén (Sympos., 39; 223, B—D: ἔφη ὁ Ἀριστόδημος . . . Ἀγάθωνα δὲ καὶ Ἀριστοφάνη καὶ Σωκράτη ἔτι μόνους ἐγρηγορέναι καὶ πίνειν ἐκ φιάλης μεγάλης ἐπὶ δεξιά. τὸν οὖν Σωκράτη αὐτοῖς διαλέγεσθαι. καὶ . . . προσαναγκάζειν τὸν Σωκράτη ὁμολογεῖν αὐτοὺς τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμῳδίαν καὶ τραγῳδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν, καὶ τὸν τέχνῃ τραγῳδοποιὸν ὄντα κωμῳδοποιὸν εἶναι) azt olvassuk, hogy Socrates azt állította, hogy egy és ugyanazon költőnek kell érteni a tragœdia és comœdia íráshoz, s hogy Socratesnek ezen elvét helyesli Agathon és Aristophanes, de épen az a körülmény, hogy Plato Symposiumában a tragœdiának és comœdiának egy költő által való mívelése a philosophiai discussio tárgyát képezi, bizonyítja, hogy a Socrates által fölállított elv nem a tapasztalatra támaszkodik, hanem csak desiderium.

[3] *Plato* említi (De republ., III, 7; p. 395, B: οὐδέ τοι ὑποκριταὶ κωμῳδοῖς τε καὶ τραγῳδοῖς οἱ αὐτοί), hogy ugyanazon színész nem szerepelt a tragœdiában és comœdiában.

[4—5] *Aristoteles* szerint (Politica, III, 3: εἴπερ γάρ ἐστι κοινωνία τις ἡ πόλις, ἔστι δὲ κοινωνία πολιτῶν, πολιτείας γιγνομένης, ἑτέρας τῷ εἴδει καὶ διαφερούσης τῆς πολιτείας, ἀναγκαῖον εἶναι δόξειεν ἂν καὶ τὴν πόλιν εἶναι μὴ τὴν αὐτήν, ὥσπερ γε καὶ χορὸν ὁτὲ μὲν κωμικὸν ὁτὲ δὲ τραγικὸν ἕτερον εἶναί φαμεν, τῶν αὐτῶν πολλάκις ἀνθρώπων ὄντων) gyakran egy és ugyanazon személy szerepelt a tragœdia és comœdia karában.

A három nagy tragikus művészetéről első sorban drámai műveik tanuskodnak, melyekből az alexandriai tudósok Aeschylustól valamint Euripidestől is körülbelül kilenczvenet, Sophoclestől körülbelül százharminczat ismertek. Ebből a roppant anyagból meglehetős számú töredéken kivül csak harminczhárom dráma maradt ránk, nevezetesen Aeschylustól és Sophoclestől hét-hét tragœdia,[6] Euripidestől tizenhét tragœdia és két satyrdráma.[7]

Tárgyaik.

A három nagy tragikus művei mindenek előtt tárgyaik[8] által keltik fel érdeklődésünket, melyekben a görög tragœdia lényegesen különbözik a moderntől. Míg tudniillik a modern tragœdia-írók tárgyaikat a történetből merítik, vagy képzeletükkel alkotják meg: a görög tragikusoknál a tárgyak utóbb említett faja csak két tragœdiában fordul elő,[9] és a történeti anyag is csak kivételesen, mint például Phrynichusnak Miletus Elfoglalása és Phœnicei Nők czímű tragœdiáiban, és Aeschylusnál, ki e tekintetben Phrynichus úttörő nyomdo-

[6] Aeschylustól: Könyörgő Nők, Perzsák, Hetek Theba ellen, Prometheus, és az Orestea trilogia a következő három résszel: Agamemnon, Síri Áldozók, Eumenidák. Sophoclestől: Aiax, Antigone, Electra, Oedipus Király, Oedipus Colonusban, Philoctetes, Trachisi Nők.

[7] Andromache, Bacchans Nők, Electra, Hecuba, Helena, Heraclidák, Hippolytus, Ion, Iphigenia Aulisban, Iphigenia Tauriban, Könyörgő Nők, Medea, Orestes, Őrjöngő Heracles, Phœnicei Nők, Trójai Nők, és az Alcestis és Cyclops czímű satyrdrámák. Az Euripidesnek tulajdonított Rhesus szerzője problematikus.

[8] Az összes görög és római tragœdiákat, tárgyaik szerint csoportosítva, összeállította *Welcker*, Griech. Trag. pp. 1485—1489.

[9] Ion Nagy Drámájában és Agathon Virágjában.

kain haladva írta meg a Phœnicei Nők alapján a Perzsákat.[10] A görögöknek megható eseményekben gazdag története, mint a messeneiek hősies küzdelme Sparta ellen és a perzsa háborúk, úgy egész lefolyásukban mint egyes episodjaikban, bőséges anyagot szolgáltathattak volna a tragikusoknak, de a mythus hatalma, mely az eposban és lyrában oly kiválóan érvényesült, feltétlenül uralkodott a tragœdiában is, uralkodott a nép lelkületében mélyen gyökerező voltánál, és Euripides óta, a megszokottság erejénél fogva. De a tragikusok közvetetlenül ható életet öntenek a mythikus tárgyakba az által, hogy nem törődve az anachronismussal, műveikben a korukbeli életviszonyok többé-kevésbé hű képét rajzolják, minő például Sophocles Electrájában a pythiai kocsiverseny kitünő leírása.

A három nagy tragikus a mythus egész körére kiterjeszkedett, habár az anyag sokaságánál és sokoldalúságánál fogva nem is meríthette azt ki teljesen és egyenletesen. A fő forrás Homerus,[11] és utódai a cyclikusok, míg Hesiodus csak Aeschylusra hatott különösebben, kinél a Prometheus-monda több drámának tárgyát képezte. A lyra hatása nem mutatható ki, habár kétséget alig szenvedhet, hogy a tárgy tekintetében is befolyással volt a tragœdiára. Uralkodik tehát az epikus cyclus, különösen a trójai és thebai mondakörök, melyek leginkább Aeschylusnál és Sophoclesnél lépnek előtérbe. [12] A többi mythusok közül gyakoriak a jelentékenyebbek, nevezetesen az Argonauták, Argos és Mycene, és Heracles

[10] A többi történeti tragœdiákat l. a 3 könyv 1 és 2-ik részének bevezetéseiben.

[11] Homerusnak a tragikusokhoz való viszonyára nézve l. még az 1 könyv 6-ik jegyzetét.

[12] A meglevő tragœdiák közül Aeschylusnál a Perzsák kivételével mindenik, Sophoclesnél mind a hét az epikus cyclusba tartozik, Euripidesnél a tizenhét tragœdia közül már csak tíz, t. i.: Andro-

mondakörei,[13] míg az apróbb helyi mythusok a satyrdrámának maradtak. Az istenekre vonatkozó mondákból csak a Dionysus cultusára vonatkozók részesültek általánosabb figyelemben.[14]

Ezek azon fő körvonalak, melyekben a három nagy tragikus a tárgyakat illetőleg egymással megegyezik. De a részletekben jelentékeny különbség van közöttük, mert Aeschylus művészetének hatalmas és magasztos voltához képest előszeretettel viseltetik az isten-mondák iránt, mint a Prometheus-mondának többszörös feldolgozása mutatja,[15] de kerüli a Helenáról, Alcmæonról és Antigonéről, Atreusról és Thyestesről szóló mondákat,[16] melyek Sophoclesnél és Euripidesnél fordulnak elő; viszont Sophocles bevezeti az attikai mondákat a tragœdiába, melyeket azután Euripides [17] még nagyobb mértékben felhasznál, a mint hogy általában véve a legnagyobb sokoldalúságot mutatja a különböző mondák feldolgozásában. Mind a három szereti a mythust szülőföldjére terelni; így például Aeschylus Eumenidáiban Orestes, Sophocles Colonusi Oedipusában Oedipus, és Euripides Őrjöngő Heraclesében Heracles Athenæbe menekülnek, s Athenæben találnak védelmet és nyugalmat. Gyakran ugyanazon themát dolgozzák fel, mint például Electra mondáját — Aeschylus

mache, Electra, Hecuba, Helena, Iphigenia Aulisban, Iphigenia Tauriban, Könyörgő Nők, Orestes, Phœnicei Nők, Trójai Nők.

[13] Euripides meglevő tragœdiáiból Medea az Argonauták, az Őrjöngő Heracles Heracles mondaköréből való.

[14] Ide tartoznak pl. a Bacchans Nők Euripidestől.

[15] A megmaradt Prometheuson kívül még három más Aeschylustól való Prometheust említenek a régiek.

[16] Helena mondája a trójai, Alcmæoné és Antigonéé a thebai, Atreusé és Thyestesé az argosi és mycenæi mondakörhöz tartozik.

[17] A meglevő tragœdiák közül három tartozik az attikai mondakörbe: a Heraclidák, Ion és Hippolytus.

a Síri Áldozókban, Sophocles és Euripides az Electra című tragœdiákban — s ez nem hogy nem válik művészetük hátrányára, de sőt annál előnyösebb szinben tünteti fel azt, mert mind a hárman kiválóan értik új részletekkel, fordulatokkal és felfogással érdekessé tenni a már egyszer tárgyalt anyagot.[18] Néha ugyanazon mese az egyik tragikus drámájának részét, a másiknak alapját képezi, mint például a Sophocles Antigonéjében feldolgozott monda, mely Aeschylus Hetek Theba ellen című tragœdiájának utolsó jelenetét képezi.

A három nagy tragikus változtatott is a mythuson, művészi intentiójához képest, mint egyebek között Philoctetes mondája mutatja, melyet Sophoclesen kívül Aeschylus és Euripides is feldolgozott. Míg tudniillik a cyclikusok elbeszélése szerint a Tróját ostromló görögök Diomedest, Argos királyát küldik Lemnus szigetére, hogy az ott hagyott Philoctetest Trójába hozza: Aeschylusnál ezt a feladatot Diomedes helyett Odysseus, Euripidesnél Diomedes és Odysseus, Sophoclesnél Achilles fia, Neoptolemus és Odysseus teljesítik. Legnagyobb szabadsággal járt el Euripides, ki például Orestes mondáját hasonló című tragœdiájában majdnem egészen megváltoztatta, midőn többek között a darab végén az anyagyilkosság vádja alól fölmentett Orestes által nőül veteti Menelaus és Helena leányát, Hermionét. Aeschylus és Sophocles egészben véve tisztelettel ragaszkodnak a mythushoz, de Euri-

[18] Electrán kívül ugyanazon tárgyat látjuk feldolgozva mind a három tragikusnál a következő drámákban: Danaë, Iphigenia, Oedipus, Palamedes, Philoctetes; Aeschylusnál és Sophoclesnél ezekben: Athamas, Epigonok, Memnon, Mysiaiak, Niobe, Orithyia, Phrygiaiak; Aeschylusnál és Euripidesnél a következőkben: Bacchans Nők, Heraclidák, Hypsipyle, Könyörgő Nők, Phœnicei Nők, Telephus; Sophoclesnél és Euripidesnél ezekben: Alexander, Alcmæon, Andromeda, Meleager, Oenomaus, Phrixus, Scyrusi Nők, Thyestes.

pides már csak reflexiója eszközeinek tekinti azokat, mert az ő korában a hit megingatásával elvesztvén jelentőségüket, tartalmatlan typusokká váltak, s mint ilyenek tetszés szerint voltak magyarázhatók és változtathatók.

Technikájuk.

Az a nagyszabású compositio, melyben Aeschylus a drámáinak alapul szolgáló tárgyakat feldolgozta, hatalmas szellemének egyik legfényesebb bizonyítéka: értjük drámáinak *trilogikus*, illetőleg *tetralogikus*[19] szerkezetét, melyben három,

[19] *Lessing:* Sophocles, 1760; a rövidre fogott életrajz M. pontjának bő kifejtése. *G. Hermann:* De compositione tetralogiarum tragicarum, 1819. *Welcker*: Die Aeschylische Trilogie, 1824; Nachtrag zu der Schrift über die Aeschylische Trilogie, 1826. *Schöll*: Die Tetralogien der attischen Tragiker, 1839; Gründlicher Unterricht über die Tetralogie des attischen Theaters, 1859. *Boeckh*: De trilogia tragicorum græcorum, 1841. *Droysen*: Phrynichos, Aischylos und die Trilogie, 1841; Die Tetralogie, 1844. *T. Mommsen*: Trilogia Aeschylea in Aristotelis Poetica suo loco invenitur, 1845. *Fr. Hermann*: Lehrbuch der gottesdienstlichen Alterthümer der Griechen, 1846; 59-ik §, 23-ik jegyzet. *Karsten*: De tetralogia tragica et diadascalia Sophoclea, 1846. *Dindorf*: De vita Sophoclis, 1860; pp. 34—35, 50—51. *Vischer*: Adolf Schöll über die Tetralogie des attischen Theaters, 1861. *Rademacher*: De trilogia tragica græcorum, 1866. *Schmidt*: Bilden die drei Thebanischen Tragœdien des Sophocles eine Trilogie?, 1867. *Heimsoeth*: De tragœdiæ græcæ trilogiis, 1869. *Strauch*: Die Trilogienfrage bei Sophocles, 1874. *Richards*: Some doubts as to the performance of trilogies or tetralogies at Athens, 1877; On the history of the words τετραλογία and τριλογία, 1882. *Kassai*: Refutatur A. Schöllii de Sophoclea tragœdiarum componendarum ratione sententia, 1882. *Wetzel*: De trilogia Aeschylea, 1883. *Wecklein*: Die Tragœdien des Sophocles, 1884; pp. VI—XI. *Goodrick*: On certain difficulties with regard to the greek tetralogy, 1885. *Kohm:* Ein Beitrag zur Frage über die Echtheit der Tetralogien des Redners Antiphon, 1885; a

trilogiát képező tragœdiához egy satyrdráma járult, tetralogiává bővítvén ki a tragœdia alkotta trilogikus szerkezetet. Bode, Müller és Wecklein Aeschylus előtti időkből származtatják a trilogiát,[20] Droysen és Dindorf Phrynichusnak tulajdonítják annak megalkotását,[21] mi azonban, ámbár hogy világos bizonyítékaink nincsenek, egyrészt azok alapján, a miket Aeschylus korszakot alkotó fellépéséről és geniusának mivoltáról tudunk, másrészt meg azon körülmény folytán, hogy a legrégibb, Kr. e. 473-ból (ol. 76, 4-ből) való, Phineus, Perzsák és Glaucus című tragœdiákból álló trilogia az Aeschylusé, kétségtelennek tartjuk, hogy ez a műforma, mely annyira magán viseli Aeschylus művészetének jellemét, csakis tőle származhatott. És ez a meggyőződése a tudósok legnagyobb részének.

A fentnevezett trilogián kívül Aeschylusnak még három trilogiájáról van tudomásunk, s ezek közül kettőnek előadási idejét is ismerjük.[22] Az egyik — a Laius, Oedipus és Hetek Theba ellen című tragœdiákból álló — Kr. e. 468-ban (ol. 78, 1-ben) került szinre, a másik — Agamemnon, Síri Áldozók, Eumenidák — Kr. e. 459-ben (ol. 80, 2-ben). Ha figyelembe vesszük Aeschylusnak időrend szerint egymás után következő három trilogiáját, úgy látjuk, hogy a 473-dik évből valónak tárgya különböző, mert a Perzsák tárgya történeti, míg Phineus és Glaucus a mythusból merítvék; valószinű

17-ik lap jegyzete. *Haigh*: On the trilogy and tetralogy in the greek drama, 1886. Nem kaphatók: *Exner*: De schola Aeschyli et trilogiarum ratione, 1840. *Bury*: Notes on the trilogy, 1885. *Lloyd*: Sophoclean trilogy, 1885.

[20] *Bode*, Litgesch., III, 1, pp. 59—60, 81, 258; *Müller*, Litgesch., II, p. 76; *Wecklein*, Trag. des Soph., VI—XI.

[21] *Droysen*, Phryn. Aisch. u. die Tril. (l. az 1 könyv 58-ik jegyzetét); *Dindorf*, Vita Sophoclis, pp. 34—35, 50—51.

[22] L. az *f)* függeléket.

azonban, hogy a három tragœdiát egy alapgondolat fűzte egybe, tudniillik Európa és Ázsia harczának, illetőleg a hellének barbarok felett való győzelmének alapgondolata: szóval, hogy a Perzsák trilogiája *thema-trilogia*. Ezzel szemben a 468-diki és 459-diki trilogiák egységes tárggyal birnak, mert az egyikben Oedipus, a másikban Agamemnon mondája van feldolgozva, azaz: a két utóbbi trilogia *mythus-trilogia*, melyben a tárgy azonosságán kívül az alapgondolat azonossága is érvényesül. Úgy látszik tehát, hogy Aeschylus a thema-trilogián kezdte, s azután emelkedett a tökéletesebb mythus-trilogiáig; és ha meggondoljuk, hogy még csak három évvel halála (Kr. e. 456, ol. 81, 1) előtt is trilogiával lépett fel, nem minden valószinűség nélkül állíthatjuk, hogy a mióta a trilogiát megteremté, csakis trilogiával versenyzett. De természetes, hogy Aeschylusnak nem sikerült mindjárt költői pályája kezdetén megalkotni a trilogiát. Huzamos ideig kellett küzdenie, hogy érvényt szerezzen költői fellépésének, mert ámbár hogy már Kr. e. 500-ban (ol. 70, 1-ben) versenyzett, első győzelmét mégis csak Kr. e. 485-ben (ol. 73, 4-ben) aratta. Ha ezen kívül tekintetbe vesszük, hogy a trilogia előadása a compositio nagyobb szabású voltánál fogva a szini előadások nagyobb technikai fejlettségét feltételezte — mely fejlettség szintén Aeschylus működésének volt köszönhető — és nagyobb költséggel is járt: a trilogiának megszületését a perzsa háborúk lezajlása után eső korba kell helyeznünk, melyben Athenæ, megerősödve és fölvirágozva, a szini előadások iránt mindinkább fokozódó érdeklődéshez képest fokozottabb művészeti igényeknek is eleget tehetett. Így hát a 473-ban előadott, és az athenæiek győzelmét dicsőítő hármas tragœdia volt az első dráma, mely a trilogiának, és ezzel együtt talán a Nagy Dionysiákon szokásos fényes tragikus versenyeknek korszakát is inaugurálta.

Aeschylus trilogiáiból — valamint általában véve a gö-

rög trilogiák hosszú sorozatából — csak a 459-ben színre került Orestea maradt ránk, mint Homerus költeményei után a görög költészet legbecsesebb hagyatéka. A trilogia Aeschylus művészetének betetőzése, melyben széles, epikus alapon, és — művészetének fejlettebb fokán — egyetlen egy mythus talaján fejti ki hármas csoportozatban a vallási és erkölcsi alapgondolatokat. A trilogia egyes darabjai, a mellett hogy magukban véve kikerekített egészet képeznek, egymással is szorosan összefüggenek, nemcsak külsőleg a mythus azonosságában és az események időrendbeli egymásutánjában, hanem bensőleg is szervesen, az alapgondolat fokozatos kifejlésében. A trilogiát Aeschylus egy satyrdráma hozzájárulásával mindig tetralogiává egészítette ki, de ugy látszik, hogy a satyrdráma, melynek, mint említettük, feladata volt átmenetet képezni a komoly tragœdiai előadásokról az ezeket követő dionysusi vigalmakra, csak lazán függött össze a három tragœdiával, még akkor is, ha tárgya a három tragœdiáéval azonos volt, mint a 468-diki tetralogiában, melyben a három tragœdiához tartozó Sphinx című satyrdráma is Oedipus mondájából volt merítve.[23] A «trilogia» és «tetralogia» elnevezések csak az alexandriai korszakban keletkeztek, oly módon, hogy az alexandriai grammatikusok minden négy drámából — három tragœdiából és egy satyrdrámából — álló didascaliát tetralogiának neveztek, míg némelyek, mint Aristarchus és Apollonius, a négy drámából álló didascalia három tragœdiáját, eltekintve a satyrdrámától, külön névvel trilogiának nevezték.[24] Hogy ez a két szó még a Kr. e. negyedik században se volt ismeretes, bizonyítja különösen az a körülmény, hogy a trilogia és tetralogia szavakkal Aristotelesnél sehol se találkozunk, jóllehet Poetikájának több helyéből

[23] L. az *f)* függeléket.
[24] L. a *g)* függeléket.

kiviláglik, hogy ismeri a tragikus, illetőleg tetralogikus szerkezetet.[25]

Sophoclesnek az Aeschylus alkotta tetralogiához való viszonyára nézve egy nyilatkozatot találunk Suidasnál, melynek magyarázásával a szakmunkák hosszú sorozata foglalkodott már, a nélkül hogy a kérdés végleg eldöntöttnek volna tekinthető. Suidas tudniillik azt mondja Sophoclesről, hogy «ő kezdett először drámát drámával versenyeztetni, és nem tetralogiát».[26] Bœckh és utána G. Hermann, Gruppe, Bode, Nicolai, Strauch, Richards, Patin, Donaldson, Bernhardy, Wetzel, Wecklein és Goodrick[27] ezt úgy magyarázzák, hogy Sophocles óta egyes darabokkal léptek föl, és nem tetralogiával; Welcker meg úgy értelmezi, és vele együtt Müller, Rademacher, Heimsoeth, Chaignet, Kassai és Haigh,[28] hogy Sophocles négy össze nem függő drámával lépett föl, melyek együtt véve, össze nem függő voltuknál fogva, nem voltak tetralogiának nevezhetők. Leggyökeresebben jár el Schöll, ki Suidas szavait Güntherrel[29] együtt puszta koholmánynak tartva, azt vitatja, hogy Sophocles épen olyan tetralogiát írt, mint Aeschylus — így vélekedik Droysen is — s ennek kimutatására önkényes módon csoportosítván Sophocles drámáit, még a két Oedipust és Antigonét is, közös mythusuknál fogva, egy trilogiába foglalja, holott Antigone Kr. e.

[25] L. a *h)* függeléket.

[26] L. *Suidast* a *g)* függelékben.

[27] *Boeckh*, Gr. tr. pr., p. 105; *Gruppe*, Ariadne pp. 37—118; *Bode*, Litgesch., III, 1, pp. 258—260, 362; *Nicolai*, Litgesch., I, 1, p. 170; *Patin*, Hist. de la trag. gr., pp. 26—30; *Donaldson*, The theatre of the Greeks, pp. 113—118, 134—137; *Bernhardy*, Litgesch., II, 2, pp. 34—36. A többieket l. a 19-ik jegyzetben.

[28] *Müller*, Litgesch., II, p. 109; *Chaignet*, La trag. grecque, pp. 109—116. A többieket l. a 19-ik jegyzetben.

[29] *Günther*, Grundzüge, pp. 514—515.

körülbelül 442-ben (ol. 84, 3-ban), és Oedipus király a peloponnesusi háború kezdetén (Kr. e. 430 táján) adatott elő, míg a colonusi Oedipust Sophocles halála után hasonnevű unokája hozta szinre Kr. e. 402-ben (ol. 94, 3-ban). Hogy mily kevéssé megbizható eljárás pusztán a mythus közössége alapján csoportosítani tetralogiákba a drámákat, mutatja Aeschylusnál a Prometheus-monda, melyből két tragœdia — a Lebilincselt és a Feloldott Prometheus — együvé tartozott ugyan, de egy Prometheus czímű dráma a Perzsák tetralogiájának satyrdrámáját képezte. Euripidesnél is azt látjuk, hogy a két Iphigenia közül az aulisi nem a tauribelivel, hanem Alcmæonnal és a Bacchans Nőkkel együtt képezett egy didascaliát. Hermann Fr. úgy vélekedik, hogy Suidas szavai szerint Sophocles óta nem egy napon adatott elő az egész tetralogia, hanem négy napon át mindenik versenyző tetralogiájából egy-egy dráma; Schmidt meg azt hiszi, hogy Sophocles óta a tetralogia drámáit egyenként itélték meg s úgy hoztak az egészről összegező itéletet. Mindezen magyarázatok között legtermészetesebb a Boeckh-é, melynek legtöbb híve is van, hogy tudniillik Sophocles volt az első, ki visszatérvén a versenyek Aeschylus előtti módjához, ismét egyes tragœdiákkal lépett fel. Csakhogy Suidas ily módon értelmezett szavaiból semmi esetre se következtethetjük azt, hogy Sophocles mindig csak egyes tragœdiákkal versenyzett. Ellenkezőleg, ámbár hogy a hagyomány különös hiányossága folytán egyetlen egy Sophocles-féle tetralogiáról sincs tudomásunk, a tény, hogy Aeschylus kezdeményezése óta a tetralogikus verseny általánosan dívott majdnem a Kr. e. ötödik század végeig,[30] továbbá az a körülmény, hogy Sophocles tudomásunk szerint két ízben mások tetralogiájával versenyzett,[31] bizo-

[30] L. az *f)* függeléket.
[31] L. az *f)* függeléket.

nyossá teszik, hogy Sophocles sokáig négy drámával versenyzett, mert nem hihető, hogy meg lett volna engedve mások tetralogiáival szemben egyes tragœdiákkal lépni a versenyre. Az egyes tragœdiákkal való versenyeknek — valószinűleg satyrdráma nélkül — Sophocles csak a peloponnesusi háború idejében és csak a Lenæákon tudott érvényt szerezni, míg a Nagy Dionysiákon továbbra is a tetralogikus verseny maradt érvényben.[32]

De mi volt a Sophocles-féle tetralogia, illetőleg trilogia lényege? Ha Sophoclesnek Aeschylushoz való viszonyát tekintjük, hihető, hogy Sophocles, Aeschylus hatása alatt állva, kezdetben az ő szellemében írt alapgondolatban vagy alapgondolatban és tárgyban összefüggő thema- és mythustrilogiákat; de mikor idő folytán költői egyénisége mindinkább érvényre jutott, elidegenedett lassanként az Aeschylus-féle trilogia-szerkezettől, mely, mióta művészete tetőpontján állott, aligha lehetett egyéb puszta keretnél, melyben a költő négy egymástól teljesen független drámája foglalt

[32] A tragikus versenyek régebben — Kr. e. 536 (ol. 61, 1) óta, a mikor Thespis első győzelmét aratta — a januáriusi Lenæákon tartattak; később, mikor a perzsa háborúk után — talán Aeschylus Perzsáinak Kr. e. 473-ban (ol. 76, 4-ben) történt előadása alkalmával — a martiusi Nagy Dionysiákon való tragikus versenyeket megalapították, a Lenæákon való tragikus verseny szünetelt, és csak az ötödik század vége felé lett újból szervezve, de csak egyes tragœdiákkal, mert, mint tudjuk, 417-ben (ol. 90, 4-ben) Agathon «egy» tragœdiával győzött egy ilyen lenæai versenyen. A Lenæákon való tragikus versenyeknek uj szervezéséről Euegorusnak *Demosthenes* által idézett törvénye tanuskodik (Orat. 21 [Κατὰ Μειδίου], 10,: νόμος. Εὐήγορος εἶπεν· ὅταν ἡ πομπὴ ᾖ τῷ Διονύσῳ ἐν Πειραιεῖ καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί, καὶ ἐπὶ Ληναίῳ ἡ πομπὴ καὶ οἱ τραγῳδοὶ καὶ οἱ κωμῳδοί, καὶ τοῖς ἐν ἄστει Διονυσίοις ἡ πομπὴ . . . καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοὶ . . . μὴ ἐξεῖναι μήτε ἐνεχυράσαι μήτε λαμβάνειν ἕτερον ἑτέρου), és Suidasnak Sophoclesre vonatkozó szavaiból azt kell következtetnünk, hogy új szervezésük Sophocles kezdeményezésére történt.

helyet. Hiszen a dráma technikája terén való haladás, melyet Sophoclesnél a cselekvény és jellemek gazdagabb kifejlésében látunk, csak úgy érthető, hogy Sophocles összes erejét az egyes tragœdiáknak független egészekké való kidolgozására fordította, nemcsak az egyes darabokkal való versenyekre szánt tragœdiákban, hanem a tetralogikus versenyekben előadottaknál is, megbontva a közös keretbe tartozó darabok között mindennemű összefüggést. Sophoclesnél — valamint Euripidesnél is — a trilogia, illetőleg tetralogia már csak versenyforma, melynek nagy conservativ ereje a Kr. u. negyedik században se veszett ki, de Aeschylus szellemét már csak a családjához tartozó költők törekedtek benne ébren tartani. Euripides még tovább ment egy lépéssel mint Sophocles, a mennyiben a peloponnesusi háború idejében a Nagy Dionysiákon trilogiákkal lépett fel — mellőzve a satyrdrámát — és példáját követték mások is.[33]

A trilogikus szerkezet méltatása után figyelmünket a három nagy tragikus művészetének egyes tragœdiák körén belül mutatkozó sajátságaira fordítjuk, melyek közül legkiválóbb fontosságú a *cselekvény*.[34] Thespis a drámáinak alapul szolgáló tárgy megjelenítésével csak elemét teremté meg a cselekvényességnek, és Phrynichus, kinek tragœdiáiban a lyra oly jelentékeny szerepet játszott, e tekintetben Thespis álláspontján vesztegelt. Aeschylus, háttérbe szorítván a kart, és kifejleszvén a dialectika iránt erős érzékű athenæi szellemben gyökerező dialogust, megteremti ez utóbbinak, mint a cselekvény fő eszközének, megizmosításával magát a cselekvényt. De az antik tragœdia cselekvénye az újkori tra-

[33] L. az *f)* függeléket.

[34] *Pfaff:* Wie haben die griechischen Tragiker die auftretenden Personen kenntlich gemacht?, 1856. *Schrader:* Zur Würdigung des deus ex machina, 1867. *Kuhlenbeck:* Der deus ex machina, 1874. *Heidenhain:* Die Arten der Tragödie bei Aristoteles, 1876, 1887.

gœdiákéhoz képest egyszerű, mert az epos és lyra, melyeknek egyesüléséből a görög dráma kifejlett, mindig tetemes részt követelt magának a tragœdiában, a drámaiság rovására. A görög tragœdia ismert mythusokon alapuló egyszerű cselekvénye, áthatva az epos plastikájától, egyes jeleneteiben tableaukhoz hasonlítható, melyekben a csekély számú szereplők kimért felléptetése egy-egy szobor-csoportozat hatását gyakorolja lelki szemünkre. Különösen *egyszerű* a cselekvény (μῦθος ἁπλοῦς) Aeschylusnál. Drámáinak cselekvényi foglalata — eltekintve a valamivel változatosabb eseményű Agamemnontól — pár szóval kifejthető, sőt Perzsáiban a cselekvényt egy érzelemnek — a leveretés és megaláztatás sújtó érzetének — egyre fokozódó drámai erővel ecsetelt rajza pótolja. *Bonyolultabb* már Sophocles cselekvénye (μῦθος πεπλεγμένος), kinél gyors menetben követik egymást a fokozódó rendben csoportosított események, a mint hogy a dialogus is jelentékenyebb szerepet játszik nála, mint Aeschylusnál. Különösen kiválik e tekintetben valamennyi drámái közül Oedipus király. Még bonyolultabb a cselekvény Euripidesnél, csakhogy ő nem egyszer vét annak egysége ellen. Őrjöngő Heraclese kettős, Andromachéje hármas cselekményű,[35] míg Orestese a cselekvények egész sorozatát állítja elénk. Valamint Aeschylus egyszerű, úgy Sophocles és Euripides bonyolultabb cselekvényében is megvan a *fordulat* (μετάβασις), melynek beállta után a hős elbukik, vagy küz-

[35] Az Őrjöngő Heraclesben Heracles előbb megmenti, azután megöli nejét Megarát és gyermekeit. Andromachében Andromache, Neoptolemus hadi foglya, megmenekül gyermekével együtt Neoptolemus felesége Hermione elül; azután Hermionét kimenti unokatestvére Orestes abból a veszedelemből, mely őt Neoptolemus nagyatyja Peleus részéről fenyegeti; végül Orestes megöli Delphiben Neoptolemust.

delme néha szerencsés[36] véget ér. De az egyszerű cselekvényű tragœdiában a fordulat nem oly hirtelen és váratlan, mint a bonyolultban, hol az a hatásosabb *peripetia* (περιπέτεια), vagy *fölismerés* (ἀναγνώρισις), vagy mind a kettő folytán áll elő.[37] Aeschylus Prometheusában például nem

[36] Mint pl. Aeschylus Eumenidáiban, Sophocles Philoctetesében, Euripides Orestesében.

[37] *Aristoteles* Poetikájának 10—11-ik fejezeteiben így szól az egyszerű és bonyodalmas cselekvényről, továbbá a fordulatról, peripetiáról és fölismerésről (Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἁπλοῖ οἱ δὲ πεπλεγμένοι, καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοί εἰσιν ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὖσαι τοιαῦται. λέγω δὲ ἁπλῆν μὲν πρᾶξιν ἧς γενομένης ὥσπερ ὥρισται συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἡ μετάβασις γίνεται, πεπλεγμένη δὲ ἐστιν ἐξ ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἡ μετάβασίς ἐστιν. ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε. ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον· . . . ἀναγνώρισις δὲ ὥσπερ καὶ τοὔνομα σημαίνει ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολὴ ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὡρισμένων, καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις ὅταν ἅμα περιπέτειαι γίνωνται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι): «A mythusok közül némelyek egyszerűek, mások bonyodalmasok; a cselekvények ugyanis, melyeknek kifejezői a mythusok, épen ilyféle természetűek. Egyszerű cselekvénynek azt nevezem, melyben — ha az, mint említve volt (t. i. a 6-ik és 7-ik fejezetben), folytonos és egységes — a fordulat peripetia vagy fölismerés nélkül történik; bonyodalmas a cselekvény, ha a fordulat peripetiával vagy fölismeréssel vagy mind a kettő segítségével történik. De ezeknek, (t. i. a peripetiának és fölismerésnek) magából a mythus természetéből kell kifejleniök, úgy hogy a következő események az előzményekből váljanak ki szükségszerűleg vagy (legalább) valószínűséggel. Mert nagy különbség van a között, ha egyik dolog a másik *után* történik, vagy ha az egyik dolog a másik*ból* ered. A peripetia, mint említve volt, a tervbe vett dolognak ellenkezőre való fordulása, és pedig, hogy (újolag) kiemeljük, a valószínűség vagy szükségesség törvénye szerint; . . . a fölismerés pedig, mint már a név is mondja, a nem tudásnak tudásra fordulása, vagy pedig a szerencsére vagy balsorsra

lep meg az a fordulat, melyben a hajthatatlan makacsságot tanusító Prometheus megtagadja Hermestől a Zeus iránt való engedelmességet; de annál váratlanabb Sophocles Antigonéjében Tiresias jós peripetiát képező fellépése, mikor jósló szavaival megtöri a hajthatatlan Creont; vagy Electrájában Orestesnek Electra által való felismerése; vagy Oedipus királyában az a jelenet, melyben az öreg pásztor fellépése képezi a peripetiát, ki a történtek leplezetlen elmondásával a rettentő valóság felismerésére vezeti Oedipust.

A három nagy tragikusnál a cselekvény három részre oszlik: expositióra (πρότασις, εἰσβολή), bonyodalomra (ἐπίτασις) és catastrophára (καταστροφή).

Az *expositio* megismerteti főbb jellemvonásukban a szereplő szemelyeket, különösen a tragœdia főszemélyét, kinek szavai világot vetnek a helyzetre s az egymással ellentétes érdekekre. Többször azonban nem a fő, hanem valamely mellék személy (προτατικὸν πρόσωπον) — mint például Aeschylus Agamemnonjában az Őr, Sophocles Electrájában Orestes nevelője, Euripides Medeájában Medea dajkája — fejti ki az expositiót; és Sophoclesnél egyszer, Euripidesnél négy izben valamely isten — deus ex machina — mondja el a darab cselekvényének előzményeit.[38] Aeschylus és Sophocles, mivel a tárgyul szolgáló mythusok különben is ismeretesek voltak, hogy a könség érdeklődése ne csökkenjen, csak a legszükségesebbek kifejtésére szorítkoznak az expositióban; de Euripides néha túlmegy a kellő határon, a mikor nemcsak az

szántaknak (személyeknek) barátságos vagy ellenséges viszonyok közé jutása. Legszebb a fölismerés, ha peripetiával áll kapcsolatban, mint Oedipusban (Oedipus királyban) látható.»

[38] Sophocles Aiaxában Athene, Euripides Alcestisében Apollo, Hippolytusában Aphrodite, Ionjában Hermes, Trójai Nők című drámájában Poseidon és Athene lépnek föl deus ex machina gyanánt a darab elején.

egész cselekvényt előre vázolja, hanem — mint Hippolytusban — utal a darab kimenetelére is. Euripidesnek ezen sajátszerű eljárása abból magyarázható, hogy a mythuson tett lényeges változtatásai arra kényszerítették, hogy a közönség tájékoztatására, de az érdeklődés rovására, kelleténél többet adjon eleve. Hasonlóképen — szinlap nem lévén szokásban — a közönség tájékoztatására való törekvésből magyarázandók a három tragikusnál a cselekvény szinrehozatala módjában észlelhető bizonyos állandó fogások. Így pl. a szereplő egyének első megjelenésük alkalmával vagy mások által jelentetnek be, vagy magukat nevezik meg, mint Oedipus, Sophocles két Oedipus című tragœdiájában. Ügyesen megokoltatik lelépésük is, ámbár hogy távozásuk oka rendesen csak külső, mert a szinészeknek, kik csekély számuknál fogva több szerepet vállaltak magukra, távozniok kellett, hogy új szerepükben ismét fölléphessenek. De a kar is el szokta mondani első fellépésekor, hogy ki, és mit akar.

A *bonyodalom* a drámai cselekvény fő tere. Itt keresztezik egymást a különböző érdekek, itt vívnak elkeseredett harczot az ellenséges hatalmak. Itt várt az antik tragikusra a legnehezebb feladat, hogy t. i. a cselekvénynek a fő személyben való összpontosításával folyton ébren tartsa a nézők érdeklődését, a mythikus tárgy ismeretessége daczára. Kiváló mestere a bonyodalomnak Euripides, különösen a cselszövényesnek, mint Helenában látható, melyben Menelaus Helenát ravasz módon szabadítja ki Theoclymenus ægyptusi király hatalmából; de nem sikerül neki Őrjöngő Heraclesében a kettős cselekvényt — Heracles családjának Heracles által való megmentését, majd meggyilkolását — az őrület istennőjének, Lyssának, deus ex machina-ként való megjelenése által eggyé forrasztani.

A *catastropha* többnyire igen hirtelen következik be, és röviden végződik, adva a küzdelemnek a fordulat beálltával

előkészített befejezését, melyben a hős rendszerint elbukik, s a hozzá közel állóknak is vesztét okozza. Fontos szerepet játszik Euripidesnél a catastrophában a *deus ex machina*, mely tizenhét tragœdiájában nyolczszor jelenik meg a darab végén — leginkább a szerencsés kimenetelűekben [39] — nemcsak az érdeklődésnek mindvégig való ébren tartása czéljából és a jövendő események kijelentésére, hanem különösen azért — és ez nagy hibája drámai technikájának — mert nem tudja a cselekvény természetéből kifejleszteni a megoldást.[40] Így használva nem fordul elő a deus ex machina

[39] Andromachében Thetis, Electrában és Helenában a Dioscurok (Castor és Pollux), Hippolytusban Artemis, Ionban, a tauribeli Iphigeniában és a Könyörgő Nőkben Athenæ, Orestesben Apollo áll mint deus ex machina a catastrophában.

[40] *Plato* azt mondja Cratylusában (p. 425, E: οἱ τραγῳδοποιοὶ ἐπειδάν τι ἀπορῶσιν, ἐπὶ τὰς μηχανὰς ἀποφεύγουσιν θεὸν αἴροντες), hogy a tragœdia írók, ha nem tudnak mit tenni, a gépekhez folyamodnak és istent léptetnek föl. *Aristoteles* úgy nyilatkozik Poetikájának 15-ik fejezetében (φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς), hogy a cselekvény megoldásának magából a cselekvényből kell erednie, és nem, mint pl. Medeában, a deus ex machinából; továbbá a 9-ik fejezetben (τῶν δὲ ἁπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶν χείριστα. λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἀλλήλα οὔτ' εἰκὸς οὔτ' ἀνάγκη εἶναι) legrosszabbaknak tartja az episodikus jellegű mythusokat és cselekvényeket, értvén az episodikus mythuson olyan cselekvényt, melyben az események egymásutánjában nincs se valószínűség se szükségesség; hasonlóképen hangsúlyozza az események egymásutánjának természetességét a 10-ik és 11-ik fejezetben (l. a 37-ik jegyzetet). *Horatius* már elnézőbb, mert ő hajlandó bizonyos esetekben a cselekvény csomójának deus ex machina által való megoldását megengedni (Ep. ad Pis., 191—192: Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus inciderit). *Schradernek* (a 34-ik jegyzetben említett értekezésében) nem sikerül fölmenteni Euripidest a deus ex machina helytelen használatának vádja alól. Szerinte Euripides mindig bizonyos művészi principiumból használja a darab végén a deus ex machinát,

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

Aeschylusnál, és Sophoclesnél is csak egyszer, Philoctetesben, mikor Heracles megjelenvén, inti a vonakodó Philoctetest, hogy menjen Trójába.

Aeschylus és Sophocles szigorúan szemmel tartják a *cselekvény egységét*, mely szerint a cselekvény minden fordulata a hős által képviselt eszmeért való küzdelem, mint főcselekvény köré csoportosulva és benne összpontosulva, a hőst a drámai erdeklődés központjává teszi. Euripides, mint említettük, többször vét a drámai technika ezen fontos szabálya ellen. De a három tragikus tekintettel van a *hely* és *idő egységére* is, mely utóbbi alatt a cselekvény időtartamának egy napra való kiterjedését értjük. Kivételt a helyre nézve Aeschylus Eumenidáiban és Sophocles Aiaxában, az időre nézve Aeschylus Agamemnonjában és Eumenidáiban, Sophocles Trachisi Nőiben, és Euripides Könyörgő Nőiben találunk.[41] Tehát a hely és idő egysége nem volt oly

t. i. vagy azért, hogy a tragikus fejleményt a mythus ismert alakjával összhangba hozza — és nézete szerint épen a tragœdia fejleményének a mythus ismert alakjával való összeütközése képezi a Horatius-féle nodus vindice dignus-t (mint Sophocles Philoctetesében) — vagy azért, hogy a darab elején az előzmények és a darab végén a jövendő dolgok előadásával a sors uralmát teljesebben föltüntesse, és hogy így legalább némileg pótolja az Aeschylus-féle trilogikus compositiót, melyben az egyes mythusok szerinte a sors uralmának teljes föltüntetése czéljából voltak kimerítően földolgozva. Schradernek ezen utóbbi nézete se fogadható el, mert ha Euripides az Aeschylus-féle trilogikus compositio felé hajlott, mi sem akadályozta őt annak megvalósításában, hiszen tudjuk, hogy még Euripides idejében is szokásban volt a tetralogikus verseny, melynek keretében Euripidesnek szabadságában állott intentióit megvalósítani.

[41] Az Eumenidákban a szintér eleinte Apollo temploma, később Athenæ városa; Sophocles Aiaxában a trójai tengerpart Aiax sátrával, majd egy félreeső erdős hely a trójai tengerparton. Agamemnonban a Trója elfoglalásából Agamemnonnak Argosba való érkezéseig terjedő idő, az Eumenidákban Orestesnek Delphiből Athenæbe tett

elkerülhetetlen törvénye az antik tragœdiának, mint a hogy azt a tizenhetedik és tizennyolczadik század franczia æsthetikusai hirdették, kik tételük igazságát Aristotelessel akarták bizonyítani, holott Aristoteles a Poetikában csak a cselekvény egységéről [42] szól valamivel bővebben, míg az idő egységét csak egy helyt említi [43] — ott se mint kivétel nélkül való szabályt — és a hely egységéről egy szóval se emlékezik

útja, a Trachisi Nőkben a Hyllus által Trachisból a szomszédos Melis tartományba és onnan vissza megtett út, és Euripides Könyörgő Nőiben Theseusnak Thebæ ellen indított hadjárata és a csatából való visszatérése foglaltatik.

[42] A 6-ik fejezetben, a tragœdia híres definitiójában azt mondja (ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης), hogy a tragœdia valamely komoly, egységes és (bizonyos) terjedelmű cselekvény utánzása; és a 7-dik fejezetben így nyilatkozik (κεῖται δ' ἡμῖν τραγῳδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν ἐχούσης τι μέγεθος· ἔστι γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος. ὅλον δέ ἐστι τό ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν): «Mondottuk, hogy a tragœdia valamely befejezett egészet képező, és bizonyos terjedelmű cselekvény utánzása, mert van olyan egész is, melynek nincs (kiszabott) terjedelme. Egész pedig az, a minek eleje, közepe és vége van.» Utóbbi szavaiban a cselekvény hármas tagoltságát érti.

[43] L. az 5-ik fejezetnek a *h)* függelékben idézett részét, melyet *Bergk* (Litgesch., p. 203, 57-ik jegyzet) kellő ok nélkül hiányosnak tartva, következőleg egészít ki: ἡ μὲν (γὰρ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς μιμήσεως ἔχει· διὸ καὶ) ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν. Ugyanő a Poetika 7-ik fejezetének következő szavaiból (τοῦ μήκους ὅρος μὲν πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν αἴσθησιν οὐ τῆς τέχνης [t. i. ποιητικῆς] ἐστίν· εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν τραγῳδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλεψύδρας ἂν ἠγωνίζοντο, ὥσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτέ φασιν)· «A tragœdiák hosszúságának a versenyek és az előadhatóság szempontjából való pontos meghatározása nem a poetika feladata; hiszen ha pl. száz tragœdia versenyezne, a versenynek a vízi óra szerint kellene lefolyni, mint a hogy az egyéb alkalmakkor (pl. a peres felek ügyének védelmére szánt idő kiszabásánál) szokásos», azt következteti, hogy megkísérlették egyszer a tragœdiák előadásának idejét is a vízi óra szerint szabályozni.

meg. A hely- és időbeli egység kifolyása annak az egyszerűségnek, mely az antik dráma cselekvényét a modern dráma cselekvényének sokoldalúságával szemben jellemzi; de helyesen jegyzi meg Schlegel kilenczedik felolvasásában, hogy befolyással volt e tekintetben a kar is, mert bajosan változtatható a hely, vagy terjeszthető ki hosszúra a cselekvény ideje, ha a kar állandó jelenlétével állandó részese vagy tanúja a szinpad eseményeinek. Így például az Eumenidákban és Aiaxban a szintér változása csak a kar távozása folytán lehetséges.

Érdekkel bír annak megfigyelése is, minő *személyek*[44] vállain nyugszik az antik tragœdia cselekvénye. Mivel a tragœdiák tárgyai rendszerint a hős-mondából merítvék, a cselekvény hordozói is főképen a mondák hősei; de a mióta Phrynichus behozta a tragœdiába a női alakokat, ez utóbbiak is fontos szerepet játszanak a három nagy tragikus műveiben. Igy például — eltekintve a kisebb jelentőségű szerepektől — Aeschylus Könyörgő Nőiben a Danaus leányaiból álló kar, Agamemnonjában Agamemnon neje Clytæmnestra a fő személy, ki mellett jelentékeny szerepe van Priamus trójai király leányának, a fogoly Cassandrának. Sophocles Antigonéjében és Electrájában szintén nőé a főszerep, és a Trachisi Nőkben is Heracles neje Deianira a darab legérdekesebb alakja. Legkiválóbb jelentőségű a nő Euripidesnél, úgy annyira, hogy tizenhét tragœdiája közül tizenegyben[45] bír első rangú szereppel. Az istenek egészben véve mellékes szerepet

[44] *Hiller:* Über einige Personenbezeichnungen griechischer Dramen, 1874. Nem kapható: *Thomas:* De vaticinatione vaticinantibusque personis in Græcorum tragœdia, 1879.

[45] Andromachében, a Bacchans Nőkben, Electrában, Hecubában, Helenában, az aulisi és tauribeli Iphigeniában, a Könyörgő Nőkben, Medeában, a Phœnicei és a Trójai Nőkben. Fő szerepet játszik a nő az Alcestis satyrdrámában is.

játszanak a három tragikusnál, a mennyiben — az epos technikája szerint — nem vesznek állandóan részt a cselekvényben, hanem csak egyes alkalmakkor lépnek közbe és befolyásolják az emberek tetteit. Aeschylus, ki bizonyos előszeretettel tárgyalja az isten-mondákat, legkiválóbban szerepelteti az isteneket, például az Eumenidákban, de különösen a Lebilincselt Prometheusban, melynek cselekvénye teljesen az istenek körébe esik. Sophocles, úgy látszik, csak korábbi darabjaiban követte Aeschylus példáját, nevezetesen Triptolemusban, melyben Demeter istennő lépett föl; Euripidesnél, mint a Bacchans Nőkből és a Phaethon című tragœdiából látható, ismét előtérbe lépnek az istenek, különösen a darab elején és végén, mint deus ex machina. Néha gyermekek is szerepelnek az antik tragœdiában; így például valószínű, hogy már Aeschylus felléptette a Dionysus Nevelői című drámában a fiatal Dionysust, valamint Sophocles Aiaxában is megjelenik Aiax és Tecmessa kis fia Eurysaces. De leggyakrabban szerepeltet gyermekeket, a hatás czéljából, Euripides,[46] okulva az athenæi törvénykezésből, melynél szokásos volt törvényszék elé vinni a vádlottak gyermekeit is, hogy a bírák könyörületre indíttassanak. Végül fölemlítendők, mint mellékszemélyek, a hírnök, őr, szolga, szolgáló, dajka és nevelő, kik Euripidesnél fontosabb szerepet játszanak, mint Aeschylusnál és Sophoclesnél; így pl. Hippolytusban a dajka Phædra titkos szenvedélyének meghitt ismerője.

A cselekvény egységéhez képest a tragœdia személyei közül kiválik egy mint *főszemély*. De a tragœdiák czímei e

[46] Alcestisben Admetus és Alcestis fia, Eumelus, alvilágba távozott anyját siratja; Andromachéban Menelaus meg akarja ölni Neoptolemus és Andromache fiát, Molottust; az aulisi Iphigeniában Iphigenia fivére, Orestes, mint gyermek lép fel; a Könyörgő Nőkben megjelennek a Thebánál elesett hét hős gyermekei.

tekintetben nem mindig mérvadók, mert igaz ugyan, hogy például Aeschylus Könyörgő Nőiben a könyörgő nők — a kart képező Danaidák — játsszák a fő szerepet, de az Eumenidákban nem az Eumenidák, hanem Orestes, és Sophocles Trachisi Nőiben nem a trachisi nők, hanem Heracles neje Deianira a főszemély. Euripidesnél a cselekvény egységének gyakori hiánya folytán nem egy esetben bajos meghatározni a főszemélyt.

A cselekvény mellett fontos szerepet játszik a görög tragœdiában az *epikus elem*,[47] mely, valamint a lyra, alapvető tényezője az antik tragœdiának. A mi a darab cselekvénye előtt történt, vagy utána történni fog, ha fontossággal bír a szereplők sorsára, elbeszélés útján adatik a közönség tudtára. Így sorolja fel Prometheus az emberiséggel tett jótéteményeit, és mondja el Jónak átszenvedett és jövendő bolyongásait. Euripides rendszerint egy isten — deus ex machina — által mondatja el a darab kezdetén az előzményeket és a darab végén a jövőt, vagy néha már a prologusban jelenti ki nála, nemcsak a múlt, de a jövendő dolgokat is, valamely isten,[48] mint Hippolytusban Aphrodite. De sok olyan dologról is, mely a cselekvény lefolyása alatt történik, csak elbeszélés útján nyerünk tudomást. Ilyenek a harczok és küzdel-

[47] *Hornung:* De nuntiorum in tragœdiis græcis personis et narrationibus, 1869.

[48] *Aristoteles* erre a kérdésre nézve a Poetika 15-ik fejezetében így nyilatkozik (ἀλλὰ μηχανῇ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν, ἃ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἃ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν): «A deus ex machinát kell használnunk a cselekvényen kívül eső, akár előzménybeli, akár jövendő dolgok előadására, melyeket mint emberek nem ismerhetünk, a miért is szükségessé válik azoknak előre való kijelentése és hírüladása; az isteneknek ugyanis mindentudást tulajdonítunk.»

mek,[49] melyeknek színrehozatalát a színészek csekély száma és a színpad csekély mélysége akadályozta; továbbá csodaszerű dolgok, mint a Colonusi Oedipusban Oedipus csodálatos sírba szállása; végül gyilkosságok és egyéb erőszakos és borzalmas események.[50] Csak Sophoclesnél dől Aiax a színpadon kardjába, de Sophoclest erre a kivételességre az vezette, hogy nem akart Aeschylus utánzójaként feltünni az által, hogy ő is, mint ez utóbbi a Thrák Nőkben, egy hírnök által tudatja Aiax öngyilkosságát.[51] Néha a gyilkosság hírnöki jelentés helyett, hatásosabb módon, színpad mögötti jajveszéklés által jeleztetik, mint Agamemnonban, vagy Sophocles Electrájában: így nem izgatják a nézőt a látás borzalmai, s a hatás mégis megrendítő.[52]

[49] Erre a dologra nézve *Aristoteles* így szól (Poetika, 24: τὰ περὶ τὴν Ἕκτορος δίωξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα γελοῖα ἂν φανείη, οἱ μὲν ἑστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων, ἐν δὲ τοῖς ἔπεσι λανθάνει): «A szinpadon pl. egy Hector üldözését ábrázoló jelenet: tétlenül ott álló harczosok, és Achilles, a mint ezeknek megtiltja az üldözést, nevetségesnek látszanék; de az eposban ilyesmi föl nem tünik.»

[50] *Horatius* ezekről Ep. ad. Pis. 185—187-ik soraiban így nyilatkozik: «Ne pueros coram populo Medea trucidet, aut humana palam coquat exta nefarius Atreus, aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem.»

[51] Így magyarázza Aiaxnak színpadon való öngyilkosságát Sophoclesnél a *scholiasta* Aiax 815-ik sorához való megjegyzésében (ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα [t. i. a nézők szeme láttára való gyilkosság] παρὰ τοῖς παλαιοῖς σπάνια· εἰώθασι γὰρ τὰ πεπραγμένα δι' ἀγγέλων ἀπαγγέλλειν. τί οὖν τὸ αἴτιον; φθάνει Αἰσχύλος ἐν Θρῄσσαις τὴν ἀναίρεσιν Αἴαντος δι' ἀγγέλου ἀπαγγείλας. ἴσως οὖν καινοτομεῖν βουλόμενος [t. i. ὁ Σοφοκλῆς] καὶ μὴ κατακολουθεῖν τοῖς ἑτέρου τινὸς ὑπ' ὄψιν ἔθηκε τὸ ὁρώμενον· ἢ μᾶλλον ἐκπλῆξαι βουλόμενος), s azután egy másik kevésbé valószínű föltevésének is kifejezést ad, hogy t. i. Sophocles azért tette Aiast a szinpadon öngyilkossá, hogy annál jobban hasson a nézőkre.

[52] A gyilkosságnak hírnökök vagy jajveszékelő hangok által való jelzését említi a *scholiasta* Ilias VI. 58-hoz való megjegyzésében (καὶ ἐν ταῖς τραγῳδίαις κρύπτουσι τοὺς ὁρῶντας τὰ τοιαῦτα [az Ilias fent idé-

Az elbeszélő elem állandó képviselői: a hírnök, az őr, a szolga, vagy néha a főbb személyek egyike, mint Aeschylusnál Prometheus. A hírnököknek két faja van: az *angelus* (ἄγγελος), ki a kívül történteket, és az *exangelus* (ἐξάγγελος), ki a benn végbementeket adja tudtul,[53] mint Antigonében, hol egy exangelus jelenti Creonnak, hogy neje Eurydice benn a királyi palotában kivégezte magát. A hírnök, őr és szolga egyénisége csak ritkán van némileg kidomborítva — mint Agamemnonban vagy Antigonében az őré — de rendszerint bizonyos részvevő érzelem hangján adják elő az eseményeket, hogy a nézőkben hasonló érzelmeket keltsenek. Az elbeszélés stilusa epikus, de a dráma természetéhez képest rövidebb és gyorsabb menetű, mint az eposban. Legjobban megőri az epikus hangot Aeschylus, pl. a Perzsákban, a salamisi ütközetet leíró nagy elbeszélésben; s utána Sophocles, pl. Electrában, hol Orestes nevelője szinlelt szavakkal írja le Orestesnek a delphibeli kocsiversenyen való állítólagos halálát. Euripidesnél bizonyos drámai élénkség lép előtérbe, mint Hecubában, Polyxena áldozati halálának leírásában. Néha lyrai szinezetű elbeszélésekre is akadunk, milyen a

zett sorában Agamemnon még a trójai anyák méhében levő csecsemőket is halállal fenyegeti] ἐν ταῖς σκηναῖς καὶ ἢ φωναῖς τισιν ἐξακουσμέναις ἢ δι' ἀγγέλων ὕστερον σημαίνουσι τὰ πραχθέντα). A *scholiasta* Sophocles Electrájának 1404-ik sorára vonatkozó szavaiban (νῦν τοίνυν βοώσης ἐν τῇ ἀναιρέσει τῆς Κλυταιμνήστρας ἀκούει ὁ θεατὴς καὶ ἐναργέστερον τὸ πρᾶγμα γίγνεται ἢ δι' ἀγγέλου σημαινόμενον· καὶ τὸ φορτικὸν τῆς ὄψεως ἄπεστι, τὸ δὲ ἐναργὲς οὐδὲν ἧσσον καὶ διὰ τῆς βοῆς ἐπραγματεύσατο) biztosabbnak mondja a hatást, ha a gyilkosságot, a látás borzalmainak kikerülésével, jajveszéklő hangok jelezik, mint ha azt a hirnök szavai tudatják.

[53] *Ammonius:* Ἄγγελος καὶ ἐξάγγελος καὶ αὐτάγγελος διαφέρουσιν. Ἄγγελος . . . πᾶς ὁ ἀπαγγέλλων τὰ ἔξωθεν· ἐξάγγελος δὲ ὁ τὰ ἔνδοθεν τοῖς ἔξω διαγγέλλων . . . . αὐτάγγελος δὲ ὁ τὰ ἑαυτοῦ διαγγέλλων, καὶ μὴ ὑφ' ἑτέρου.

colonusi Oedipusban — az egész darab lyrai jellemléhez mérten — Oedipus csodálatos halálának leírása.

Az epikus előadásnak egy másik eszközét, az *episodot*, csak igen ritkán használták fel az antik tragikusok, mert a cselekvénytől többé-kevésbé független jelleme folytán nagyon is megakadályozta amannak folytonosságot és gyorsaságot igénylő menetét. Ilyen episod Aeschylus Prometheusában Io fellépése, Euripidesnél a Heraclidákban Macariának, a Könyörgő Nőkben Euadnének, a Phœnicei Nőkben Menœceusnak önfeláldozó halála.

Valamint a cselekvény, úgy a *jellemzés*[54] művészete is, mely a cselekvény után legfontosabb tényezője a dráma technikájának, egyszerűbb az antik tragœdiában, mint az újkori drámában. A görög tragœdia nem vetekedhetik a modernnel se a jellemek sokféleségében, se az egyes jellemek vonásainak individuumokat alkotó sokoldalúságában: alakjai csekély számúak, és inkább egy pár vonással rajzolt typusok, semmint gazdag jellemzéssel kidomborított egyéniségek. A typusoktól individuumok felé való lassú haladás, melyet a három nagy tragikusnál észlelünk, abban leli magyarázatát, hogy a plastikus szellem erősebb volt a görög tragœdiában az individualizálásra való hajlamnál. Ennek a plastikus szellemnek kifolyásai a stereotyp művészi öltözetek, melyek lehetővé tévén a női szerepeknek is férfiak által való eljátszását, a részletezőbb individualizálásnak útját állották: különösen az álarcz, mely az arcznak jellemzetes taglejtések és állások által nem pótolható mimikáját kizárta. A színészkedésnek ezen módja nem külső nyűg, hanem belső okokból származó akadály volt a három nagy tragikus jellemzési mű-

[54] *Spiess:* Die weiblichen Charaktere der griechischen Tragœdie, 1846. *Bruchmann:* Ueber die Darstellung der Frauen in der griechischen Tragœdie, 1882.

vészetében, a mennyiben t. i. az individualizáló szellem még Euripidesnél se volt elég erős arra, hogy megváltoztassa a színészkedés sajátszerű formáit, melyek később is érvényben maradtak, a görög tragœdia hanyatlásának korszakában.

Aeschylusnál csak nehány hatalmas alak köti le figyelmünket, de Sophoclesnél és Euripidesnél már nagyobb változatosságot találunk a jellemekben, melyek az egyes tragœdiák keretén belül is gazdagabb csoportokban mutatkoznak. Aeschylus alakjai — az Orestea személyeinek kivételével — készen állanak már a darab elején, Sophoclesnél és Euripidesnél a cselekvény folyamán domborodnak, fejlenek. Aeschylus szoborszerűen testesít meg egy-egy eszmét személyeiben, Sophocles alakjai eszményítve, Euripideséi élethűen mutatják az embert,[55] az az: a plastikus szellem, átszármazva az eposból a tragœdiába, Aeschylusnál culminál, Sophoclesnél és Euripidesnél fokozatosan háttérbe szorúl.[56] Aeschylus jellemei férfiasok, büszkék, harcziasok és daczosak; Sophocles bizonyos előszeretettel rajzolja, finom psychologikus szinezéssel, a passiv hősöket, kik inkább átszenvedik mint átküzdik éltük tragikumát, és sok esetben öngyilkossággal vetnek véget életüknek. Euripides kitünően jellemzi, természetes igazsággal, a női alakokat, de a férfiak rajza, benső consequentia hiányában, ingatag; virtuozitással

[55] *Aristoteles* Poetikájának 25-ik fejezete szerint (Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν Εὐριπίδην δὲ οἷοί εἰσι) maga Sophocles úgy jellemezte a maga és Euripides művészetét, hogy ő úgy rajzolja az embereket, a milyeneknek lenniök kellene, Euripides meg úgy, a milyenek.

[56] Euripides tropusairól szóló értekezésem 90-ik és a Beiträge zur vergleichenden Tropik der Poesie 168-ik lapján utaltam arra a körülményre, hogy a mily mértékben fejlődött a görögöknél a plastikus szellem az építészetben és szobrászatban, úgy enyészett az a költészetben.

festi — mint a modern dráma előhirnöke — a szerelem szenvedélyét, a mint hogy általában véve a szenvedély rajzában a három tragikus között a legnagyobb és a fájdalom megérzékítése tetőpontja drámai technikájának. Aeschylus és Sophocles jellemei magukhoz hűen szólanak, és egyes axiomákkal adnak nyomatékot — különösen hosszabb beszédeik végén — nézeteiknek; de Euripides, reflexiójának túlságos uralmánál fogva, a jellemzés következetességének rovására terjengőssé teszi drámáiban a subjectiv elemet, úgy hogy nem egyszer saját gondolatainak tolmácsolására nők szájába ad philosophiai mondásokat. Az antik tragœdia jellemei többnyire nemesek,[57] sőt a bűnös alakok is, mint Aeschylus Agamemnonjában és Sophocles Electrájában Clytæmnestra, Euripidesnél Medea, imponáló méltósággal, nagy erővel és hatalmassággal rajzolvák; csak Euripides alacsonyítja le gyakrabban, kellő ok nélkül, a hős monda jellemeit, mint Orestesben Menelaust.[58]

Érdekes sajátossága az antik tragœdia jellemző művészetének, hogy a hirtelen keletkező bűnös szenvedélyeket

[57] *Aristoteles* (Poetica, 15: ἓν μὲν καὶ πρῶτον ὅπως χρηστὰ ᾖ [t. i. τὰ ἤθη]) fő követelménynek tartja, hogy a tragœdia jellemei nemesek legyenek.

[58] *Aristoteles* Poetikájában két helyt is (15: ἔστιν δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἦθους μὴ ἀναγκαῖον οἷον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστῃ és 25: ὀρθὴ δ' ἐπιτίμησις . . . μοχθηρία, ὅταν μὴ ἀνάγκης οὔσης μηδὲν χρήσηται . . . τῇ πονηρίᾳ, ὥσπερ [t. i. Εὐριπίδης] ἐν Ὀρέστῃ τοῦ Μενελάου) hivatkozik Euripidesnek Orestesben rajzolt Menelausára, mint a jellembeli rosszaság indokolatlan rajzára. De már *Aristophanes* se helyeselte Euripides lealacsonyított jellemeit, mint a Békák azon helye mutatja (1010—1012: Αἰ. τοῦτ' οὖν εἰ μὴ πεποίηκας, ἀλλ' ἐκ χρηστῶν καὶ γενναίων μοχθηροτάτους ἀπέδειξας, τί παθεῖν φήσεις ἄξιος εἶναι;), melyben Aeschylus, ki az alvilágban Euripidessel versenyez, azt veti ez utóbbinak szemére, hogy silány jellemeket rajzoló költészetével nyomorultakká tette a derék és nemes embereket.

vagy elmezavarokat — melyeknek festésénél a modern dramatikus az egyén lelki állapotának beható psychologikus szinezésére törekszik — a görögök cultusát jellemző *allegorikus személyesítés* útján dæmonikus lényekben megtestesítve állítja elénk. A három nagy tragikus ránk maradt műveiben erre csak egy példát találunk, az őrjöngés istennőjének Lyssának Euripides Őrjöngő Heraclesében való felléptetésében, de Pollux (Onom. 4, 142) egész sorozatát említi a görög tragœdiákban előforduló allegorikus daemoni alakoknak. Erős *realistikus* vonásoktól se riadtak vissza az antik tragikusok, hogy a szerencsétlenség csapásait minél erősebben éreztessék. Igy példáúl Aeschylusnál Clytæmnestra meggyilkolt férjének vérével bemocskolva, Io és Orestes őrülten jelennek meg a színpadon; Sophocles Tiresiast vakon, Oedipust kiszúrt vérző szemekkel, Philoctetest és Heraclest pokoli fájdalmaktól gyötörve lépteti fel; Euripidesnél Orestes és Heracles őrültségükkel, Agave végzetes örömtől újongva és fiának Pentheusnak fejét tartva kezében rendítik meg a nézőket.

A legsajátszerűbb jelenség az antik tragœdiában a *kar*.[59]

[59] *Heeren*: De chori græcorum tragici natura et indole, 1784. *Schiller*: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie, 1803. *Kabath*: De chori tragœdiæ græcæ natura et munere, 1827. *Runeberg*: Observationes circa chorum tragicum, 1833. *Hegel*: Aesthetik (III, pp. 547—550), 1835—1838. *Uylenbroek*: De choro tragico græcorum, 1846. *Gallus*: Über die Bedeutung des Chors in der griechischen Tragœdie, 1875. *Stolte*: De chori natura et indole, 1882. *Arnold*: Chor (Baumeister: Denkmäler, I. pp. 383—391), 1885. Nem kaphatók: *Ilgen*: Chorus græcorum qualis fuerit, 1788. *Vaucher*: De choro græcorum tragico, 1821. *Wellauer*: Über den Chor im griechischen Drama, 1843. *Hübner*: Einiges zur Charakteristik des Chors in der alten griechischen Tragödie, 1863. *Kraćmar*: Ueber den Chor der griechischen Tragœdie, 1867. *Jungwirth*: Über den Chor der griechischen speciell der sophocleischen Tragœdie, 1878.

Mint megtestesülése a lyrai elemnek, mely, mint említettük, a görög dráma anyaföldje volt, kezdettől végig sokkal jelentékenyebb szerepet játszott a tragœdiában, mint az epikus elem, mely csak erjesztője volt a drámaivá fejlődő lyrai anyagnak. A kar nélkülözhetetlen kelléke az antik tragœdiának, mert a kapocs, mely a kettőt elválaszthatatlanúl egybe fűzi, történeti jelentőségű. A görög tragœdia nem mellőzhette a kart, mert egész lényege abban gyökeredzett, mert annak kebelén növekedett naggyá, az vívta ki számára az athenæieknél az elismerést, annak pompája és tartalmi súlya tette gyönyörködtetővé és magasztossá! Helyesen jegyzi meg Hegel, hogy a kar oly szükséges kiegészítő része a görög tragœdiának, hogy emennek hanyatlása szoros összefüggésben áll a kar hanyatlásával. De minél inkább megfelel a kar a görög tragœdia szellemének, annál távolabb áll a modern drámától, mert hiányzik hozzá a történeti alap, és ellenkezik vele az erős uralom, melyet a modern drámában a cselekvény mindenek felett gyakorol: a Messinai Ara, melyben Schiller karokkal ellátott modern drámát akart teremteni, érdekes, de meghiúsult kísérlet. Hiszen már az antik tragœdiában is látható, hogy a cselekvény, jóllehet egyszerűbb mint a modernben, fordított viszonyban áll a kar fejlettségével: minél inkább háttérbe szorúl ez utóbbi, annál inkább előtérbe lép a cselekvény. De a kar és a drámaiasság ellentétessége nem válik az antik tragœdia hátrányára, mert a cselekvényesség nem oly nélkülözhetetlen kelléke az antik tragœdiának, mint a modernnek, míg a kar fő díszét képezi, és megadja neki azt a sajátszerű jelleget, mely reánk modernekre idegenszerű, de elragadó bájjal hatva, az emberi genius örök időkre elévülhetetlen alkotásává varázsolja az antik tragœdiát. Ha tehát a három nagy tragikusnak a kar használatában való művészetéről helyes képet akarunk alkotni, főképen azt kell szem előtt tartanunk, miként sikerült nekik a

kar lyrai elemét szerves egésszé olvasztani a dialogus drámai elemeivel. Téves az a hit, hogy a kar szerepe egy bizonyos, irányzatos alapgondolatból megmagyarázható. Schlegel — hogy csak egyet említsünk a sokféle nézet közül — «idealizált nézőnek» mondja a kart, de kevés görög tragœdiát ismerünk, melynek karára ráillenék ez a másoktól is sokat hangoztatott meghatározás. Közös vonást csak abban látunk a három nagy tragikusnál a kar használatában, hogy mindenik első sorban a kart teszi gondolatainak tárházává, de egyébként mindenik a maga módja szerint jár el annak alkalmazásában.

A fő érdem koszorúja itt is Aeschylust illeti meg, mert ő forrasztja legszervesebben eggyé a kart a tragœdia cselekvényével. Tizenkét személyben állapítja meg a tragikus kar tagjainak számát, kiket majd összesen, majd félkarokban, majd egyenként szerepeltet. Hogy a cselekvényt jobban kifejleszthesse, megszorítja elődeihez képest a kar szerepét, de nagyobb súlyt fektet rá, mint Sophocles és Euripides, kiknél fokozatosan csökken, és veszít jelentőségéből. Aeschylusnál a kar szoros kapcsolatban áll a cselekvénnyel, mert részint a legélénkebb érdeklődéssel és részvéttel kiséri annak fejleményeit, részint, mint az Eumenidákban, a cselekvénynek részese, vagy épen főszemélye, mint a Könyörgő Nőkben a Danaus fiai elől menekülő Danaidák kara: csak Prometheusban szorúl vissza terjedelemben, tartalomban és a cselekvénnyel való szoros kapcsolat dolgában egyaránt. Aeschylus kara a mellett, hogy — harmonikus egységgé olvadva a tragœdia drámai elemeivel — a hős sorsa iránt való érdeklődésében ez utóbbit óvja, inti és biztatja, vele örömöt és bút megoszt: egyszersmind — az ítélet magasabb fokára helyezkedvén — szószólója a legmagasabb vallási és erkölcsi igazságoknak.[60]

[60] *Horatius* szavai (A. P. 193—201: Actoris partis chorus officiumque virile defendat, neu quid medios intercinat actus, quod

Sophocles fellépése fordulópont azon út felé, melyen következetesen tovább haladott Euripides. Sophocles a tragikus kar tagjainak számát tizenkettőről tizenötre emelte,[61] de nem azért, hogy nyomatékosabbá tegye fellépésüket, hanem hogy megvalósíthassa drámáiban a hármas tagoltság elvét, melyet az által juttatott érvényre, hogy a tizenöt tagból álló kart a karvezetőre (κορυφαῖος), és két hét-hét személyből álló s egy-egy félkarvezetővel (παραστάτης) bíró félkarra osztotta, oly módon, hogy az első színésznek a karvezető, a másodiknak és harmadiknak a két félkar, illetőleg a két félkarvezető felelt meg a dráma szervezetében. A hanyatlás, melyet a kar használatában Sophoclesnél észlelünk, két körülményben nyilvánúl. Az egyik az, hogy Sophocles kara nemcsak nem részese, vagy épen fő személye a cselekvénynek, hanem hogy a cselekvény iránti érdeklődése se oly benső mint Aeschylusnál:[62] ez által a cselekvénytől, mely a kar

non proposito conducat et hæreat apte, ille bonis faveatque et consilietur amice, et regat iratos et amet pacare timentis; ille dapes laudet mensæ brevis, ille salubrem iustitiam legesque et apertis otia portis; ille tegat commissa, deosque precetur et oret, ut redeat miseris, abeat fortuna superbis), melyekben a tragœdiát jellemzi, leginkább Aeschylus karára illenek: «A színész szerepének és hívatásának tegyen eleget a kar (az az: vegyen tényleges részt a cselekvényben), és ne énekeljen olyasmit a cselekvény szüneteiben, a mi nem felel meg a czélnak és azzal össze nem egyeztethető; kedvezzen a jóknak és adjon nekik barátilag tanácsot, vezesse az indulatosokat és enyhítse a félelmet; dícsérje a mérsékelt lakomát, az üdvös igazságot és törvényeket, és a nyilt kapuk mellett való nyugalmat (az az: a biztonságot); őrizze meg a titkokat, kérje és imádja az isteneket, hogy térjen meg a nyomorultakhoz és távozzék a gőgösöktől a szerencse.»

[61] Eleinte Aeschylust követve Sophocles is bizonyára tizenkét személyből álló kart használt, a mint hogy később Aeschylus is Sophocles után indulva, pl. az Orestea három darabjában, tizenöt tagú kart léptetett föl.

[62] *Aristoteles* szerint (Poetica, 18: καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν

rovására előtérbe lép, különállóbb helyzetbe jut, megingatva a lyrai és drámai elem közötti egyensúlyt és magában rejtve a bomlás csiráját, mely azután erősen kihajt Euripidesnél. A másik hátrány a karnak mint egyéniségnek rajzában nyilvánúl. Sophocles kara egészben véve párton kívül álló, biráló szemlélője a cselekvénynek,[63] de néha, megbontva a cselekvénnyel való összefüggést, eltávolodik attól reflexióiban, és nem lévén ereje, hogy bíráskodásában a szenvedélyek harczának változó fordulatai által előidézett különböző hatások fölé emelkedjék, érzelmeiben és gondolataiban ingataggá, következetlenné válik, és majd az egyik, majd a másik félnek ad igazat. Példáúl Philoctetesben a Neoptolemus társaiból álló kar eleinte rokonszenvez Philoctetessel, de később mégis elősegíti ez utóbbinak rászedését; a Trachisi Nőkben a hajadonok kara egyetért Deianira tervével, de mikor annak végzetes kimenetelét megtudja, egy szóval se védi Deianirát. Sophocles kardalaiban van sok elragadó báj, mint a colonusi Oedipusban a költő szülőföldét, Colonust dicsőítő dalban; van több szép gondolat, mint Antigone második kardalában, melyben a költő az emberi szellem hatalmasságát énekli meg; tény az is, hogy kara néha következetes, æschylusi eréllyel és emelkedettséggel végzi ítélő tisztét, mint Oedipus

τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ) a kar egy színésznek szerepét kell hogy játssza (az az, tényleges részt kell vennie a cselekvényben), része kell hogy legyen az egésznek (az az, függjön szervesen össze a cselekvénnyel), és ne szerepeljen úgy, mint Euripidesnél, hanem mint Sophoclesnél. De a karnak ezen Aristoteles által fölsorolt tulajdonságai inkább Aeschylus mint Sophocles karára illenek.

[63] Sophocles karát jellemzi *Aristoteles* azon mondása (Problemata, 19 [Ὅσα περὶ ἁρμονίαν], 48; p. 922, 26—27: ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος· εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς μάρεστιν), hogy a kar tétlen jóakaró, s mint ilyen csak jó indulattal viselkedik az őt érdeklők iránt (de nem támogatja tettleg azokat).

királyban: de nem foglalja el többé a gondolat világának azt az idealis magaslatát, melyre Aeschylus helyezte, hanem rendszerint alászállva, mint különösen Antigonében látható, a tömeg ingatag jellemét mutatja.

Euripides tovább halad a Sophocles által megnyitott úton. Még jobban megszorítja a kart, és még jobban előtérbe lépteti a cselekvényt. Kara csak ritkán mutat közelebbi érdeklődést a cselekvény iránt, mint a Bacchans Nőkben és a tauribeli Iphigeniában; reflexiói csak ritkán felelnek meg a dráma cselekvényének, szóval: csak ritkán akadunk nála Aeschylus művészetének nyomaira. Euripides kara, rendszerint közömbös lévén a cselekvény iránt, és mint a skeptikus költő reflexióinak organuma, gyakran oly dolgokról hallat elmélkedéseket, melyek semmi összefüggésben sincsenek a cselekvénnyel, s nem felelnek meg a kart képező személyek egyéniségének. Gyakoriak a tetszetős elbeszélő és lyrai részletek, melyek magukban véve kiválóak ugyan, s mint ilyenek mulattatóan töltik be a cselekvénybeli szüneteket, de az organikus összefüggés hiányánál fogva elitélendők.[64]

Tanulságos a kar *személyeinek* figyelembe vétele is a három nagy tragikusnál. Valamint a szinpadon, úgy a karban is kiváló szerepe van a nőnek. Sophocles ugyan fennmaradt tragœdiái közül csak Electrában és a Trachisi Nőkben léptet fel női kart, míg Antigonében és a két Oedipusban öregek, Aiaxban és Philoctetesben férfiak szerepelnek; de

[64] Már a *scholiasta* is megjegyzi Euripides Phœnicei Nők című tragœdiájának 1019-ik sorához való jegyzetében (πρὸς οὐδὲν ταῦτα· ἔδει γὰρ τὸν χορὸν οἰκτίσασθαι τὸν θάνατον τοῦ Μενοικέως ἢ ἀποδέχεσθαι τὴν εὐψυχίαν τοῦ νεανίσκου· ἀλλὰ τὰ περὶ Οἰδίπου καὶ τῆς Σφιγγὸς διηγεῖται τὰ πολλάκις εἰρημένα), hogy a karnak a fönt idézett sornál kezdődő, Oedipusról és a Sphinxről szóló dala nem tartozik a tárgyhoz, hanem hogy a karnak inkább Menœceus halálát kellene siratni, vagy elszántságát dicsőíteni.

Aeschylus meglevő tragœdiái közül ötnek van női kara, s csak kettőben, a Perzsákban és Agamemnonban, szerepelnek öregek. Euripides tizenhét fennmaradt tragœdiája közül tizennégyben áll nőkből a kar, s csak az Őrjöngő Heraclesben vannak öregek és a Heraclidákban meg Rhesusban férfiak. A személyek rangját illetőleg nagyon eltér Aeschylus Sophoclestől és Euripidestől. Aeschylusnál, magasztos felfogásához mérten, a kar tagjait felsőbb lények képezik, mint a Könyörgő Nőkben a Danaidák, Prometheusban az Oceanidák, az Orestea harmadik darabjában az Eumenidák, vagy, mint a Perzsákban és Agamemnonban, előkelő öregek; Sophoclesnél és Euripidesnél, művészetük jellegéhez képest, köznapi embereket látunk,[65] s csak Euripides Bacchans Nőiben vannak istenek.

A három nagy tragikus művészetének kiváló tolmácsa a *nyelv*,[66] úgy grammatikai szempontból, mint a stilus tekintetében. A tragikusok nyelve az attikai nyelvjárás alapján fejlődik — a tragœdia eredetéhez képest — az epos ioni s a lyra dór nyelvjárásának fölhasználásával. Az epostól veszi a plastikát, a lyrától az erőteljességet és kardalaiban a dór hangtani jelleget. De ezen közös kereten belül jelentékeny

[65] Sophocles és Euripides karára illenek *Aristoteles* következő szavai (Problemata, 19 [Ὅσα περὶ ἁρμονίαν], 48; p. 922, 17—19: ἐκεῖνοι [t. i. οἱ ἀπὸ σκηνῆς] μὲν γὰρ ἡρώων μιμηταί· οἱ δὲ ἡγεμόνες τῶν ἀρχαίων μόνοι ἦσαν ἥρωες, οἱ δὲ λαοὶ ἄνθρωποι, ὧν ἐστὶν ὁ χορός): «A szinpadi személyek a hősök szerepét játsszák; a régiek vezérférfiai ugyanis csupa hősök voltak, alattvalóik pedig egyszerű emberek, és ezekből való a kar is.»

[66] *Firnhaber:* Über die Stichomythie, 1841. *Witten:* De stichomythia, 1872. *Pecz:* Systematische Darstellung der Proportionstropen bei Sophocles, 1877; Aeschylus és Sophocles képei, 1878; Aeschylus és Sophocles tropusai, 1878; Euripides tropusai, 1882; Beiträge zur vergleichenden Tropik der Poesie, 1886; A kisebb görög tragikusok tropusai, 1886.

különbséget észlelünk a három nagy tragikus között, kik a nyelv dolgában is saját szellemük szerint idomítottak és alkottak. Aeschylus, felhasználván három nyelvjárás kincseit, genialis erővel új nyelvet teremtett, mely minden izében megfelel szerzője hatalmas szellemének, s a melyben a költő egyénisége egész a modorosságig érvényesül. Csak syntaxisának van inkább egyszerű, mellérendelő (parataktikus) mondatszerkezetbeli jellege, de egyébként nyelve mindenben nagyszabású és kivételes: új, merész és hatalmas szóképzések, képek és phrasisok vonulnak végig költeményein, és emelik magasan a köznapi felé, nehézkes ugyan és homályos, de változó szinpompájában ünnepies nyelvezetét. Sophocles nyelve közép helyet foglal el Aeschylus magasztos és Euripides köznapiasabb nyelve között. Nem alkot új szavakat, hanem a meglevők értelmét változtatja és mélyíti, nem használ meglepő phrasisokat és képeket, de annál inkább változtat a nyelv syntaxisán, melyet merészen tovább képezvén, előtérbe lépteti benne az alárendelő (hypotaktikus) mondatszerkezetet, mint a stilusbeli atticismus kifejezőjét. Nyelve, a mellett hogy erőteljes, kedves is, de könnyűnek nem mondható, mert a megértés nehézségének nem egy szirtje rejtőzködik mondatainak síma tükre alatt. Euripides ellentéte Aeschylusnak. Leszállván a magasból a köznapi életbe, annak nyelvét karolja fel, s az előadás folyékonyságára és érthetőségére törekszik; mint a sophisták tanítványa, szerencsés közép utat tartva a duzzadás és ellapulás között, kiváló stilistikai művészetet fejt ki kerekded és magvas nyelvezetében. Csakhogy Euripides, valamint egyébként, úgy a nyelv használatában se mutat mindenütt egyenlően kitartó erőt, melynek hijával sophistikus mesterfogásokra adja magát, és későbbi műveiben még inkább alászállva, a komikusok nyelvéhez közeledik.

A görög tragœdia nyelvének jellemzetes sajátossága a

soros szerkezetű párbeszéd, az úgynevezett *stichomythia*, mely jelentékeny szerepet játszik mind a három tragikus stilusában, különösen Sophoclesnél, és a vitázó elem uralmához képest még inkább Euripides dialogusaiban. Három faja van — a szerint, a mint a vitatkozó felek két-két (stichomythia disticha), vagy egy-egy (stichomythia monosticha), vagy féf-fél (stichomythia hemisticha) sorban adnak váltakozva kifejezést nézeteiknek — és ezek között leggyakoribb a stichomythia második faja.[67] A két sorosat különösen Sophocles kedveli, a fél soros nem fordul elő Aeschylusnál, míg Euripides egyaránt használja a stichomythiának mind a három faját. Sophocles és Euripides nem egy ízben combinálják a stichomythia első és második faját, vagy oly módon, hogy a párbeszédet folytatók fölváltva — majd két-két majd egy-egy sorban — nyilatkoznak, vagy úgy, hogy az egyik félt egy-egy, a másikat két-két sorban szólaltatják meg. Nagy rhetorikai művészettel használja Euripides a stichomythiát a pathetikus jelenetekben: az ellenfelek vitája hosszabb beszédekkel kezdődik, melyek az indulat fokozódásával mindinkább rövidülnek, míg a szenvedély legerősebb kifakadásaiban, a vita hevességéhez képest, stichomythikus szerkezetbe csapnak át; de a mint lassanként csillapul a szenvedély, elmarad a stichomythia is, s a dialogus úgy végződik, a mint kezdődött, hosszabb záró beszédekkel.

A versen kívül álló *indulatszók* Aeschylusnál csak ritkán fordulnak elő, ki csak a legerősebb indulatok kifejezésére használja azokat; gyakrabban találkozunk velük Sophoclesnél, és különösen Euripidesnél, a szenvedély festésében legnagyobb görög tragikusnál. A *képek* (tropusok) közül a közös

[67] A régiek csak a stichomythiának második faját említik. *Pollux*, Onom., IV, 17 (Περὶ ὑποκριτῶν ἢ ὑποκρίσεως): στιχομυθεῖν δὲ ἔλεγον τὸ παρ' ἓν ἰαμβεῖον ἀντιλέγειν, καὶ τὸ πρᾶγμα στιχομυθίαν.

névvel «aránytropusok»-nak nevezett metaphora, personificatio, allegoria és hasonlat, mint a phantasia szüleményei, legszámosabbak Aeschylusnál, ki a legerősebb phantasiával bír, azután Sophoclesnél; leggyakoriabbak mind a három költőnél a hajózásból és a természetből vett aránytropusok. Néha ez utóbbiak külömböző elemekből alakulván, polychromikus színezettel bírnak, és pedig leginkább Aeschylusnál. A synecdoche és metonymia, mint a reflexio alkotásai, Euripidesnél játszanak fő szerepet, kinek legerősebb a reflexiója, s azután Euripidesnél. Hogy mennyire homogén a nyelv a három nagy tragikusnak és korszakaiknak szellemével, mutatja képeiknek miveltségtörténeti és költészeti szempontból való megfigyelése, melyből nemcsak sokban hű képét nyerjük az egyes korszakoknak, hanem új fény derül a három tragikus egyéniségének, tehetségüknek és hajlamaiknak rejtettebb vonásaira is.[68]

A tragikusok nyelvének további nyilvánulása a magas művészetről tanuskodó *verselés*, mely a költészet, zene és orchestika közös tekintetbe vételén alapszik, mert valamint a kari lyrában, úgy a tragœdia kari részleteiben is a költészet együtt járt a zenével és táncz művészetével. Tehát a görög tragikus nemcsak költő volt, hanem értett a zenéhez és orchestikához is, s mint ilyen szem előtt tartotta, hogy a nyelvanyag által kifejezett rhythmus, az az a metrum, ne csak a gondolatoknak, hanem a zene és táncz művészetének is megfeleljen. A kar metrikus formái a legnagyobb változatosságot mutatják. Aeschylus a dór és æol formákból indul ki, részint válogatva a meglevőkből, részint új alakzatokat teremtve, melyek megfelelnek magas pathosú költészetének; Sophocles szigorú szabályok szerint jár el, mint Aeschylus, de

[68] Kimutatni törekedtem ezt a három nagy tragikus tropusairól szóló értekezéseimben.

formái, művészetéhez mérten, simábbak és kellemesebbek. Euripides csak kezdetben szabályozott, később a kor megváltozott ízléséhez képest Timotheusnak, a költőnek és híres zenésznek pártjához szegődvén, rhythmusaiban lágy és sentimentalis, czifrázó és bizonytalan, sőt nem egyszer túlságosan ellapúl. A dialogus uralkodó formája a trimeter iambicus, mely Aeschylusnál méltóságos, Euripidesnél elevenebb és könnyebb menetű, míg Sophoclesnél a közép utat követi. De nem veszett ki a tragœdia dialogusából a tetrameter trochaicus sem, mely, mint említettük, állandó formája volt a dithyrambusnak, s kiváló szerepet játszott a régibb tragœdiában, a mint hogy még Aeschylus Perzsáiban is ez a versforma uralkodik a dialogusban; egyébként a három tragikus csak kivételesen használja, ha t. i. nagyobb erőt és gyorsaságot akarnak kifejteni, mint Agamemnon végén az Aegisthus és a kar között folytatott heves párbeszédben látható.

A *rímelés*, valamint az antik költészetben általában véve, úgy a görög tragœdiában is csak szórványos jelenség, nem elve a verselés művészetének. Mivel rendszerint ugyanazon hajlítási (flexióbeli) végzetekkel bíró, vagy ugyanazon szavaknak ismétlődéséből áll, hatásosnak nem mondható. Aeschylus és Sophocles gyakrabban használják az *alliteratiót*, különösen a kemény k és p hangok összehangzását. Előfordul a népköltészet maradványa, a *refrain* is, oly módon, hogy vagy egyes indulatszók ismétlődnek helyenként, vagy egyes sorok, sőt egész mondatok, kifejezve az alapgondolatot; néha ugyanazon, vagy hasonló szavak ismétlődnek a stropha és antistropha ugyanazon helyein. A refraint különösen Aeschylus[69] kedveli, de akadunk egyes példákra Sophoclesnél és Euripidesnél is.

[69] Pl. Agamemnonban a 121-ik sor (αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω) a 139-ik és 159-ik sorokban, az 1489—1493 sorokban levő mondat

A három nagy tragikus kiváló drámai technikájáról tanuskodik a tragœdiáikat compositio tekintetében szervesen egésszé alakító *szerkezet*,[70] melyről az ókori adatok csak a legfőbb dolgokban adnak felvilágosítást, holott az újabbkori tanulmányok kétségtelenné teszik, hogy a görög tragœdia szerkezete igen sokoldalú, és hogy a legapróbb részletekben is tudatos művészettel nyilvánul.

A fő elv, melynek alapján a tragœdia szerkezete megalakul, a tragœdiáknak dialogikus, illetőleg drámai és lyrai részletek szerint való tagolása. A fő részek Aristoteles[71] szerint a következők: drámaiak a prologus, episodium és exodus; lyraiak a kardalok (χορικά), melyeknek két fő faja a

(ἰὼ ἰὼ βασιλεῦ βασιλεῦ, πῶς σε δακρύσω; φρενὸς ἐκ φιλίας τί ποτ' εἴπω; κεῖσαι δ' ἀράχνης ἐν ὑφάσματι τῷδ' ἀσεβεῖ θανάτῳ βίον ἐκπνέων) az 1513—1517 sorokban ismétlődik.

[70] *Schmidt:* De parodi in tragœdia græca notione, 1855; Parodos und Stasimon, 1863. *Ascherson:* De parodo et epiparodo tragœdiarum græcarum, 1856. *Klein:* De partibus formisque quibus tragœdiam constare voluerit Aristoteles, 1856. *Nake:* Ueber Symmetrie im Bau der Dialoge griechischer Tragœdien, 1862. *Voss:* De tragœdiarum græcarum prologis, 1864. *Chaignet:* Des formes divers du chœur dans la tragédie grecque, 1865. *Westphal:* Prolegomena zu Aschylus Tragœdien, 1869. *Wecklein:* Ueber πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος, πάροδος, στάσιμον, 1872. *Myriantheus:* Die Marschlieder des griechischen Drama, 1873. *Oeri, Christ, Prien:* Thesen über die scenische Responsion bei den griechischen Tragikern, 1878. *Oemichen:* De compositione episodiorum tragœdiæ græcæ, 1881. *Aschauer:* Über die Parodos und Epiparodos in der griech. Tragœdie, 1887. Nem kaphatók: *Ellendt:* De prologis tragœdiæ græcæ, 1819. *Waldästel:* De tragœdiæ Græcorum membris ex verbis Aristotelis recte constituendis, 1837. *Firnhaber:* Der Prolog der Tragœdie, 1851. *Kock:* Über die Parodos der griech. Tragœdie, 1854. *Ascherson:* Die Parodos und Epiparodos in der griech. Tragœdie, 1857; Umrisse der Gliederung des griech. Dramas, 1862. *Caspers:* Über die Prologe der griech. Tragœdien, 1874.

[71] A *Poetika* 12-ik fejezetében ezeket mondja (μέρη δὲ τραγῳδίας... κατὰ τὸ.... εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα τάδε ἐστίν, πρόλογος ἐπεισόδιον ἔξοδος

parodus és stasimum. A *prologus*[72] (πρόλογος), mint neve is mondja, a tragœdia bevezető részét képezi, magában foglalván a cselekvény expositióját, mely Aeschylusnál és Sophoclesnél többször, Euripidesnél rendszerint monologikus alakot ölt. Az *episodiumok*[73] (ἐπεισόδια) a drámának kardalok közé eső részei; felölelik az egész drámai bonyodalmat, s nevüket (az ἐπεισόδιον «hozzálépést» jelent) onnan veszik, hogy kezdetüket a színésznek a kardal befejeztével való fel-

χορικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμον, κοινὰ μὲν ἁπάντων [t. i. τραγῳδιῶν] ταῦτα): «A tragœdia részei a benne különvált tagozatok szerint a következők: prologus, episodium, exodus, kardal, és ez utóbbinak két faja a parodus és stasimum; ezek minden tragœdiával közösek» (az az, a tragœdiának főrészeit képezik).

[72] *Aristophanes* (Ran., 1120: τὸ πρῶτον τῆς τραγῳδίας μέρος) a prologust a tragœdia első részének nevezi; *Aristoteles* (Poetica, 12: ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου) pontosabban a tragœdia azon befejezett egészet képező részének mondja, mely a parodust előzi meg; *Tzetzes* (περὶ τραγικῆς ποιήσεως [ed. Dübner, Rhein. Mus., IV, pp. 402—408] v. 21: πρόλογος μέν ἐστι τὸ μέχρι χοροῦ τῆς εἰσόδου) úgy nyilatkozik, hogy a prologus a kar föllépéseig tartó része a tragœdiának. *Euanthius* (De tragœdia et comœdia, Gronov, Thes. græc. antiq., VIII, p. 1685: prologus est velut præfatio quædam, in quo solo licet præter argumentum aliquid ad populum vel ex poetæ vel ex ipsius fabulæ vel ex actoris commodo loqui) a prologust oly előszónak mondja, melyben a darab tartalmán kivül szabad még egyet-mást a költő vagy a darab vagy a színész érdekében is a közönségnek mondani; *Donatus* szerint (De comœdia et tragœdia, Gronov, Thes. græc. antiq., VIII, p. 1688: prologus est prima dictio a Græcis dicta prologos, id est antecedens veram fabulæ compositionem elocutio) a prologus oly első nyilatkozat a tragœdiában, mely megelőzi a tulajdonképen való drámai compositiót. Világos, hogy Euanthius meg Donatus is a prologus meghatározásánál nem a görög, hanem a latin tragikusokat tartják szem előtt.

[73] *Aristoteles* szerint (Poetica, 12: ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν) az episodium befejezett egészet képező kardalok között levő befejezett része a tragœdiának; az episo-

lépése jelöli. Az *exodus*[74] (ἔξοδος), mint a tragœdia vége, adja a catastrophát. A *parodus*[75] (πάροδος) a kar első dala, melynek bevezető részét, mivel nemcsak a belépő karnak

diumot *Tzetzes* is (Περὶ τραγικῆς ποιήσεως [ed. Dübner, Rhein. Mus. IV, pp. 402—408] vv. 22—23: ἐπεισόδιος δέ ἐστιν . . . λόγος μεταξὺ . . . μελῶν χορῶν δύο) két kardal között levő dialogikus résznek mondja. *Pollux* azon meghatározása (IV, 108: ἐπεισόδιον ἐν δράμασι πρᾶγμα πράγματι συναπτόμενον), hogy az episodium a dráma cselekvényének oly része, mely egy másik cselekvény-rész mellett áll, nem a tragœdiára, hanem az új attikai comœdiára vonatkozik, melyben a kar hiányozván, a cselekvény egyes szakaszai megszakítás nélkül egymás után következtek. A *scholiasta* Soph. Phil. 1218-ik sorához való jegyzetében *kettős episodiumnak* (διπλοῦν ἐπεισόδιον) nevez egy olyat, melyben két személy lép föl. *Suidas* az episodiumot két helyen ('Επεισόδιον. τὸ εἰς τὰ δράματα εἰσαγόμενον, κατὰ προσθήκην τινὰ καὶ αὐξησιν τοῦ δράματος, és 'Επεισόδιον. τὸ εἰσφερόμενον τῷ δράματι γέλωτος χάριν, ἔξω τῆς ὑποθέσεως ὄν. καταχρηστικῶς δὲ τὸ ἐξαγώνιον ἅπαν πρᾶγμα) a dráma oly ráadásos járulékának mondja, mely — és ezt nem helyesli — a dráma cselekvényének körén kívül esik, és (a comœdiában) nevettetés czéljából szokott előfordulni; nyilvánvaló, hogy Suidas nem az Aristotelesféle episodiumra gondol, hanem a mai értelemben vett episodokra, melyek a cselekvénnyel nem állanak szerves összefüggésben. Nem ide tartozik az Aristoteles által említett ἐπεισοδιώδεις μῦθοι καὶ πράξεις, melyre nézve l. a 40-ik jegyzetet.

[74] *Aristoteles* szerint (Poetica, 12: ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος) az exodus a tragœdiának oly befejezett egészet képező része, mely után nem következik kardal; ugyanígy nyilatkozik *Tzetzes* is (Περὶ τραγικῆς ποιήσεως [ed. Dübner, Rhein. Mus., IV, pp. 402—408] vv. 24—25: ἡ δ' ἔξοδος . . . μεθ' ὃν χοροῖς οὐκ ἔστι τὸ λέγειν μέλος, és vv. 72—73: τὴν ἔξοδον τὸ πέμπτον ἀκροῦ μέρος, ὅπερ . . . ἐστὶν εἰς τέλος).

[75] *Aristoteles* (Poetica, 12: πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλη τοῦ χοροῦ), kinek szövegében a ὅλου χοροῦ kifejezést Westphal (Prolegomena zu Aeschylus, p. 59) a prologus, episodium és exodus megelőző definitióiban előforduló kifejezések alapján (mind a három μέρος ὅλον-nak mondatik) helyesen javítja γέξις ὅλη τοῦ χοροῦ-ra, a parodust a kar első, befejezett egészet képező dalának mondja; hasonlóképen jellemzi azt *Tzetzes* szerint (Περὶ τραγικῆς ποιήσεως [ed. Dübner, Rhein.

állásfoglalása után, hanem rendszerint már belépés közben is énekeltetett, többnyire az induló rhythmusra alkalmas anapæstusok és trochæusok képezik. A parodusnak egy másik faja az *epiparodus*[76] (ἐπιπάροδος), a kar második fellépő

Mus., IV, pp. 402—408] v. 40: ᾠδὴν χοροῦ πρωτίστην t. i. λέγει ὁ Εὐκλείδης τὴν πάροδον) Euclides is. A *scholiasta* Eur. Phœn. 202-ik sorához való jegyzetében (πάροδος δέ ἐστιν ᾠδὴ χοροῦ βαδίζοντος ἅμα τῇ εἰσόδῳ) és *Pollux* (IV, 108: ἡ μὲν εἴσοδος τοῦ χοροῦ πάροδος καλεῖται) a kar bevonuló dalát nevezik parodusnak; a *scholiasta* Aesch. Perzsáihoz írt bevezetésében (τῶν χορῶν τὰ μέν ἐστι παροδικά, ὅτε λέγει, δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν) naiv módon úgy határozza meg a parodust, hogy az egy oly kardal, melyben a kar kijelenti, hogy miért jelenik meg. Hephaestio *scholiastájának* azon nyilatkozata (a Περὶ ποιημάτων czímű munka Κεφ. ε' Περὶ ἀπολελυμένων fejezetének ἐν ταῖς παρόδοις szavaihoz való jegyzetében [Westphal, Scriptores metrici græci, I, p. 223, 42-ik scholion]: Οὕτω καλεῖται ἡ πρώτη τῶν χορῶν ἐπὶ τὴν σκηνὴν εἴσοδος), hogy a parodus a karnak szinpadon való első föllépése, már a római drámára vonatkozik. *Plutarchus* (An seni sit gerenda respublica, 3: Σοφοκλῆς δὲ λέγεται μὲν ὑπὸ τῶν υἱῶν παρανοίας δίκην φεύγων, ἀναγνῶναι τὴν ἐν Οἰδίποδι τῷ ἐπὶ Κολωνοῦ πάροδον, ἣ ἐστιν ἀρχή· Εὐίππου ξένε τᾶσδε χώρας ἵκου stb.) helytelenül nevezi a colonusi Oedipusnak első stasimumját parodusnak.

[76] *Pollux* szerint (IV, 108: ἡ δὲ κατὰ χρείαν ἔξοδος ὡς πάλιν εἰσιόντων μετάστασις, ἡ δὲ μετὰ ταύτην εἴσοδος ἐπιπάροδος) a karnak szükség esetében való távozása, azon czélból, hogy ismét visszatérhessen, μετάστασις-nak, és a távozás után való másodszori megjelenése ἐπιπάροδος-nak neveztetik. Az epiparodusnak másik faját, mely egy másik karnak föllépéséből áll, az előbbinek távoztával, *egy grammatikus* (Cramer, Anecd. Græca Parisin., I, p. 20: ἐπιπάροδος δέ ἐστιν ὅταν ἕτερος χορὸς ἀφικνεῖται τοῦ προτέρου παρελθόντος· στάσιμος δὲ ὅταν χρὴ λέγειν στάσιμον, ὡς ἐν τῷ Ἱππολύτῳ Εὐριπίδης· Ὠκεανοῦ τις ὕδωρ πέτρα λέγεται) említi, és *Tzetzes* két helyen (Περὶ τραγικῆς ποιήσεως [ed. Dübner, Rhein. Mus. IV. pp. 402—408] vv. 43—45: μεταπάροδον Εὐκλείδης ἐπιπάροδον λέγει, ἄλλου χοροῦ δ' ἔλευσιν αὐτήν μοι λέγει· χοροῦ μετ' ἔξέλευσιν, ὃς πρὶν ἦν λέγων, és vv. 109—113: ἐπιπάροδος, ἔλευσις δὲ δευτέρου χοροῦ μετ' ἐξέλευσιν τοῦ χοροῦ τοῦ πρὶν λέγω· ὅταν χορὸς στὰς δ' ἐμπαράδῃ τι μέλος, ὡς· Ὠκεανοῦ τις ὕδωρ λέγεται στάζειν πέτρα, στάσιμον τὸ μέρος εἴληχε τὴν

dala, mely kétféle módon fordul elő: vagy ugyanazon kar távozik és lép föl újból, mint Aiaxban, hol az Aiax katonáiból álló kar a táborból urának keresésére indulva, ez utóbbit egy elhagyott tengerparti vidéken holtan találja; vagy a főkar mellett még egy *mellékkar* (παραχορήγημα) is fellép, mint Hippolytusban, melyben a főkart troezeni asszonyok, a mellékkart Hippolytus szolgákból és szolgálókból álló vadászcsapata képezi. A *stasimumok*[77] (στάσιμα) a karnak a

κλῆσιν φέρειν); Tzetzes első helye szerint Euclides a második kar föllépéséből álló epiparodust «metaparodusnak» nevezi. Helytelenül nevezi a grammatikus és Tzetzes a második helyen Euripides Hippolytusában — hol a parodust a mellékkar és az epiparodust a főkar (Ὠκεανοῦ τις ὕδωρ szavakkal kezdődő) föllépése képezi — az epiparodust egyszersmind stasimumnak azért, mert állva énekeltetett.

[77] *Aristoteles* szerint (Poetica, 12: στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου) a stasimum a karnak oly dala, melyben nincs (induló rhythmusra alkalmas) anapæstus és trochæus, tehát ellentéte a parodusnak, melynek bevezető részét többnyire ezen versmértékek képezték. A grammatikusok (a *scholiasta* Eur. Phœn. 202-ik sorához való jegyzetében: τοῦτο τὸ μέλος στάσιμον λέγεται· ὅταν γὰρ ὁ χορὸς μετὰ τὴν πάροδον λέγῃ τι μέλος ἀνῆκον τῇ ὑποθέσει, ἀκίνητος μένων, στάσιμον καλεῖται; a *scholiasta* Aesch. Perzsáihoz írt bevezetésében: τῶν χορῶν τὰ μέν ἐστι παροδικά, . . . τὰ δὲ στάσιμα, ὅτε ἵσταται καὶ ἄρχεται τῆς συμφορᾶς τοῦ δράματος; *Etym. magn.*: Προσῴδιον· . . . Ἰστέον ὅτι τῶν μελῶν καὶ τῶν ὕμνων τὰ μὲν καλεῖται προσῳδία· τὰ δὲ ὑπορχήματα· τὰ δὲ στάσιμα . . . στάσιμα δὲ, ἃ ἑστῶτες ὕστερον ἔλεγον, ἀναπαυόμενοι, ἐς Στάσιμον· Τὸ μέλος τοῦ χοροῦ· ὅταν γὰρ ὁ χορὸς μετὰ τὴν πάροδον διατίθηταί τι μένων ἀκίνητος πρὸς τὴν ὑπόθεσιν, ἃ εἰκότως στάσιμον λέγοιτο; egy *grammatikus*, Cramer, Anecd. Græca Parisin., I, p. 20: στάσιμος δὲ [t. i. ἐστὶν ὁ χορὸς] ὅταν χρὴ λέγειν στάσιμον; *Tzetzes*, Περὶ τραγικῆς ποιήσεως [ed. Dübner, Rhein. Mus., IV, pp. 402—408] vv. 51—60: ἄλλοι δὲ τὸ στάσιμον χοροῦ φασὶν μέρος ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου τῶν μέτρων· πάλιν ὁ Εὐκλείδης δέ φησιν ὧδε πως· ὅταν χορὸς στάς τι κατάρχεται λέγειν . . . . Ἤδη προκοπτούσης τῆς τραγῳδίας τὴν ἐμμέλειαν ἧδον) a stasimumot a parodus után következő kardalnak mondják, de, nyilván az elnevezés után indulva, abban a tévedésben vannak, hogy a kar azt mozdulatlanul állva énekelte; a scholiasta

parodus után következő nagyobb dalai, melyek a bonyodalom phasisába jutott cselekvény egyes részeinek — az episodiumoknak — határait jelölik; a név nem azt jelenti, hogy a kar mozdulatlanul állott, mert tudjuk, hogy énekét ünnepies taglejtésekkel kisérte, hanem hogy dalait állandó helyére jutva énekelte, ellentétben a parodussal, melyet bevonulás közben, vagy közvetetlenül a bevonulás után énekelt.

Aeschylus tragœdiáiban négy kardal — egy parodus és három stasimum — vesz körül és választ el egymástól három episodiumot, továbbá mindenik drámája egy exodussal végződik, és a Könyörgő Nők és Perzsák kivételével mindeniket egy prologus vezeti be: tehát a drámai elem őt részre — egy prologusra, három episodiumra és egy exodusra — oszlik. A cselekvénynek ezen ötös beosztása állandó volt a későbbi új attikai comœdiában, továbbá a római tragœdiában és az új attikai comœdiából kifejlődő római comœdiában[78], és Horatius[79] canonja szerint szabállyá vált a modern drámában is.

Aeschylus Perzsáihoz írt bevezetésében (ἄρχεται τῆς συμφορᾶς τοῦ δράματος) helytelenül számítja a stasimumot a drámai expositióhoz; hasonlóképen helytelen Tzetzesnek is azon megjegyzése, hogy a drámai bonyodalomban (ἐπίτασις) a stasimum helyett az ἐμμέλεια kardal áll, mely szóról tudjuk, hogy a tragœdia tánczának neve volt.

[78] *Andronicus* grammatikus (Meineke, Hist. crit., p. 561: ἧς [t. i. τῆς νέας κωμῳδίας] ἐπίσημος Μένανδρος καὶ παρὰ Ῥωμαίοις Τερέντιος καὶ Πλαῦτος . . . Τερέντιος . . . εἰς πέντε σκηνὰς διαιγεῖ τὸ δράμα), kiemelvén az új comœdia képviselői gyanánt a görögöknél Menandert, a rómaiaknál Plautust és Terentiust, ez utóbbiról azt jegyzi meg, hogy drámáit öt felvonásra (σκηνάς) osztotta be, és ezen megjegyzés bizonyára érvényes nemcsak a római comœdiára általában véve, hanem az új attikaira is. *Euanthius* (De tragœdia et comœdia, Gronov, Thes. græc. antiq., VIII, p. 1685: Comœdia vetus . . . . paullatim . . . . in quinque actus processit) helytelenül tulajdonít már az ó attikai comœdiának öt felvonást.

[79] De Arte Poetica, vv. 189—190: Neve minor neu sit quinto productior actu fabula.

Sophocles és Euripides csak nagyjából ragaszkodnak a tragœdiának ezen Aeschylus által megállapított fő szerkezetéhez, a mennyiben náluk a kardalok elaprózása vagy számuknak csökkentése folytán az episodiumok szaporodnak vagy terjedelmesebbekké válnak.

A görög tragœdia fő részeinek megkülömböztetése sok esetben nehézséggel jár, mert a lyrai elem mindenféle alakban behatol a drámai részletekbe is, úgy hogy biztos határ a fő részek között alig vonható. A lyrai elemnek a drámai részekben, az az prologusban, episodiumban és exodusban mutatkozó önálló alakzatai a panaszdal, szinpadi dal és magán dal. A *panaszdal*[80] (κόμμος, κομματικά), mely különösen mint gyászdal szerepel, a népköltészetből származott át a tragœdiába; váltakozó ének egy, két, sőt három színész és a kar között.[81] Aeschylusnál és Sophoclesnél a catastropha előtt vagy után áll, hosszú, antistrophikus szerkezetben; Euripides tetszés szerinti helyen használja, és rövidebbre fogva szabadabb szer-

[80] *Aristoteles* szerint (Poetica, 12: ἴδια δὲ [t. i. μέρη τραγῳδίας] τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κόμμοι . . . . κόμμος δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς) a szinpadi dal és panaszdal különösebb részei a tragœdiának, tehát nem oly állandó tagjai minden tragœdiának, mint a főrészek, t. i. a prologus, episodium, exodus, parodus és stasimum (l. a 71-ik jegyzetet); továbbá szerinte a κόμμος a kar és színész (ἀπὸ σκηνῆς) között váltakozó panaszdal. Ugyanígy jellemzi a panaszdalt a *scholiasta* Aesch. Perzsáihoz írt bevezetésében (τὰ δὲ κομματικά, ὅτε λοιπὸν [t. i. a Perzsák vége] ἐν θρήνῳ γίνεται), *Pollux*, IV, 53 (ki szintén a κομματικά szót használja κόμμος helyett), és *Tzetzes* (Περὶ τραγικῆς ποιήσεως [ed. Dübner, Rhein. Mus., IV, pp. 402—408] vv. 64—69: οὗτος δ' ὁ κομμὸς τοῦ χοροῦ τελῶν μέρος, ὑποκριταῖς ἦν ὡς πολὺ συνηγμένος, κομμὸς δὲ θρήνου μενθικώτερος πλέον. Ὁ θρῆνος ἐστὶν ἠμερέστερον μέλος, κομμὸν πάλιν ἄλλος δέ τις θρῆνον λέγει· κοινὸν χοροῦ σκηνῆς τε τυγχάνει λέγων).

[81] Egy színész és a kar között pl. Prom. vv. 136—196-ban, két színész és a kar között Prom. 1040—1093-ban, három színész és a kar között a colonusi Oedipus 1670—1779 soraiban.

kezetet ad neki. A *szinpadi dal*[82] (τὸ ἀπὸ σκηνῆς) a színész szabad szerkezetű magán bravour-áriája, mint pl. Prometheusban a föllépő Iónak első szavai. A szinpadi dal tovább képzése a *magán dal*[83] (μονῳδία), melyet Euripides alkotott meg a Timotheus-féle zene szellemében, mint a modern operaáriák előzőjét, s alkalmazott, különösen későbbi darabjaiban, előszeretettel és nagy zenei hatással. Ilyen magán dalt énekel pl. Ion a hasonnevű darab elején.

Egy másik fontos szerkezeti elv, mely a görög tragœdiák lyrai és drámai részeiben nyilvánul, a *symmetria*. Különösen a lyrai részekben, nevezetesen a parodusban, stasimumban és panaszdalban uralkodik ez a törvény, mint antistrophikus szerkezet, mely abból áll, hogy a *strophának* (στροφή) egy azonos szerkezetű másik stropha, úgynevezett *antistropha*

[82] *Aristoteles*, Poetica, 12: ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κόμμοι (l. a 80-ik jegyzetet); *Tzetzes*, Περὶ τραγικῆς ποιήσεως (ed. Dübner, Rhein. Mus., IV, 1836, pp. 402—408) vv. 119—120: τὸ σκηνικὸν δὲ τυγχάνειν εἶναι νόει, ὑποκριτοῦ πρόσωπον ἂν ᾠδὴν λέγῃ.

[83] *Photius*, μονῳδία· ἡ ἀπὸ σκηνῆς ᾠδὴ ἐν τοῖς δράμασι. *Aristophanes* Békáiban (vv. 936—944: Αἰ. σὺ δ', ὦ θεοῖσιν ἐχθρέ, ποῖ' ἄττ' ἐστὶν ἅττ' ἐποίεις; Εὐ . . . . ὡς παρέλαβον τὴν τέχνην παρὰ σοῦ . . . . ἀνέτρεφον μονῳδίαις) Euripides Aeschylusnak azon kérdésére, hogy mi újat létesített ő (Euripides) tragœdiában, dicsekedve feleli, hogy mihelyt tőle (Aeschylustól) átvette a tragœdia művészetét, magán dalokkal «nevelte» föl azt; a következőkben Aeschylus elítélőleg bírálja Euripides kardalait (melyeket Aristophanes a magán daltól megkülömböztetve μέλη-nek nevez) és magándalait (vv. 1329—1330: τὰ μὲν μέλη σου ταῦτα· βούλομαι δ' ἔτι τὸν τῶν μονῳδιῶν διεξελθεῖν τρόπον). Az utóbbiakról *Lucianus* is gúnyolódva emlékszik meg, mondván (De saltat., 27: καὶ μέχρι μὲν Ἀνδρομάχη τις ἢ Ἑκάβη ἐστί, φορητὸς ἡ ᾠδή, ὅταν δὲ Ἡρακλῆς αὐτὸς εἰσελθὼν μονῳδῇ, ἐπιλαθόμενος αὑτοῦ, . . . σολοικίαν εὖ φρονῶν εἰκότως φαίη ἄν τις τὸ πρᾶγμα), hogy az még tűrhető, ha Andromache vagy Hecuba énekel, hanem hogy minden józanul gondolkodó idétlenségnek tartja, ha Heracles, megfeledkezve méltóságáról, monodiákat énekel.

(ἀντιστροφή) felel meg. Aeschylus a legszigorúbb törvények szerint használja az antistrophikus szerkezetet, Sophocles szabadabban jár el, és még szabadabban Euripides. Néha egy *utódal* (ἐπῳδός) járul az antistrophikus szerkezethez, különösen a kar első dalaiban; ritkán előzi meg azt egy *elődal* (προῳδός), vagy választja el a strophát és antistrophát egy *közdal*[84] (μεσῳδός). Előfordulnak oly esetek is, hogy a stropha és antistropha közé dialogikus rész esik, sőt néha egyedül álló strophákat is találunk. De valamint a dithyrambus későbbi fejlődésében, mint attikai dithyrambus, lerázta az antistrophikus szerkezet igáját,[85] úgy a tragœdia is szabad szerkezetet használt az indulatok és szenvedélyek festésére, különösen a szinpadi[86] és magán dalokban. A symmetriának a lyrai elemben uralkodó törvénye kihat a drámai, illetőleg dialogikus részekre is, különösen azokra, melyek mint recitativ részletek lyrai részekkel állanak összefüggésben. Ilyen pl. a Perzsák első episodiumában — a 260-ik sortól a 285-ikig — a hirnöknek a kar antistrophikus éneke közben való ötször két soros felszólalása. Előfordul a symmetria a tisztán dialogikus részekben is, mint pl. a Perzsák harmadik episodiumában levő Darius és Atossa között váltakozó huszonnégy soros stichomythiában (715—738), hol az első tizen-

[84] *Hephaestio*, Ἐγχειρίδιον περὶ μέτρων, Κεφ. ὸ.' Περὶ τῶν κατὰ σχέσιν (Westphal, Scriptores metrici græci, I, p. 68): Ἐπῳδικὰ μὲν οὖν ἐστὶν ἐν οἷς συστήμασιν ὁμοίοις (t. i. a strophához és antistrophához) ἀνόμοιον (az epodus) ἐπιφέρεται . . . Προῳδικὰ δὲ ἐστὶν ἐν οἷς τὸ ἀνόμοιον (a proodus) προτέτακται τῶν ὁμοίων. Μεσῳδικὰ δὲ, ἐν οἷς περιέχει μὲν τὰ ὅμοια, μέσον δὲ τὸ ἀνόμοιον (a mesodus) τέτακται.

[85] *Aristoteles*, Probl., 19 (Ὅσα περὶ ἁρμονίαν), 15; p. 918, B: οἱ διθύραμβοι, ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο (művészibbekké lettek, t. i. mint attikai dithyrambusok), οὐκέτι ἔχουσιν ἀντιστρόφους, πρότερον δὲ εἶχον.

[86] *Aristoteles*, Probl. 19 (Ὅσα περὶ ἁρμονίαν), 15; p. 918, B: τὰ μὲν ἀπὸ τῆς σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίστροφα.

két sorban Xerxes törekvéseiről, a másik tizenkettőben azoknak rosz kimeneteléről van szó: sőt symmetriára akadunk a stichomythiát megelőző és követő részekben is, mint a fönt említett stichomythiánál, melyet Darius és Atossa hathat soros beszéde előz meg. Általában véve a dialogus symmetriája két főalakban nyilvánul, oly módon, hogy vagy ugyanazon személynek két felszólalása, vagy két személynek szavai egyeznek meg a sorok száma tekintetében. Néha egész jelenetekben észlelünk bizonyos *parallelismust*. Kiváló példája ennek a Hetek Theba ellen című tragœdiában a hirnök és Eteocles között megosztott hét beszédpár, melyben a hirnök hétszeres felszólalását Eteocles hétszeres válasza követi, oly módon, hogy a felszólalás és felelet által képezett hét beszédpárt a karnak egyenlő számú sorokból álló közbeszólásai választják el egymástól. Ilyféle parallelismusokban az egyezés nem oly szoros, mint a symmetrikus szerkezetekben, s épen azért helytelen dolog a parallelismusok egyes tagjai között a sorok számára nézve is egyezést keresni, és ha ez nem mutatkozik, a sorok erőszakos elvetéséhez vagy helyük változtatásához folyamodni, hasonlóképen elitélendő a philologiai kutatás azon iránya is, mely nemcsak kisebb részekben, hanem nagyobb jelenetekben sőt egész tragœdiákban is a tudatosan alkalmazott symmetriát keresi.[87]

Tragikumuk és irányzatosságuk.

Azon eszközök ismertetése után, melyekkel a három nagy tragikus az alapul vett tárgyakat művészi formába öntötte,

[87] Így vitatja az egész görög tragœdiában uralkodó symmetriát *Oeri* és *Prien*, kikkel szemben *Christ* csak egyes részekben látja annak érvényesülését (l. a 70-ik jegyzetet).

az a kérdés merül fel, mi a drámai technika által formailag megalkotott tragœdiák lényege, az az, minő a három nagy tragikus műveiben nyilvánuló *tragikum*.[88]

Említettük, hogy a dithyrambus tárgyát a Dionysus

[88] Irodalom: *Schiller:* Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet, 1784; Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, 1792; Ueber die tragische Kunst, 1792; Tragödie und Komödie, 1818. *Süvern:* Über Schillers Wallenstein in Hinsicht auf griechische Tragœdie, 1800. *Schütz:* Ueber den katholischen Charakter der antiken Tragœdie, 1842. *Haentjes:* Ueber die Schicksalsidee bei Homer und den Tragikern, 1848. *Camboulin:* Essai sur la fatalité dans le théatre grec, 1855. *Vischer:* Aesthetik, 1846—1857. *Gerss:* Ein Beitrag zur Charakteristik der alten Tragœdie, 1865. *Szász:* A tragikai felfogásról, 1870. *Névy:* A tragœdia elmélete. 1871. *Schmitt:* Moderne und antike Schicksalstragœdie, 1874. *Keim:* Elemente der tragischen Spannung, 1876. *Weddingen:* Lessing's Theorie der Tragödie mit Rücksicht auf die Controverse über die κάθαρσις τῶν παθημάτων, 1876. *Osterwald:* De notione fati in tragœdiis græcis, 1878. *Günther:* Beiträge zur Geschichte und Aesthetik der antiken Tragödie, 1880; Zeugnisse und Proteste, 1887. *Steinberger:* De catharsi tragica, 1882. *Egger:* Katharsis Studien, 1883. *Manns:* Die Lehre des Aristoteles von der tragischen Katharsis und Hamartia, 1883. *Minor:* Die Schicksals-Tragödie in ihren Hauptvertretern, 1883. *Goebel:* Über tragische Schuld und Sühne, 1884. *Beöthy:* A tragikum, 1885. *Dehlen:* Die Theorie des Aristoteles und die Tragœdie der antiken, christlichen und naturwissenschaftlichen Anschauung, 1885. *Hegedüs:* A tragikum lényege és a görög tragikusok. 1885. *Biese:* Das Wesen der Tragœdie, 1886. *Rákosi:* A tragikum, 1886. *Gassner:* Über tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit mit besonderer Rücksicht auf die Frage nach der Zulässigkeit schuldloser Helden, 1887. *Weidenbach:* Aristoteles und die Schicksalstragödie, 1887. *Bettingen:* Das Wesen des Tragischen, 1888. *Greguss:* Rendszeres széptan, 1888. *Schächter Miksa:* Az emberi akarat szabadságáról, 1889. Nem kaphatók: *Zeising:* Ueber das Tragische, 1842. *Walser:* Lessings und Goethes charakteristische Ansichten über die tragische Katharsis, 1869. *Hoffmann:* Das Nichtvorhandensein der Schicksalsidee in der alten Kunst, 1882.

viszontagságairól szóló mondák képezték, hogy ezen mondákhoz Epigenes tragœdiáiban a hősök küzdelmeiről és szenvedéseiről szóló mythusok járultak, és hogy Thespis az Epigenesféle lyrai tragœdiából megteremtette a tulajdonképeni, drámai tragœdiát. A tárgy minősége tekintetében Thespis óta nem történt változás, úgy hogy a görög tragœdia alapját elejétől mindvégig a komolyság eleme képezte. De miként mutatkozik ez a három nagy tragikus műveiben? Aeschylus kiváló egyének küzdelmeit és szenvedéseit tárja elénk, oly módon, hogy a küzdelem és szenvedés az egyén bűnössége vagy vétségessége[89a] folytán szerencsétlen véget ér — részint halállal,[89b] részint egyébként[90] — vagy szerencséset, nemcsak az egyén bűntelensége és vétségtelensége folytán,[91] hanem bűnössége daczára is.[92] Sophoclesnél szintén kiváló egyének küzdelmeit látjuk, akképen, hogy vétségük vagy bűnük folytán halállal lakolnak,[93] vagy hogy küzdelmeik bűntelenségük

[89a] Ezen szavakat: «bűn, bűnös, bűnösség» az aristotelesi ἁμαρτία μεγάλη-nak (nagy hiba), és ezeket: «vétség, vétséges, vétségesség» az aristotelesi ἁμαρτία τις-nek (bizonyos, kisebb hiba) értelmében használom. Különben a «bűn, bűnös, bűnösség» kifejezések helyett a «vétek, vétkes, vétkesség» kifejezések is használhatók.

[89b] A *Hetek Theba ellen* című tragœdiában Eteocles, ki testvére Polynices ellen kegyetlen boszúérzetet táplál, testvérével való párbajban esik el; *Agamemnon*, ki hadi dicsőség után vágyódva leányát áldozta fel, neje Clytæmnestra által, és a *Síri Áldozókban* Clytæmnestra, mint férjének gyilkosa, fia Orestes által öletik meg.

[90] A *Perzsákban* a dölyfös és elbizakodott Xerxes a görögöktől szenvedett veresége által teljesen megaláztatik; a Zeussal makacson daczoló *Prometheus* a föld mélyébe sülyed.

[91] A *Könyörgő Nőkben* az akkor még büntelen Danaidák megmenekülnek Aegyptusnak őket üldöző fiai elől.

[92] Az *Eumenidákban* az areopag Athene közbenjárására fölmenti az anyagyilkos Orestest.

[93] *Aiax* az Atridák iránt táplált boszúérzete miatt Athene istennőtől megalázva öngyilkossá lesz; hasonlóképen *Antigone*, mikor ma-

és vétségtelenségük folytán szerencsés,[94] vagy bűntelenségük és vétségtelenségük dacára szerencsétlen véget ér — részint halállal,[95] részint egyébként.[96] Euripidesnél a kiváló egyének küzdelme vagy jóra fordul bűntelenségük és vétségtelenségük folytán,[97] vagy bűnösségük daczára,[98] vagy pedig halálra bűnösségük folytán; [99] de gyakran ugyanazon tragœdiában több fő személy gyanánt szereplő kiváló egyén küzdelmét rajzolja.[100]

A három nagy tragikus műveinek ezen összehasonlító áttekintéséből látható, hogy a tragœdiáik tárgyát képező komoly elem mint kiváló egyének küzdelmeinek és szenvedéseinek rajza nyilvánul. Ezen rajz természetszerű tulajdon-

kacs engedetlenségével magára vonja Creon engesztelhetetlen haragját. *Electrában* a férjgyilkos Clytæmnestrát megöli fia Orestes.

[94] A *colonusi Oedipusban* és *Philoctetesben* Oedipus és Philoctetes szenvedése szerencsés véget ér.

[95] A *Trachisi Nőkben* Deianira, tudta nélkül férjének Heraclesnek halálát okozva, öngyilkossá lesz.

[96] *Oedipus Királyban* Oedipus, felismervén öntudatlanul elkövetett végzetes tettét, kiszúrja szemeit.

[97] A *Hecuba*, *Helena*, *Ion* és a két *Iphigenia* című tragœdiákban, melyeknek fő személyeit a czímek jelölik.

[98] *Medea* megöli gyermekeit és megmenekszik; az *Őrjöngő Heraclesben* Heracles megöli nejét és gyermekeit, s azután engesztelő áldozatot hozva Athenæbe menekül.

[99] A *Bacchans Nőkben* Pentheust, Theba királyát, ki Bacchust megveti, ezen isten akaratából széttépi anyja Agave; *Hippolytus* Aphrodite megvetése miatt halállal lakol.

[100] *Andromachében* Andromache, Neoptolemus ágyasa, megmenekül gyermekével együtt Neoptolemus felesége, Hermione elől; Hermionét kimenti unokatestvére Orestes abból a veszedelemből, mely őt Neoptolemus atyja, Peleus részéről fenyegeti; Neoptolemust megöli Delphiben Orestes. *Electrában* Orestes és Electra megölik anyjukat, Clytæmnestrát, s azután Orestes a Dioscurok parancsára Athenæbe megy az areopag elé, és Electrát barátjának Pyladesnek adja feleségül. A *Heraclidákban* Heracles rokonsága (anyja Alcmene és

sága, hogy magasabb érdeklődést, s egyszersmind magasabb megnyugvást is kelt, mert élénken fölébreszti bennünk annak tudatát, hogy az élet keservei és csapásai, melyek a kiváló egyéneket se kimélik, nemcsak a mi osztályrészünk, hanem az egész emberiségé. Tehát *az antik tragikum kiváló egyének küzdelmeinek és szenvedéseinek magasabb érdeklődést és megnyugvást keltő rajza*, olyképen, hogy 1. az egyén bűnössége vagy vétségessége folytán bünhődik; 2. bűntelenségénél és vétségtelenségénél fogva szerencsében részesül; 3. bűnössége daczára részesül szerencsében; 4. bűntelensége és vétségtelensége daczára bünhődik.[101] A két első eset az erkölcsi igazságszolgáltatás eszméjén alapul, és a legelső a vívódó harczok hevességénél fogva a leghatásosabb; a két utóbbi eset az erkölcsi igazságszolgáltatás hiányában majd könyörületet, majd szánalmat kelt lelkünkben.

Ime az antik tragikum mivolta, a mint négyféle alakjában mutatkozik! De az összegező kép nem illik rá mindenik pontjában mind a három nagy tragikusra.

leánya Macaria) Athenæbe menekülnek az őket üldöző Eurystheus, Argos és Mycenæ királya elől. A *Könyörgő Nőkben* a Thebánál elesett hősök anyái Eleusisba menekülnek, és Athenæ királyának Theseusnak segítségével kieszközlik az elesett hősök eltemetését, mit Theba királya, Creon megtagadott. *Orestesben* Electra és Orestes viszontagságai rajzolvák; a *Phoenicei Nőkben* Eteocles és Polynices párbajban elesnek és a vak Oedipus Thebából kiüzetik; a *Trójai Nők* Hecuba, Cassandra és Andromache szomorú sorsát tárgyalják.

[101] Az egyén, kinek személyében a tragikum összpontosul, nem mindig azonos a drámai technika szempontjából való fő személlyel, (l. a cselekvény egységéről és a főszemélyről szóló részt a 101-ik és 104-ik lapokon). A tragikumot képviselő egyének pl. Agamemnonban Agamemnon, a Síri Áldozókban és Sophocles Electrájában Clytæmnestra; de a drámai technika szempontjából való fő személyek Agamemnonban Clytæmnestra, a Síri Áldozókban Orestes, és Sophocles Electrájában Electra.

A tragikum tekintetében Aeschylus és Sophocles ellentétes állást foglalnak el; Euripides a középen jár. Aeschylusnál képviselve látjuk az antik tragikum három első faját, de kiválóan előtérbe lép a legelső. Aeschylus a legszigorúbb erkölcsi igazságszolgáltatást mutatja, mert csak a bűnre mér halállal való büntetést, de nem a vétségre. *Aeschylus tragikuma — a bűnnek halállal, a vétségnek egyébként való büntetése — az antik tragikum legmagasabb fokát képezi.* Sophocles tragœdiái az antik tragikum első, második és negyedik faját mutatják, de jellemző tulajdonsága művészetének, hogy a tragikum negyedik formája csak ő nála mutatkozik. Oedipus királyban Oedipus és a Trachisi Nőkben Deianira bűntelen, sőt vétségtelen is, mégis bűnhődik mind a kettő — az előbbi szeme világának elvesztésével, az utóbbi halállal: e két tragœdiában nincs igazságszolgáltatás, mely még akkor se érvényesül kellőképen Sophoclesnél, ha Aeschylus tragikumát követi; hiszen Aiax és Antigone nem bűnösök, csak vétségesek, és büntetésük mégis a halál. *Sophocles tragikuma szerint az egyén bűntelensége és vétségtelensége daczára bünhődik.* És ha tragikumának forrását keressük, csakhamar megtaláljuk azt a görög népnek az emberi sorsról való hitében. Ezen hit szerint, melyről a mondák egész sorozata tanuskodik, az istenek, élükön Zeussal, eleve kiszabják mindenkinek végzetét, melyet ki nem kerülhet senki sem, még akkor se, ha ártatlan, s a melynek átka gyakran nemzedékeken át öröklődik a bűnös családjában.[102] Ez a felfogás uralkodik Sophocles tragikumában is, és világos kifejezést nyer a sors kikerülhetetlen voltának többszörös kiemelésében és a sors átkát hirdető jóslatokra való gyakori hivatkozásokban. Oedipus csak azért bünhődik, mert tagja a

[102] Hasonlóan bünteti az ó testamentumban Jehova a bűnösöket »harmad és negyed ízíglen».

Labdacidák átkos családjának; Deianira csak azért lakol halállal, mert úgy akarja végzete. Szerepel a sors Aeschylus tragœdiáiban is, de mély, philosophiai felfogással igazzá léve és nemesítve. Aeschylus nemcsak az egyes tragœdiákban, hanem különösen trilogiáiban mutatja a sors átkának későbbi nemzedékekre való kihatását, de nála a sors ily módon való uralma azon az igazságon alapul, hogy a szülők bűnei átszármaznak az utódokra is, úgy hogy az átkos család tagjainak bünhődése az öröklött bűnösség következménye. Ki szokta emelni ő is a sors kikerülhetetlen voltát, de ez nála csak szinezet, mely sötétebbé teszi a képet, de nem változtatja meg a kép compositiójában rejlő alapfelfogást. Agamemnonnak bünhődnie kell, mert bűnös ő is, mint atyja Atreus, hiszen hadi dicsőség utáni szertelen vágyból feláldozta leányát; a Hetek Theba ellen czimű tragœdiában, mely a Labdacidák családjának sorsát tárgyaló trilogia harmadik része volt, Eteocles mint bűnös család bűnös tagja lakol halállal, testvérgyilkosságra késztetvén őt határtalan boszúérzete. *Az antik sorstragoedia atyja nem Aeschylus, hanem Sophocles.*[103]

Az erkölcsi beszámíthatóság megítélése szempontjából kiváló fontosságú a sors eszméjén kívül a szabad akaratnak, s a kettő egymáshoz való viszonyának kérdése. A görög bölcsészetben Plato vetette föl először az akarat szabadságának kérdését, melyre Aristotelessel együtt igenlő feleletet adott, míg a stoikusok — valamint korunkban a német sorstragikusok és Schopenhauer — tagadó eredményre jutottak. De Plato, Aristoteles és a stoikusok a negyedik századba tartoznak, holott Aeschylus és Sophocles tragikumának megitélésénél az ötödik század — nevezetesen az ezen korbeli néphit

[103] L. *Günther* «Grundzüge der tragisehen Kunst» czimű könyvének 4-ik fejezetét.

és az említett tragikusok — ebbeli nézeteinek ismeretére van szükségünk, melyre azonban határozott és világos nyilatkozat hiányában csak következtetés útján juthatunk. Nézzük tehát a kérdést közelebbről. A különbséget, mely Aeschylusnál és Sophoclesnél a sors eszméjének felfogásában mutatkozik, említettük. Említettük nevezetesen, hogy Aeschylusnál az átkos család tagjainak bűnhődése az öröklött bűnösség következménye: Eteocles, mikor a kar vissza akarja tartani a testvérével való végzetes harctól, hivatkozik ugyan a sors kikerülhetetlen voltára, de ezt csak azért teszi, hogy mentegesse, egy felsőbb hatalom parancsával igazolja a fivére ellen kebelében dúló engesztelhetetlen gyűlöletet, melyet azonban nem palástolhat eléggé a sorsra való utalással, mert tettének összes indító okai egyéniségén belül, jellemében rejlenek. És mivel *ő* akar — nem a sors miatt, hanem a maga kedvéért — tette beszámítható, s így joggal bűnhődik. Másként áll már a dolog Oedipusnál. Igaz, hogy Oedipus szenvedélyes ember, hogy hirtelen felforró indulatában gyalázza a tisztes ősz Tiresiasban a jósokat, hogy kormánya elleni fondorkodással gyanúsítja Tiresiast, hogy halállal fenyegeti az ártatlan Creont, — de miért? Mi ragadja ily igazságtalan szidalmakra és fenyegetésekre heves természetét? Talán vallástalansága és gyanakvó zsarnoki természete? Bizonyára nem. A dráma elején azt a jóslatot hozza Creon Delphiből, hogy Theba csak úgy fog megszabadulni a dögvésztől, ha megtalálják Laius gyilkosát. Ezt megtudva Oedipus, egyedüli feladatának tekinti az isteni szózat intelme szerint cselekedni hazája javára, és cselekszik lázas eréllyel, miközben megsérti az útját állani látszó Tiresiast és Creont, de nem vallástalanságból, nem zsarnokiasságból, hanem hogy eleget tegyen az isteni szózatnak, mely áldáz kegyetlenséggel hajtja veszedelembe szerencsétlen, mit sem sejtő áldozatát; szóval: Oedipus minden tettének rugói egyéniségén kívül, az

isteni parancsnak heves természetét felizgató hatalmában rejlenek, s épen azért nem lévén felelősség alá vonhatók cselekedetei, bűnhődése jogtalan. De még ha el is fogadnók — mint a hogy nem fogadhatjuk el — hogy Tiresias meggyalázása tisztán vallástalanságának, Creon halállal való fenyegetése egyedül zsarnokiasságának kifolyása, még akkor is a büntetést, melyben részesül, túlságosnak kellene tartanunk. Sophocles, úgy látszik, az által törekedett jogosúltnak feltüntetni Oedipus bünhődését, hogy szenvedélyességét lépteti előtérbe, de ezen külső, pusztán technikai fogása nem sikerült, mert érezzük, hogy Oedipus heves természete daczára se támadta volna meg Tiresiast és Creont, ha nem hajtotta volna az isten jóslata, míg Eteocles ádáz természete folytán elkövette volna akkor is tettét, ha nem ismerte volna a családjára nehezedő súlyos végzetet.

Fentebbi fejtegetéseink alapján immár megadható a sors eszméjének és a szabad akaratnak, valamint a kettő között való összefüggésnek és az erkölcsi beszámíthatóságnak kérdésére a felelet. A *sors*, oly értelemben véve, mint a hogy a görög nép hitében és Sophocles sorstragœdiáiban szerepel, csakis a görög hit alapján bír jogosúltsággal; de Aeschylus felfogása, mely szerint a sors a szülők bűnös tulajdonainak a későbbi nemzedékekre való átszármazásában, s tegyük hozzá, a külvilág körülményeinek az egyénre való hatásaiban nyilvánúl: örök időkre igaz marad. *Szabad akarat*, azon általánosan elfogadott értelemben, hogy t. i. mindenki bárminő tettre elhatározhatja magát, minek folytán, ha rosszúl tesz, büntetésre méltó, mert jót is tehetett volna: ily értelemben vett szabad akarat nem létezik. Minden tettünk egyéniségünk minőségétől függvén, csak olyasmire határozhatjuk el magunkat, a minek rugói jellemünkben rejlenek. Az elveteműlt épen oly kevéssé szánhatja el magát valamely nemes tettre, mint a fennkölt szellem valamely nemtelenre. Teljes

joggal tagadja tehát Schopenhauer az ily módon értelmezett szabad akaratot. De ha tekintetbe vesszük, hogy tettünk indító okai — mint Eteoclesnél és Oedipusnál láttuk — egyéniségünkön *belül* vagy *kívül* eshetnek, úgy különbséget kell tennünk tett és tett között, s *szabadnak* kell neveznünk a belső, *nem szabadnak* a külső indító okból származót. Ha például valaki — hogy erős példával világosítsuk meg felfogásunkat — boszúból lövi le ellenfelét, szabad akaratból teszi, mert jellemében gyökeredznek tettének motivumai, de ha a kiparancsolt katona lövi le az elítéltet, tettét bizonyára senki se fogja szabad akaratból eredőnek tekinteni, mert ez utóbbi esetben a tett indító okai a végrehajtó egyéniségén kívül, a fölebbvaló parancsában rejlenek. A sors és akarat közti *összefüggés* tehát csak az lehet, hogy a *születés sorsa* nem áll ellentétben a szabad akarattal, s hogy nem szabad akaratunkat a *körülmények sorsa* eredményezi, ha t. i. ez utóbbinak hatása tisztán külső (mint pl. a fölebbvaló parancsáé), s nem alakult át húzamos befolyás következtében (mint pl. a jó vagy rossz nevelés következményei) belső motivumokká. Természetes, hogy a sorsról és szabad akaratról adott nézeteinkhez képest módosúl az *erkölcsi beszámíthatóság* eszméje is. Felelősek vagyunk a születési és belső motivumokká alakult körülményi sorsunkból eredő szabad akarati tetteinkért, de nem eshetnek beszámíthatóság alá a tisztán külső hatású körülményi sorsunkból származó nem szabad akaratú tetteink. Tehát Aeschylus tragikuma szerint az egyén, mivel bűnös vagy vétséges tettei születési vagy belső motivumokká átalakult körülményi sorsának eredményei, erkölcsi felelősségre vonható, míg Sophocles tragikumában, mely a küzdő egyén tetteit a tisztán külső hatású körülményi sors következményeiként tünteti fel, az erkölcsi beszámíthatóság megszünik. Valamint az élet, úgy a költészet tragikuma szerint is nem magunktól függő káros tulajdonainkért és körülményeinkért

bűnhődünk, s így a tragikum hatása se lehet más, mint a sorsunkban való «magasabb megnyugvás».

Euripides művei a tragikumnak Aeschylusnál előforduló három faját mutatják, de nála a sors eszméje már mint színezet is majdnem egészen kivész, másrészt meg az antik tragikum kevésbé jelentékeny fajai túlnyomók, t. i. a harmadik és különösen a második, az az: *Euripides tragikuma szerint az egyén küzdelme bűntelenségénél és vétségtelenségénél fogva, vagy bűnössége daczára jóra fordúl.* Különösen káros következményűek művészetének azon sajátságai, hogy a küzdelmet és szenvedést, mint említettük, gyakran nem egy, hanem több kiváló egyénnél egyszerre mutatja be, és hogy az isteneket a darab végén nem belső okokból, hanem a drámai technika szempontjából, puszta gépek gyanánt szerepelteti:[104] az előbbi körülmény, a drámai érdeklődés megoszlása folytán, *tragikumának hatását csökkenti;* az utóbbi, a cselekvény természetes végkifejlésének megszakadása következtében, *úgyszólva teljesen megtöri.*

Ha már most összehasonlítjuk az *antik tragikumot,* úgy a mint az az említett négyes tételben nyilvánúl, a *modern tragikummal,* azt látjuk, hogy *ez utóbbinak alapja szűkebb, mint az előbbié.* Az antik tragikum két sarkpontja az egyén kiválósága és annak küzdelme és szenvedése, részint szerencsétlen, részint szerencsés kimenetellel: tehát *az antik tragikum magában foglalja* második és harmadik tételében, *az Euripides-féle tragikumban, azt a két motivumot, mely a modern drámában* egy új műfajnak, *a komoly színműnek képezi alapját.*[105] Az antik fölfogás szerint már maga a küzdelem

[104] L. a cselekvénynél a catastropháról mondottakat.

[105] *Aristoteles* Poetikájában a dráma fajai gyanánt csak a tragœdiát, comœdiát és satyrdrámát különbözteti meg; hasonlóképen a későbbi görög theoretikusok is, mint az *anonymus, Tzetzes* és *Demetrius* (l. az 1 könyv 93-ik jegyzetét).

és szenvedés is tragikus, ha kiváló egyén sorsához fűződik, a modern nézet szerint csak a kiváló egyén bűnhődése, és pedig legalább is némileg indokolt bűnhődése tragikus: tehát a modern tragikum két sarkpontja az egyén kiválósága és annak bünhődése, az az, a *modern tragikum* szerint az egyén küzdelme csak *szerencsétlen* kimenetelű lehet, míg az *antik tragikum* a szerencsétlen kimenetel mellett nem zárja ki a *szerencsétset*, mert komoly természetének ezen kettős tulajdonsága már a görög tragœdia talaját képező Dionysus-cultusban gyökeredzik, mely a téli dithyrambusban az isten szenvedéseit, a tavasziban győzelmeit ünnepli.[106—107] A modern tragikum legtökéletesebben Shakespeare műveiben nyilvánul, de Shakespeare tragikuma azonos az Aeschyluséval, s így *a modern tragikum Aeschylus tragikumával azonos.* A Sophocles-féle sorstragœdia mására nem találunk a modern tragœdiában, mert Schiller Messinai Arájában a sors eszméje csak színezetűl szolgálván, tragikuma teljesen azonos Aeschylus tragikumával, míg a német sorstragœdia a

[106—107] *Aristoteles* a Poetika 13-ik fejezetében (l. a 110-ik jegyzetet) világosan tragœdiának nevezi azt a drámát is, melyben a kiváló egyén küzdelme szerencsés kimenetelű, csakhogy másodrangúnak tartja azon tragœdiához képest, mely a hős bukásával végződik. Az *anonymus* és *Tzetzes* (l. az 1 könyv 93-ik jegyzetét) az a potiori fit denominatio alapján oly módon határozzák meg a tragœdiát, hogy az «megsemmisíti az életet» (λύει τὸν βίον), az az, hogy benne a hős (rendszerint) elbukik. *Vischer* (Aesthetik, §§. 125, 126, 128, 129, 909) még a modern drámára nézve se fogadván el a komoly szinműnek, mint a dráma külön fajának megkülömböztetését, az antik és modern tragœdiában egyaránt a tragikum két faját külömbözteti meg: a «negativ tragikumot», mely szerint az eszme győz, de hőse elbukik; és a «positiv tragikumot», mely szerint az eszmével együtt a hős is győzedelmeskedik. De természetesen Vischer is, mint Aristoteles (kire hivatkozik), a hős bukásával végződő tragœdiát tartja a legkiválóbbnak.

romantikus iskola nézeteiből fejlődött ki, és különben is csak torzkép a Sophocles-féle sorstragœdiához képest. A német sorstragikusok érvényesítenek mindennemű babonát, s úgy terelik az egyént, nem szánalmat hanem iszonyodást keltve, egy ádáz sors kegyetlen hatalma által a legborzasztóbb tettek tudatos véghezvitelére, míg Sophocles nem kényszeríti azt a sors által tudatosan rémületes dolgokra, hanem mély szánalmat keltve, megbűnhődteti mint ártatlant.

Ezekre a tételekre jutunk, ha az antik tragikumot összemérjük a modernnel. De miként gondolkodott *Aristoteles* a görög tragœdiáról, és miként ítéli meg a három nagy költő tragikumát? A kérdésre várt feleletet megadja a Poetika. A hatodik fejezetben foglalt híres definitio szerint «a tragœdia, mint komoly és egységes cselekvény utánzása, szánalom és félelem által eszközli az e fajta indulatok tisztulását».[108] A definitio utolsó része értelmének pontos meghatározása az egyes szavak jelentésének és vonatkoztathatóságának többfélesége miatt nagy nehézséggel jár. Kiért való félelem, magunkért vagy másokért, vagy magunkért és másokért egyaránt? mit jelent a pathema (πάθημα), indulatot vagy szenvedélyt? minő értelemben veendő a catharsis (κάθαρσις), orvosilag purgatiónak, vagy ethikai értelemben vett megtisztulásnak? Ezen és ehez hasonló, részletesebbnél részletesebb kérdések egész sorozatával foglalkodott már egy külön irodalom,[109] a nélkül hogy a definitio illető részének értelme felderítettnek volna mondható. De talán eltaláljuk az igazat, ha akképen adjuk a magyarázatot, hogy «a tragœdia bennünk szánalmat és félelmet kelt mások — első sorban a

[108] Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας . . . δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

[109] L. Egger és Manns (88-ik jegyzetben említett) értekezéseinek ismertetését az Egyet. Phil. Közl. VIII-ik (1884) évf. 506—509-ik lapjain.

tragœdia személyei, s azután általában véve a tragœdia személyeivel hasonló sorsban levő embertársaink — iránt, s azután emelkedettebbé, nemesebbé teszi bennünk ezen és az ezekkel rokon indulatokat, az által, hogy okulást nyerve a tragœdiából az életre nézve, magasabb lelki nyugalommal tekintjük az életnek esetleg bennünket is érhető küzdelmeit és szenvedéseit». Ezen magyarázat szerint Aristoteles definitiójának azon része, melyben a tragœdia hatásáról szól, ráillik az egész antik tragikumra, melynek hatását mi más szavakkal, de lényegileg Aristotelessel azonos módon úgy jellemeztük, hogy «magasabb érdeklődést és megnyugvást kelt».

Vizsgáljuk most már, melyik költő tragikumát tartja legkiválóbbnak Aristoteles? A Poetika tizenharmadik fejezetében azt mondja, hogy a legjobb tragœdia az, melyben a főszemély se kifogástalan, se gonosz vagy épen teljesen elvetemült, hanem kiváló, és a mely tragœdiában a kiváló egyén sorsa bizonyos hibájánál (vétségénél, δι' ἁμαρτίαν τινά) vagy nagy hibájánál (bűnénél) fogva (δι' ἁμαρτίαν μεγάλην) a szerencséből szerencsétlenséggé válik, mert csak így idézhető elő szánalom és félelem, holott a szerencsétlenségnek szerencsére való változása, mely inkább a comœdiának, mint a tragœdiának sajátja, másodrangú tragœdiát ad.[110] Aristoteles szavaiból azt

[110] ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν . . . τῆς καλλίστης τραγῳδίας . . . φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικήν, . . . πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μιαρόν ἐστιν, οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγῳδότατον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλάνθρωπον οὔτε φοβερόν ἐστιν, οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν, τὸ μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἔχοι ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον, ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστιν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον . . . ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μετοβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν

következtethetnők, hogy Aeschylus tragikumát tartja legtökéletesebbnek, mert a legjobb tragœdia föltételéül az egyén kiválóságát, bűnös vagy vétséges voltát, és szerencséjének szerencsétlenségre fordulását, illetőleg az egyén bűnhődését említi; de ezen nyilatkozatával ellentétben állónak látszik az a hely, melyben a cselekvény egyes fajait méltatja. A tizen-

ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινὰ τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχίᾳ, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες. ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον . . . μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοὐναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην ἢ οἷον εἴρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος . . . ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγῳδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι . . . . δευτέρα δ' ἡ πρώτη λεγομένη ὑπὸ τινῶν ἐστιν σύστασις . . . δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν, ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία· ἐκεῖ γὰρ ἂν οἱ ἔχθιστοι ὦσιν ἐν τῷ μύθῳ οἷον Ὀρέστης καὶ Αἴγισθος φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται καὶ ἀποθνήσκει οὐδεὶς ὑπ' οὐδενός: «Mivel tehát a legszebb szervezetű tragœdiának félelem- és szánalom-keltő eseményeket kell szinre hozni, mindenekelőtt nyilvánvaló, hogy abban se kifogástalan emberek szerencséből szerencsétlenségbe való jutása nem tüntethető fel — mert ez se félelmet se szánalmat nem kelt, hanem visszataszító — se gonosz emberek nem juthatnak benne szerencsétlenségből szerencsébe — mert ez a lehetőleg legkevésbé tragikus, a menynyiben semmi sincs benne abból, a minek lenni kellene, t. i. nem emberies, s nem kelt se szánalmat se félelmet — végül teljesen elvetemült ember se juthat benne szerencséből szerencsétlenségbe — mert ilyféle módozatban volna ugyan emberiesség, de nem keltene se szánalmat se félelmet: amaz ugyanis (t. i. a szánalom) a méltatlanul szenvedő, emez (t. i. a félelem) a hozzánk hasonló irányában nyilvánul. Hátra marad tehát olyan ember, ki ezek között foglal helyet. Ez pedig olyan, ki se nem válik ki erény és igazságosság dolgában, se nem lesz roszaság vagy gonoszság miatt szerencsétlenné, hanem csak bizonyos hiba (vétség) folytán: egy nagy hírnevű és szerencsés ember, mint Oedipus és Thyestes, és hasonló nemzetségekből való kiváló férfiak. Tehát a helyesen megválasztott tárgyban (mythusban) nem a szerencsétlenségnek kell szerencsére fordulni, hanem ellenkezőleg; még pedig egy oly férfiunál, a minőről az imént szólottunk,

negyedik fejezetben t. i. a tragikus cselekvény compositiójának négy faját különbözteti meg, oly módon, hogy: 1. tudva szándékozunk tenni, de nem hajtjuk végre szándékunkat, vagy 2. végrehajtjuk; 3. nem tudva cselekszünk, és cselekedetünk után fölismerésre jutunk, vagy 4. nem tudva akarunk tenni, de nem teszünk: a nem tudásból eredő tettet és szándékot jobbnak, hatásosabbnak tartja mint a tudásból eredőt, a legjobb, leghatásosabb azonban szerinte a harmadik eset, ha t. i. az egyén nem tudva tesz és azután következik be a fölismerés.[111] Itt önkénytelenül fölmerül a kérdés,

vagy egy annál inkább jobbnál mint roszabbnál, és nem gonoszsága, hanem (csak) nagy hibája (bűne) folytán. A művészi követelmények szerint legjobb tragœdia ilyen természetű. Másod rangú azonban egy oly szerkezetű (tragœdia), melyet némelyek első rangúnak tartanak (t. i. a melyben a szerencsétlenség szerencsére fordul). Az ilyen csak a közönség gyengesége (gyönge itélete) folytán tartatik elsőnek, mert a költők számolni szoktak a nézőkkel, azok kívánságához alkalmazkodva. De az ily nemű (t. i. a szerencsétlenség szerencsére való fordúlásának szemléletéből eredő) élvezet nyújtása nem a tragœdia, hanem inkább a comœdia sajátja, mert ebben még olyan férfiak is, kik a cselekvény folyamában a legnagyobb ellenségek, mint Orestes és Thyestes, végre is jó barátokká válva távoznak, és egyik se öli meg a másikat.»

[111] ἢ γὰρ πρᾶξαι ἀνάγκη ἢ μὴ καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας. τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι χείριστον· τό τε γὰρ μιαρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ. διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόνῃ τὸν Κρέοντα ὁ Αἵμων. τὸ δὲ πρᾶξαι δεύτερον. βέλτιστον (βέλτιον helyett, Moritz Schmidt coniecturája szerint: Aristoteles über die Dichtkunst; Jena, Dufft, 1875; p. 34) δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρᾶξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι· τό τε γὰρ μιαρὸν οὐ πρόσεστιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν. οὐκ ἀχάριστον (κράτιστον helyett, M. Schmidt coniecturája szerint, a fentebb említett helyen) δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἡ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν (t. i. μέλλει ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὔ): «Szükségképen vagy cselekszünk vagy nem, és vagy tudva vagy nem tudva. Ezen esetek közül az, ha valaki tudva szándékozik tenni, de nem tesz, a legroszabb, mert visszataszító és nem tragikus; hiszen

hogyan egyeztethető össze a nem tudva elkövetett tett, melyet Aristoteles legjobbnak mond, a vétséggel és bűnnel — mint Aristoteles mondja, a «bizonyos» és a «nagy hamartiával» — melyek közül az egyiknek vagy másiknak meg kell lenni Aristoteles szerint a legjobb tragœdia egyébként kiváló hősében? Ha valaki nem tudva követ el valami rosszat, nem lehet se bűnös, se vétséges: mert Oedipus nem tudva öli meg atyját és veszi nőül anyját, nem tekinthető bűnösnek vagy vétségesnek, valamint Deianira se, mert tudtán kívül okozza

nincs benne szenvedés. Épen azért nem is fordul elő hasonló eset, csak igen ritkán, mint pl. Antigonéban Creon és Hæmon között (hol Hæmon át akarja szúrni Creont, de nem találja). Másként áll a dolog, ha megtörténik a tett. De legjobb, ha valaki nem tudva tesz, és tette után fölismerésre jut, mert ennek nincs visszataszító volta, és a fölismerés megdöbbentő. Az utolsó eset se érdektelen, értek olyat, a minő pl. Iphigeniában (a tauribeli Iphigeniában) fordul elő, melyben a nővér csak meg akarja ölni fivérét, de nem öli meg.» — Pár szóval indokolnunk kell, miért fogadtuk el Schmidt két coniecturáját (melyet különben Günther is elfogad, Grundzüge der tragischen Kunst, p. 316). Ha Aristoteles az első esetet, a mikor t. i. valaki tudva szándékozik tenni, de nem tesz, épen a tett hiányánál fogva nevezi a legroszabbnak, mert a tett hiánya folytán nem lehet benne szenvedés és tragikum, akkor a negyedik esetet, mely szerint valaki nem tudva akar tenni, de nem tesz, semmi esetre se nevezhette a legjobbnak vagy leghatásosabbnak (κράτιστον-nak); hiszen a tett itt is hiányzik, és a tett hiánya folytán itt se lehet szenvedés vagy erősebb tragikum. Tehát a κράτιστον szó nem állhat meg, hanem a Schmidt-féle οὐκ ἀχάριστον-nal (vagy egyéb, esetleg jobb, de minden esetre hasonló értelmű kifejezéssel) helyettesítendő, mert Aristoteles a negyedik esetet értékére nézve kétségen kívül a legroszabb (az első helyen említett) és legjobb (a harmadik helyen említett) eset közé sorolta. Hogy pedig a harmadik esetnél a βέλτιον βέλτιστον-ra javítandó, evidens, mert Aristoteles, ki a cselekvényben egyrészt a tudatosság hiányát hatásosabbnak tartja, mint a tudatosságot, másrészt meg a tett véghezvitelét is előbbre helyezi a tett véghez nem vitelénél, a harmadik esetet okvetetlenül a «legjobbnak» tartotta.

férjének halálát. Az ellentmondás feltűnő, de csak látszólagos, mert további átgondolás után azt mutatja, hogy Aristoteles nem *bensőleg* igaz bűnt vagy vétséget követel — nem olyat, melyet az egyén tudva, szántszándékkal követvén el, érte felelősségre is vonható — hanem csak *külsőleg* igazat, az az olyan bűnös vagy vétséges tettet, melyet az egyén nem tudva követ el, s a mely, habár mint nem szántszándékból eredő felelősséget nem vonhat maga után, mégis mint nagy tévedés, végzetes következményekkel jár. Tehát *Aristoteles a Sophocles-féle sorstragikumot tartja legkiválóbbnak,*[112] és nem az Aeschylusét, kiről elismeri ugyan, hogy fejlesztette a tragœdiát, de elavult költőnek tekinti, s alig egy nehányszor

[112] L. *Weidenbach* 88-ik jegyzetben említett értekezését. *Günther* (Grundzüge der tragischen Kunst, 8-ik fejezet) azt állítja, hogy Aristotelest a tragœdia (illetőleg a tragikum) meghatározásánál kedvencz költője, Sophocles csak befolyásolta, és hogy Sophocles épen oly kevéssé volt Aristoteles egyedüli mintaképe a tragikum meghatározásánál, mint Aeschylus, hogy tehát Aristoteles a tragikumot se Aeschylus se Sophocles művészete, hanem egészen a maga abstrakt theoriája szerint határozta meg, de ellentétbe jutott meghatározásában önnönmagával a vétség és bünhődés magyarázata tekintetében, a mikor a vétség szükségességét hangsúlyozva, tragikusnak tartja az öntudatlanul elkövetett hiba miatt való bünhődést is. Günther állítását nem helyeselhetjük, mert ha — a mint kifejtettük — igaz, hogy a tragikumnak Aristoteles-féle meghatározása azonos a Sophocles-féle sorstragœdia tragikumával, akkor bizonyára Sophocles volt a mintakép, kinek művészete alapján Aristoteles a tragikumot meghatározta. A vétség és bünhődés egymáshoz való viszonyát illetőleg meg kell jegyeznünk, hogy Aristoteles e tekintetben nem jut ellentétbe önmagával, mert ő a Sophocles-féle sorstragœdia álláspontján van, mely nem tételez föl a bünhődésnél Aeschylus értelmében vett vétséget. A vád oka, mellyel Günther Aristotelest illeti, Günthernek azon téves felfogásából ered, hogy az antik tragikumot igen szűk, modern értelemben véve, egyedül Aeschylus tragikumát tartja igazi tragikumnak — hogy tehát nem jut annak tudatára, hogy az antik tragikumnak más fajai is vannak, milyen a Sophoclesé, melynek hive Aristoteles.

említi Poetikájában. Többet foglalkodik Sophoclessel és Euripidessel, de kedvencz költője Sophocles, mert míg Euripidest — különösen a drámai technika szempontjából — többnyire kifogásolja, Sophoclest ugyanebből a szempontból rendszerint kiemeli, és határozottan Euripides fölé helyezi. Feltűnő, hogy Euripidest azért nevezi a legtragikusabbnak (τραγικώτατος-nak), mert tragœdiáinak nagyobb része szerencsétlen kimenetelű,[113] holott fennmaradt művei, mint említettük, az ellenkezőjét mutatják. Aristotelesnek ezen állítása talán abból magyarázható, hogy ő Euripides drámáinak kimenetelénél nem a deus ex machina által előidézett szerencsés véget, hanem csak magának a cselekvénynek fejleményét veszi tekintetbe, mely rendszerint szerencsétlenségre fordul, de a mely szerencsétlenséget egy isten közbelépése jóra változtat.

Aristoteles többre becsüli a három nagy tragikust a korabeli tragikusoknál, de nincs áthatva annak tudatától, hogy e három költő művészete a görög tragœdia tetőpontját képezi. Mint a Kr. e. negyedik század embere, a tragœdiára vonatkozó nézeteivel korának talaján áll, melynek tragikus

[113] Poetica, 13-ik fejezet: οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν ὅτι . . . πολλαὶ (t. i. τραγῳδίαι) αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γάρ ἐστιν ὥσπερ εἴρηται ὀρθόν. σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώτατοι αἱ τοιαῦται (t. i. τραγῳδίαι) φαίνονται . . . καὶ ὁ Εὐριπίδης εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται: «A kik Euripidest a miatt vádolják, hogy tragœdiáinak nagy része szerencsétlenséggel végződik, épen ezen vádjukban hibáznak, mert mint említettük, ez a helyes (t. i. a tragœdiáknak szerencsétlenséggel való végződése), és legerősebb bizonyítéka az, hogy a szinpadokon és költői versenyeken épen az ilyféle tragœdiák (a melyek t. i. szerencsétlenséggel végződnek) mutatkoznak a legtragikusabbaknak, és Euripides, habár egyébként œconomiáját (drámai technikáját) nem helyeselhetjük, a legtragikusabb a költők között.»

költőit hajlandó bizonyos tekintetekben a régiek fölé is helyezni;[114] de elütő világnézete is távolságban tartja őt a régibb kor nagy férfiaitól, kiknek vallási és erkölcsi eszméi előtte többé-kevésbé idegenszerűek. Nem tudja eléggé méltányolni nemcsak Aeschylus gondolati súlyát, de távol áll Sophoclestől is, kit nem vallási nézeténél fogva, melyből tragikuma ered, hanem formailag tökéletes drámai technikája miatt kedvel, annyira, hogy művészetének magas képzettségű technikai sajátságaitól elragadtatva, a legkiválóbbnak tartja tragikumát is. Ime az okok, melyeknél fogva Aristoteles a három nagy tragikus, és különösen Aeschylus művészetének megitélésénél, valamint általában véve, úgy különösen a tragikumot illetőleg, föltétlenül illetékes bírának nem tekinthető!

A tragikum kifejezésre juttatása főczélja a tragœdiának, de e mellett a három nagy tragikus műveiben bizonyos *irányzatosság*[115] is mutatkozik, melynek egyes nyilvánúlásai összefüggésben állanak a három költő tragikumával.

[114] A Poetica 13-ik fejezetében azt mondja: (πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγῳδίαι συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμαίωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι), hogy míg a régi költők (t. i. a Kr. e. 5-ik századbeliek, tehát Aeschylus, Sophocles és Euripides is) mindenféle mythusokat fölhasználtak, az ő korából (a Kr. e. 4-ik századból) valók csak kevés családokra vonatkozókból alakítják a legszebb tragœdiákat, milyenek az Alcmæonra, Oedipusra, Orestesre, Meleagerre, Thyestesre, Telephusra és mindazokra vonatkozó mythusok, kiknek osztályrészül jutott végzetes dolgot szenvedni vagy cselekedni. Tehát Aristoteles dicsérőleg emeli ki a korabeli költőknél a tragœdiák tárgyainak megszorítását, holott épen ez a megszorítottság volt egyik oka a görög tragœdia hanyatlásának, a mennyiben új tárgyak hiányában a régiek, számtalanszor való ismétlésük folytán, hatástalanokká lettek.

[115] Irodalom: *Bouterweck:* De iustitia fabulosa, ad rationem tra

Az irányzatosság kétféleképen nyilvánúl, mint vallás-erkölcsi és politikai. Philosophiai irányzatosságról nem lehet szó, mert Aeschylus és Sophocles, ha ismerték is a különböző iskolák tanait, nem szegődtek azok egyikéhez se; és Euripides, ki Anaxagoras hive volt, nem adott világos kifejezést drámáiban philosophiai rendszerének. Azt se mondhatjuk, hogy — mint némelyek állítják — a görög tragikusok főczélja volt a tragikum kifejezése mellett az imént kiemelt irányok egyikéhez vagy másikához tartozó problemák és tételek drámai alakban való czélzatos fölvetése és kifejtése, és hogy az illető problemákról és tételekről való nézeteiknek rendszerint drámáik végszavaiban adtak kifejezést: de tagadhatatlan, hogy a három nagy tragikus művei a Kr. e. ötödik századbeli görög szellemet foglalkodtató eszmék gazdag tárházát képezik, s hogy a drámáikban levő nagyszámú axiómák, és a cselekvény fordulatai közben felmerülő vitás kérdéseknél mutatkozó pártállások, arról tanuskodnak, miként gondolkodott a három nagy költő vallás-erkölcsi és politikai tekintetekben.

gœdiarum græcarum philosophicam pertinente, 1813. *Jacob:* De tragicorum græcorum cum republica necessitudine, 1821. *Oberleitner:* Lebensweisheit in den attischen Tragikern, 1857. *Polich:* De tragicorum Græcorum philosophia, 1858. *Guetzlaff:* Quæstionum de tragicis res gestas sui temporis respicientibus, 1865. *Tréverret:* Quæ in attica republica partes a scenicis scriptoribus vulgo defensæ fuerint, 1868. *Köhler:* Die Weisheit der Tragiker, 1883. *Bruch:* Lebensweisheit der Alten in Sentenzen aus Aeschylos, Sophocles, Euripides, 1885. *Kühn:* Die sittlichen Ideen der Griechen und ihre Verkünder, die Tragiker, 1887. Nem kaphatók: *Süvern:* Über einige historische und politische Anspielungen der alten Tragödie, 1824; Über den historischen Charakter des Dramas, 1825. *Weil:* De tragœdiarum Græcarum cum rebus publicis coniunctione, 1845. *Hamerling:* Über die Grundideen der griechischen Tragœdie, 1854. *Thompson:* Maximes witty and wise of Athenian tragic drama, 1868.

Az irányzatosság föntebb említett két faja közül leginkább előtérbe lép a *vallás-erkölcsi*. A görög népnek nem lévén vallásos könyvei, a költőknek — régebben Homerusnak és Hesiodusnak, s a Kr. e. ötödik században a tragikusoknak — jutott osztályrészül, megőrizni mindazon eszméket, melyek mint élő hit és meggyőződés uralkodtak a görög nép lelkében. Ebből magyarázható, miért telvék a görög tragœdiák erkölcsi és vallási mondásokkal, és hogy ezek a drámai előadások egyik légérdekesebb részét képezték; hiszen a tragikusok a vallás és erkölcs tekintetében tanítói és mesterei voltak a népnek, mely nemcsak régi dolgokat tanulhatott, de tisztultabb, nemesebb nézeteket is sajátíthatott el mondásaikból. Aeschylus szerint Zeus az emberek és istenek korlátlan hatalmú ura, ki szigorúan de igazságosan bünteti a vétkeseket; szerinte erkölcsi igazságszolgáltatás jellemzi az isteneknek emberekhez való viszonyát, s azért *Aeschylus tragikuma erkölcsi tragikum*. Sophocles vallásossága fatalistikus jellegű; ő nem látja mindenütt az istenek igazságos uralmát, de bele nyugszik magas és kifürkészhetetlen végzéseikbe akkor is, ha a csapás emberi fogalmak szerint ártatlant sújt: ime az ok, melynél fogva *Sophocles tragikuma vallási tragikum*. Euripides vallás-erkölcsi dolgokban skeptikus. Oly korban élvén, melyben a régi társadalom a maga nézeteivel, szokásaival és intézményeivel bomladozóban volt, a nélkül, hogy az új már megalakult volna, s a melyben forradalmi jellegénél fogva számtalan, egymásnak ellentmondó és megmagyarázhatatlan alakban mutatkoztak az élet viszontagságai: erőt vett rajta korának kétkedő szelleme, és a hit váltakozva vivódott lelkében a hitetlenséggel. Euripides ingatag hitéből magyarázható, hogy ő az isteneket, különösen tragœdiáinak végén, minden bensőbb vallásos jelleg nélkül — pusztán a drámai technika szempontjából alkalmazott gépek gyanánt — használja fel, mi által útját vágja, a cselekvény természetes

végkifejlésének megakasztásával, tragœdiái kellő hatásának, szóval: *Euripides tragikumának ereje-törött volta skepticismusában gyökeredzik.* Reflectáló szelleme mindegyre axiómák hangoztatására készti őt, melyek se Aeschylusnál se Sophoclesnél nem fordulnak elő oly nagy számmal, mint ő nála, s ezért mondották róla, hogy a «legbölcsebb» (σοφώτατος).

A vallás-erkölcsi irányzatosság mellett kiváló szerepet játszik a *politikai*, mely részint a tragœdiák tárgyának megválasztásában, részint egyes jelenetekben és mondásokban nyilvánul. De a három nagy tragikus, úgy látszik, nemcsak általánosabb politikai viszonyok, hanem egyes kiválóbb politikai egyének iránt való érdeklődésének is kifejezést adott; így pl. valószinű, hogy Aeschylus Hetek Theba ellen című tragœdiájában a hirnöknek Amphiaraus jósról mondott szavai Aristidest illették. Ilyféle gyanításoknál azonban a legnagyobb óvatosság ajánlatos, mert szerencsétlen gondolat pl. Oedipus Királyban Oedipust Pericles személyével azonosítani, csak azért, mert Oedipust is, mint Periclest, dögvész idején éri el végzete. A politikai czélzások földerítésében némelyek nagyon is merészen járnak el, csekélyes körülményekből vagy esetleges analogiákból vonva fontos következtetéseket, s ezen következtetések alapján határozván meg egyes tragœdiák előadási idejét.

Aeschylus hazája dicsőségeért való lelkesülésének a Perzsákban ad kifejezést, s a korabeli állami intézvényekhez való erős ragaszkodásáról az Eumenidákban a veszélyeztetett areopag védelmére mondott lelkes szavak tanuskodnak; Sophocles neutralis álláspontot foglal el politikai kérdésekben, de hazája iránti előszeretetét azzal mutatja, hogy bevezeti az attikai mondákat a tragœdiába; Euripides az attikai mondáknak még nagyobb mértékben való fölhasználásával még inkább előtérbe lépteti Athenæt, mint Sophocles. Se Aeschylus se Sophocles nem hizeleg úgy hazájának, mint Euripides,

ki Sparta iránti gyűlöletének adva kifejezést, Argossal való szövetséget ajánl Athenæ nek Sparta ellenében; democratikus kora hivének mutatja magát, de sokszor talán csak inkább hatásvadászatból mint meggyőződésből legyezgeti a népet, a mikor mondásaival feddi a hatalmasokat és zsarnokokat. Hogy Euripides teljesen magába szívta korának politikai szellemét, a tragœdiáiban gyakran előforduló hosszú beszédek és ellenbeszédek is mutatják, melyek visszatükröztetik az athenæi törvényszék és népgyűlés izgalmas jeleneteit; és aligha tévedünk, ha azt állítjuk, hogy a korabeli tömeg-uralom hatással volt tragikumára is, a mikor azt nem egy kiváló, hanem — a drámai érdeklődés megosztásával — több egyén sorsához fűzi műveiben, és hogy ebből folyólag *tragikuma kevésbé hatásos voltának oka az ochlokratikus szellem befolyásában keresendő.*

HARMADIK RÉSZ.

A három nagy tragikus hatása és jelentősége.

A három nagy tragikus művészetének jellemzése után vizsgáljuk a *hatást,*[1] melyet korukra s az utókor nemzeteire gyakorol'ak.

[1] *Berger de Xivrey:* Recherches sur les sources antiques de la littérature française, 1829. *Hoffmann:* Tragœdia græcorum cum plasticæ artis operibus comparata, 1834. *Théry:* Tableau des littératures anciennes et modernes, 1848. *Cholevius:* Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen, 1854—1856. *Korn:* De publico Aeschyli Sophoclis Euripidis fabularum exemplari Lycurgo auctore confecto, 1863. *Sommerbrodt:* Das Staatsexemplar der Tragödien des Aeschylus, Sophocles, Euripides und die Schauspieler, 1864. *Trendelenburg:* Grammaticorum græcorum de arte tragica iudiciorum reli-

Ők lévén az ókoriak egyhangú itélete szerint fő képviselői a görög tragœdiának, természetes, hogy befolyásuk legerősebben és legsokoldaluabban maguknál a *görögöknél* nyilvánult. Haláluk után családjaik iskolákat alapítottak, melyeknek feladata volt a mester szellemében mívelni a tragœdiát; de a többi tragikus költők is többé kevésbé az egyik vagy másik nagy tragikus irányát követték, kik közül a peloponnesusi háború után Euripides gyakorolta a legnagyobb befolyást. Tanult tőlük a comœdia is, mely drámai technikáját a tragœdia alapján képezte ki; hiszen Cratinus Aeschylusnak és Aristophanes — mint maga is beismeri — Euripides iránt való minden ellenszenve daczára, a cselekvény cselszövényes bonyolítása és a nyelv tekintetében, ez utóbbinak tanítványa volt. A három nagy tragikus kiváló nyelvezete, a tragœdiáikban nyilvánuló erős dialectica és hatalmas szónoklati részletek, alapját képezik az attikai prózának és rhetorikai stilusnak, mely utóbbi azután megerősödve, visszahatással volt Euripides irályára. De a képző művészet is erőt merített műveikből, mert a Kr. e. ötödik század híres szobrászai és festői nemcsak az epost és lyrát tanulmányozták, hanem megörökítették kőben, érczben és festményben a tragœdia plastikus alakjait és csoportozatait is. Phidias szobrai és Polygnotusnak a propylæákat és tarka csarnokot (στοὰ ποικίλη) díszítő festményei Aeschylus és Sophocles szellemét lehelték; míg az élethűségre és drámaibb élénkségre törekvő új irányt — melynek a szobrászatban Praxiteles, a festészetben

quiæ, 1867. *Steffen:* De canone qui dicitur Aristophanis et Aristarchi, 1876. *Patin:* Jugements des critiques sur la tragédie grecque, 1879; Sur la Poétique d'Aristote et l'histoire de la critique chez les Grecs, 1879. *Egger:* Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs, 1887. Nem kaphatók: *Schneidewin:* De hypothesibus tragœdiarum græcarum Aristophani Byzantino vindicandis, 1853. *Zillgenz:* Aristoteles und das deutsche Drama, 1865.

Apollodorus voltak képviselői — Euripides művészetének hatása szülte, ki feltárván jellemeiben az emberi lélek belsejét, a mély szenvedély rajzának mestere volt, s a kinek különösen női alakjai — mint Medea, Phædra és Iphigenia — számtalanszor utánoztattak a szobrászatban és festészetben.

Ez rövid vázlata a befolyásnak, melyet a három nagy tragikus a görög drámára, nyelvre és művészetre gyakorolt. De még világosabban tükröződik vissza hatásuk a görög nép részéről irányukban tanusított elismerésben és tiszteletben.

A három nagy költőt a számos egykorú költő között elsőnek tekintették, habár nem egy jeles tragikus emelkedett ki mellettük, s nem egyszer győzedelmeskedett rajtuk egyik vagy másik a versenyen; de ezen kisebb tragikusoknak a három nagyon való koronkénti győzelme az athenæi nép pártatlan itéletéről tanuskodik, és még nyomatékosabbá teszi annak a három nagy tragikusról hozott összegező itéletét. Aeschylust inkább csak halála után méltányolták kellőképen, a mikor egy néphatározat alapján másokat is drámáinak szinrehozatalára buzdítottak: művészetének ridegséggel határos voltánál fogva nem tudta közvetlenebbül megnyerni az őt csak hidegen tisztelő közönség tetszését, mely róla később, a peloponnesusi háború korában, úgy szólva teljesen megfeledkezett. De még akkor is, a mikor már a szinpadról leszorult, voltak olvasói, s akadtak egyesek, kik valódi értéke szerint méltányolták, mint Aristophanes — Euripides drámai művészetének elkeseredett ellenfele — ki ugyan tisztelettel szól mindig Sophoclesről is, de legtöbbre becsüli a hatalmas Aeschylust. Sophocles és Euripides már éltükben nagy kedveltségnek örvendtek, de míg Sophocles első föllépésétől kezdve egész hosszú pályáján át osztatlan tetszésben részesült, Euripides csak lassanként vivta ki magának kiváló helyzetét és lelkes hívei mellett voltak mindig szenvedélyes ellenfelei is. Euripides hatásának tetőpontját a peloponnesusi

háború idejében, különösen annak utolsó éveiben éri el: ebben az időben ő uralkodik a szinpadon, ő az athenæi publikum kedvencze, és habár a miveltebb közönség többre becsüli Sophocles művészetét, a tömegen Euripides uralkodik és a szinpadi siker szerint első helyen áll.

A három nagy mester által magasra emelt tragœdia kihatott Athenæből a többi görögökre és szomszéd népekre is, melyeknek fejedelmei tragœdiák szinrehozatalával törekedtek nagyobb fényt adni udvaruknak. Aeschylus Syracusæben, mint Hiero vendége, nemcsak régi darabjait mutatta be — nevezetesen a Perzsákat — hanem ott írta és hozta először szinre a Catana városának újból való alapítása alkalmából készült Aetnai Nőket is; hasonlóképen előadatta régibb darabjait Euripides is Archelaus macedoniai király fényes pellai udvarában, s ott írta Archelaus czímű drámáját. Különösen általános volt a hatás a peloponnesusi háború után, a mikor mindenütt szinházakat építettek a görög városokban, szinre hozva különösen Euripides tragœdiáit. Ily általános kedveltség mellett, a milyenben a tragœdia részesült, egészen egyéni jellegű Platónak a tragœdiáról való nézete,[2] melyet a szerinte legjobb állami szervezet köréből ki akar zárni, mert, mint mondja, a tragœdia tettetésre tanít az által, hogy létezőnek tünteti fel azt, a mi nem létezik; hiszen épen Plato idejében hozták az athenæiek Lycurgus szónok indítványára azt a határozatot, hogy a három nagy tragikus érczszobrai a szinházban felállíttassanak, s hogy műveikből a szinészek ellenőrzése czéljából hivatalos példány készíttessék.[3] Maga Philinus is, ki Lycurgus indítványa ellen volt, annak csak az érczszobrokra vonatkozó részét ellenezte.[4] Kiváló figyelemben

[2] L. Περὶ πολιτείας czímű művének 2-ik és 6-ik könyvét.

[3] L. az *i)* függeléket.

[4] *Harpocratio* szerint (Λεξικὸν τῶν δέκα ῥητόρων. Θεωρικά· . . . Φιλῖνος δὲ ἐν τῇ πρὸς Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου εἰκόνας περὶ Εὐβούλου λέγων

részesítette a három nagy tragikust Nagy Sándor, kinek meghagyása folytán barátja Harpalus megküldte Ázsiába a három mester tragœdiáit.[5] Ptolemæus Euergetes, Aegyptom királya, megszerezte a Lycurgus indítványára készítetett hivatalos példányt a Museum nevű tudományos intézet számára,[6] melyben a tudósok egész sorozata foglalkodott a görög irodalom felhalmozott kincseivel,[7] szóval: a kiválóan elismerő véle-

φησίν) Philinus csak Sophocles és Euripides érczszobrainak felállítását ellenezte, és ez *Welcker* nézete is (Griech. Trag., p. 905—906), míg *Bernhardy* (Litgesch., II, 2, p. 29) úgy vélekedik, hogy Philinus mind a három tragikus érczszobra ellen volt, s hogy ő szerint Harpocratio szövegében πρὸς után Αἰσχύλου καὶ kiesett.

[5] *Plutarchus*, Vita Alexandri, c. 8: τῶν δὲ ἄλλων βιβλίων οὐκ εὐπορῶν ἐν τοῖς ἄνω τόποις Ἅρπαλον ἐκέλευσε πέμψαι. κἀκεῖνος ἔπεμψεν αὐτῷ τάς τε Φιλίστου βίβλους, καὶ τῶν Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους καὶ Αἰσχύλου τραγῳδιῶν συχνάς, καὶ Τελέστου καὶ Φιλοξένου διθυράμβους.

[6] *Galenusból* tudjuk (Hippocrates De morbis vulgaribus czímű munkája III-ik könyvének 2-ik részéhez [Ἐπιδημιῶν τὸ τρίτον, τμῆμα δεύτερον] írt commentárjából: ὅτι δ' οὕτως ἐσπούδαζε περὶ τὴν τῶν παλαιῶν βιβλίων κτῆσιν ὁ Πτολεμαῖος ἐκεῖνος, οὐ μικρὸν μαρτύριόν φασιν, ὃ πρὸς Ἀθηναίους ἔπραξε· δοὺς γὰρ αὐτοῖς ἐνέχυρα πεντεκαίδεκα τάλαντα ἀργυρίου καὶ λαβὼν τὰ Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου καὶ Αἰσχύλου βιβλία χάριν τοῦ γράψαι μόνον ἐξ αὐτῶν εἶτ' εὐθέως ἀποδοῦναι σῶα, κατασκευάσας πολυτελῶς ἐν χάρταις καλλίστοις, ἃ μὲν ἔλλαβε παρὰ Ἀθηναίων, κατέσχεν, ἃ δ' αὐτὸς κατεσκεύασεν, ἔπεμψεν αὐτοῖς παρακαλῶν ἔχειν τε τὰ τε' τάλαντα καὶ λαβεῖν ἀνθ' ὧν ἔδοσαν βιβλίων παλαιῶν τὰ καινά), hogy Ptolemæus Euergetes a Μουσεῖον nevű tudományos intézet számára oly módon kerítette meg az athenæiek hivatalos példányát, hogy lemásolás czéljából átvette 15 talentumnyi zálogért, s azután a díszes másolatot küldte el az athenæieknek, nekik adva a 15 talentumot is. Mikor Cæsar Kr. e. 48-ban Alexandria ostrománál az ægyptusiak hajóhadát felgyújtotta, az ezen alkalommal keletkezett tűzvészben a Museum nagy része elpusztult, s valószínűleg az athenæi hivatalos példány is elveszett.

[7] Az alexandriai tudósok nem csak magyarázták, hanem kritikailag is tanulmányozták a három nagy tragikus műveit, melyeket különösen a színészek interpoláltak, s a melyek között voltak problematicus eredetű tragœdiák is, milyen pl. az Euripidesnek tulaj-

mény, melyet a három nagy tragikusról a görög nép alkotott, a későbbi századokban se változott.[8]

Jelentékeny volt a görög tragœdia hatása az *ókor többi népeire* is. A keleti fejedelmek görög színészek játékát élvezték, mint Orodes, a parthusok királya, ki Crassus legyőzése után Euripides Bacchans Nőit adatta elő, melyben Pentheus feje gyanánt a Crassusé szerepelt. Italia népei közül különösen az etruskokra és rómaiakra volt befolyással — részint lefordítva részint átdolgozva — a görög tragœdia. Az etruskoknál több síremlékbeli szobormű görög tragœdiákból, különösen

donított Rhesus. — Kétséget nem szenved, hogy a három nagy tragikus helyet foglalt az *alexandriai canonban*, melyet a byzantiumi Aristophanes és Aristarchus állítottak össze miheztartás végett a tanítványok számára. A canon szövege nem maradt ránk, mert a költőknek és prózaíróknak a codex Coislinianusban (l. Montfaucon, Bibliotheca Coisliniana, Parisiis, 1715, p. 596 sqq. és Fabricius, Bibl. gr. vol. IX, p. 599 sqq.) és ezzel megegyezőleg a codex Bodleianusban (l. Cramer, Anecd. paris., vol. IV, p. 195 sqq.) közölt sorozata, melynek a tragikusokra vonatkozó része mindkét codexben így hangzik: τραγῳδοποιοί. Αἰσχύλος, Σοφοκλῆς, Εὐριπίδης, Ἴων, Ἀχαιός (l. Montfaucon, p. 597 és Cramer, p. 196), nem az alexandriai canon szövege, mint hitték, hanem két ókori könyvtári catalogus egybefoglalt idézése (l. Steffennek az 1-ső jegyzetben idézett értekezését).

[8] *Plutarchus* (Kr. u. első század), De gloria Athen., 5: ἡ Εὐριπίδου σοφία καὶ ἡ Σοφοκλέους λογιότης (szép nyelvezete) καὶ τὸ Αἰσχύλου στόμα (hatalmas nyelvezete). *Aristides* (Kr. u. második század), Orat. 50; Dindorf, pp. 559—560: εἰς τραγῳδίαν τίνες ἐνδοξότατοι καὶ πᾶσιν ὡς ἔπος εἰπεῖν τοῖς κριταῖς νικῶντες; οἶμαι μὲν, οἱ βέλτιστοι Σοφοκλῆς, Αἰσχύλος, Εὐριπίδης. μὴ γάρ τι τούτων μάλιστα, ἀλλ' ὅτι γε ὑπὲρ πάντας οὗτοι τοὺς ἄλλους. L. még *Melampus* (Kr. e. harmadik század), schol. Dionys. Thr., p. 476; *Dionysius Halicarnasseus* (Kr. e. első század), p. 422 sqq; *Joann. Tzetzes* (Kr, u. tizenkettedik század), ad Hesiod., p. 14, Gaisf. Ezek mellé sorakoznak a rómaiak: *Cicero*, De orat., III, 7, 27; *Velleius Paterculus*, I, 16; *Quintilianus*, I, 66 sqq. A tragœdiára vonatkozó görög munkák is (l. a *k)* függeléket) bizonyára leginkább a három nagy tragikussal foglalkodtak.

Euripides műveiből való jeleneteket ábrázol, s a rómaiak classikus irodalma a görögök hatása folytán kezdődik drámával, melynek mindkét faja görög szellemű, s a tragœdiában leginkább Euripides irányához csatlakozik.

A görög tragœdiának az *újkori nemzetekre* való hatása a tizenötödik század második felében, a classikus tanulmányok megújulásakor, veszi kezdetét.

A drámai művészetre Euripides gyakorolja a legnagyobb befolyást, kinek műveit már a byzantiumi keresztények is előszeretettel tanulmányozták, s idézeteket vettek belőlük hitük tételeinek igazolására.[9] De Euripides kezdetben csak közvetve hatott, a szellemét torzítva visszatükröztető Seneca által, kinek tragœdiáit a tizennegyedik század kezdete táján — részint eredetiben részint fordításban — szinre hozták Olaszországban, honnan azután az antik tragœdia ezen alakjában kihatott Franczia-, Spanyol- és Angolországra. A tizenhetedik században Racine művei már Euripides közvetetlen hatását mutatják, de egészben véve a franczia classikus tragœdia technikája inkább Aristoteles Poetikájának szabályain, mint az antik tragœdiák tanulmányozásán alapul. A németekre a görög tragœdia legerősebben a franczia classikus tragœdia útján hatott, melynek befolyását később Lessing a hamburgi Dramaturgiában erélyes kritikával megtörte, kimutatva, hogy a franczia classikus tragœdia technikájának nyomasztó békói az antik tragœdia és Aristoteles félreértéséből erednek. A Sturm- és Drang-korszak sorstragœdiájának, mint említettük, nincs köze az antik sorstragœdiához, és míg Schiller Messinai Arájában æschylusi felfogással juttatta érvényre a sors fogalmát, Goethe Iphigeniájában Euripides nyomdokain haladott.

[9] Igy keletkezett a Χριστὸς πάσχων című tragœdia, mely Euripidesből vett idézetekkel tárgyalja Krisztus szenvedését.

Az újkori tudományos irodalomban számtalan lelkes mivelője akadt a görög tragikusoknak, kik közül legkiválóbb figyelemben részesült Sophocles. Legfáradhatatlanabb tanulmányozói a németek, kik rendkívüli érdemeket szereztek maguknak a nyelvi és történeti tények megállapításában, de az æsthetikai méltatás dolgában a franczióké az elsőség.

Ezek után összefoglalhatjuk röviden azt, a miben a három nagy tragikus *jelentősége* áll.

Aeschylus, mint említettük, nem tudta állandóan megnyerni a nagy közönség tetszését, hanem inkább csak egyesekre gyakorolt befolyást, s az újkori művészetre való hatása alig számba vehető. Az ellentét oka, mely hatásának csekély volta és költészetének nagysága között van, abban rejlik, hogy *Aeschylus művészete túlságosan egyéni.* Ámbár hogy tragikumának magasztossága és drámai technikájának hatalmassága őt két nagy költő társa fölé helyezi mint csodálatos erejű geniust, a hatásra nézve mégis elszigetelten áll, mert technikájának colossalis arányai — inkább tiszteletet és csodálatot keltve, semmint emberi érzelmekre ható, bensőbb érdeklődést — akadályként környezik minden időre szóló tragikumát. Valamint Aeschylus úgy Sophocles is csak csekély hatással volt az újkori tragœdiára, de egész hosszú pályáján át osztatlan tetszésben részesült; a görög nemzet őt tekintette legnagyobb tragikusának, mert *Sophocles művészete nemzeti.* Sorstragœdiában oly hit, páratlan harmoniájú technikájában oly æsthetikai érzés öltött testet, a mely hit és érzés a görög nép lelke mélyében gyökeredzett. Hajlandó az újkor is Sophoclesnek adni az elsőség pálmáját, de feledi, hogy tragikuma nem mérkőzhetik Aeschylus tragikumával, és technikája nem tanuskodik oly hatalmas költői geniusról, mint az Aeschylusé. Euripides technikájának és tragikumának hiányai folytán csak későn tett befolyásra szert, de annál állandóabban hatott azután az ó- és újkorban egyaránt, mert

Euripides művészetében kiválóan megvan az általános emberi. A legmélyebb és legerősebb szenvedélyeknek általa adott élethű rajza a sokoldalú és bonyodalmas cselekvény folyamán, az emberi természet mindenkoron igaz vonásait tünteti fel, s épen azért minden időben biztos hatást gyakorol. Sophocles és Euripides mutatnak ugyan haladást Aeschylussal szemben a drámai technika bizonyos pontjaiban, minők a cselekvény és a jellemzés művészete, de mindent összefoglalva, általános költészeti szempontból, *Aeschylus geniusa a legnagyobb.*