

ARISZTOTELÉSZ

# POÉTIKA

FORDÍTOTTA

SARKADY JÁNOS

MAGYAR HELIKON  
1974







## I

A költészetről magáról és annak műfajairól kívánunk beszélni: arról, hogy melyik milyen hatással rendelkezik, s miképpen kell alakítani a tárgyat szolgáló elbeszéléseket, hogy művészileg értékes legyen a költemény, továbbá, hogy hány részből és milyenekből álljon, s ugyanígy minden egyébről is, ami csak vizsgálódásunk körébe tartozik – kezdve természetesen az alapelemeken.

Az eposzírás, a tragédiaköltészet, a komédia, a dithürambosz-költészet s a fuvola- és lantjáték nagy része, egészben véve mind utánzás. Három tekintetben különböznek egymástól: más eszközökkel, mást és máshogyan – tehát nem ugyanazon a módon – utánoznak. Amiképpen ugyanis színnel és vonallal sok dolgot utánoznak egyes festők (kik mesterségbeli tudás, kik megszokás útján), más művészek viszont hanggal, ugyanígy van az említett művészetekben is: valamennyien utánoznak ritmussal, nyelvvvel és dallammal, vagy külön

alkalmazva, vagy vegyítve ezeket. A fuvola- és lant játék például csupán a dallamot és ritmust használja, s vannak más ilyen jellegű művészetek is, mint például a sípjáték; magával a ritmussal, dallam nélkül utánoz a táncosok művészete, mert hiszen a ritmusok alakításával ők is utánozzák a jellemeket, szenvedélyeket és tetteket.

A szavak művészete csak prózát vagy verset használ, s ez utóbbi lehet vagy vegyes formájú, vagy végig azonos versmértékű, de összefoglaló elnevezése máig sincs. Nem rendelkezünk ugyanis közös elnevezéssel Szóphrón és Xenarkhosz mimoszaira<sup>1</sup> és a szókratészi beszélgetésekre, sem arra, ha valaki epikus vagy elégiai, vagy más efféle versmértékben végzi az utánzást- eltekintve attól, hogy az emberek, a versformával kapcsolva össze a költői tevékenységet, ezeket elégiaköltőknek, amazokat meg eposzköltőknek nevezik, nem az utánzás módja szerint jelölve meg a költőket, hanem általában a versmérték szerint. Még azt is „költészetnek” szokták nevezni, ha valamilyen orvosi vagy természettudományi tárgyat foglalnak versbe. Pedig a versmértéken kívül semmi közös nincs Homéroszban és Empedoklészben,<sup>2</sup> úgyhogy amaz joggal nevezhető költőnek, emez viszont inkább természettudósnak, mint költőnek. Ugyanígy azt is költőnek kell neveznünk, aki mindenféle vers-

formát keverve végez utánzást, mint ahogy például Khairémón<sup>3</sup> megírta mindenféle metrumból összekevert rhapszódiaját, a *Kentauroszt*. – Ezekről tehát ennyit állapítsunk meg. Vannak olyan művészeti ágak, amelyek az említett eszközök mindegyikét használják – tehát a ritmust, a dallamot és a versmértéket –, mint például a dithürambosz- és nomosz-költészet,<sup>4</sup> meg a tragédia és a komédia; ezek abban különböznek, hogy egyesek egyszerre használják, mások csak felváltva. Szerintem tehát a művészeti ágakat az különbözteti meg, hogy milyen eszközökkel végzik az utánzást.

## II

Mivel az utánzók cselekvő embereket utánoznak, vagy kiválóknak, vagy hitványaknak kell lenniük (a jellemek szinte mindig csak ezekhez igazodnak, hiszen a hitványság és a kiválóság által különbözik minden jellem): vagy nálunk jobbaknak, vagy rosszabbaknak, vagy hozzánk hasonlóknak, mint ahogy a festők is csinálják: Polügnótosz jobbakat, Pauszon rosszabbakat, Dionüsziosz<sup>1</sup> pedig hozzánk hasonlókat festett.

Világos, hogy az említett utánzások mindegyikében megvannak ezek a különbségek; az eltérések abból fakadnak, hogy mást-mást

utánoznak. A táncban, a fuvola- és lantjátékban is létrejönnek ezek az eltérések, s ugyanígy megvannak a prózában és versben is: így például Homérosz nálunk jobbkat, Kleophón hozzánk hasonlókat, a thaszoszi Hegemon, az első paródia-író és Nikokharész, a *Déliasz* írója rosszabbakat utánoz. Hasonlóképpen áll ez a dithüramboszokkal és nomoszokkal; az embereket is ábrázolhatná úgy valaki, mint ahogy a küklópszokat Timotheosz és Philoxenosz.<sup>2</sup>

Ebben különbözik a tragédia is a komédiától: ez hitványabbakat, az meg jobbkat akar utánozni kortársainknál.

### III

A harmadik különbség abból fakad, hogy egy-egy költő miképpen ábrázol valamilyen tárgyat. Előfordul, hogy ugyanazokkal az eszközökkel és ugyanazt utánozzák, de az egyik költő maga is beszél, mást is megszólaltat (mint ahogy Homérosz teszi), a másik csak maga szólal meg, és nem adja át a szót, a harmadiknál viszont az utánzott személyek tevékenykednek és cselekednek.

Ez a három különbség van meg tehát az utánzásnál, amint már bevezetőnkben is mondtuk: abból fakadnak e különbségek, hogy



milyen eszközökkel, mit és hogyan utánoznak. Eszerint például Szophoklész egyrészt olyan utánzó, mint Homérosz, mert mindketten értékes embereket utánoznak, másrészt meg olyan, mint Arisztophanész, mert cselekvő és tevékenykedő embereket utánoznak mindketten. Azért is nevezik egyesek az ő műveiket „drámák”-nak, mert cselekvő embereket (*δρῶντας*, *dróntasz*) utánoznak.

Egyébként a tragédiát és a komédiát a dörög tartják saját vívmányuknak. A „komédiára” a megaraiak tartanak igényt, mondván, hogy náluk a demokrácia idején keletkezett,<sup>1</sup> és a szicíliaiak, mert onnan való Epikharmosz, a költő, aki jóval korábban élt, mint Khionidész és Magnész.<sup>2</sup> A „tragédiát” némely peloponnészosziak igénylik a magukénak, és bizonyítékul hozzák fel a kifejezéseket is: ők a falvakat *κώμη*-nak (*kómé*) nevezik, az athéniek pedig *οἴμος*-nak (*démosz*), úgyhogy a *κωμῳδός*-okat (*kómódosz*) nem a „felvonulni” *κωμάζειν* (*kómazein*) ige alapján nevezték el, hanem arról, hogy a falvakban bolyongtak, lenézve a várostól; a „cselekedni” igét is ők fejezik ki a *δρᾶν* (*drán*), az athéniek viszont *ὑπράττειν* (*prattein*) szóval.

Az utánzás különbségeiről, s hogy hány van és milyenek, elég ennyit elmondanom.

## IV

Úgy látszik, a költészetet egészében két ok hozta létre, mégpedig természeti okok. Az utánzás vele született tulajdonsága az embernek gyermekkorától fogva. Abban különbözik a többi élőlénytől, hogy a legutánzóbb természetű, sőt eleinte éppen az utánzás útján tanul is; mindegyikünk örömét leli az utánzásban. Ezt bizonyítja a művészi alkotások példája: vannak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai. Ennek az az oka, hogy a felismerés nemcsak a bölcsek számára gyönyörűség, hanem a többiek számára is – csak éppen kisebb mértékben. Azért örvendenek a képek nézői, mert szemlélet közben megtörténik a felismerés, és megállapítják, hogy mi micsoda, hogy ez a valami éppen ez, és nem más. Ha viszont történetesen előbb még nem látták az ábrázolt tárgyat, akkor nem az utánzás adja az élvezetet, hanem a művészi feldolgozás, a szín vagy valami más ilyen ok.

Mivel természettől megvan bennünk az utánzás, az összhang és ritmus érzéke – s világos, hogy a versmértékek csak a ritmus részei -, a kezdettől fogva legtehetségesebbek

lassankint előre haladva, rögtönzéseikből fejlesztették ki a költészetet. A költészet az egyes költők sajátos jelleme szerint vált szét: a komolyabbak a szép tetteket és a kiváló emberek tetteit utánozták, a közönségesebbek pedig a hitványakét, először költve gúnydalokat, mint ahogy mások himnuszokat és dicsérő énekeket.

A Homérosz előtti időkből senkinek a gúnyverseit nem tudjuk megemlíteni, pedig valószínű, hogy sok volt, Homérosztól kezdve pedig már van is, mint például az ő *Margitész-e*<sup>1</sup> és a hasonlóak. Ezekben a megfelelő versmérték, az iambosz került alkalmazásra; azért nevezik a gúnydalt most is iambosznak, mert ebben a versmértékben gúnyolták<sup>2</sup> (*ἰαμβίζον, iambidzon*) egymást. – A régiek közül tehát egyesek hőskölteményeket, mások iamboszokat költöttek. Mint ahogy Homérosz a komoly tárgyaknak elsőrendű költője volt – mert nem egyszerűen jó, hanem drámai felépítésű utánzásokot alkotott -, ugyanúgy a komédia formáját is ő jelölte ki elsőként, nem a gáncsoskodást, hanem a nevetségest alakítva drámailag. A *Margitész* olyan viszonyban van a komédiával, mint az *Iliász* és *Odüsszeia* a tragédiával.

Mikor a tragédia és komédia már kifejlődött, a költők – akik természetük szerint egyik vagy másik költészeti ághoz vonzódtak –

tak – az iamboszok helyett komédiákat, illetve az eposzok helyett tragédiákat kezdtek írni, mivel ezek a formák jelentősebbekké és tekintélyesebbekké váltak amazoknál. Más kérdés azonban annak megvizsgálása, hogy a tragédia már tökéletessé alakult-e vagy nem – akár magukat a műveket, akár színházi előadásukat véve figyelembe.

Kezdetben – mint említettem – rögtönző jellegű volt a tragédia meg a komédia is. Azt a dithürambosz énekesei, ezt meg a sok városban most is dívó phallikus dalok előadói fejlesztették ki lassanként. Sok változáson keresztül a tragédia végül megállapodott, mikor megkapta természetének megfelelő alakját a színészek számában is. Ezt először Aiszkhülosz emelte egyről kettőre, csökkentve a kar szerepét, és a párbeszédet állítva a középpontba; a három színészt és a díszletezést Szophoklész vezette be.

Ami a terjedelmet és jelleget illeti: rövid történetekből és nevetséges nyelvezetből fejlődött magasztossá, a szatírájátékhoz illő jelleg megváltozásával; versmértéke ugyanakkor a tetrameter<sup>3</sup> helyett az iambosz lett (eleinte ugyanis a tetrametert használták, mert a műfaj szatírájátékszerű és táncosabb jellegű volt). A párbeszéd megjelenésével maga a természet találta meg a megfelelő versmértéket, mivel a metrumok közül az iambosz beszélhető leg-

jobban; ezt bizonyítja, hogy beszélgetés közben leginkább iamboszokat mondunk, hexametereket pedig csak ritkán, ha kilépünk a közönséges beszédből. Ami az epizódok bőségét és az egyes részek díszítési módját illeti, arról ne beszéljünk, mert sok munkába kerülne részletes taglalásuk.

## V

A komédia, mint mondtuk, a hitványabbak utánzása, nem a rosszaságé a maga egészében, hanem a csúfságé, amelyhez hozzátartozik a nevetséges is. A nevetséges ugyanis valami hiba, vagyis fájdalmat és így kárt nem okozó csúfság, amilyen – rögtöni példával élve – a komikus álarc: rút és torz valami, de nem okoz fájdalmat.

A tragédia változásai és e változások kezdeményezői közismertek, a komédiáé azonban – mivel kezdetben nem vették komolyan – nem. Még kart is csak későn adott a komédia-játékosoknak az arkhón,<sup>1</sup> s ezek is önkéntesek voltak. Csak akkortól emlékeznek meg e műfaj elismert költőiről, amikor már kialakult formát öltött a komédia. Hogy ki alakította ki az álarccokat vagy a prológot, a színészek számát és a többi mozzanatot, nem ismeretes. Költött mesét először Epikharmosz és Phor-

misz alkalmazott. A komédia eredetileg Szicíliából származott; az athéniek közül elsőként Kratész<sup>2</sup> kezdte elhagyni a személyes gúnyolódó jelleget, hogy általános érvénnyel alkalmazzon párbeszédet és cselekményt.

Az eposz megegyezik a tragédiával abban, hogy komoly tettek vagy emberek versmértékben történő utánzása. Különböznek viszont a versmértékben, mert az eposzé egyfajta és elbeszélő jellegű, s ezen felül terjedelemben is. A tragédia ugyanis leginkább egyetlen nap idejére terjed, vagy csak kevéssel haladja meg, az eposznak viszont nincs meghatározott időtartama, bár ezzel eleinte a tragédiákban is ugyanúgy bántak, mint az eposzokban. Elemeik részben azonosak, részben csak a tragédiára jellemzők; ezért aki a tragédiáról tudja, hogy értékes-e vagy gyenge, meg tudja ítélni az eposzokat is. Mert ami megvan az eposzban, az megvan a tragédiában is; de ami ez utóbbiban van meg, az nincs meg mind az eposzban.

## VI

A hexameterben írt utánzásról és a komédiáról később fogunk beszélni; tárgyaljuk meg viszont a tragédiát, kiemelve lényegének a mondottakból adódó meghatározását. A tragédia tehát komoly, befejezett és meghatáro-

zott terjedelmű cselekmény utánzása, meg-  
ízésített nyelvezettel, amelynek egyes elemei  
külön-külön kerülnek alkalmazásra az egyes  
részekben; a szereplők cselekedeteivel – nem  
pedig elbeszélés útján –, a részvét és félelem  
felkeltése által éri el az ilyenfajta szenvedé-  
lyektől való megszabadulást.<sup>1</sup> „Megízésített”  
beszédnek azt nevezem, amelynek ritmusa,  
harmóniája és dallama van; az „egyes elemek  
külön-külön” azt jelenti, hogy egyes részek  
csak a versmértékkel hatnak, mások viszont  
énekkel is. Mivel az utánzást cselekvő szemé-  
lyek végzik, először is szükségszerűen része  
a tragédiának a színpadi díszlet, azután az  
ének és a nyelvezet, mert ezek által megy  
végbe az utánzás. Itt nyelvezetnek a vers-  
mértékek alkalmazását nevezem, az ének je-  
lentése pedig úgyis világos.

Mivel a tragédia valamilyen cselekvés után-  
zása, cselekvő személyek hajtják végre, akik-  
nek bizonyos meghatározott jelleggel kell  
rendelkezniük, jellemüknek és gondolkodá-  
suknak megfelelően; ezen az alapon állapítjuk  
meg a cselekedetek jellegét is, s a cselekede-  
teknek két természettől adott oka van, a jel-  
lem és a gondolkodásmód, ezek szerint érne-  
k célt vagy vallanak kudarcot.

A cselekedet utánzása a történet; történet-  
nek itt a cselekmények összekapcsolódását  
nevezem, jellemnek azt, aminek alapján meg-

határozzuk a cselekvők jellegét, gondolkodásmódnak pedig azt, ahogy a beszélők előadnak valamit vagy gondolatukat kifejezik.

Az egész tragédiának tehát hat alkotó eleme kell hogy legyen, ezek által kapja meg jellegét a tragédia, mégpedig: a történet, jellemek, nyelv, gondolkodásmód, díszletezés és zene. Két elem eszköze, egy módja, három tárgya az utánzásnak – ezeken kívül semmi más nincs. Ezeket jó néhány tragédiáíró úgyszólván különálló eszközökként használja fel.<sup>2</sup> A díszletezés ugyanis megvan mindben, s a jellem, történet, nyelv, zene és gondolkodásmód ugyanúgy.

A legfontosabb ezek közül a tettek összekapcsolása, mert a tragédia nem az emberek, hanem a tettek és az élet utánzása. A szerencse és a szerencsétlenség is a cselekvésben van, és a cél is valamilyen cselekedet, nem valamiféle elvont jelleg; az emberek jellemük szerint lesznek olyanok, amilyenek, de tetteik szerint lesznek szerencsések vagy ellenkezőleg. Egyáltalán nem azért cselekszenek, hogy jellemeket utánozzanak, hanem a jellemek nyilatkoznak meg a tettek által. Ezért a cselekedetek – vagyis a történet – a tragédia célja, a cél pedig minden közt a legfontosabb. Cselekmény nélkül nem is léteznék tragédia, de jellemek nélkül még lehetne.

Valóban, a legtöbb új költő tragédiáiból



hiányoznak a jellemek, és általában sok ilyen költő van, mint ahogy például a festők között Zeuxisz<sup>3</sup> is viszonyul Polügnótoszhoz: ez kitűnő jellemfestő, amannak festészetében azonban semmi jellem nincs. Sőt, ha valaki összerakna erkölcsös beszédek, nyelvezett és gondolkodásmóddal jól megalkotva, akkor sem végezné el azt, ami a tragédia feladata; sokkal inkább megteszi ezt a szegényesebb eszközű tragédia, ha van benne történet, azaz a cselekedetek összekapcsolása.

A további legfontosabb tényezők, amelyek által a tragédia a leiekre hat, a történet elemei: a fordulatok és felismerések. Ezt bizonyítja az is, hogy a kezdő költők előbb tudnak a nyelv és jellemek tekintetében sikeresen alkotni, mint cselekményt szerkeszteni, akár csak a régi költők is szinte mindnyájan. Tehát a tragédiának az alapja és mintegy lelke a történet, a jellemek csak másodrendűek. Hasonló a helyzet a festészetben is: ha valaki a legszebb festékeket keni is fel, de összevissza, nem gyönyörködtet úgy, mintha alakokat rajzol, mégha csak fehérén is. Hiszen a tragédia cselekvés utánzása, és ezáltal főleg cselekvő embereké.

A harmadik elem a gondolkodásmód, vagyis a képesség annak kifejezésére, ami lehetséges és a helyzetnek megfelelő, ami a beszédekben a politika és retorika körébe tartozik;

a régiek ugyanis politikusan, a mostaniak retorikusan beszélő alakokat alkotnak. – A jellem az, ami megvilágítja a törekvést, hogy miféle. Ezért nincs jellem az olyan beszédekben, amelyekben nem világos, mire törekszik vagy mit kerül a beszélő. A gondolkodásmód pedig az az elem, amely által kimutatják, hogy valami van vagy nincs, vagy általánosságban jelentenek ki valamit.

A negyedik elem a beszédek nyelve. Amint előbb is esett szó róla, nyelvnek nevezem a szavak által való közlést, ami versben és prózában ugyanúgy hat. – A hátralevők közül az ének az „ízesítések” legfontosabbika. A díszletezés is figyelemkeltő, de a legkevésbé művészi és legkevésbé tartozik sajátképpen a költészethez; a tragédia hatása ugyanis előadás és színészek nélkül is létrejön – azonkívül a díszletezés kivitelezésében a díszletmester mestersége illetékesebb a költőkénél.

## VII

Ezeket meghatározva, beszéljünk most már arról, milyennek kell lennie a cselekmény összekapcsolásának, mivel ez az első és legfontosabb eleme a tragédiának. Megállapítottuk, hogy a tragédia befejezett és teljes cselekmény utánzata, amelynek meghatáro-

zott terjedelme van. Mert van olyasmi is, ami teljes, de egyáltalán nincs meghatározott terjedelme.

Teljes az, aminek van kezdete, közepe és vége. Kezdet az, ami nem következik szükségképpen valami más után, utána viszont valami más van vagy történik. A vég – ellenkezőleg – az, ami más után van, vagy történik (vagy szükségszerűen, vagy a gyakoriság alapján), utána viszont nincs semmi más. A közép az, ami más után következik, s ami után is van valami más. A jól összeállított történeteknek tehát nem lehet csak úgy akárhonnan kezdődniök, sem találomra bevégeződniök, hanem az ismertetett fogalmakat kell megfelelően felhasználni.

Továbbá: mivel a szép – akár élőlény, akár bármiféle dolog – bizonyos részekből tevődik össze, nem akárhogy összerakottnak kell lennie, hanem megfelelő nagyságúnak. A szépség ugyanis a megfelelő nagyságban és rendben van, s ezért sem a túl kicsi élőlény nem lenne szép, mert a szemlélet az érzékelhetetlenhez közeledve végül összezavarodik, sem a túl nagy, mert ekkor meg a szemlélet nem is tud működni, s a szemlélők elöl az egység és teljesség eltűnik, mint például egy tízezer stadion nagyságú élőlény esetében. Amint a tárgyoknak és élőlényeknek bizonyos, mégpedig jól áttekinthető nagyságúaknak kell

lenniük, ugyanúgy a történeteknél is megfelelő terjedelem szükséges, amelyet jól emlékezetben lehet tartani.

A nagyság meghatározása azonban az előadásokhoz és a hallgatók felfogóképességéhez való viszonylatban nem a költészet tudományának feladata. Mert ha mondjuk száz tragédiának kellene versenyeznie, nyilván vízórával mérnék a versenyt, ahogyan más alkalommal is szokásos. Ami a dolog természetes határát illeti, terjedelem szempontjából – az áttekinthetőség határán belül – mindig a nagyobb lesz a szebb. Hogy egyszerű meghatározással éljünk, amekkora terjedelmen belül – a valószínűségnek vagy szükségszerűségnek megfelelően, egymás után következve – végbemegy a szerencsétlenségből szerencsébe, vagy a szerencséből szerencsétlenségbe való átfordulás, az a megfelelő határa a terjedelemnek.

## VIII

Attól még nem lesz egységes a történet, mint egyesek vélik, hogy egy személyről szól. Végtelen sok dolog történhetik ugyanis egy emberrel, amelyek némelyikéből egyáltalán nem lesz egység; ugyanígy egy embernek sok tette is lehet, amelyekből nem lesz semmiféle egységes cselekmény. Ezért mindazok a köl-

tők hibáznak, akik csak Héraklész- vagy Thészeusz-eposzt<sup>1</sup> és ilyesfajta költeményeket írnak, abból kiindulva, hogy mivel Héraklész egy személy volt, a történet is szükségképpen egységessé válik. Homérosz viszont, mint ahogy egyebekben is kiemelkedik, úgy lát-szik, ebben a tekintetben is helyesen ítélte meg a dolgot, akár mesterségbeli tudása, akár vele született tehetsége következtében: például az *Odüsszeiá*-t alkotva nem írt bele min-dent, ami csak Odüsszeusszal történt – pél-dául, hogy a Parnasszoszon megsebesült, meg hogy a gyülekezésnél örültek tettete magát<sup>2</sup> –, mert ezek közül egyikből sem kö-vetkezett a másik szükségszerűen, vagy a való-színűség alapján. Nem; olyan egységes cselek-mény szerint szerkesztette meg az *Odüsszeiá*-t s hasonlóképpen az *Iliász*-t is, amilyenről beszéltünk.

Szükséges tehát, hogy – amiképpen a többi utánczó művészetekben is egy tárgy egységes utánczásával van dolgunk – ugyanígy a történet, mivel cselekmény utánczása, egységes és teljes cselekményt utánozzon; a cselek-mény részeinek pedig úgy kell összekapcsolódniuk, hogy egyetlen rész áttétele vagy el-vétele nyomán szétessék és összezavarodjék az egész – hiszen ami meglétével vagy hiányá-val nem befolyásolja a mű értelmét, az tulaj-donképpen nem is része az egésznek.

## IX

Az elmondottakból az is világos, hogy nem az a költő feladata, hogy valóban megtörtént eseményeket mondjon el, hanem olyanokat, amelyek megtörténhetnek és lehetségesek a valószínűség vagy szükségszerűség alapján. A történetírót és a költőt ugyanis nem az különbözteti meg, hogy versben vagy prózában beszél-e (mert Hérodotosz művét versebe lehetne foglalni, versmértékben is történetírás maradna, mint versmérték nélkül is), hanem az, hogy az egyik megtörtént eseményeket mond el, a másik pedig olyanokat, amelyek megtörténhetnének. Ezért filozofikusabb és mélyebb a költészet a történetírásnál; mert a költészet inkább az általánosat, a történelem pedig az egyedi eseteket mondja el.

Az általános az, ahogy egy bizonyos ember bizonyos meghatározott módon beszél vagy cselekszik, a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint, s erre az általánosra törekszik a költészet, bár egyéni neveket gondol ki; az egyedi viszont az, hogy például mit tett ténylegesen Alkibiadész, vagy milyen élményben volt része.<sup>1</sup> A komédia viszonylatában ez már világossá vált: szerzőik a történetet a valószínűség alapján alkotják meg, s így a szereplőknek tetszés szerinti neveket adnak, nem úgy, mint az iambosz-írók, akik egyes konkrét

emberekről írnak. A tragédiában viszont kitarthatnak a történeti nevek mellett. Ennek az az oka, hogy a lehetséges hihető is: a meg nem történt eseményekről nem hisszük el, hogy lehetségesek, de világos, hogy a megtörténtek lehetségesek, mert nem történtek volna meg, ha lehetetlenek lettek volna.

Némely tragédiában egy-két ismert név van, a többi pedig kitalált, másokban viszont egyáltalán nincs ismert név, mint például Agathón<sup>2</sup> *Anthetisz*-ában, ahol a cselekmény és a szereplők neve egyként a szerző kitalálása, de azért semmivel sem kevésbé gyönyörködtet. Nem kell tehát feltétlenül arra törekedniük a költőknek, hogy ragaszkodjanak a hagyományos történetekhez, amelyekről a tragédiák szólnak. Nevetséges is lenne erre törekedni, mikor a legelterjedtebb történetek is csak kevesek számára ismerősek, mégis mindenkit gyönyörködtetnek.

Világos tehát, hogy a költőnek inkább a történet, mint a versforma mesterének kell lennie, amennyiben az utánpótlás révén lesz költővé, utánpótlásának tárgyát pedig a tettek alkotják. Semmivel sem kevésbé költő, ha megtörtént eseményeket ír meg, mert némely megtörtént eseménynél semmi akadálya sincs, hogy olyan legyen, amilyen a valószínűség alapján lenne; ennyiben ő azoknak az eseményeknek a költője lesz.

Az egyszerű történetek és cselekmények közt legrosszabbak azok, amelyek epizódokkal vannak túlszúfolva. Epizódokkal túlszúfoltnak nevezem azt a történetet, amelyben az egymás utáni epizódok nem a valószerűség és nem a szükségszerűség alapján következnek be. Ilyeneket a rossz költők azért csinálnak, mert rossz költők, a jók viszont a versenybírák kedvéért; ha ugyanis versenyre szánt darabokat írnak, és ezért a lehetőségen túl nyújtják a történetet, sokszor kényszerülnek eltérni a helyes sorrendtől. Továbbá: a tragédia nem pusztán egy teljes cselekménynek az utánzása, hanem félelmes és szánalmat keltő eseményeké, s ezeket az érzelmeket leginkább az váltja ki, ha az események a várakozás ellenére, de egymásból következőleg történnek. Így a csodálatos is jobban hat, mintha magától vagy véletlenül történnék, mert a véletlenek közül is azok a legcsodálatosabbak, amelyek mintegy célzatosan következtek be, mint például amikor Mithras<sup>3</sup> szobra Argoszból rázuhant a gyilkosra, és megölte, mikor a szobrot nézegette. Az ilyen események nem úgy tűnnek fel, mintha merő véletlenből történtek volna, s az ilyen történetek szükségszerűen szebbek is lesznek.



## X

A történetek egy része egyszerű, más része bonyolult, mivel a cselekedetek is – amelyeknek utánpótlásai a történetek – természetesen ilyenek. Egyszerűnek azt a cselekményt nevezem, amelynek – meghatározásunk szerint – folyamatos és egységes menetében fordulat vagy felismerés nélkül következik be a változás; bonyolultnak pedig azt, amelyben a változás felismerés vagy fordulat, vagy mindkettő következtében jön létre. Ennek azonban magából a cselekmény szerkezetéből kell létrejönnie úgy, hogy az előzményekből a szükségszerűségnek vagy valószínűségnek megfelelően következzen be. Nagy különbség ugyanis, hogy valamilyen esemény valaminek a következtében vagy egyszerűen valami után történik.

## XI

A fordulat – amint már meghatároztuk – a végbemenő dolgok ellenkezőjükre való átváltozása, mégpedig, ahogy mondani szoktuk, a valószínűség vagy szükségszerűség szerint. Az *Oidipusz*-ban például azért jön a hírnök Oidipuszhoz, hogy megörvendeztesse, és eloszlassa anyja miatti félelmét, de amikor felvilágosítja arról, hogy ki ő valójában, éppen

az ellenkezőjét éri el. Vagy például a *Lünkeuszban*<sup>1</sup> már halálra szánva hurcolják Lünkeuszt, Danaosz pedig követi, hogy megölje, s úgy alakulnak az események, hogy Danaosz hal meg, Lünkeusz pedig megmenekül.

A felismerés, mint neve is jelzi, a tudatlanságból a tudásba való átváltozás, amely a boldogságra vagy szerencsétlenségre rendelt emberek öröme vagy fájdalmára következik be. Legszebb a felismerés, ha ugyanakkor fordulat is történik, mint az *Oidipuszban*. Vannak más felismerésfajták is, mert – mint említettük – élettelen és tetszés szerinti tárgyakra is, meg arra is vonatkozhatnak, hogy valaki megtett-e valamit vagy nem tett meg. De leginkább illik a történethez – vagyis a cselekményhez – az, amelyről fentebb beszéltünk; mert az ilyen felismerés és fordulat vagy félelmet, vagy szánalmat vált ki, s éppen ilyen cselekedetek utánzása a tragédia, amint leszögeztük; a szerencse és szerencsétlenség is ilyen felismerésekkel következik be. Mivel a felismerés bizonyos emberek felismerése, előfordul, hogy csak az egyik ismeri fel a másikat, s ebből kiviláglik, hogy a másik kicsoda; de előfordul az is, hogy kölcsönösen felismerik egymást, mint ahogy Iphigeneiát felismeri Oresztész a levélküldésből, ahhoz viszont, hogy az őt felismerje, másik felismerés szükséges.<sup>2</sup>

A történetnek tehát ez a két része: a fordulat és felismerés; a harmadik a szenvedés. A fordulatról és felismerésről már volt szó. A szenvedés pusztító és fájdalmas cselekmény, mint amilyenek a nyíltszíni halálesetek, a mértéktelen fájdalmak, megsebesülések s más hasonlóak.

## XII

A tragédia részeit, amelyeket alkotóelemekként kell felhasználni, már ismertettük. Terjedelem és beosztás szempontjából a következő részekre választható szét: *prologosz*, *epeiszodion*, *exodosz* kardal (*chorikon*) – ez utóbbi lehet felvonuló (*parodosz*) vagy álló (*sztaszimon*) kardal. Ezek minden tragédiában egyaránt megvannak, sajátosságok viszont a színpadi dalok és kettősök (*kommoszok*).

A prologosz az a zárt része a tragédiának, amely a kar bevonulását megelőzi; az epeiszodion a tragédiának az a zárt része, amely két teljes kardal között foglal helyet; az exodosz a tragédiának az a zárt része, amely után már nincs kardal; a kardalrészek közül a parodosz a teljes kar első megszólalása, a sztaszimon a kar anapaesztus és trochaeus nélküli dala, a kommosz pedig a kar és a színpadi személyek közös panaszdala.

A tragédia alkotórészeit, amelyeket elemekként fel kell használni, már előbb ismertettük; terjedelem és beosztás szempontjából pedig ezek a részek különíthetők el.

### XIII

Mire kell törekedniük és mitől kell óvakodniuk a történet megalkotóinak, és hogyan jön létre a dráma hatása – erről kell beszélni, az elmondottakhoz kapcsolódva.

Mivel a legszebb tragédia szerkezetének nem egyszerűnek, hanem bonyolultnak, félelmetes és szánalmat keltő események utánzásának kell lennie – mert ez a sajátsága az ilyen utánzásnak –, először is világos, hogy nem szabad derék, erényes embereket úgy bemutatni, amint boldogságból szerencsétlenségbe hullnak, mert ez nem félelmetes vagy szánalmat keltő, hanem felháborító. Hitványakat sem szabad úgy bemutatni, amint szerencsétlenségből szerencsés állapotba jutnak, mert mind közt ez illik a legkevésbé a tragédiához; abból ugyanis, amire szüksége van, nincs meg benne semmi, mert nem emberséges, és nem kelt szánalmat, sem félelmet. Nagyon hitványakat sem szabad úgy bemutatni, amint boldogságból szerencsétlenségbe hullnak: az ilyen történet emberi érzéseket

kelt ugyan, szánalmat és félelmet viszont nem, mert az előbbi a méltatlanul szerencsétlenséget szenvedőt, az utóbbi pedig a hozzánk hasonlótlal illeti meg (a szánalom a méltatlanság, a félelem a hasonlóság miatt); ami viszont ebben az esetben történik, sem félelmet, sem szánalmat nem kelt. Marad tehát a közbülső lehetőség: az olyan ember, aki nem emelkedik ugyan ki erényével és igazságosságával, de nem gonoszsága és hitványsága miatt zuhan szerencsétlenségbe, hanem valamilyen, éppen a nagy tekintélyben és boldogságban élők közt előforduló hiba következtében, mint például Oidipusz, Thüesztész és az ilyen nemzetségekből való más nevezetes férfiak.

A jól felépített történet tehát – egyesek felfogásával szemben – inkább egyszerű legyen, mint kettős kimenetelű, és a változás ne szerencsébe vigyen a szerencsétlenségből, hanem ellenkezőleg, szerencséből szerencsétlenségbe, mégpedig ne hitványság, hanem valamely súlyos tévedés miatt, amelyet olyan ember követ el, amilyenről beszéltünk, vagy inkább még jobb, mint rosszabb. Ezt bizonyítja a valóság is: eleinte a költők tetszés szerint az éppen kéznél levő történeteket vették sorra elő, most pedig alig néhány nemzetségről írják a legszebb tragédiákat, mint például Alkmeónról, Oidipuszlól, Oresztészlől, Meleagroszlól, Thüesztészlől és Téle-

phoszról meg a többiekéről, akik szörnyű dolgokat szenvedtek, vagy cselekedtek.<sup>1</sup> Ilyen szerkesztés alapján jön létre a művészi mesteriség szempontjából legsikerültebb tragédia.

Ezért tévednek azok, akik Euripidészben kifogásolják, hogy éppen ezt csinálja tragédiáiban, és hogy sok közülük szerencsétlenséggel végződik. Ez ugyanis – mint kifejtettük – helyes, s leginkább az bizonyítja a helyességet, hogy a versenyeken és a színpadon az ilyen művek bizonyulnak a legtragikusabbnak, ha egyébként jól vannak megalkotva, és hogy Euripidész – ha egyebekben nem is jól építi fel a szerkezetet – jóval tragikusabbnak bizonyul a többi költőnél.

Csak másodsorban jöhet az a némelyek által elsőrendűnek minősített szerkezet, amely kettős megoldást tartalmaz, mintáz *Odüsszeia*, vagyis ellenkező kimenetelű a jók és a gonoszok számára. Ez csak a nézők szellemi gyengesége következtében látszik elsőrendűnek; mert a költők a közönséget követik, annak kívánsága szerint írnak. Ez azonban nem a tragédiából származó gyönyörűség, hanem inkább a komédia jellemzője; ez utóbbiban még azok is, akik a mítosz szerint halálos ellenségek (mint Oresztész és Aigiszthosz), végül összebarátkozva vonulnak le a színpadról, és egyik sem öli meg a másikat.

## XIV

A félelem és száanalom létrejöhet a dráma látványából, de magából a cselekményből is. Ez utóbbi az előnyösebb, és ez illik a jó költőhöz. Mert látványosság nélkül is úgy kell megalkotni a történetet, hogy a hallgatót maguk az események is megrendítsék és száanalomra indítsák, mint Oidipusz története. A látványosság keltette hatáshoz művészi edzen és külsőséges eszközök is elegendők. Azoknak, akik a látványosság által nem a félelmetes, csak a csodaszerű hatást váltják ki, semmi közük a tragédiához; mert nem akármilyen gyönyörűséget kell várni a tragédiától, hanem azt, ami sajátja. Mivel pedig a költőnek a száanalomból és félelemből származó gyönyörűséget kell felidéznie utánpótlás által, világos, hogy ezt az eseményekbe kell beleköltöztetnie. Nézzük meg, miféle esemény tűnik félelmetesnek vagy száanalomkeltőnek. Ilyen tettek szükségszerűen vagy barátok, vagy ellenségek, vagy közömbös emberek között történnek meg. Ha ellenség teszi ellenséggel, abban nincs semmi száanalomkeltő, sem ha megteszi, sem ha csak akarja megtenni, kivéve magát a szenvedést. Hasonló a helyzet, ha egymás iránt közömbös emberek cselekszenek így. Ha azonban baráti vagy rokoni viszonyokon belül megy végbe a szenvedés – mint például

ha testvér a testvért, fiú az atyját, anya a fiát vagy a fiú az anyját megöli, vagy meg akarja ölni, vagy valami más ilyenfélét tesz –, ez szálnalmat kelt; ilyen témákat kell keresni.

A hagyományos történeteket nem szabad megváltoztatni, például azt, hogy Klütaim-nésztrának Oresztész, Eriphülének Alkmeón kezétől kell meghalnia. Magának a költőnek kell azonban egyes mozzanatokát kitalálnia és a hagyományt ügyesen felhasználnia. Fejtsük ki világosabban, mit értünk azon, hogy „ügyesen”. A tett úgy is végbemehet, mint a régi költőknél, vagyis hogy a cselekvő személyek tudatosan és ismert személy ellen követik el tettüket, ahogy Euripidész is be-állította a gyermekgyilkos Médeiát. Végbe-mehet úgy is, hogy megteszik ugyan, de tud-tukon kívül követik el a szörnyűséget, s csak később ismerik fel a rokoni kapcsolatot, mint Szophoklész *Oidipusz*-a; ebben az esetben maga a tett általában kívül esik a cselekmé-nyen, de magában a tragédiában is sor kerül-het rá, mint például Asztüdamasz *Alkmeón*-jában vagy a *Megsebzett Odüsszeusz* Télego-nosza esetében.<sup>1</sup> Végül a harmadik lehetőség az, hogy a tudatlansága miatt valami jóvá-tehetetlenre készülő ember felismeri a valósá-got, még mielőtt cselekednék. Más lehetőség nincs, mert szükségképpen vagy cselekszenek, vagy nem, és vagy tudatosan, vagy nem.



Ezek közül a legrosszabb az, ha valaki tudatosan akar cselekedni, de mégsem cselekszik: ez visszataszító, de nem tragikus, mivel a tragikus szenvedés nincs meg benne. Ezért nem is szoktak így alkotni, legfeljebb kevesen és csak néha, mint például az *Antigoné*-ban, ahol Kreónt Haimón meg akarja ölni. A második eset az, amikor el is követik a tettet. Jobb, ha a tettes tudatlanul cselekszik, és a tett után következik be a felismerés; így nincs benne visszataszító, és a felismerés megrendítővé válik. Leghatásosabb az utolsó eset, mint például a *Kreszphontész*-ben, ahol Meropé meg akarja ölni a fiát, de nem öli meg, hanem felismeri<sup>2</sup> vagy az *Iphigeneia*-ban, ahol a nővér fivérét, a *Hellé*-ben pedig a fiú anyját éppen ki akarja szolgáltatni, amikor végül mégis felismeri.<sup>3</sup> – Ennek következtében, mint említettük, már régóta csak néhány nemzetségről szólnak a tragédiák. A költők ugyanis, amikor témát kerestek, nem mesterségbeli tudás alapján, hanem véletlenül találtak rá erre a hatásra a történetekben; szükségképpen találkoztak tehát azoknál a nemzetségeknél, amelyekben ilyen szenvedések estek meg.

A cselekmény megszerkesztéséről és arról, hogy a történetek milyenek legyenek, ezzel eleget beszéltünk.

## XV

A jellemekkel kapcsolatban négy dologra kell törekedni. Az egyik és legelső, hogy derék legyen. Jelleme, mint mondtuk, akkor lesz valakinek, ha beszéde vagy cselekvése világosan mutat valamilyen célt, bármilyen legyen az, s derék lesz, ha derekat. Minden nemből megvan ez: a nő és a rabszolga is lehet derék, bár amaz gyengébb, emez pedig általában hitvány.

A második követelmény az, hogy a hőshöz illő legyen. Mert van férfias jellem, de a nőhöz nem illik, hogy férfias és félelmetes legyen.

A harmadik a hagyományhoz való hasonlóság. Ez nem azonos azzal, hogy a jellemet deréknek és megfelelőnek ábrázolják, amint előbb említettük.

A negyedik a következetesség. Még akkor is, ha egy következetlen embert utánoznak, és ilyen jellemet ábrázolnak, magának az ábrázolásnak következetesen következetlennek kell lennie.

A jellemből nem szükségszerűen következő hitványság példája Menelaosz az *Oresztész*-ben,<sup>1</sup> az illetlen és meg nem felelő Odüsszeusz panaszdala a *Szküllá*-ban vagy Melanippé beszéde a következetlenségé az *Iphigeneia Auliszban*, mert könyörgése egyáltalán nem illik későbbi magatartásához.

A jellemeknél is – akár a cselekményszövegben – mindig törekedni kell a szükségszerűségre vagy valószínűségre, úgyhogy az, amit egy bizonyos ember egy bizonyos módon mond vagy cselekszik, szükségszerű vagy valószínű legyen, s egyik dolog a másik után szükségszerűen vagy valószínűen következék. Világos tehát, hogy a cselekmény megoldásának is magából a jellemzésből kell következnie, nem a gépezet alkalmazásából, mint a *Médeia*-ban és nem úgy, mint az *Iliász*-ban az elhajózással kapcsolatos események.<sup>3</sup> Ezt a bizonyos gépezetet a színpadi cselekményen kívül eső dolgoknál kell felhasználni, olyanoknál, amelyek vagy régebben történtek, vagy amelyeket az ember nem tudhat, vagy amelyek csak a jövőben esnek meg, s megkívánják a megjósolást és bejelentést, mert tudásukat az isteneknek adjuk meg. Semmiféle ésszerűtlenségnek nem szabad lennie a cselekményben, de ha mégis előfordul, akkor csak a tragédián kívül, mint Szophoklész *Oidipusz*-ában.

Mivel a tragédia a nálunk jobb emberek utánzása, a jó arcképfestők módján kell eljárni, akik visszaadják ugyan az egyéni alakot és a mintához hasonlókat festenek, de egyben szebbekké teszik őket. Így a költő is, amikor haragos, könnyelmű és más hasonló jellemű embereket utánoz, ilyenekként, de ugyanak-

kor derék emberekként is ábrázolja őket, mint ahogy Homérosz Akhilleuszt a keménység mintájaként, de ugyanakkor kiváló emberként. Ezekre kell tehát figyelni, továbbá a költészethez szükségszerűen kapcsolódó érzésekre, mert ezen a téren gyakran lehet hibát elkövetni. Ezekről azonban megfelelően beszéltünk már kiadott műveinkben.

## XVI

Hogy mi a felismerés, arról már előbb volt szó. A felismerésnek öt fajtája van. Az első és legkevésbé művészi, melyet ügyetlenségük miatt a legtöbben használnak, a jelek által történő felismerés. E jelek közül egyesek örökletesek – mint a lándzsa, amelyet a földszülöttek hordanak, vagy a csillagok, mint Karkinosz *Thüesztész*-ében –, mások szerzetek;<sup>1</sup> ez utóbbiak egy része a testen van, mint a sebhelyek, más része azon kívül, mint a nyaklánc, vagy mint a *Türó*-ban a teknő. Ezeket lehet jobban vagy rosszabbul alkalmazni: például Odüsszeuszt a sebhelyről máshogy ismeri fel a dajka és máshogy a disznópásztor. A hitel kedvéért alkalmazott és egyéb ilyesféle jelek kevésbé művésziek; a fordulatból következők viszont, mint például a lábmosásnál, jobbak.<sup>2</sup>

A második fajta a költő által kitalált jelek alkalmazása; ezért ezek sem művésziek. Ilyen például az *Iphigeneia*-ban, amikor a hősnő felismeri, hogy amaz Oresztész; iphigeneia ugyanis a levél által lesz felismerhető, Oresztész meg azt mondja, amit a költő akar, nem pedig azt, amit a hagyományos történet mond.<sup>3</sup> Ez a mód közel áll a fentebb említett hibához, mert a hősnő akár valamilyen külső jelet is viselhetett volna. Ugyanez a helyzet Szophoklész *Téreusz*-ában az orsó hangjával.<sup>4</sup>

A harmadik az emlékezet általi felismerés, amikor valaki lát valamilyen megindító dolgot, mint például Dikaiogenész *Küprosziak* című darabjában, ahol Teukrosz a festmény láttán feljajdul, vagy az Alkinoosznál elhangzó történet kapcsán, amikor Odüsszeusz a lantost hallgatva s visszaemlékezve könnyekre fakad.<sup>5</sup> Így kerül azután sor felismertetésükre.

A negyedik a következtetés alapján történő felismerés, mint a *Síri áldozók*-ban, hogy tudniillik valaki hasonló érkezett meg, senki más hasonló nincs, csak Oresztész, tehát ő érkezett meg. Ilyen a szofista Polüidosz darabjában is a felismerési mód Iphigeneiára vonatkozólag: valószínű ugyanis, hogy Oresztész úgy következtesen, a nővérét feláldozták, és neki magának is az a sorsa, hogy feláldozzák. Ugyanígy következtetik ki Theodektész *Tüdeusza*-ban, hogy ő, aki fia megtalálása vé-

gett jött, saját maga pusztult el, valamint a *Phineidak*-ban, ahol a hely láttán következtetnek a végzetre, arra, hogy itt kell meghalniuk, mert itt tették ki őket.

Van olyan következtetésből létrejövő felismerés is, amely egy másik személy téves következtetésével van összekapcsolva, mint például az *Odüsszeusz, a hamis hírnök*-ben:<sup>3</sup> az ugyanis, hogy Odüsszeusz feszíti ki az íjat és más senki, a költő beállítása, s erre épül a másik szereplő kijelentése, hogy fel fogja ismerni az íjat, amelyet nem is látott; az a beállítás azonban, hogy amaz ezáltal fel fogja ismerni, téves következtetés.

Mind közt legjobb az a felismerés, amely magából a cselekményből, meglepetés bekövetkeztével, a valószínűség alapján jön létre, mint Szophoklész *Oidipusz*-ában és az *Iphigeneiá*-ban. Ez utóbbiban megfelel a valószínűségnek, hogy a leány egy levelet akar az ifjúra rábízni. Csak az ilyen felismerések mentesek a kigondolt jelektől, mint amilyenek a nyakláncok. A következtetés alapján létrejövő felismerés értéke csak ezek után következik.

## XVII

Úgy kell megszerkeszteni és szöveggel kidolgozni a történeteket, hogy a lehető leg-szemléletesebbek legyenek. A költő így a dolgokat maga előtt látva, mintegy az események szemtanújaként a legvilágosabban megtalálja, hogy mi a megfelelő, és legkevésbé kerül el figyelmét ennek ellenkezője. Bizonyíték erre az, amit szemére vetettek Karkinosznak. Amphiarász ugyanis nála kilép a szentélyből, s ez – mivel nem képzelte el szemléletesen – elkerülte a figyelmét; meg is bukott a színpadon, mert a nézők megharagudtak miatta.<sup>1</sup>

Amennyire lehetséges, a szereplők magatartásába is bele kell helyezkednie a költőnek; a legvalószerűbb hatást ugyanis – a természeti azonosság következtében – azok keltik, akik maguk is az illető szenvedély állapotában vannak, és így az izgatott izgat fel, és a haragos kelt haragot a legvalóságosabban. Ezért a költészet inkább a született tehetség, mint a megszállottság dolga; mert amazok jó képzelőtehetségűek, emezek meg csak eksztatikus hajlamúak.

A költőnek először nagyjából kell felvázolnia a hagyományozott és önállóan kitalált történeteket, azután epizódokkal ellátnia és teljes terjedelmében megírnia. A „nagyjából” alatt pedig ezt értem, az *Iphigeneia* példáján szem-

léltetve: egy leányt fel akarnak áldozni, de ő az áldozok számára érthetetlen módon eltűnik, és egy más vidékre jut, ahol az a szokás, hogy az idegeneket feláldozzák az istennőnek, s ő ezt az áldozópapi tisztséget kapja meg; később történetesen odaérkezik a papnő fivére (az, hogy odakerülését valamiért az isten rendelte el, kívül esik a cselekmény egészén, az pedig, hogy miért, kívül esik a mítoszon),<sup>2</sup> odaér, fogságba kerül, s már feláldoztatás előtt áll, mikor felismeri nővérét – vagy úgy, ahogy Euripidész, vagy úgy, ahogy Polüidosz ábrázolta, a valószínűségnek megfelelően, vagyis úgy, hogy nemcsak nővérének, hanem neki magának is a feláldoztatás sorsára kell jutnia, s éppen ebből következik be a megmenekülés.<sup>3</sup>

Ezek után kell az egyes szereplőknek nevet adva megalkotni az epizódokat is, hogy szerves alkotórészei legyenek az egésznek, mint például Oresztész esetében az őrvjngés, amely miatt fogságba esik, és a megszabadulás a megtisztulási szertartás következtében.<sup>4</sup>

A drámákban az epizódok rövidre fogottak, az eposz viszont általuk lesz terjedelmessé. Mert például az *Odüsszeiá*-nak nem is nagy a mondanivalója: valaki sok évig távol van, egy isten szemmel tartja, s ő magára marad; közben otthon az a helyzet, hogy vagyonát a kérők pusztítják, és fia ellen cselt szőnek;



ő azonban – viharokon keresztül – hazaérkezik, némelyek felismerik, s ő megmenekül, ellenségeit pedig elpusztítja. Ez a lényeg, a többi csak epizód.

## XVIII

Az egész tragédia egyik része a bonyodalom, a másik a megoldás. Az előzmények s a drámai cselekménynek egy része képezi általában a bonyodalmat, a többi a megoldást. Bonyodalomnak nevezem a kezdettől addig a végső részig, ahonnan a változás bekövetkezik a szerencsébe vagy szerencsétlenségbe, megoldásnak pedig a változás kezdetétől egészen végig tartó részt; például Theodektész *Lünkeusz*-ban. a bonyodalom: az előzmények és a gyermek elfogatása, majd ezeknek a dolgoknak a megmagyarázása, a megoldás pedig a gyilkossággal való megvádolástól a végéig tart.<sup>1</sup>

A tragédiának négy fajtája van, mert annyi az alkotóeleme is, amelyekről már szó volt.<sup>2</sup> Az első a bonyodalmas, amelynek lényege a fordulat vagy a felismerés; a második a szenvedélyes, mint az Aiászról és Ixiónról szólók; a harmadik a jellemábrázoló, mint a *Phiíhiai nőky* vagy *Péleusz*; a negyedik a csodás, mint a *Phorkiszok* és a Prométheusz-drámák,<sup>3</sup> meg

az alvilágban játszódó darabok. A költőnek meg kell próbálnia, hogy mind a négy fajtában sikert érjen el, de ha ez nem lehetséges, akkor abban, amelyik a legfontosabb, és minél többen. Enélkül – mint mostanában is – ócsárolják a költőket, mert, bár mindegyik fajtában kiváló költők működtek, azt kívánják, hogy egyetlen költő múlja felül mindegyik sajátos kiválóságát.

Egy bizonyos tragédiához viszonyítva egy másik tragédiát azonosnak lehet minősíteni, ha története nem is ugyanaz, de azonos a bonyodalom és megoldás. Sokan vannak, akik jól szerkesztik meg a bonyodalmat, rosszul a megoldást, pedig mindig mindkettő fölött rendelkezniük kellene.

Arról sem szabad soha elfeledkezni, hogy epikus alkotást nem szabad tragédiának feldolgozni; epikusnak itt a többszörös cselekményt nevezem, mintha például valaki az egész *Iliaszból* egy dráma cselekményét írná meg. Az eposzban ugyanis az egész terjedelme által kapják meg az egyes részek a megfelelő nagyságot, a drámákban viszont épp ez távolítana el a céltól. Ezt bizonyítja, hogy akik a *Trója pusztulásá-t* egészében dolgozták fel, és nem részenként, mint Euripidész,<sup>4</sup> vagy a *Thébaisz-t*, és nem úgy, mint Aiszkhülosz,<sup>5</sup> azok vagy megbuktak, vagy rossz helyezést értek el – még Agathón is egyedül emiatt

bukott meg. A fordulatokban és az egyszerű cselekvényekben viszont csodálatosan elérik a költők, amire törekszenek, mert ez a tragikus, ez ébreszt emberi részvétet.

Van olyan eset is, amikor az eszes, de gonosz ember pórul jár, mint például Szisziphosz, és a bátor, de igazságtalan ember vere-séget szenved. De – Agathón szavával élve – ez is a valószínűséghez tartozik. Valószínű ugyanis, hogy sok dolog megtörténik a valószínűség ellenére is.

A karnak mintegy a színészek egyikének szerepét kell betöltenie és együttműködni a játék egész menetével – nem úgy, mint Euripidész-nél, hanem úgy, mint Szophoklész-nél. A legtöbb költőnél az énekelt részeknek nincs több kapcsolatuk a történettel, mint akár egy másik tragédiával; ezért azután betétdalokat énekelnek, amit elsőként Agathón kezdett el. Pedig hát mi különbség van közöttük, hogy betéteket énekelnek vagy egy szövegrészt az egyik tragédiából a másikba visznek át?

## XIX

A többi alkotóelemről már szó volt; hátra van még, hogy a nyelvi kifejezésmódról és a gondolkodásmódról beszéljünk. A gondolkodásmódra vonatkozó tudnivalókat a *Rhétorika*-

ban már lerögzítettem; ez ugyanis inkább annak a kutatási területnek a sajátos tárgya. A gondolkodásmód körébe tartozik mindaz, amit a beszéd által kell elvégezni: a bizonyítás, a cáfolás, az érzelmek — a szánalom, félelem, harag és a többi — felkeltése, ezenkívül a nagyítás és kicsinyítés is. Világos, hogy a cselekményekben is ugyanezen szempontok szerint kell eljárni, mikor szánalmat, félelmet, nagyítást vagy valószínűséget kell előidézni. Csak abban áll a különbség, hogy a tragédia esetében magyarázat nélkül kell kialakulnia felidézésüknek, a szónoklatban viszont a beszélőre hárul és a beszéd következtében jön létre. Mi lenne ugyanis a szónok szerepe, ha az elgondolás önmagától válnék világossá, és nem a beszéd által?

A nyelvi kifejezőmódra vonatkozó dolgok közül az elmélet egyik ága: a kifejezés formái. Ez azonban az előadóművészetre s a hasonló foglalatosságok szakértőire tartozik — hogy tudniillik mi a felszólítás, kérés, elbeszélés, fenyegetés, kérdés vagy felelet s a többi. Ezeknek tudásából vagy nemtudásából ugyanis semmi komolyan vehető megrovás nem származik a költészetre. Mert ugyan ki venné hiba elkövetésének azt, amit Prótagorasz hibáztat, hogy mikor Homérosz azt hiszi, hogy kér, valójában parancsol, így szólva: „istennő, haragot zengj!”<sup>1</sup> Prótagorasz szerint ugyan-

is, valakit felszólítani arra, hogy valamit tegyen vagy ne – valójában parancs. Mellőzük tehát ezt, mint más tudományterülethez, nem a költészet elméletéhez tartozó kérdést.

## XX

A beszédnek egészében ezek a részei: betű, szótag, kötőszó, névelő, névszó, ige, ragozás, mondat.<sup>1</sup> – A betű részekre nem bontható hang, de nem mindenféle, hanem csak olyan, amelyből összetett hang jöhet létre.<sup>2</sup> Mert az állatoknak is vannak részekre nem bontható hangjaik,<sup>3</sup> s ezeket mégsem nevezem összetettnek és betűnek. Ennek egyik fajtája: a magánhangzó, a másik a félhangzó és a mássalhangzó. Magánhangzó az, amelynek az ajkakhoz és fogakhoz való odaütődés nélkül hangja van; félhangzó az, amelynek az odaütődéssel nincs hallható hangja, mint például az *sz* és *r*;<sup>4</sup> mássalhangzó pedig az, amelynek az odaütődéssel önmagában nincs hangja, de összetettrel együtt hallható lesz, mint például a *g* és *d*. Ezek a száj mozgására és a hangképzés helyére nézve különböznek, és abban is, hogy hehezetes vagy anélküli, hosszú vagy rövid, magas, mély vagy közép hangjuk van. Mindezek a dolgok a verstan körébe tartoznak. A szótag jelentestesein, összetett, mással-

hangzót és magánhangzót tartalmazó hang; mert a *g* és *r* nem szótag *a* nélkül, de *a*-val már az (tudniillik *gra*). Ezek vizsgálata egyébként szintén a *verstan* elméletéhez tartozik.

A kötőszó<sup>5</sup> összetett jelentestestien hang, mint például az „ugyan”, „bizony”, „de” szavak; vagy olyan jelentéstelen összetett hang, amely több jelentés hangból képes egy új jelentés hangot létrehozni. – A névelő összetett jelentestestien hang, amely a mondat elejét vagy végét, vagy valamilyen elválasztást jelöl, például *ψημί* (*phémi*=mondok),\* *περί* (*peri*=körül) s a többi, vagy olyan jelentéstelen hang, amely több jelentés hang egy kifejezéssé válását sem nem segíti, sem nem is akadályozza, s a mondat elején vagy belsejében áll.

A névszó összetett jelentés hang, amely nem fejez ki időt, s amelynek részei nem rendelkeznek külön jelentéssel. Az összetett szavakban ugyanis nem használjuk az egyes részeket külön jelentéssel; például a „Theodórosz” névben a „dórosz” nem jelent semmit.

Az ige összetett jelentés hang, amely időt fejez ki, s amelynek egy része sem rendelkezik önálló jelentéssel, mint ahogy a névszónál sem. Az a szó, hogy „ember” vagy „fehér”, nem fejez ki időt, de a „megy” vagy „ment” már kifejezi, amaz a jelent, ez pedig a múltat.

Ragozása lehet a névszónak s az igének,

kifejezve, hogy valami „ezé” vagy „ennek a részére” van és így tovább, vagy az egyes- vagy többszámot, mint például „ember” vagy „emberek”, vagy pedig a beszélgetés módjait, például a kérdést és felszólítást, mert az „elment?” vagy „menj!” ugyanannak az igének a hajlítása a fentebbi fogalmak szerint. A mondat összetett jelentésű hang, amelynek részei magukban is jelentenek valamit. Nem minden mondat áll igéből és névszóból, mint például „az ember” meghatározása, lehetséges igék nélküli mondat is; egy részének azonban mindig lesz jelentése, mint abban, hogy „Kleón megy” a „Kleón” szónak.<sup>7</sup> A mondat kétféle vonatkozásban lehet egységes, mert vagy egyet fejez ki, vagy több fogalomból összetett; például az *Iliász* összetétel általi egység, „az ember” meghatározása pedig azért egységes, mert egyet fejez ki.

## XXI

A névszó fajtái: egyszerű és kettős. Egyszerűnek nevezem azt, amely jelentestestől hangokból jött létre, például „föld”; a kettős két részből áll, mégpedig vagy egy jelentésből – amelynek azonban az összetételben nincs jelentése – és egy jelentéstelenből, vagy mindkét résznek megvan a saját jelentése. Állhat

azonban a névszó három, négy vagy több részből is; ilyen a masszaliaiak sok szava, mint például a „Hermokaikoxanthosz”.<sup>1</sup>

Minden névszó vagy közönséges, vagy idegenszerű, vagy metafora, vagy dísz, vagy mesterségesen képzett, vagy megnyújtott, vagy megrövidített, vagy átcserélt. Közönségesnek nevezem azt a szót, amelyet mindenki használ, idegenszerűnek pedig azt, amelyet az idegenek; világos tehát, hogy ugyanaz a szó idegenszerű és közönséges is lehet, de nem ugyanazok számára. Mert a *σίγυνον* (*szigünon*=*hajító* dárda) a küprosziaknál közönséges szó, számunkra azonban idegen.

Metafora a szó más jelentésre való áttétele, mégpedig vagy a nemről a fajra, vagy a fajról a nemre, vagy a fajról a fajra, vagy pedig analógia alapján. Nemről fajra való áttételnek nevezem például ezt: „itt állt meg a hajóm”,<sup>2</sup> mert lehorgonyozni annyi, mint valamit megállítani. A fajról nemre való átvitel példája: „Odüsszeusz valóban *tízezer* kiváló tettet hajtott végre”,<sup>8</sup> mert a tízezer általában sokat jelent, és ezt használta a költő a „sok” helyett. Fajról a fajra például: „ércel elrabolva lel-két”, vagy „levágva hosszúélű ércel”; itt ugyanis az elrablásnak levágás, a levágásnak pedig elrablás a jelentése, és mind a kettő elvételt fejez ki.

Analógiának nevezem azt, ha a második úgy



viszonylik az elsőhöz, mint a negyedik a harmadikhoz – a költő tehát a második helyett a negyediket, vagy a negyedik helyett a másodikat használja, és esetleg hozzáteszi azt a névszót is, amelyre a metafora vonatkozik, s amelyet ez helyettesít. Így például a boroscésze úgy viszonylik Dionüszoszhoz, mint a pajzs Arészhez; a költő tehát a boroscészét Dionüszosz pajzsának, a pajzsot viszont Arész boroscészéjének nevezheti. Vagy például az öregség úgy viszonylik az élethez, mint az este a nappalhoz; a költő tehát az estét a nappal öregségének nevezheti, vagy – mint Empedoklész – az öregséget az élet estéjének vagy alkonyának.

Egyes analógiáknak nincs megfelelő névszója, de azért ugyancsak kifejezhető; például „magot elvetni” ugyanazt jelenti, mint „ültetni”, nincs azonban olyan névszó, amely a Nap melegének sugárzását fejezi ki; ez azonban úgy viszonylik a Naphoz, mint a vetés a maghoz, és ezért mondjuk, hogy „istenalkotta lángot vetni”. Ezt a fajta metaforát máshogy is lehet alkalmazni, úgy tudniillik, hogy a névszó sajátjaiból, mikor valami idegent hozzáteszünk, valamit el is veszünk – mint például, ha valaki a pajzsot nem Arész boroscészéjének, hanem bortalan boroscészének nevezné.<sup>4</sup>

Mesterségesen képzett az a szó, amelyet

addig senki sem használt, hanem a költő alkotta meg. Sok szó ilyen új képzésnek látszik, mikor például a költő a szarvakat ágaknak, a papot pedig könyörgőnek nevezi. – Megnyújtott az a szó, amelynek eredeti magánhangzója meghosszabbodik, vagy egy szótagot toldanak bele, mint amilyen a *πόλεως* és *πόλης* vagy *Πηλέος* és *Πηλής* vagy *Πηλεΐδου* és *Πηληιάδεω*.<sup>5</sup> Megrövidített az a szó, amelyből valami elmarad, mint például a *κρῖ* vagy *δῶ*,<sup>9</sup> vagy ez: *μία, γίνεται αμφοτέρων δψ ..*.<sup>7</sup> Átcserélt a szó, ha csak egyik részét hagyják meg, a másikat pedig átalakítják, mint például „*δεξιτερόν κατά μαζόν*” *δεξιόν* helyett.<sup>8</sup>

A főnevek vagy hímneműek, vagy nőneműek, vagy semlegesek. Hímneműek azok, amelyek *ν ρ* és *ς*-ra vagy ennek összetételeire végződnek, amilyen kettő van *ψ* és *ξ*. Nőneműek azok, amelyek hosszú magánhangzóra végződnek, mint amilyenek az *η ω* és a hosszú *a*. Tehát mind a hímneműek, mind a nőneműek végződésük szerint három csoportra oszlanak; a *ψ* és *Ι* mint szóvégződés nem jelent külön csoportot. Másféle mássalhangzóra és rövid magánhangzóra nem végződik főnév; *i*-re csak három; *μέλι, κόμμι, πέπερι*; *υ*-ra pedig öt: *δόρυ, πών> ναπν, γόνν, άστυ*.<sup>9</sup> A semlegesek ezekre a hangokra, továbbá *v*-re és *ς*-ra végződnek, mint ahogy az *άρθρον v-re* és a *πάθος ς*-ra.

## XXII

A nyelv kiválósága abban nyilvánul meg, hogy világos, de nem közönséges. Akkor a legvilágosabb a kifejezés, ha közönséges szavakból áll, ekkor azonban alacsonyrendűvé válik, mint például Kleophón és Szthenelosz<sup>1</sup> költészete. Emelkedett és választékos lesz a kifejezés, ha a közhasználatú szavakat szokatlanokkal vegyítik.

„Szokatlan”-on az idegenszerű szót, metaforát, a megnyújtást és általában mindazt értem, ami eltér a közhasználatútól. De ha valaki csak ilyeneket használna, abból vagy rejtvény születnék, vagy barbárság: ha csak metaforákat, akkor rejtvény, ha pedig csak idegen szavakat, akkor barbárság. Mert a rejtvénynek is az a sajátsága, hogy lehetetlen dolgokat kapcsol össze; a szavak pusztá összekapcsolásával még nem lehet rejtvényt alkotni, hanem csak metaforával, mint például „láttam egy férfit tűzzel ércet férfira forrasztani”,<sup>2</sup> s más effélék. Az idegen szavak barbársággal járnak, tehát valamilyen módon vegyíteni kell őket; az idegen szavak ugyanis arra szolgálnak, hogy a kifejezés mód ne legyen közönséges és alacsonyrendű; hasonlóképpen a metafora, a dísz és a többi említettek. A közönséges szavak viszont biztosítják a kifejezés világosságát.

Nem kevésbé segítik a kifejezésmód világosságát – anélkül, hogy közönségessé tennék – az olyan eszközök, mint a megnyújtások, rövidítések és a szavak megváltoztatása. Azáltal ugyanis, hogy másképpen hangzik, mint a mindennapi beszéd, a kifejezés szokatlanul lesz, elválik a közönségestől, viszont azáltal, hogy a megszokotthoz kapcsolódik, világos is marad. Ezért indokolatlan az ilyen nyelvhasználat kárhoztatása, s helytelenül gúnyolja a költőket például az idősebb Eukleidész,<sup>3</sup> aki szerint könnyű a költő dolga, ha tetszése szerint megnyújthatja a szavakat, és gúnyverseket is ír hasonló modorban, mint például: *Ἐπὶ χάρψι εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα*. (Epikharész láttam, amint Marathón felé ment) és:

*οὐκ ἂν γ' ἐραμενος τὸν ἐκείνου ἑλλέβορον* (nem kedvelve annak a helleborosztát).<sup>4</sup>

Ha eltúlozza valaki ezt a módszert, persze nevetségessé válhat, mert minden kifejezési módban mértéket kell tartani. Ha ugyanis a metaforákat, az idegen szavakat és a többi ilyen fajtát ügyetlenül alkalmazzák, az ugyanazt a hatást váltja ki, mintha szándékosan nevettetési céllal használnák.

A megfelelő kifejezések előnyös voltát megvizsgálhatjuk az epikus költeményekben, ha közhasználatú szavakat teszünk a helyükbe. Ugyanígy ellenőrizheti állításunk igazát bárki,

ha a szokatlan szavak, metaforák és más ilyen kifejezések helyébe közönséges szavakat tesz. így például Aiszkhülosz és Euripidész ugyanolyan iambikus sort költöttek, s az utóbbi csak egy közhasználatú szót cserélt ki egy szokatlannal, mégis az ő verssora jól hangzik, Aiszkhüloszé pedig ügyetlenül; az utóbbi ugyanis a *Philoktétész-ben*<sup>5</sup> ezt mondja:

(*ρwyéοαυνα. δ r μου σάρκας εσθίει ποδός*  
(a fekély, amely lábam húsát eszi) – Euripidész viszont az *έσθίει* (=eszi) helyett a *θοιναχαα* (=lakomázza) szót használja. Épp ilyen a különbség, ha e helyett:  
*ννν δέ μ έών ολίγος χε κιχ,ί ονχιδανος κοα άεικής*  
(most pedig ennyire apró, hitvány, semmirekellő) – köznapi szavakat használva ezt mondanánk:  
*ννν δε μ' έών μικρός χε και ασθενικός κοα άειδής*  
(most pedig ennyire kicsiny, gyöngé és csúnya), vagy e helyett:

*δίφρον άεικέλιον κ&χιχ,θεις όλίγην χε χράτιεζ&v*  
(egy faragatlan széket tett oda és kicsi asztalt) -<sup>7</sup>

a következőket íránk:

*δίφρον μοχθηρόν καχαθείς μικράν χε χράπεζαν*  
(egy ócska széket tett oda és pici asztalt), vagy pedig e helyett:

*ήιόνες βοόωσιν*

(a szirtes part visszhangzik) -<sup>8</sup>

ezt:

*ῥιόνες κράζουσιν*

(a szirtes part zajong).

Ariphradész tehát alaptalanul gúnyolja a tragédiaírókat, hogy olyan nyelven írnak, amelyen senki sem beszél, például *δωμάτων απο* e helyett: *από δωμάτων'*, vagy <sup>y</sup> *Αχιλλέως περί* a *περί Αχιλλέως* helyett, és *σέθεν* meg *εγώ* *δέ νιν* és így tovább.<sup>9</sup> Mivel ugyanis ezek nincsenek meg a mindennapi nyelvben, a szóbeli kifejezést a megszokott fölé emelik; Ariphradész azonban épp ezt nem értette meg.<sup>10</sup>

Bár általában igen fontos az említett formákkal, összetételekkel és szokatlan szavakkal helyesen élni, mégis legfontosabb a metaforák használata, mert csak ezt nem lehet másoktól eltanulni, ez a tehetség jele. A jó metaforák használata a hasonló vonások felismerésén alapul. – A névszók közül az összetételek a dithüramboszba illenek, a szokatlan szavak a hősi verssorba (vagyis a hexameterbe), a metaforák az iamboszokba. A hősi verssorokban az említettek mind felhasználhatók; az iamboszokba pedig, mivel ez utánozza leginkább az élő beszédet, azok a névszók illenek, amelyeket a beszédben bárki használna: a közhasználatú névszó, a metafora és a dísz.

A tragédiáról és a cselekvésben való utánzásról legyen elég annyi, amit elmondottunk.

### XXIII

Az elbeszélő és verses utánpótlásra vonatkozólag világos, hogy az eseménysorozatot – akár csak a tragédiákban – drámaian kell megszerkeszteni, vagyis egy egységes és teljes cselekmény köré, amelynek eleje, közepe és vége van, hogy mint egy egész alkotó lény, a rá jellemző gyönyörűséget adja meg, és ne hasonlítson szerkezete a történeti művekéhez, amelyekben szükségszerűen nem egy cselekményt, hanem egy korszakot mutatnak be, s ami csak abban történt egy vagy több emberrel, de az egyes történetek csak esetlegesen kapcsolódnak egymáshoz. Mert például ugyanabban az időben történt a szalamiszi tengeri ütközet és Szicíliában a karthagóiak elleni csata, azonban nem irányultak egy közös célra;<sup>1</sup> ugyanígy egyéb, egymást követő időszakokban is olykor egyik esemény a másik után történik, de közös végcél nem következik belőlük. Sajnos, a költők nagy része éppen ezt téveszti szem elől.

Homérosz, mint már beszéltünk róla, ebben is csodálatra méltónak tűnik a többi költővel szemben: tudniillik a háborút – bár kezdete és vége is volt – nem próbálta egészében feldolgozni; ebben az esetben ugyanis a cselekmény túlságosan terjedelmes és áttekinthetetlen lett volna; vagy ha a terjedelemben mértéket tartott volna, az események tarkasága

miatt bonyolódott volna össze a cselekmény. Ő ehelyett egyetlen részt emelt ki s több epizódot iktatott közbe (a hajók katalógusát stb.), amelyekkel költeményét változatossá tette. A többiek ellenben egy személyről, egy időszakról és egy sokrészes cselekményről írnak, mint a *Küприя* és a *Kis Iliász* költője.<sup>2</sup>

Ezért mind az *Iliász*-ból, mind az *Odüsszeia*-ból csak egy vagy esetleg két tragédiát lehetne megalkotni, a *Küприя*-ból viszont többet, s a *Kis Iliász*-ból legalább nyolcat: A fegyverek odaítélése, Neoptolemosz, Philoktétész, A koldulás, Trója pusztulása, Az elhajózás, Szinón és A trójai nők.

## XXIV

Továbbá, az eposzköltészetben ugyanazoknak a fajtáknak kell megglenniük, mint a tragédiában – az egyszerűnek, bonyolultnak, jellemábrázolónak, szenvedélyesnek. Alkotórészei is ugyanazok, az éneken és látványosságon kívül: fordulatokra, felismerésekre, jellemábrázolásra és szenvedélyekre van benne szükség, meg arra, hogy a gondolatok és megszövegezés is művésziek legyenek. Mindezeket Homérosz alkalmazta elsőként és megfelelően. Mindkét költeménye sajátos: az *Iliász* egyszerű és szenvedélyes, az *Odüsszeia* bo-



nyolult – mert egészében felismerésekből áll – és jellemábrázoló. Ezen túlmenőleg, a szöveg és gondolkodás tekintetében is mindenkit felülmúlt.<sup>1</sup>

Különbözik viszont az eposz a tragédiától szerkezetének nagyságában és versmértékében. A nagyság meghatározásául elegendő az, amit mondtunk: elejétől végéig áttekinthetőnek kell lennie. Ennek az a feltétele, hogy a régiekhez képest kisebbedjenek a szerkezetek és a tragédiák egy előadásra szabott terjedeleméhez közeledjenek. A terjedelem növelésére az eposz sok sajátos eszközzel rendelkezik. A tragédia keretében ugyanis nem fér el több egyszerre történő cselekmény utánzása, csak az az egy, amelyet a színpadon a színészek előadnak, az eposzban viszont – mivel elbeszélés – sok dolgot lehet egyszerre végigvinni, s ezek által, mint szerves részei által, növekszik a költemény terjedelme. így ez előnyös a magasztos jelleg, a hallgató hangulatának befolyásolása és a változatos epizódokkal való díszítés szempontjából; mert az egyhangúság, amely hamar kelt unalmat, megbuktatja a tragédiákat.

A hősi versmérték alkalmasságát a gyakorlat bizonyította be. Mert ha valaki más vagy többféle mértékben költené elbeszélő utánzást, az oda nem illőnek bizonyulna; a hősi versmérték a legnyugodtabb és legfensége-

sebb. Azért fogadja magába leginkább az idegen szavakat és metaforákat is, mert az elbeszélő utánzás amúgy is nagyszerűbb a többinél; az iambosz és a tetrameter mozgékony, s ez a tánchoz, az a cselekvéshez illik. Még helytelenebb, ha valaki összekeveri ezeket, mint például Khairémón. Senki nagyszabású költeményt nem alkotott másban, mint hősi versmértékben, hiszen amint mondtuk, maga a természet tanít meg rá, hogy a hozzá illőt kell választani.

Homérosz sok mindenért méltó a dicsőretre – többek között azért is, mert a költők közül egyedül ő tudja világosan, hogy mit is kell csinálnia. A költőnek saját magának ugyanis nagyon keveset szabad beszélnie, mert nem ilyen értelemben utánzó. A többiek szinte végig maguk vannak előtérben, és csak keveset és kevészer utánoznak; Homérosz viszont – rövid bevezető után – azonnal felléptet egy férfit vagy nőt, vagy más, de jellemzett alakot; nála semmi nincs jellem nélkül, mindenkit jól jellemez.

Az eposzokban és a tragédiákban is alkalmazni kell a csodás elemet. Az eposz azonban jobban elbírja az ésszerűtlenséget, ami a csodálatost leginkább előidézi, hiszen nem lehet látni a cselekvő személyt. Például: Hektór üldözésének körülményei a színpadon nevetségeseknek látszanának, hogy tudniillik a gö-

rögök csak állnak és nem üldözik, Akhilleusz meg tiltóan int nekik<sup>2</sup> – az eposzokban viszont az ilyesmi észre sem vehető. A csodálatos elem élvezetet okoz; ezt bizonyítja, hogy mindenki hozzátesz valamit ahhoz, amit elmesél, hogy tetszést arasson.

Elsősorban Homérosz tanította meg a többieket is arra, hogyan kell nem igaz dolgokat elmondani. Ennek a módja a téves következtetés. Ha ugyanis egy bizonyos dolog léte esetén egy másik is megvan, vagy megtörténik, az emberek azt hiszik, hogy ha az utóbbi megvan, akkor az előbbi is szükségszerűen megvan vagy megtörténik; ez azonban nem igaz. Ezért, ha az első nem igaz, valami mást kell hozzátenni, ami az első léte esetén szükségszerűen van vagy megtörténik; éppen mert tudjuk, hogy ez utóbbi igaz, elménk tévesen azt következteti, hogy az előbbi is valóban létezik. Ezt példázza az *Odüsszeia* lábmosás-jelenete.<sup>3</sup>

Inkább kell választani a lehetetlen, de valószínűsíthető, mint a lehetséges, de hihetetlen dolgokat. A történeteket nem szabad ésszerűtlen elemekből összeállítani, sőt lehetőleg ne is tartalmazzanak semmi ésszerűtlent, de ha mégis, az maradjon a történeten kívül – mint például az, hogy Oidipusz nem tudja, miképpen halt meg Laiosz –, ne kerüljön be magába a drámába, mint az *Elektra*-ban a püthói játé-

kok elmesélése<sup>4</sup> vagy a *Müsziaiak*-ban a Télephosz néma vándorlása Tegeából Müsziaába.<sup>5</sup> Nevetséges azt állítani, hogy így a történetből elvész valami, mert már eleve nem szabadna ilyesmit közbeszöni. Ha azonban mégis megtette a költő, akkor ésszerűbben kell beillesztenie a helytelent is; például az *Odüsszeia*-ban, is a partraszállítással kapcsolatos ésszerűtlenségek<sup>6</sup> nyilván helytelennek látszanának, ha rossz költő írta volna meg, ebben az esetben viszont a költő más szépségekkel megédesítve eltünteti a helytelenséget.

A szövegezésre azokban a szegényesebb részekben kell nagy gondot fordítani, ahol sem a jellemábrázolásnak, sem a gondolatiságnak nincs különösebb szerepe. A túlságosan pompázó szöveg viszont elhomályosítja a jellemábrázolást és a gondolatokat.

## XXV

A problémákról és megoldásukról, számukról és jellegükről a következő áttekintéssel lehet felvilágosítást nyerni. Mivel a költő utánzó - éppúgy, mint a festő vagy bármelyik más képmásalkotó -, szükségszerűen mindig az egyiket kell választania azon három ábrázolási lehetőség közül, hogy (1) valami milyen volt vagy milyen, (2) milyennek mondják vagy lát-

szik, illetve (3) milyennek kell lennie. Mindez a szövegben közönséges szavak vagy idegen szavak és metaforák által nyer kifejezést; és mert ezek használatát megengedjük a költőknek, a nyelvi kifejezésnek sokféle érzelmi hatása van. Hozzátehetjük, hogy a helyesség mértéke nem azonos a politikai beszéd és költészet, illetve valamely más művészet és a költészet viszonylatában.<sup>1</sup>

Magának a költészetnek kétféle hibája lehet: az egyik saját magából következik, a másik járulékos. Ha ugyanis lehetetlenséget választ utánczása tárgyául, ez a hiba saját maga lényegéhez tartozik; de ha helyes tárgy választás mellett olyan hibát követ el, hogy például a ló mindkét jobb lábát előre teszi, vagy általában valamelyik tudománnyal szemben követ el hibát – például, az orvostudománnyal vagy akármelyik mással szemben lehetetlenséget állít –, ez nem tartozik a lényeghez. Ilyen módon, ezek alapján vizsgálódva kell e problémák területén a kifogásokat megcáfolni.

Először vizsgáljuk meg magára a költői művészetre vonatkozó problémákat. Lehetetlenségeket alkotni hiba; de mégis helyeselhető, ha az ábrázolás eléri a maga sajátos célját. Céltudatosan ugyanis akkor alkot a költő, ha a választott módon hatásosabbá teszi az egyik vagy másik részt, mint például Hektór üldözésénél. Ha azonban ezt a célt jobban

vagy ugyanígy elérhette volna a művészetnek megfelelő úton is, semmi nem igazolná a hibát – hiszen, ha lehetséges, egyáltalán nem szabad hibát elkövetni.

Továbbá: magában a művészetben van-e hiba, vagy valamilyen más járulékos elemben? Kisebb baj ugyanis, ha a művész nem tudja, hogy a nőstényszarvasnak nincs szarva, mint ha hamis utánzatot fest.<sup>2</sup> Ezenfelül, ha az a kifogás merül fel, hogy az ábrázolás nem valóságos, hanem olyan, amilyennek az ábrázolt dolognak lennie kellene, Szophoklész szavaival lehet cáfolni, tudniillik, hogy ő olyanoknak ábrázolja az embereket, amilyeneknek lenniük kellene, Euripidész pedig olyanoknak, amilyenek a valóságban. – Ha egyik módon sem lehet cáfolni a kifogásokat, akkor a hagyományra lehet hivatkozni, mint például az istenekről szóló történetek esetében: ezeket talán valóban nem lehet sem kijavítva elmondani, sem a maguk igaz voltában, hanem az a helyzet, ahogy Xenophanész állítja<sup>3</sup> – tény viszont, hogy így mesélik el. Más dolgok aligha voltak régente jobbak, de olyanok voltak, amilyenek, például a fegyverekkel kapcsolatban: „kelevézzük a földben állt, a nyelénél ütve be mind”,<sup>4</sup> mert akkor ez volt a szokás, mint az illíreknél még most is.

Azzal kapcsolatban, hogy valamit helyesen vagy helytelenül mondtak vagy tettek, nem-

csak magát a tettet vagy szót kell megvizsgálni, hogy jó-e vagy hitvány, hanem a cselekvőt vagy beszélőt is, hogy kivel szemben, mikor, miért vagy mi miatt tette, például valami nagyobb jóért, hogy az megtörténjék, vagy valami nagyobb rosszért, hogy azt elkerülhesse.

A nyelvezetre vonatkozó kifogásokat azzal lehet cáfolni, hogy idegenszerű kifejezésről van szó. Például abban, hogy „először az öszvéreket”,<sup>5</sup> valószínűleg nem az öszvéreket érti Homérosz, hanem az öröket; vagy mikor Dolónról azt mondja,<sup>6</sup> hogy „csúnya volt”, nem az aránytalan testet, hanem a csúnya arcot érti, mert például a krétaiak „szépnek” a szép arcút nevezik; az is, hogy „erősebbre keverd”,<sup>7</sup> nem tiszta bort jelent, mintha iszákosoknak készülne, hanem azt, hogy „erősebben” keverje.

Más esetekben metaforákként használtak egyes kifejezéseket, mint például: „az istenek és férfiak mindnyájan egész éjjel aludtak”, s közvetlenül utána: „amikor a trójai síkságra nézett, fuvolák és sípok hangját...”,<sup>8</sup> mert a „mindnyájan” metaforaként áll a „sokan” helyett, a „mind” ugyanis valami sok; az „egyedül nem részesül” ugyancsak metafora, mert az „egyedül” a „legismertebb” helyett áll.<sup>9</sup>

A hangsúlyozás alapján is lehet ilyen hatást elérni, ahogy a thaszoszi Hippiasz megoldotta: *δίδομεν (διδόμεν) δέ οί* (=megadjuk

neki – megadni neki),<sup>10</sup> meg ezt: *τό μεν οὐ (οὐ)* *καχασζνθετα,ι δμβρφ* (=amelynek egy része elrothad az esőtől – amely nem rothad el az esőtől).<sup>11</sup> Lehet az elválasztás segítségével is, ahogy Empedoklész: *αλιπcc δε θνήτ<sup>3</sup> έφόνχο tā πριν μάθον αθάνα,ι' εϊνοα Ζωρά τε πριν, κέκρητο* (=rögtön halandókká váltak, mielőtt megtanulták, hogy halhatatlanok, és az előbb tiszta összekeveredett...)<sup>12</sup> Azután lehet a kétértelműséggel is: „eltelt az éjszaka nagy része”,<sup>13</sup> mert a „nagy része” kétértelmű. Más esetekben a nyelvi szokás igazít el: például a kevert italokat általában bornak mondják, ezért mondják Ganümedésről is, hogy „bort tölt Zeuszna”,<sup>14</sup> bár az istenek nem isznak bort; vagy például ércműveseknek nevezik a vasat feldolgozó kovácsokat is; ezért mondhatja a költő ezt is: „lábvért újonnan kovácsolt ónból”.<sup>15</sup> Ez egyébként metafora is lehet.

Amikor úgy látszik, hogy egy szó valami ellentétet jelent, akkor is meg kell vizsgálni, hogy mi mindent jelenthet a szövegben; például „ebben megakadt az ércdárda”<sup>16</sup> – itt az „ebben megakadni” hányféleképpen lehetséges, így vagy amúgy fogná-e fel valaki? Épp ellenkező módon kell tehát vizsgálgódní, mint azok, akik – Glaukón<sup>17</sup> szavával élve – már eleve értelmetlenül elfogultak, és mintha valóban azt mondta volna a költő, ahogy ők értelmezik a szöveget, tetszésük szerint talál-



nak kifogásolnivalót. Ez történt az Íkarioszról szóló hagyománnyal is. Úgy vélik ugyanis, hogy ő lakón volt, tehát helytelen, hogy Télemakhosz nem találkozik vele, mikor Lakedaimónba érkezik. Lehetséges viszont, hogy a dolog úgy van, ahogy a kephallének mesélik: szerintük Odüsszeusz közülük nőült, s a szóban forgó személy neve Ikadiosz, nem pedig Ikariosz.<sup>18</sup> Valószínű, hogy ez a probléma tévedésből származik.

A lehetetlent általában a költői művészetre, a jobb hatásra, vagy a hiedelemre kell visszavezetni. A költészet szempontjából ugyanis előnyösebb a hihető lehetetlenség, mint a hihetetlen lehetséges. Talán elképzelhetetlenek az olyan emberek, mint akiket Zeuxisz festett, csakhogy ő a valóságosnál jobbaknak festette meg őket, mert a mintát felül kell múlni.

Az ésszerűtlenséget a hagyományra kell visszavezetni: így kell felelni a kifogásra, s azaz, hogy az ésszerűtlenségek néha nem is azok, mert valószínű, hogy valószínűtlen is történhetik. Az ellentmondásokat úgy kell megvizsgálni, mint ahogy a beszédekben szoktak cáfolni, hogy vajon ugyanez-e, ugyanarra vonatkozik-e és ugyanúgy-e, ahogy a költő mondja, vagy ahogy egy értelmes ember értené. – Megalapozott kifogás azonban az ésszerűtlenség és hitványság, ha kényszerítő szükség nélkül használják fel, akár az előbbit,

mint Euripidész az *Aigeusz*-ban,<sup>19</sup> akár az utóbbit, mint például az *Oresztész*-ben. Menelaosz hitványságát.

A kifogások tehát öt tekintetben emelhetők, hogy tudniillik bizonyos dolgok lehetetlenek, ésszerűtlenek, ártalmasak, ellentmondásosak vagy a művészet szabályai ellen vetnek. A cáfolatok a fenti felsorolás alapján keresendők, s ezek száma tizenkettő.

## XXVI

Vajon jobb-e az epikus utánzás, mint a tragikus? – ezt is érdemes megvizsgálni. Ha ugyan is a kevésbé közönséges a jobb – vagyis amelyik a műveltebb közönséghez van szabva –, akkor világos, hogy a mindenre kiterjedő utánzás közönséges; az ilyen utánzók – mint ha meg sem értené őket a közönség, ha nem játszanak el az utánzást – állandóan mozognak, mint ahogy a rossz fuvalások forgolódnak, ha diszkoszdobást kell utánozniuk, és a karvezetőt vonszolják, ha a *Szkillá*-t<sup>1</sup> kell játszaniuk.

Ilyenfajta utánzás a tragédia, abban az értelemben, ahogyan a régebbiek beszéltek a fiatalabb színészekről: a szerfölött túlzó Kalliaszt Münniszkosz Kallippidésznek gúnyolta,<sup>2</sup> de hasonlóan rossz híre volt Pindarosznak is;

s ahogy a fiatalabbak viszonyulnak a régiekhez, úgy viszonylik az egész színművészet az epikához. Emez állítólag a művelt közönséghez szól, amelynek nincs szüksége táncmozdulatokra az előadásban, a tragédia viszont az alacsonyrendű közönséghez, tehát közönséges, és így nyilván alsóbbrendű is.

Csakhogya először is: ez a kifogás nem a költői művészetre, hanem az előadóművészetre vonatkozik, mert a mozdulatokat túlzásba viheti a rhapszódosz is, mint például Szószisztratosz tette, és az énekes is, például az opuszi Mnászitheosz.<sup>3</sup> Továbbá: a mozgás alkalmazását nem szabad egészében elutasítani, még a táncét sem, hanem csak a közönséges mozdulatokét (mint ahogy Kallipidésznek és mostanában másoknak is szeméretetették, hogy szolgálólányokat és tisztességtelen nőket utánóznak).

Egyébként a tragédia mozgás nélkül is megteszi a maga hatását, akárcsak az eposz, hiszen olvasás útján is kiderül az értéke; ha tehát egyebekben kiválóbb, akkor ez a kifogás nem szükségképpen érvényes rá. – És valóban kiválóbb, mert minden megvan benne, ami az eposzban (még ugyanazt a metrumot is használhatja), s ezenfelül a zene és a látványosság, amelyek a leghatásosabban keltenek élvezetet; további előnye, hogy szemléletes a felismerés és a cselekmény következtében, s hogy az

utánzás rövidebb terjedelmen belül éri el a célját. A rövidre fogott mű ugyanis gyönyörködtetőbb, mint a hosszú időre elnyújtott – teszem azt, ha valaki például Szophoklész *Oidipusz*-át olyan eposzá dolgozná át, mint az *Iliász*.

Továbbá: az epikusok utánzása kevésbé egységes. Ezt bizonyítja, hogy akármelyik ilyen utánzásból több tragédia is kitelnék. Ha az eposzköltők egyetlen történetet dolgoznak fel, az rövidre fogva csak egérfarknyinak látszik, viszont a mérsékelt terjedelmet túllépve, felhígul; ezen azt a lehetőséget értem, hogy több történetből kapcsolódják össze, mint ahogy az *Iliász*-nak és az *Odüsszeiá*-nak is sok ilyen része van, amelyeknek önmagukban is megvan a saját terjedelmük – bár ezek a művek a lehetőségeken belül a legkiválóbbak és viszonylag egységes cselekmények utánzatai.

Ha tehát a tragédia mindezekben előnyben van, s ezenfelül még a művészi hatásban is (mert nem akármilyen élvezetet kell okozniuk, hanem olyant, amelyről már beszéltünk), világos, hogy értékesebb, mivel az eposznál jobban éri el a célját.

A tragédiáról és az eposzról, fajtáikról, alkotóelemeikről és részeikről, számukról, különbségeikről, sikerüknek vagy bukásuknak az okairól s a kifogásokról és cáfolataikról legyen elég az, amit elmondtunk.

## JEGYZETEK



## I

1. *Szóphrón, Xenarkhosz*: V. századi mimoszírók, csak töredékeik maradtak fenn. A mimosz: komikus utánzás, a komédia kezdetleges formája.

2. *Empedoklész*: V. századi filozófus, Szicíliában élt. Rendszerében materialista szemlélet keveredik mitikus elemekkel. Tanításait hexameterekben írt tankölteményben fejtette ki.

3. *Khairémón*: közelebbről nem ismert író, művei elvesztek.

4. *Dithürambosz*: eredetileg Dionüszoszt dicsőítő ének, később általában a kötetlen szárnyalású himnikus költemények elnevezése. – *Nomosz*: zenekísérettel előadott, valószínűleg kultikus tartalmú dal.

## II

1. *Polügnótosz, Pauszon, Dionüsziosz*: V. századi görög festők.

2. *Kleophón, Hegemon, Nikokharész*: ismeretlen írók. – *Timotheosz*: a IV. század elején működő kardalköltő. Legnevezetesebb műve a papiruszról elő-

került *Perzsák*, amely a görög-perzsa háborúból veszi tárgyát. *Philoxenosz*: IV. századi dithürambosz-költő.

### III

1. A megarai demokrácia kora a VI. századra esik, amelyben a köznép egy időre megdöntötte az arisztokratikus kormányzatot, majd a türanniszt is. Ebben az időben alakult ki Megarában a komédia jellegzetesen népi műfaja.

2. *Epikharmosz*: az V. század első felében működő szicíliai költő. Drámáival, amelyekből nagyobb töredékek is fennmaradtak, a későbbi klasszikus vígjáték, az athéni ókomédia egyik elődje volt. – *Khionidész*, *Magnész*: az V. század elején, illetve közepén élő athéni vígjátékírók, az ókomédia úttörői. Műveik elvesztek.

### IV

1. *Margitész*: a Homérosznak tulajdonított hasonló című komikus eposz főhőse. A műből ránk maradt töredékek tanúsága szerint a hős a semmihez sem értő, de mindenbe belefogó ostoba ember típusának megtestesítője volt.

2. Az *iambosz* (latinosán: jambus) szó műfaji és metrikai megjelölésül szolgált: így nevezték mind magukat a csúfolódó verseket, mind azok jellegzetes versmértékét. Az ókoriak az egyes lírai ágakat a versmérték szerint különböztették meg; ezért ment át az iambosz is az irodalmi köztudatba úgy, mint egy versmérték (versláb) neve. Eredetileg a Démétér-



kultuszban szokásos trágár tréfálkozást, csúfolódást jelentette. A nevet Iambétól, Démétér szolgálólányától származtatják, aki a monda szerint a leánya elvesztésén szomorkodó anyát nyers tréfával vigasztalta meg. – *Iambidzó* jelentése: gúnyolódóm.

3. *Tetrameter*: Arisztotelész itt a trochaikus tetrameterről beszél.

1. *Arkhón*: athéni főtisztviselő.

2. *Phormisz*: V. századi szicíliai komédiairó. – *Kratész*: az attikai ókomédia egyik első jelentős képviselője; műveiből csak töredékek maradtak fenn.

## VI

1. E definíció utolsó mozzanata („az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulás”) az arisztotelészi esztétika egyik központi és legtöbbet vitatott kérdése.

2. A mondat értelme nem teljesen világos és egyértelmű.

3. *Zeuxisz*: a IV. század nagy hatású és nagy elismerésnek örvendő festője. Arisztotelész véleménye nem éppen kedvező róla: művészetét a jellemábrázolás gyöngesége miatt felületesnek tartotta.

## VIII

1. A szövegben említett Héraklész- és Thészeusz-eposzok nem maradtak fenn, tartalmukat csak prózai elbeszélésekből ismerjük.

2. Az *Odüsszetá*-nak arra a helyére (XIX. 392. skk.) utal, amely elmondja Odüsszeusz fiatalkori kalandját: hogyan sebesítette meg a vadászon egy üldözőbe vett vadkan. – A másik történet nem tartozik az *Odüsszeia* cselekményéhez, hanem még az eposz előzményeihez: Odüsszeusz el akarta kerülni a Trója elleni háborúban való részvételt, és ezért örültnek tette magát, de leleplezték.

## IX

1. *Alkibiadész*: az V. század végének egyik híres athéni politikusa és hadvezére. Ragyogó tehetségű, de jellemtelen, féktelenül önző egyéniség. Kalandorpolitikája sokban hozzájárult Athén bukásához a peloponnészoszi háború válságos időszakában.

2. *Agathón*: az V. század végének a három nagy tragikus után legjelentékenyebb, legelismertebb drámaírója. Arisztophanész több helyen gúnyolja elpuhult egyénisége és ehhez illő költészete miatt. *Antheusz* című darabját csak ebből az említésből ismerjük.

3. *Mitüisz*: a IV. század elején élt argoszi férfi. Közelebbit nem tudunk róla, de esete közismert volt, Arisztotelész mellett más írók is említik.

## XI

1. Az itt említett *Lünkeusz* című dráma (Theodektész IV. sz.-i író műve) cselekménye a danaidák ismert történetéből veszi tárgyát. Danaosz ötven lánya – akiket unokatestvéreik, Aigüptosz fiai házasságra akartak kényszeríteni – meggyilkolták kérőiket. Csupán egy lány, Hüpermésztra kímélte meg férjét, Lünkeuszt. A dráma szerint Danaosz meg akarja ölni Lünkeuszt, annak azonban sikerül megmenekülni és végezni ellenfelével.

2. Oresztész és Iphigeneia felismerése Euripidész közismert darabjában (*Iphigeneia a tauroszok között*) történik meg.

## XIII

1. Az itt említett tragédia hősei a görög mítoszok legborzasztóbb eseményeit idézik fel. – Oidipusz nem tudva mit tesz, megöli apját, és feleségül veszi anyját. Thüesztész elcsábítja testvérének, Atreusznak feleségét, aki bosszúból Thüesztész meggyilkolt gyermekeinek testét találja fel atyjuknak. Alkmeón megöli anyját, Eriphülét, mivel az kincsvágyból apja halálát okozta. Hasonlóan anyagyilkosság a tárgya Oresztész történetének: anyja, Klütaimésztra meggyilkolta férjét, Agamemnont, annak unokatestvére, Aigiszthosz segítségével, akihez aztán feleségül is ment; fia ezért állott bosszút. Meleagrosznak viszont anyja, Althaia átka okozza halálát, akinek testvéreit egy vadászon keletkezett civódásban fia megölte. Télephosz műsziai fejedelem volt, akit Akhilleusz megsebesített, és nem gyógyuló sebet csak a sebet ütő lándzsa csodás ereje

tudta volna meggyógyítani. Ezért Télephosznak néma koldusként álcázva magát, Görögországba kellett vándorolnia.

## XIV

1. *Asztüdamasz*: IV. századi tragédiaíró, Aiszkülosz családjából származó, a tragédiaírás tudományát szinte öröklő költő. Művei elvesztek, bár a maga korában jelentős sikereket aratott. Túlzott dicsekvése azonban még később is közmondásos volt. – *Télegonosz*: Odüsszeusznak Kirkétől született fia, aki felserdülve csak elbeszélésből ismert apja keresésére indul. Ithakába elérve, találkozik Odüsszeusszal, aki azonban tengeri rablónak hiszi az érkezőt. Az így ki-robbanó harcban Télegonosz megöli fel nem ismert apját.

2. *Kreszphontész*: Euripidész egyik híres, de elveszett drámája. Története a következő: Messzéné királyát meggyilkolja öccse, és kényszeríti özvegyét, Meropét, hogy feleségül menjen hozzá. Meropé külföldre menekíti még csecsemő fiát, Kreszphontészt, aki felserdülve hazatér, hogy bosszút álljon atyja haláláért. A trónbitorló gyanút fog, és úgy akarja eltétni láb alól Kreszphontészt, hogy Meropé előtt férje gyilkosaként állítja be. Meropé erre meg akarja ölni az „idegent”, de közvetlenül a tett elkövetése előtt felismeri benne fiát, és most már együtt végeznek a trónbitorlóval.

3. *Helle*: Athamasz király leánya, aki mostoha-anyjuk gyilkos tervei elől öccsével, Phrixosszal együtt egy csodálatos aranygyapjas kos hátára ülve elmene-kült a messzi Kolkhiszba.

## XV

1. Arisztotelész itt Euripidész *Oresztész* című tragédiájára céloz; Menelaosz, aki önző hatalomvágyból az argosziak kegyét keresi, nem áll ki unokaöccse igazságos ügye mellett, sőt elárulja.

2. A *Szkülla* valószínűleg Timotheosz dithürambosza. Arisztotelész Odüsszeusz panaszkodásának férfiatlan, jelleméhez nem illő voltát hibáztatja. - A *Melanippé*: Euripidész drámája. Hösnőjének, Aiolosz király lányának, Melanippének, Poszeidón istentől ikrei születtek, akiket atyjától való féltelmében a tehénistállóban rejtett el. A gyermekeket felfedezték, és mint szörnyszülötteket el akarták pusztítani, anyjuk azonban nagy beszédben kelt védelmükre. Ennek a beszédnek sokszor emlegetett túlságosan bölcselkedő, szofisztikus jellegét kifogásolja Arisztotelész.

3. „Gépezet”-en Arisztotelész itt a drámaírás minden mesterkélt elemét és fogását érti. – Az említett helyek: Euripidész: *Médeia*, 1317.; *Iliász* II. 166. skk.

## XVI

1. A *földszülöttek*: a Kadmosz által elvetett sárkányfogakból kinőtt hősök, Thébai első lakói. – A Karkinosz Thüesztészében említett csillagok: azok a fénylő fehér jelek (anyajegyek), amelyeket a monda szerint Pelopsz leszármazottai viseltek a vállukon.

2. Tüör: Szophoklész elveszett tragédiája. Hösnője, Tüör, kitette Poszeidóntól született fiait; a kosár, amelyben a gyermekek feküdtek, később anyjuk számára felismertető jelként szolgált. – A kétféle fel-

ismerés: *Odüsszeia* XIX. 386., 475. és XXL 205. skk. A lábmosás-jelenet: *Odüsszeia* XIX. 391. skk.

3. íphigeneia levele által válik felismerhetővé, Oresztész viszont saját maga fedi fel kilétét nővére előtt.

4. *Az orsó hangja*: Téreusz király elcsábítja sógor-nőjét Philomélát, és kivágja a nyelvét, hogy ne árulhassa el. Philomela azonban a történeteket belehímezte egy ruhadarabba, és így tudatta nővérével, Proknéval.

5. *Dikaiogenész*: IV. századi tragédiaíró. A *Küprosziaiak* című egyébként ismeretlen darab tárgya valószínűleg Teukrosz hazatérése Szalamiszba. Teukrosz, akit atyja, Telamón elűzött, kilétét eltitkolva tér haza, de amikor meglátja atyja képét, sírva fakad, és így elárulja magát. Odüsszeusz elárulja magát: *Odüsszeia* VIII. 521. skk.

6. Aiszkhülosz *Áldozatvivők* című darabjában, 168. skk. – Polüidosz szofista dráma- és ditürambosz-író egy elveszett darabjában, ahol íphigeneia arról ismerte fel testvérét, hogy az az oltár előtt feljajdult: nővérét is feláldozták, s neki is így kell elpusztulnia. – *Theodektész Tüdeusza*: elveszett dráma. – *Tüdeusz*: aitoliai király, aki Thébai ostrománál esik el. Egyébként nem ismerjük a történet olyan változatát, amelyre itt Arisztotelész céloz. – A *Phineidák* és *Odüsszeusz, a hamis hírnök*: egyébként ismeretlen, elveszett drámák.

## XVII

1. A meglepetés talán abban állott, hogy míg a színpadra a szereplő istenek általában a magasból szálltak le, Amphiaráosz – akinek szentélye egy barlang volt – a földből emelkedett ki.

2. Oresztész útjának célja Artemisz tauriszi szobrának elhozatala Athénbe (*Iphigeneia a tauroszok között* 85-91., 976-978.;

3. *Polüidosz megoldása*: lásd fentebb a XVI. fejezetben.

4. Oresztész örijongése és megtisztulása: *Iphigeneia a tauroszok között* 281. skk., 1031. skk.

### XVIII

1. A *Lünkéusz* cselekményére vonatkozó mondat szövege csonka és pontosan nem értelmezhető.

2. Valószínűleg későbbi betoldás a szövegben; Arisztotelész fentebb *hat* alkotórésztől beszélt.

3. Az Aiászról szóló drámák közül a Szophoklészé maradt ránk. – *Ixtón*: thesszáliai király, aki el akarta ragadni Zeustól Hérát; büntetésül a túlvilágon tüzes kerékre kötözve kellett forognia. – A *Phthiai nők*: Szophoklész elveszett tragédiája. – *Péleusz*: thesszáliai király, aki erényei jutalmául Thetisz istennőt nyerte el feleségül, fiuk Akhilleusz. Péleuszról Szophoklész és Euripidész írtak (elveszett) tragédiát. – A *Phorkiszok*: Phorküsz tengeri isten szörnyeteg leányai; csak egy szemük és foguk volt. Aiszkhülosz szatírdramát írt róluk. – A *Prométheusz* nyilván Aiszkhülosz ismert darabja. Mások is feldolgozták a témát.

4. Euripidész darabjai közül ilyenek például a *Trójai nők* és a *Hekabé*.

5. A *Thébaisz* történetéből vette Aiszkhülosz a *Heten Thébai* ellen tárgyát.

6. *Sziszüphosz*: Aiolosz fia, Korinthosz királya,

a bűnös és ravasz ember típusa, aki az isteneket is becsapta, és csellel egy időre még az alvilágból is visszaszökött a földre.

## XIX

1. *Prótagorasz*: híres, sokoldalú szofista az V. században; többek között a nyelvtan tudományának is egyik megalapozója volt. A kifogásolt homéroszi részlet: *Iliász* 1.1.

## XX

1. A beszédrészekről szólva Arisztotelész olyan fogalmakat kapcsol össze, amelyek más-más síkon mozognak. A megjelölések egy része ekkor még sokkal tágabb körű, mint a későbbi pontosabb terminológiában.

2. A „betű”-t kifejező görög szó (*στοιχεῖον, sztoikheion*) tulajdonképpen jelentése: elem, alap-elem ; egyaránt jelenti a hangot és az azt jelölő betűt is.

3. A „hang” jelentése itt többnyire: „hangcsoport”, „szó”.

4. „Félhangzók”-on a görög grammatikusok a folyékony hangokat, az se-t és annak összetételeit (ζ, ξ, ψ) értették.

5. A kötőszóra és a névelőre vonatkozó részek szövege szinte helyreállíthatatlanul romlott, a fordítás csak megközelítő értelmet adhat. Egyébként az egész fejezet szövegében sok a kétséges értelmű rész.

6. E szó olvadása a kéziratokban bizonytalan; mások szerint: *ἀμφί (amphi* = körül).



7. Ige nélküli kijelentés (állítás) például az ember meghatározása Arisztotelésznél (*Topika* 130. b): „értelemmel rendelkező élőlény”. – A „Kleón megy” valószínűleg a grammatikusok egyik sztereotip példamondata.

## XXI

1. A „Hermokaikoxanthosz” három kisázsiai folyó nevéből összetett szó. A masszaliaiak ősei a kisázsiai Phókaia városból vándoroltak ki.

2. *Odüsszeia* I. 185. XXIV. 308.

3. *Iliász* II. 272.

4. *Arész boroscészéje*: Timotheosz *Perzsák* című művében található kifejezés.

5. E szavak különböző alakjai többnyire az attikai és (homéroszi) ión formák különbségét mutatják.

6. A rövid alakok csak költői használatnak.

7. „*Kettőjük látása eggyé válik*”: Empedoklész töredéke (D 88).

8. „*Jobb mellén*”: *Iliász* V. 393.

9. Az *i* végű szavak jelentése: méz, gumi, bors. Az *v* végűek jelentése: nyáj, mustár, térd, dárda, város.

## XXII

1. *Kleophón*: ismeretlen szerző. – *Szthenelosz*: V. századi tragédiáíró, Arisztophanész többször említi.

2. Híres rejtvény, találós kérdés, amely a köpölyözésre vonatkozik.

3. *Eukleidész*: valószínűleg komédiáíró.

4. Az első verssorban az *Ἐπιχάρψ* és a *βαδίζοντα*.

első szótagja önkényesen meg van nyújtva; ugyanígy a másik verssorban az *εραμενος* első és a *ελλέβορον* második szótagja. (A fordítást prózában adjuk.)

5. Aiszkhülosz *Philoktétesz*-e elveszett.

6. *Odüsszeia* IX. 515. Devecseri Gábor fordítása.  
- A megváltoztatott (elrontott) sort prózai fordításban adjuk itt, s az alábbi idézetekben is, a nyelvi-értelmi torzulás érzékeltetése céljából.

7. *Odüsszeia* XX. 259. Devecseri Gábor fordítása.

8. *Iliász* XVII. 265. Devecseri Gábor fordítása.

9. Az idézett helyek jelentése: „a házból”, „Akhilleuszról”, „tőled”, „én pedig őt”. A prepozíciók hátravetése, a különleges alakok használata a költői nyelv sajátja.

10. *Ariphradész*: valószínűleg komédiairó.

## XXIII

1. A szalamiszi tengeri ütközet és a karthágóiak elleni csata 490-ben állítólag pontosan megegyező időben ment végbe (Hérodotosz VII. 166.). Arisztotelész példája egyébként nem túl szerencsés, mert valószínűnek látszik, hogy a perzsa és karthágói támadás összehangoltan indult meg az anyaországi és szicíliai görögség ellen.

2. A *Küприя* és a *Kis Iliász* eseményei nem kapcsolódnak össze olyan szoros egységgé, mint az *Iliász*-é. A *Küприя* tárgya a trójai háború előzményeinek sorozata; a *Kis Iliász* Akhilleusz halálától Trója bevételéig beszélte el a háború eseményeit. Az utóbbiból vett témákról sok tragédiát írtak; pl. Aiszkhülosz: *A fegyverek odaitélése*, Szophoklész: *Áiász* és *Eurüpiolosz*.

## XXIV

1. *Az Odüsszeia felismerései*: Télemakhoszt Nesztor, Menelaosz és Helena ismeri fel, Odüsszeuszt pedig Polüphémosz, a phaiákok, Eurükleia, a disznópásztorok, Télemakhosz, Pénélopé és végül az apja.

2. *Iliász* XXII. 205. skk.

3. A „Lábmosás” címet (megjelölést) alkalmazzák az *Odüsszeia* egész XIX. énekére. Arisztotelész utalása a 165-248. sorokra vonatkozik: Odüsszeusz, krétai vándornak adva ki magát, elmeséli Pénélopénak, hogyan találkozott férjével.

4. A püthói játékok még nem léteztek Elektra és Oresztész idejében; lehet, hogy Arisztotelész erre az ókori magyarázók által is megrótt anakronizmusra céloz.

5. A *Müsziaiak* Aiszkhülosz tragédiája; főhőse, aki némán vándorol Tegeából Müsziaába, Télephosz.

6. *Odüsszeia* XIII. 116. skk.

## XXV

1. Arisztotelész itt elsősorban Platón költészet-ellenes vádjaival száll szembe.

2. *A nőstényszarvas szarvai*: *Iliász* XV. 271.; Pindaros, III. *Olümpiai óda*, 52. (A hibát már az ókori magyarázók is megrótták.)

3. *Xenophanész*: VI.-V. századi vándorköltő és filozófus. Racionális érvekkel fordult szembe a hagyományos mitológiával és vallással.

4. *Iliász* X. 152. Devecseri Gábor fordítása.

5. *Iliász* I. 50.

6. *Iliász* X. 316.

7. *Iliász* IX. 202.

8. Arisztotelész itt emlékezetből, nem egészen pontosan idéz: *Iliász* X. 1-2. (vö.: II. 1-2.) és X. 11-13.

9. *Iliász* XVIII. 489. (vö.: *Odüsszeia* V. 275.). A Nagy Medve csillagképről van szó, mint amely egyedül nem merül le az Ókeanoszban.

10. *Iliász* XX. 297. A szöveg idézése nem pontos.

11. *Iliász* XXIII. 327. Mindkét példában az ékezet és hehezet felrakása dönti el, hogy melyik helyes a két-féle értelem közül. A régebbi görög írás még nem használt ilyen jeleket.

12. Empedoklész egyik töredéke (35. fr. D). A jelentést az dönti el, hogy a *nqiv* (*prin=előbb*, mielőtt) szó elé vagy után tesszük-e a vesszőt.

13. *Iliász* X. 251-252.

14. *Iliász* XX. 234.

15. *Iliász* XXI. 592.

16. *Iliász* XX. 272.

17. Lehet, hogy azonos azzal a Glaukónnal, akit Platón említ az *Ión*-ban (530. d).

18. *Ikariosz*: Odüsszeusz feleségének, Pénélopénak az apja. A kérdést az ókori magyarázók vetették fel az *Odüsszeia* XV. 16. sorával kapcsolatban.

19. Valószínűleg a *Médeia* 663. skk. soraiban játszott szerepére utal.

## XXVI

1. *Szkülla*: Timotheosz dithürambosza.

2. *Münniszkosz*: khalkiszi színész, aki Aiszhülosz utolsó darabjaiban játszott. Kalliasznak tett szemrehányása szójátékszerűen van belefoglalva a „Kallipidész” névbe (*ἰίτνog, hipposz=ló*). Más szövegváltozat szerint a megrótt színész valódi neve volt Kallippidész, és Münniszkosz egyszerűen a *πίθηκος* (*pithékosz=majom*) csúfnévvel illette őt.

3. *Pindarosz*, *Szószisztratosz*, *Mnászitheosz*: ismeretlen színészek.



A fordítás alapjául A. Gudeman szövegkiadása (Berlin-Leipzig, 1934.) szolgált. A fordítást Szepessy Tibor ellenőrizte. A jegyzeteket Sarkady János írta. A kötetet Katona Tamás szerkesztette. A borító, a kötésterv és a tipográfia Ginács László munkája. Művészeti vezető Szántó Tibor. Készült a Kner Nyomdában (73-775), 30,1 (A/5) ív terjedelemben, diósgyőri chamois bordázott papíron, Plantin betűvel, 10 000 példányban. A védőborítón levő Arisztotelész-kép Walther Kranz: Die Griechische Philosophie című kötete alapján készült a Pénzjegy Nyomdában, ofszetnyomással. Felelős kiadó az Európa Könyvkiadó igazgatója. (He 18-C-7476)

ISBN 963 207 129 8