

Harsányi Zsolt

A NÉZŐ SZEREPE

Harsányi Zsolt

A NÉZŐ SZEREPE

Editura UArtPress / UArtPress Kiadó
Târgu-Mureș / Marosvásárhely

Editura Universitaria / Universitaria Kiadó
Craiova

2024

Lektorálta: dr. Béres András professzor

© Harsányi Zsolt, 2024

© UArtPress, 2024

© Editura Universitaria, 2024

Editura UArtPress

Târgu-Mureș, str. Köteles Sámuel nr. 6.

cod poștal 540057, România

web: uartpress.ro.

Editura Universitaria Craiova

Craiova, str. A. I. Cuza nr. 13.

cod poștal 200585, România

web: editurauniversitaria.ro

STUDIA ARTIS

A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának
könyvsorozata, 19. szám

ISSN: 2734-8210

ISSN-L: 2734-8210

Támogató a Romániai Magyar
Demokrata Szövetség és a
Communitas Alapítvány



Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României **HARSÁNYI, ZSOLT**

A néző szerepe / Harsányi Zsolt. - Târgu Mureș :
UArtPress ; Craiova : Universitaria, 2024

Conține bibliografie

ISBN 978-606-8325-90-3

ISBN 978-606-14-2096-4

821.511.141

792

BEVEZETÉS

„A toll sebesen futott a papíron, az érvek cáfolhatatlanul sorakoztak, de Averroës boldogságát enyhe aggodalom felhőzte. (...) egy filológiai probléma, mely egy óriási műhöz kapcsolódott – ez a mű, Arisztotelész méltatása, fogja igazolni őt az emberek előtt. (...) Előző este két kétes értelmű szó állította meg a Poétika elején. Ez a két szó a tragédia és a komédia volt. Évekkel ezelőtt talált rájuk a Retorika harmadik könyvében; az iszlám körében senki sem sejtette jelentésüket. (...) Averroës letette a tollat. Azt mondta magában (nem sok meggyőződéssel), hogy amit keresünk, az rendszerint a kezünk ügyében van (...) A tudós szórakozástól egy dallamfoszlány vonta el. Kitekintett a rácsos erkélyen: odalent a szűk, földes udvaron néhány félmeztelen gyerek játszadozott. Az egyik egy másik vállára állt, és nyilvánvalóan a műezzint utánozta; lehunytt szemmel zsolozsmázta: »Egy az isten: Allah.« Az, aki mozdulatlanul tartotta, a minaretet játszotta; egy másik a földre borulva, térdepelve a hívők gyülekezetét utánozta. Nem sokáig tartott a játék; valamennyi műezzin akart lenni, egy sem a gyülekezet vagy a torony.”¹

Averroës alias Abú'l-Valid Muhammad ibn Ahmad ibn Muhammad ibn Rusd – „aki az iszlám körébe zárva, soha meg nem ismerhette a tragédia és a komédia szó jelentését”² – abban a pillanatban, amikor azt mondta magában, hogy amit keresünk, az rendszerint a kezünk ügyében van, nem

¹ Borges, Jorge Luis (1998): Averroës nyomozása. In: Uő: *A balál és az iránytű* (ford. Hargitai György), Budapest, Európa Kiadó, 262-263.

² Borges, *i. m.*, 263.

sejtette, mennyire közel is járt Arisztotelész kétes értelmű kifejezéseinek jelentéséhez, és azt sem, hogy éppen azáltal és akkor avatta az udvaron játszadozó gyermekek játékát színházzá, illetve magát nézővé, amikor a dallamfoszlánynak engedve, kitekintett a rácsos erkélyen.

A Borges 12. századi hőse számára még rejtélyes kifejezések mára közismertté váltak, mint ahogyan a színházba járók számára is jól ismert a színházi esemény létrejöttéhez elengedhetetlen alaphelyzet. Eric Bentley mára már közkeletűvé vált színházi minimáldefiníciója értelmében a színház két tevékenységet feltételez: „A megszemélyesíti B-t, C pedig figyel. Az ilyen megszemélyesítés általános gyakorlat a gyerekek között, és egy szerep eljátszása lényegében nem különbözik a gyermekek játékától. Minden játék világot teremt a világban – egy öntörvényű tartományt –, és a sok elvárásolt kastély közül, amelyeket a gyerekemberek felépítettek, a színházat tekinthetjük a legmaradandóbbnak. Itt kezdődik a művészet és az élet közötti különbség.”³

Bentley színház-meghatározása kapcsán említést érdemel, hogy bár az 1960–1970-es évek egyes színházi törekvéseit a színház és az élet közötti mezsgye eltörlésének vágya itatta át, de céljaik közé tartozott az előadást „mindenképp a nézők tekintetének kereszttüzebe emelni, hiszen a nézettség által biztosított kontextus avatta teátrális eseményekké a performanszokká transzformált előadásokat”.⁴ Ezekben az előadásokban a színházi aktivitás Bentley általi definíciójá-

³ Bentley, Eric (1998): *A dráma élete* (ford. Földényi F. László), Pécs, Jelenkor Kiadó, 123.

⁴ „A performanszok és a happeningek nem ritkán a mindennapi élet eseményeit, cselekvéseit igyekeztek teatralizálni, azaz performatív aktusokká alakítani és teátrális keretek közé helyezni. Nem színháztermekbe vinni, hiszen a színpadban a színház és az élet (világ) intézményesült elkülönítésének helyét látva, valósággal menekültek a dobozszínpadi viszonyok közül: azokból a 19. századi, *rendíthetetlen* struktúrájú épületekből, amelyek nagymértékben hozzájárultak az európai színházfelfogás konzerválódásához.” Kékesi Kun Árpád (2006): *A határátlépés (színház)kulturális fenomenológiája*.

nak első két eleme (a színész és a szerep viszonya) kérdésessé vált ugyan, de a harmadik (a néző) azonban nem, hiszen a performansz, akár csak az előadás, valójában a néző elé vitel által lett azzá, ami.

A színház mibenlétét megragadó, talán legismertebb meghatározásnak, Peter Brook „elhíresült” színházi definíciójának⁵ ugyancsak elengedhetetlen szereplője a néző, hiszen bármely művészi alkotás tulajdonképpeni létrejötte, konstituálódása lehetetlen a befogadók közössége, közönség nélkül: emberi alkotás – emberi befogadásra szánt jelenség. A műalkotások reális előterének és irreális háttérének hartmanni gondolata értelmében a szellemi háttér mentális recepcióját végrehajtó befogadót mint az esztétikai élmény konstitutív, értelemadó elemét határozhatjuk meg.⁶ Az esztétikai tárgy kizárólag egy szellemi lény függvényében létezhet, a műalkotás reális előtere által magában foglalt irreális háttérnek minden esetben szüksége van a szemlélő tudatra.

Ez a szemlélő tudat – aki Bentley-nél *C-ként* néz, Brooknál *valaki másként* figyel, hogy csak kettőjük meghatározását említsük –, a sokáig mellékszereplőnek tekintett néző manapság nemcsak a szemiológia vagy a befogadásesztétika, de a színházzsociológia kiemelt vizsgálódási tárgya is. Ugyanakkor a különböző diszciplínák vizsgálódásaiból Patrice Pavis szerint hiányzik az az egységes perspektíva, amely a nézőre vonatkozó különféle megközelítési módokat (szociológia, szociokritika, pszichológia, szemiológia, antropológia stb.) magába foglalná. Szerinte nem könnyű minden következmé-

In: Mestyán Ádám és Horváth Eszter (szerk.): *Látvány/ színház*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 65-77, 65.

⁵ „Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.” Brook, Peter (1971): *Az üres tér*. (ford. Koós Anna), Budapest, Európa Kiadó, 5.

⁶ Vö. Hartmann, Nicolai (1977): *Esztétika* (ford. Bonyhai Gábor), Budapest, Magyar Helikon.

nyét megragadni annak, hogy „nem tudjuk elkülöníteni a nézőt mint egyént a közönségtől, mint kollektív szereplőtől. A néző-egyenben több csoport ideológiai és pszichológiai kódjai haladnak át, míg a nézőtér olykor egységet, egyöntetűen reagáló testületet alkot”.⁷

Pavis a nézőtér „ezerfejű szörnyét” – ahogyan a színházi argó olykor a közönséget nevezi – illető véleménye – miszerint számtalan módon nehezítheti meg a nézővel kapcsolatos vizsgálódásokat az a tény, hogy nem tudjuk elkülöníteni a nézőt mint egyént a közönségtől, mint kollektív szereplőtől – helytállónak tűnik ugyan, ellenben azt nem fejt ki, hogy milyennek képzei pontosan azt az egységes perspektívát, amely a különböző diszciplínák nézőre vonatkozó, különféle megközelítési módjait magában foglalná. Feltevődhet a kérdés, hogy beszélhetünk-e – és ha igen, milyen közös nevező alapján – arról a bizonyos egységes perspektíváról, ha egyáltalán megragadható ilyesféle perspektíva a diszciplínák nézőkre vonatkoz(tathat)ó ismereteinek szerteágazó sűrűjében? Létezhet-e egy ilyen „gyűjtőperspektíva”, és nem válik-e menthetetlenül parttalanná minden erre vonatkozó törekvés? Egyáltalán szükség van-e valamiféle egységesítésre?

Úgy tűnik, hogy Pavis olyan elvárást fogalmaz meg, amelynek kielégítése valószínűleg sokat fog még várni magára, hiszen a tudományágak szerteágazásának, illetve specializálódásának a tendenciája egyre inkább ezt engedi sejtetni.

Bármilyen jövőt is tartogatnak a nézővel foglalkozó kutatások és vizsgálódások egy valamilyen egységes perspektíva számára, úgy véljük, mindenképp érdekesítő lehet a nézőre vonatkozó különféle megközelítési módok valamiféle összegzésére, esetleges szintézisére irányuló kísérlet. Ugyanakkor az említett gyűjtőperspektíva megtalálásának bárminemű kényszerszerűségét mellőzve, jelen dolgozatot csupán a megközelítési módok esetleges „egymáshoz való közelítésének” szándéka vezérli, melynek eredményeként a

⁷ Vö. Pavis, Patrice (2006): *Színházi szótár* (ford. Gulyás Adrien, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, psi Enikő), Budapest, L'Harmattan Kiadó, 304.

lehetőségekre rámutató kérdésfelvetésekre kerülhet sor reményeink szerint.

Mi a nézőt – mint a közönséget alkotó *befogadót* – érintő négy kérdéskör, illetve terület áttekintésére vállalkozunk, amelyben reményeink szerint, elméleti tanulmányaink mellett rendezői és pedagógiai tapasztalataink eredményei is segítségünkre lesznek.

Elsőként a néző helyzetét és szerepét vizsgáló rövid történeti összefoglalásként vesszük sorra az európai színháztörténet korszakainak markánsabb fordulópontjaiban kitapintható változásokat. A második kérdéskörben azokat a, nézők befogadását irányító összetett mechanizmusokat vizsgáljuk, amelyek például – hogy csak néhányat említsünk – az értelmezés, az azonosulás, az előadás *olvasása*, a néző figyelmének strukturálása, a műbefogadás pszichológiája vagy éppen az ízlés és emlékezet kapcsán merülnek fel. Ezt követően a színházzsociológia távlatából tekintjük át a néző- és a közönségkutatás kérdéseit. Végül, a nézőt az esemény középontjába állító művészi törekvések fényében, a színházat mint az identitásváltás, átváltozás és határátlépés lehetséges terét elemezzük.

1. A NÉZŐ HELYZETÉNEK TÖRTÉNETE

1.1. *A néző helyzetét vizsgáló történeti áttekintés alapvetései*

A 19. és 20. század fordulójának színházi reformjáról sokatmondóan tanúskodik az olasz futuristák egyik előadásáról egy kortárs néző által írt beszámoló: „Marinetti elszavalta a kiáltványát. (...) A közönség kitartóan és lármásan bombázta a színpadot mindenféle élelmiszerrel – paradicsom, narancs, krumpli és egész hagymakötegek pokoli zuhatagával. A nézők kölcsönösen szidalmazták egymást, és üvöltéssel fogadták a színpadról rájuk zúduló sértéseket. (...) A terem piacterré változott, kitört a kivételes állapot.”⁸ A Marinetti nevével fémjelzett rendezvényt felidéző beszámoló *kivételes állapotáig* hosszú út vezetett a vallásos–mágikus rítusok ködébe vesző kezdetektől.

Mint köztudott, a dramatikus megjelenítés kialakulása mintegy az emberiség történetének kezdetéig nyúlik vissza, hiszen a drámai, a színházi esemény alapvető emberi szükséglet. Igény arra, hogy visszajelzés érkezzon az ember és az őt körülvevő mindenkori valóság viszonyáról, illetve azokról a kérdésekről, feszültségekről, amelyek az adott társadalmi rendben való eligazodás lehetséges mintáit tematizálják.

Ugyanakkor a befogadók ezen alapvető emberi igénye, a színházi és drámai eseménnyel való szembesülésen belül magában foglalja az interakció lehetőségét is. A dramatikus aktusnak fokozott érzékenységgel kell a befogadói oldalról várható reakciókat követnie, hiszen a nézői visszajelzések inspiratív módon befolyásolhatják nemcsak a közvetlenül azt követő előadói pillanatokat, de akár az előadásmódokat jövőbeli alakulását is.

⁸ Simhandl, Peter (1998): *Színháztörténet* (ford. Szántó Judit), Budapest, Helikon Kiadó, 401.

A színház tünékeny-változékony jellegének okán csupán a korabeli forrásokra és dokumentumokra hagyatkozva, igencsak nehéz lenne pontos és kimerítő képet rajzolni arról, hogy az antikvítás, a reneszánsz vagy éppen a 19. század végének változásokkal telített színházában milyen nézői reakciókkal szembesülhettek az előadók, és azok milyen módon és mértékben hatottak vissza az adott pillanatban, illetve milyen szerepet játszottak hosszabb távon a színházban végbemenő változásokban.

Erre a megállapításra jut Erika Fischer-Lichte is *A dráma története* című munkájának előszavában, és nem véletlenül, ugyanis sok korszak esetében rendelkezünk valamelyes ismeretekkel egy-egy előadás sikeréről vagy bukásáról, a közönség általános reakciójáról, a nézők társadalmi hovatartozásáról, a bevett színházi magatartásformákról, ellenben annál kevesebbet tudunk arról, hogy milyen benyomást gyakorolt az előadás az egyes nézőkre. Annál is inkább, mivel a rendelkezésünkre álló dokumentumok használhatósága eltérő, egyesek valóságtartalma éppenséggel megkérdőjelezhető, hiszen leginkább a legendák világába tartozik. Erre következtethetünk a Fischer-Lichte által említett, mendemondának gyanítható esetből is, miszerint: „(...) Bidermann Cenodoxusának egy-egy előadását követően a nézők tömegesen vonultak kolostorba – a párizsi doktor teljesítményét mindenki hitelesnek akarta feltüntetni, ám e dokumentumok leginkább a 17. századi jezsuita színház propagandatevékenységéről tanúskodnak.”⁹ Ugyanakkor hozzáfűzi, hogy kivételt képeznek azok a levelek, visszaemlékezések, önéletrajzok, amelyeknek írója arról számol be, hogy milyen hatással volt rá egy előadás. A nézők tömeges kolostorba vonulásáról szóló mendemonda, főleg a jezsuita színház propagandatevékenységének fényében, tényleg inkább a legendák világába tartozó túlzásnak minősíthető, de az olykor egy-egy előadásról beszámoló, hitelesebbnek tekinthető levelek, vissza-

⁹ Fischer-Lichte, Erika (2001): Színház és identitás. In: Uő: *A dráma története* (ford. Kiss Gabriella), Pécs, Jelenkor Kiadó, 7-18, 17.

emlékezések, önéletrajzok is csupán másodlagos forrásoknak tekinthetők, és elkerülhetetlenül a szubjektivitás tényét hordozzák.

Fischer-Lichte a továbbiakban többek között a források ezen viszonylagosságát mérlegelve, az európai színháztörténet identitástörténetként való rekonstrukciója helyett a drámai műnem történetének identitástörténetként való megírása mellett érvel. Ugyanis az európai színházi tradícióban a dráma és az előadás igen gyakran összetartozik, és ez az összefüggés nagymértékben meghatározza a drámaszöveg szerkezetét is, a dráma alapstruktúrájára is rányomva bélyegét. Azt a tényt viszont nem szabad szem elől téveszteni, hogy a színház többnyire nem éri be a társadalmi valóság pusztá leképezésével, ezért a színház és az őt fenntartó réteg között fennálló viszony inkább dialektikusnak mondható, azaz a színházat sokkal inkább „a társadalmi valóság integráló s egyben integrált alkotóelemeként kell felfognunk”¹⁰, amely az adott valóságot kritizálva, dinamizálva és ezáltal változásokat is kezdeményezve, akár döntő befolyást gyakorolhat a társadalmi valóságra.

E gondolatmenet mentén talán megfogalmazható, hogy a színház és a közönség közötti dialektikus viszony és az ebből fakadó változások mellett a néző szerepének történeti változását tárgyául választó vizsgálódás számára hathatós sorvezetőként szolgálhatna a drámaszövegek ez irányú olvasata is, természetesen figyelembe véve a társadalom-, mentalitás- és szellemtörténeti tényeket és természetesen elsősorban azokat a visszaemlékezéseket, amelyek írója arról számol be, hogy milyen hatással volt rá egy előadás.

Amennyiben csupán mintegy *madártávlatból* tekintünk végig az európai színház történetének fordulópontjain, mindenekelőtt azt láthatjuk, hogy a néző bevonása, integrálása valamennyi jelentékeny színházi korszak, illetve alkotó programjának – bár az adott kor társadalmi és színházi lehetőségeitől, elvárásaitól függően, de – hangsúlyos elemeként

¹⁰ Fischer-Lichte, *i. m.*, 2001, 16.

szerepel. Valószínűleg az is megfigyelhető, hogy a színház és drámairodalom formái változásai összefüggésben állnak a befogadói reakciókat és részvételt stimuláló kísérletezésekkel, és hogy egy-egy színházi forma ideiglenes térvesztése vagy éppen feledésbe merülése nemegyszer a közönségtől való elszakadásban is tetten érhető.

Ugyanakkor az is megállapítható, hogy nem lehet korszak-specifikus nézői reakciókat behatárolni, hiszen a különböző színházi korszakok változó formai megjelenése között sem húzódnak éles határvonalak. A nézők stimulálását célzó kísérletező újítások és a befogadók reakcióinak egymásra hatásai az előzményekre épülve képeznek egy-egy újabb stációt ebben a korszakokon átívelő folyamatban, amelynek fejlődési szakaszaiban természetesen bizonyos hangsúlyok áthelyeződnek, egyes értelmezői perspektívák változásokon esnek át, illetve a „társadalmi elvárások kényszerítenek ki zártabb vagy nyitottabb kommunikációt az előadói és befogadói oldal között”.¹¹

A nem egykönnyen tetten érhető átmenetek és változások komplex összefüggéseinek részletes és kimondottan ez irányú tárgyalási keretet igénylő elemzésétől eltekintve, jelenleg csupán a néző helyzetét és szerepét vizsgáló rövid történeti összefoglalás szándékával vesszük sorra színház-történetünk és azon belül is az európai színháztörténet korszakainak markánsabb fordulópontjaiban kitapintható változásokat.

¹¹ Sz. Deme László (2010): A nézői szerep változása a nyugati színház történetében. In: *Ha a néző is résztvevővé válna*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 14.

1.2. A néző helyzete az európai színháztörténet meghatározó korszakainak fordulópontjaiban

A színház kialakulása köztudottan a vallásos-mágikus rítusokból eredeztethető. Az áttekinthetetlen és megmagyarázhatatlan természeti környezetben az ember önálló akarattal felruházott és kiszámíthatatlan lényt látott, ezért rítusokkal igyekezett megfékezni az ég és a tenger démonait, agrár- vagy termékenységi istenségeket dicsőített, ezzel akarván elérni, hogy a föld termést hozzon, vagy eljátszották az istenek halálát, hogy feltámadásukban még hatalmasabbak lehessenek, kivégeztek egy bűnöst, körmenetet, orgiát, karnevált szerveztek.

A vallásos-mágikus rítusokat valójában az ok és okozat összefüggésébe vetett téves hit hívta életre: az az elképzelés, hogy a szabályszerűen elvégzett rítusra, szokáscelekményre a természetfelettinek is hasonló szabályszerűséggel kell reagálnia. A rítus tehát nem egyéb, mint a közösség, illetve az egyén közmegegyezés által szentesített kapcsolattartása a természetfelettil, megmagyarázhatatlannal abból a célból, hogy rendet teremtsenek a káosz fenyegetésével szemben, és ezáltal létük értelmet, biztonságot nyerjen. A rítusokban jelentős szerephez jutott az arc és a test álcázása mint a saját én *kioltásának*, a transz és az eksztázis állapotába való átmenetnek, az önmagából való kilépésnek az eszköze. A táncost a szó szoros értelmében *megszállta* az általa megszemélyesített lény szelleme és a kívánt állapot, azaz a cél mimetikus megjelenítésével, a testbeszéd rítusával, a leterítendő állatot vagy épp a legyőzött ellenséget utánozva kívánták vágyuk beteljesülését elérni.

A mitikus elbeszélés megteremtésével, a rítusok megtartására szolgáló helyek kiválasztásával és főként a színész és a néző szerepének különválásával a rítus lassanként színházi eseménnyé intézményesül. A néző szerepének különválásával – amely az egyik legfontosabb lépésnek tekinthető a színház kialakulásának történetében – kezdődően a kö-

zönség immár a távolból nézi a már ismerős mítoszokat, és mintegy kívülről látja önmagát a színészek álarca mögött.

A nemzetségeken alapuló közösségi létforma magántulajdonra és hierarchikus hatalmi struktúrákra alapuló társadalmi renddé, az úgynevezett rendi társadalommá alakulásával együtt megváltoztak az embernek az őt körülvevő világról alkotott elképzelései is. A természeti erőket megtestesítő démonok ember formájú istenekké változtak át, és ezzel együtt az istenek kegyét többé már nem a testbeszéd rítusával, mimetikus megjelenítéssel és könyörgésekkel, hanem áldozatokkal és imádsággal akarták elnyerni. A pap személyében a közösség a közvetítés funkciójával felruházott médiumot teremtett magának, amely isteni elhivatottsága és társadalmi szentesítése révén arra rendeltetett, hogy az isten földi képviselője legyen. A közösség meggyőződése szerint a pap által végzett vallásos rítus keretében az isten az emberi közösség egyszerű tagjai számára is jelenvalóvá lesz. Míg a mágikus szokáscselekmények résztvevői közvetlenül azonosultak az istennel, addig a vallási rítusban a pap csupán közvetítőként, helyettesítőként utal az előtte megnyilatkozó természetfeletti hatalomra, és a közösség tagjai eközben tulajdonképpen passzív módon vesz részt a szertartásban: a pap megjelenít, a közösség viszont csak képzeletben követi. Amennyiben a jelenség vallási jellege mögé tekintünk, a színház struktúráját ismerhetjük fel ebben a magatartásban, bár a lét és látszat közötti különbségtétel fázisába kellett jutnia az emberiségnek ahhoz, hogy a *közönség* az ábrázolás valóságába vetett kötelező hit helyett hajlandó és képes legyen akárcsak a színházban, valódiként elfogadni a játék fiktív valóságát.

A rítus színházzá fejlődésének egyik első bizonyítéaként a Kr. e. 2000–1500 közötti egyiptomi középbirodalom kultúrájából származó kösztélet tekinthetjük, amelynek feliratából egy Ozirisz isten tiszteletére megtartott játékra következtethetünk.

Ugyanakkor pontosabbnak tekinthető ismeretek a rítus és a színház összefüggéseiről csak a görög antikvitás kap-

csán állnak rendelkezésünkre, amelyek alapján kimutatható ugyan, hogy az utóbbi az előbbiből fejlődött ki, viszont az, hogy ez a fejlődés milyen módon ment végbe, fokozatosan avagy ugrásszerűen-e, mindmáig vitatott.¹²

A dráma, az ókori görög tragédia kialakulása is feltehetőleg a vallásos szertartásokhoz, elsősorban Dionüszosz isten kultuszához és a ditirambushoz kapcsolódik. E rítusok mindegyikében felfedezhetők bizonyos színházi elemek: a szertartásvezetők jelmeze, szimbolikus tárgyak használata, valamint a hívek téridő dimenziójától különböző szent helyek, mitikus, kozmikus idősíkok szimbolizálása. A szőlőművelés, a bor és a mámor istenének szentelt ünnepeken ötven ifjúból álló kórus az isten oltára előtt kardalokat, *dithüramboszokat* adott elő, s ezekben Dionüszosz mitikus tetteit, halálát és újjászületését énekelték meg. Az első neves tragédiaszerző Theszpisz volt az Kr. e. 6. században, és ő állított először a karral szembe egy színészt, előénekest, és bár vitatott, hogy a kar vezetője önállósult-e a karból kiválva, vagy kívülről került egy másik személy a kar mellé, de kétségtelen, hogy ezzel a lépéssel teremtette meg a *párbeszédet* a színpadon. A súlypont továbbra is a kardalon maradt, de Theszpisz nagyszerű újítása főként abban áll, hogy megteremtette a versben beszélő epikus karaktert, így a *hiipokritész* magyarázatokat fűzött a kar táncához és énekéhez, illetve annak kérdéseire felelt.

¹² „Az egyik kutatási irányzat, Friedrich Nietzsche korszakalkotó munkája, *A tragédia születése* nyomán, még a klasszikus korszak előadásában is határozottan felismeri a kultikus-vallási mozzanatot, míg a másik irányzat ezek világi-politikai jellegét, következőképpen a fejlődéstörténeti diszkontinuitást emeli ki. Ezt az álláspontot hangsúlyozta például Bertolt Brecht is, akit mindenekelőtt a színház társadalmi hatásai érdekeltek, a színházat már eredetiben is minél határozottabban le akarta választani a vallásról, ellentétben a vele élesen szembenálló Antonin Artaud-tól, aki az ókor felé való tájékozódástól remélte, hogy a színház visszanyeri a maga metafizikus dimenzióját.” – Simhandl, *i. m.*, 1998, 13.

Néhány évtizeddel ezt követően a görög tragédia kialakulása, virágzása és letűnése mindössze egyetlen évszázad három nemzedékének, három nagy tragédiaköltő életén belül zajlott le, szoros összefüggésben azzal a szellemi-kulturális folyamattal, amely Athén városának és az általa uralt területek politikai fejlődésének köszönhetően alakult ki.¹³ Nemzedékekkel Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész halála után írt *Poétikájában* fejt ki Arisztotelész, hogy a drámaírónak általános érvényű modellekként kell megalkotnia a szereplőket és a történeteket, amelyeket a néző a maga saját valóságára vonatkoztathat. A tragédia által elérendő cél az, hogy a néző a színpadon ábrázolt szenvedélyeket, az *eleosz* (szánalom) és a *phóbosz* (félelem) érzését átélve szabaduljon meg tőlük a tulajdonképpeni katarzis (*katharszisz*) által. Míg a katharszisz az orvostudományban a káros anyagok kiválasztását jelenti, a művészetben a katarzisznak orgiasztikus feszültségvezető és egyszersmind erkölcsnemesítő funkciója van. A néző egyszerre érez megkönnyebbülést és megtisztulást.¹⁴

A tragédiaírás atyjának tartott Aiszkhülosz újítása egy második színész szerepeltetésével döntő változást eredményezett a tragédia kialakulásában, mivel ily módon önálló egyéniségek közötti kapcsolatok ábrázolására nyílt lehetőség. A saját jellemükből fakadó döntéseket meghozó emberek együttes cselekvése által létrejött a cselekmény. A harmadik színészt Szophoklész alkalmazta először, majd ezt az újítást Aiszkhülosz is átvette, de a későbbi szerzőknek sem volt szükségük több színészre. Az Aiszkhülosz által létre-

¹³ Már az ókori források is rámutattak az összefüggésre a három nagy tragédiaíró élete és az athéni városállam sorsdöntő pillanata, a Kr. e. 490-ben lezajlott marathoni csata, a perzsákon aratott fényes győzelem között. Eszerint Aiszkhülosz részt vett a csatában, Szophoklész fiatalemberként vezette a győzelmi kartáncot, Euripidész pedig ebben az esztendőben jött a világra.

¹⁴ Vö. Arisztotelész (1969): *Poétika* (ford. Sarkady János), Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó.

hozott tragikus formát Szophoklész teljesítette ki Athén és a tragédia virágkorában, majd a poliszdemokrácia alkonyán lépett fel Euripidész, aki a háború borzalmait látván kiábrándult az emberi nagyságból, hősiességből. Míg Szophoklész olyannak ábrázolta az embereket, amilyenek lenniük kellene, addig Euripidész olyannak, amilyenek, egy irreális, kiszámíthatatlan isteni környezetben élő, befelé forduló emberi jellemeket szerepeltetett.

Bár a három nagy tragédiaszerzőtől mindössze harminchárom dráma maradt fenn, elenyészően kevés a klasszikus korszakban keletkezett, mintegy ezer drámához képest, azonban felmérhetetlen hatást gyakoroltak a nyugati kultúrára. Az ókori görög kultúrában jelentős szerepe volt az élet minden területére kiterjedő agónális szellemnek. A drámaírók csak a versenyek által léphettek kapcsolatba a közönséggel, mivel a drámákat csak hozzávetőleg az Kr. e. 5. század első harmadától kezdődően kezdték leírni. Az olvasásra szánt dráma nem volt ismeretes az ókorban. A vallásos cselekményként tekintett versengés tulajdonképpeni célja az volt, hogy a közönség eldöntse, ki tudja a legszebben érvényre juttatni az isteni rendet, megfogalmazni vallásos elképzeléseit, viszont az idők folyamán a verseny kultikus töltete fokozatosan vesztett erejéből. A tragédiák mindvégig jelentős szereppel bíró kórusa lassanként a démosznak, a szavazattal rendelkező athéniai demokratikus közösségnek lett a *szócsöve*, a vallási rítusokat fokozatosan felváltották a mitológia álarca mögé bújtatott, szociális és politikai kérdéseket felvető előadások.

Ami az előadások közönségére vonatkozó információinkat illeti, elég sokoldalúnak mondhatók. „A Dionüsziaikon az athéni szabad polgárok, valamint a szövetséges városokból érkezett vendégek vettek részt; mindmáig tisztázatlan, hogy voltak-e nők is a nézők között. Rabszolgák csak gazdáik kíséretében juthattak be. (...) Magukkal hoztak némi elemózsiát és megfelelő mennyiségű bort is – elvégre ez a nedű annak az istennek volt szentelve, akinek tiszteletére az ün-