

David Kawalko Roselli: A nép színháza Nézők és társadalom az ókori Athénban

Az antik görög színházra vonatkozó szakirodalom – a tárgy jelentőségének megfelelően – igen gazdag és szerteágazó. *Roselli* könyve mégsem csupán egy a sok közül, mivel az a kérdéskör, amely vizsgálódásainak középpontjában áll (az attikai, főként az athéni Dionüszosz-színház közönsége, annak társadalmi összetétele a Kr. e. V–IV. században) mindeddig meglehetősen kevés figyelmet kapott. Ennyire alapos és részletes munka pedig ebben a tárgyban nemigen látott napvilágot.

Jóllehet a görög dráma társadalmi és politikai aspektusait vizsgáló újabb szakirodalom szükségképpen megrajzolja a színház közönségének modelljeit, *Roselli* ezeket nem tartja helytállónak, sőt, véleménye szerint sok szempontból akadályozzák a dráma és közönsége viszonyának megértését. Hiányosságai között említi, hogy szisztematikus vizsgálódások helyett bizonyos kiragadott részletkérdésekre (például a nők színházi jelenlétének problémájára) koncentrálnak; kevés figyelmet fordítanak az athéni polgárságon belüli különbségekre, valamint a metoikoszok és az idegenek részvételére az előadásokon; tévesek a *theórikonra* (színházlátogatási juttatásra) vonatkozó vélemények, ahogyan a nők jelenlétével kapcsolatos vita is zsákutcába jutott. Helytelennek tartja a szakirodalomnak azt a megközelítést is, amely a közönséget homogén – athéni polgárokból álló – tömegként fogja fel ahelyett, hogy figyelembe venné az azt alkotó különböző társadalmi csoportokat. *A Keir Elam* kezdeményezte színházzemiotikai kutatásokról úgy véli, igen hasznosak a színház tanulmányozásához, és miként a szemiotikus modell sugallja, a kifinomult szójáték és a szöveg komplexitása aligha volt elegendő a nézők figyelmének ébren tartásához: az előadások a „jeleknek” jóval nagyobb készséget ölelték fel. Ugyanakkor *Roselli* érvelése arra világít rá, hogy nem feledkezhetünk meg arról: az ünnep (Dionüszosz isten ünnepe) több volt, mint a színházban megrendezett drámai versenyek, s a színházba számosan nem csupán a „nézés” (*thea*) kedvéért mentek. Legalább ennyire fontos volt az az élmény, hogy egy jelentős társadalmi esemény, ünnep részesei lehettek.

Miután a szerző felteszi azokat az alapvető kérdéseket, amelyeknek újragondolását szükségesnek tartja, könyvének bevezetőjében a források rendszeres újraértékelésén alapuló interdiszciplináris tanulmányt ígér olvasóinak. S valóban: a kötet igen körültekintően elemez minden, a klasszikus és a kora hellénisztikus korszakra vonatkozó forrást, mindenekelőtt természetesen a nagy drámaköltők, Aiszkülosz, Szophoklész, Euripidész, Arisztophanész és Menandrosz darabjait, de mindemellett történelmi és filozófiai szövegeket, enciklopedikus műveket, feliratokat, vázaképeket, sírköreliefeket és régészeti forrásokat is.

Tárgyát – az athéni Dionüszosz-színház közönsége, annak összetétele – Athén lakosságának szélesebb kontextusában vizsgálja, bevezetésképpen a Kr. e. V–IV. századi Athén demográfiai vázlatát (a lakosság nagysága, összetétele) nyújtva. A források alapján egyértelmű: a népesség túlnyomó része *nem* volt polgár és *nem* volt gazdag; ez az a tény, amely szükségképpen további fejtegetéseinek kiindulópontját adja. Ugyanakkor Roselli hangsúlyozza: nem arra tett kísérletet a könyvében, hogy mintegy újraértelmezze az antik drámát a szegények, a nem-polgárok, az idegenek vagy a nők szempontjából. Sokkal inkább az volt a célja, hogy megmutassa, az ókori athéni színházra vonatkozó modelljeinket felül kell vizsgálni, mégpedig a démoszt alkotó, egymástól igencsak különböző csoportok perspektívájából. Enélkül aligha érthetjük meg a színház társadalmi szerepét, a kultúra és az állam történelmi kapcsolatát.

A könyv első fejezete a közönség szerepével foglalkozik a színházban. Mivel a színház az előadók és a közönség kommunikációján alapul, a nézők mintegy az előadás „alkotótársai”. Ez különösképpen igaz az antik görög színház lármás, hangos – véleményét, érzelmeit, tetszését-nemtetszését igen határozottan kifejezésre juttató – közönségére. (Ezek a „gátlástalan” megnyilvánulások korunk színházlátogató közönségétől nagyon idegenek, jól-lehet a jelenlegi, a nézőt a passzív, csendes szemlélő pozíciójába kényszerítő változások nem túlságosan régiek: a XVIII. századi Angliában „a polgári közsféra” felemelkedésével párhuzamosan száműzik a színházból a hangoskodást, és ezzel együtt voltaképpen az alsó néprétegeket. Amint Roselli rámutat, hasonló folyamatnak lehetünk tanúi az antik görög színházban.) A legtöbbet vitatott kérdés ezzel kapcsolatban az, hogy a nézők reagálásának volt-e tényleges szerepe a Nagy (vagy Városi) Dionüszia keretén belül megrendezett drámai versenyek végkimenetelére, vagyis befolyásolta-e a bírák döntését. A források alapján egyértelműen igen: többek közt erről árulkodnak egyrészt azok a – főként az ókomédiából (Arisztophanésztól) származó – idézetek, ahol a költő a közönség támogatásának elnyerésére törekszik,

másrészt azok a szöveghelyek, amelyekben tetten érhetők a közönség által alkalmazott kommunikáció különféle formái.

A közönség rokonszenvének kivívása nem egyedül a költők dolga volt: színészek, kórustagok, *chorégoszok* („producerek”), a kórusok betanítói, auloszjátékosok, színházi szolgák dolgoztak azon, hogy sikerre vigyék a darabokat. A költők számára már az sikernek számított, ha az *arkhón eponümosztól* (számunkra nem teljesen ismert kritériumok alapján) „kart kaptak”, vagyis lehetőséget arra, hogy a Nagy Dionüszosz-ünnepen megrendezett drámai versenyen a három tragédiaköltő vagy az öt vígjátékíró egyikeként színre vihessék műveiket. Ennek anyagi terheit mint *leiturgiát* (a gazdag polgárookra rótt pénzügyi kötelezettséget) a *chorégoszok* viselték, akik – ha sikeresnek bizonyultak – magas megtiszteltetésekben részesültek a várostól. Tudunk híressé vált karvezetőkről (*chorodidaszkaloszok*, a kórusok betanítói) és – főképpen az V. század közepe, a színészek számára is megrendezett versenyek létezése óta – „sztárszínészekről”. A nézők elismeréséért és a bírák kedvező döntéséért ők mindannyian mintegy nyolc hónapon át tanultak, gyakoroltak, tevékenykedtek. A verseny eredménye ugyanis hivatalosan a bírák szavazatától függött, ám ők bizonyosan nem hagyták figyelmen kívül a közönség reakcióit. Ez utóbbi „megvesztegetése” tehát igencsak érdekében állt a költőknek. Vagy közvetlen módon, a nézőket megszólítva kérték a támogatásukat a győzelem eléréséhez, vagy közvetve, a siker és az ahhoz kapcsolódó ünneplés jelenetét építve be a drámákba. Roselli gondosan vizsgálja ennek szövegszerű bizonyítékait valamennyi drámai műfajban, akárcsak annak nyomát, hogy a közönség hangos tetszésnyilvánítása vagy éppen felháborodása (fütyülése, lábdobogása) milyen következményekkel járt, mint vették ezt figyelembe a költők műveik átdolgozása során. Bizonyos, hogy a nézők aktív közreműködésükkel társadalmi eseménnyé változtatták a színházat. Erre utal, hogy forrásaink, így Platón egy sorba helyezi a színházi közönség viselkedését más, nagy létszámú tömeg megnyilvánulásaival például a népgyűléseken, a törvényszéki tárgyalásokon vagy a katonai táborokban (Állam 492 b-c). Platón egyébiránt veszélyes kapcsolatot látott a színház és a politika között, ennek megfelelően az *Állam* és a *Törvények* számos helyén foglalkozik a közönség szerepével. (E szövegek elemzésének külön alfejezetet szentelt a szerző.) Az általa megfogalmazott kritika – amely e tekintetben egy sorba helyezhető Arisztotelész, Thuküdidész és mások véleményével – a konzervatív politikai elit azon aggodalmait tükrözi, amelyeknek kiváltója a közönség egyre növekvő tekintélye a drámai versenyeken előadott produkciók megítélésében.

Külön fejezetet szánt Roselli a nézőtér (*theatron*) vizsgálatára, amely a színházi építmény három alkotórésze (*szkéné*, *orkhésztra*, *theatron*) közül – a könyv témája szempontjából – magától értetődően a legfontosabb. Véleménye szerint a közönség rendelkezésére bocsátott tér megszervezése korántsem volt „ártatlan” dolog, hiszen a nézőtér az ott helyet foglalók számára mintegy a közösség egészére vonatkozó gondolatok megfogalmazásának, adott esetben politikai véleménynyilvánításnak az eszközeként is funkcionált. A nézőtér szerkezete bizonyos mértékig az athéni társadalmi-politikai hierarchia leképeződése volt; az e szerkezetben bekövetkező változások a kora klasszikus korszaktól a késő hellénisztikus korig a társadalmi viszonyok átalakulását, illetve a nézők funkciójára vonatkozó új eszmék megjelenését tükrözték vissza.

A Kr. e. V. században még nem volt közsínház. Az athéni Dionüszosz-színház fából készült *theatron*-ja Roselli becslése szerint mintegy 3700–6000 fő befogadására volt alkalmas. A szakirodalom ezzel szemben általában 14–17 000 főre teszi a színház kapacitását, mivel – Roselli szerint tévesen – a ténylegesnél jóval korábbra datálja a közsínház megépülését. A szám ezzel együtt mégsem biztos, hogy túlzó. A klasszikus korban ugyanis a *theatron* a Dionüszosz-színházban (és főleg az attikai démoszok színházaiiban, ld. Thorikosz, Euonümon, Ikarion és Ramnusz példáját) túlságosan kicsi volt ahhoz, hogy minden érdeklődő számára helyet biztosítson, ráadásul a nézők számára hivatalosan kialakított helyekért belépti díjat kellett fizetni. Ez a két körülmény tette különösen népszerűvé a nemhivatalos nézőhelyeket – a természetes domboldalakat –, ahonnan bárki ingyen részese lehetett az előadásoknak.

A korai görög színház fából készített ülőhelyei (*ikria*) – és Thorikosz kőből épült *theatron*-ja – a régészeti ásatások tanúbizonysága szerint egyenes vonalú lehetett, és többnyire természetes domboldalra épült, másutt viszont – lévén a színház multifunkcionális létesítmény – az *agorán* helyezték el. A fa ülőhelyek ácsolása magánvállalkozók feladata volt, akiknek az állam bérbe adta a színházat. A bérlők (*theatropolai* vagy *theatronai*) voltak felelősök az ülőhelyek kialakításán túl esetenként a *szkéné* (színpadi építmény) szükséges átalakításáért is. A színház bérbeadása általános gyakorlat lehetett ott, ahol nem volt állandó színházépítmény – mechanizmusát epigráfiai és irodalmi források, így egy Peiraieuszból származó felirat (Kr. e. 324–323) alapján vizsgálja a könyv szerzője. Lényege, hogy míg az állam egy szerény összeget kapott a bérlőtől, addig a hasznot az utóbbi fölözte le azzal, hogy a belépti díjat beszedte a nézőktől. Mindaz, aki ezt nem tudta (esetleg nem akarta) kifizetni, vagy egyszerűen nem ért már be, az a nemhivata-

los helyekről, így Athénban az Akropolisz déli lejtőjén kialakított *theatron* fölötti területekről, „a nyárfától” nézte az előadást. Nem lehet tudni, hogy hány szegény athéni (metoikosz, rabszolga, nő – vagyis az Athén-központú kutatás által figyelmen kívül hagyott társadalmi csoport tagja) helyezkedett el itt. Az mindenesetre biztos, hogy a *theatron* legfeljebb 6000-re becsült közönségét jócskán gyarapította ez a – lényegében kontrollálhatatlan – tömeg, amely jelentős mértékben befolyásolta az előadásokat. Mindezek ellenére még a legújabb szakirodalom túlnyomó része is figyelmen kívül hagyja azokat az utalásokat, amelyek erre a bizonyos „nyárfától” való szemlélésre vonatkoznak.

A Kr. e. IV. században, míg némely – főleg kisebb – színház esetén változatlanul folytatódik ez a Roselli által részletesen bemutatott gyakorlat, addig számos színház esetén nem – összefüggésben azzal, hogy méretük jelentős mértékben megnő: akár azért, mert kőből építenek egy, a korábbiánál nagyobb *theatron*t, akár azért, mert a fából ácsolt ülőhelyek, az *ikria* méretét növelik. Athénban a Dionüszosz-színház számos át- és újjáépítésen esett át, míg egy hosszú folyamat eredményeként a Kr. e. IV. század végére kialakult az ún. lükurgoszi színház. E folyamat hátterében gyaníthatóan a „színházipar” növekvő jelentősége, tömegszórakozássá válása állt, minek következtében a helyszűke folyamatos problémájára végleges megoldást kellett találni. A legyező alakú *theatron* – mely hamarosan a színházépületek mintájává lett – minden, az előadások szemlélésére alkalmas helyet magában foglalt, megszüntetve ezzel a rajta kívül eső, ingyenes, nem hivatalos nézőhelyeket. Eme változások fontos következménye, hogy megszűnt a *theatron* bérbeadásának gyakorlata, a belépti díjából származó – megnövekedett – bevételeket az állam szedte be, és ellenőrizhetővé vált a teljes színházlátogató közönség.

A fejezet további részében a szerzői régészeti, irodalmi és epigráfiai források alapján felvázolja a *theatron*, illetve az abban helyet foglaló közönség szerkezetét, amelynek immáron minden tagja fizetett belépti díjat, kivéve a *prohedrián* (dízhelyen) helyet foglaló főtisztviselőket, kitüntetett személyeket, külföldi követeket és vendégeket, valamint Dionüszosz Eleuthereusz papját. Vizsgálja a *buleutikon* (a *bulé* tagjai számára fenntartott speciális szekció), valamint az *arkhónok*, a *nomophilakesz*, az *ephéboszok* és az állam által felnevelt árvák számára kijelölt helyek problémáját. Úgy látja, hogy ezeknek a helyeknek az elrendezése bizonyos mértékig a város politikai prioritásainak tükrre volt. Jóval több a bizonytalanság a polgárok állítólagos *philék* szerinti elhelyezkedését illetően. Roselli véleménye szerint erre nincs bizonyíték a klasszikus és kora hellénisztikus *theatron*ban,

csak jóval később, a római császárkorban vált a nézőtér megszervezésének általános gyakorlatává. Még komplexebb az ún. színházjegyek problémája, amelyet a szerző a rá jellemző alapossággal jár körül.

Felülvizsgálja a szakirodalomnak a *theórikonnal* (színházlátogatási juttatással) kapcsolatos álláspontját is, amelyet a színház gazdasági vonatkozásainak szélesebb kontextusában vizsgál.

A *theórikont* valamennyi Athénban tartózkodó athéni polgár igénybe vehette (a metoikoszok, az idegenek, a rabszolgák, a nők ki voltak zárva belőle), de egyértelműen a szegényeken volt hivatva segíteni. Kései források (pl. Plutarkhosz) alapján Periklész hozta létre azért, hogy a démosz és a szegények kedvére tegyen: a támogatásból ülőhelyet vásárolhattak a színházban (a Nagy Dionüszia, esetleg az Anthesztéria ünnepén), valamint némi élelmiszert. Roselli a legtöbb történész álláspontjával egybehangzóan a Kr. e. IV. századra teszi a juttatás szétesztását felügyelő színházlátogatási alap létrehozását. Ugyanakkor az antik színházat vizsgáló legújabb szakirodalom kizárólag eme alap létezése miatt datálja a *theórikont* a Kr. e. V. századra. Szerzőnk igyekezvén rendet tenni ebben a kérdésben kiemeli, hogy a színházlátogatási alap és a *theórikon* között alapvető különbség volt.

Az előbbi permanens módon nem létezhetett a Kr. e. V. században, amikor a népgyűlés minden kiadásról esetről esetre döntött, és kb. Kr. e. 411-ig minden kifizetés egy központi állami pénzügyi alap terhére történt. A kifizetések tehát *ad hoc* alapon működtek, amelyeket a *kólakretai* („pénztárosok”), az év egy tizedére megválasztott afféle kincstárnokok intézték a népgyűlés felhatalmazása alapján. A déloszi szövetség tagjai által fizetett hozzájárulást kezelő pénzügyi tisztségviselőktől (*hellénotamiai*) eltérően ők a belső kiadások (pl. napidíjak, különféle tisztségviselőknek járó juttatások) kifizetéséért voltak felelősek. A *theórikon* vitatott V. századi történetét Roselli főképpen Harpokration „*theórika*” címszó alatti bejegyzését elemezve igyekszik megvilágítani. Arra a következtetésre jut, hogy az az összeg, amit a színházi „nézés” vagy hely (*thea*) igénybevételének támogatására fizettek az athéni polgároknak, az állami juttatások általános rendszerébe illeszkedő, esetleges juttatás volt, és nem nevezték *theórikon*-nak. Eredete szorosan összekapcsolódik a korai, bérlők által fából épített *theatronokkal*, amelyekben a nézők csak egy – a bérlők által beszédett – díj ellenében foglalhattak helyet. Ez a helyzet alapvetően megváltozott az állandó közsínházak megépülésével, minek következtében megszűnt a színházbérlés gyakorlata, a beszédett belépti díjak pedig ezentúl már az államkicstárt gyarapították. A színház nagy üzletté változott a Kr.e. IV. században: Roselli számításai alapján miután a belépti díjakból kifizették az

immáron intézményesült *theórikont*, annak még így is mintegy a kétszerese maradt az államnál.

Külön problémakört jelent a *theórikon* bevezetését kísérő korabeli helyeslés illetve kritika vizsgálata a források alapján, amelyek leginkább a demokratikus politikára vonatkozó általános megjegyzések összefüggésében értelmezhetőek. Rendkívül tanulságos a könyvnek a színházlátogatási juttatást ért elit kritikával, mindenekelőtt a demagógia vádjával foglalkozó alfejezete. Roselli tárgyalja a *theórikon* megszűnésének kérdését is: mint-hogy ez a juttatás szorosan összekapcsolódott a demokrácia intézményével, aligha tartja valószínűnek, hogy túlélhette a Kr. e. IV. század végi politikai változásokat.

Ugyanezen változások részeként módosult a színházba látogató közönség összetétele, valamint a színház és a társadalom viszonya. Ez utóbbi legfeljebb bizonyítéka az a jól ismert tény, hogy a hellénisztikus korszakban a dráma elveszíti szókimondó, politikus jellegét, a közélet helyett a magánélet problémáival kapcsolatos morális témák kerülnek a középpontba. A korszak új jelensége a dráma nemzetközivé válása, elterjedése a Mediterráneumban, jöllehet ennek kezdetei a Kr. e. V. századra nyúlnak vissza. Ugyanakkor jönnek létre „Dionüszosz mestereinek”, vagyis a színészeknek az egyesületei, amelyek előadásaiskal keresztül-kasul beutazzák a Földközi-tenger medencéjét. A szerző elemzése rámutat, hogy az ókomédia inkább egalitáriánus nézőpontjával szemben az újkomédia (Menandrosz) milyen nagy figyelmet szentelt a társadalmi különbségeknek, amit részint a kosztümökkel, részint az adott társadalmi csoport nyelvi jellemzésével tett egyértelművé a közönség számára. Ez utóbbi összetétele a kora hellénisztikus korra jelentősen megváltozott, aminek legfőbb oka a belépti díjak emelkedése, a *theórikon* megszűnése, a polgárjoguktól megfosztott szegény athéniai elvándorlása, valamint a gazdagok alkotta elit hegemoniája. Mindezek következtében a közönség sokkal homogénebbé vált, amit egyértelműen jelez, hogy az újkomédia – az ókomédiától eltérően – nem nevez meg a nézők közötti csoportokat (például a foglalkozásuk alapján) vagy egyéneket, hanem többnyire egyszerűen ignorálja a közönséget.

Ahogy az a szerző már könyve bevezetésében hangsúlyozta, a legújabb szakirodalom egyik fő hiányosságának azt tartja, hogy nem fordít elég figyelmet azokra a nem-athéniekre, nem-görögökre és nem-szabadokra, akik egyrészt a közönség nem jelentéktelen részét alkották, másrészt a színházi produkció létrehozásában is fontos szerepet játszottak. A források töredezettségük ellenére is egyértelművé teszik mind az előadások, mind a közönség nemzetközivé válását Athénban (a Nagy Dionüszian és a Léna-

ián) valamint az attikai démoszokban (a Falusi Dionüsián). Eme kérdés vizsgálatának szenteli a szerző könyve negyedik fejezetét, melynek első részében főként epigráfiai források alapján igazolja a különféle etnikumú idegenek (*xenoi*) és *metoikoszok* jelenlétét a városban, hangsúlyozva, hogy e két terminussal (*xenoi*, *metoikoi*) nagyon különböző jogállású, társadalmi és gazdasági helyzetű embereket jelöltek összefoglaló néven. A fejezetben elemzi azokat az irodalmi szövegeket (Arisztophanész, Aiszkhülosz, Plátón, Xenophón, Menandrosz, Theophrasztosz), amelyek ezekre a társadalmi csoportokra reflektálnak, és amelyek egyértelművé teszik, hogy a *metoikoszok* és az idegenek is nagy számban képviseltették magukat mind a Városi Dionüsián, mind a Lénaián – némelyek közülük egyenesen a Dionüszosz-színház díszhelyein (*prohedria*) foglaltak helyet. Mindemellett aktívan részt vettek az előadások létrehozásában is akár hivatalos, akár nemhivatalos feladatokat látva el (például kórustagként vagy *khoregosz*ként). A Kr. e. IV. század végi források pedig arról tanúskodnak, hogy immáron államilag is elismerték és ünnepelték a Nagy Dionüszia szervezésében és finanszírozásában – egészen korai időktől kezdve – betöltött szerepüket. A továbbiakban Roselli szemügyre veszi azoknak a nem Athénban lakó athéni polgároknak, vagyis telepeseknek a csoportját is, akiket a Dionüszosz isten tiszteletére rendezett ünnepek különösen nagy számban vonzottak a városba. Feliratok alapján az ő kötelességük közé tartozott, hogy az istent szimbolizáló *phalloszt* küldjenek a Nagy Dionüszia ünnepére, és ugyanők voltak a *phallosz*-nak a hordozói is a kultikus felvonuláson. A szerző valószínűnek tartja, hogy a *phallophorián* a telepesek mellett a szövetségesek képviselői is részt vettek, akik ilyenformán nem csupán azért voltak jelen, hogy elvigyék a nagy ünnepre az adójukat. Külön alfejezetben vizsgálja azt az érdekes ellentmondást, hogy míg a *metoikoszok* és az idegenek számos ünnepen akár *khoregosz*ként, akár kórustagként is szolgálhattak, a Nagy Dionüsián a legjobb esetben csak tolerálták a részvételüket. Ennek hátterében a polgári státusszal kapcsolatos bizonytalanságok és politikai okok állhattak, mindenesetre úgy tűnik, hogy a tehetség iránti igény (például a kórustagoknál) időről időre felülírta a hivatalos álláspontot. (Annál is inkább, mert polgárjoggal bíró tehetséges önkéntesek nem mindig álltak kellő számban rendelkezésre, ahogyan megfelelő *khorodidaszkaloszt* sem volt egyszerű találni.) A nem-athéni táltumok között találunk dráma- és (különösen nagy számban) dithüramboszköltőket valamint színészeket egyaránt – az igazán sikereseket a Kr. e. IV. században polgárjoggal jutalmazták. A másik jelentős terület, amelyen az idegenek és a *metoikoszok* az ünnepek alatt tevékenykedtek, a zenei előadásoké volt. A zene – amelyben a főszerepet játszó hangszer

az *aulosz* volt – köztudomásúan mind a drámai, mind a dithürambikus eladások szerves részét alkotta. Az ún. „új zene” – jellemzését a fejezetben olvashatjuk – a zenészek egyre nagyobb mértékű professzionalizálódását követelte meg, ennek következtében az „új zenészek” (leginkább auloszjátékosok) jelentős arányban a nem-athéniaiak közül kerültek ki.

Roselli a közönség összetételéről megrajzolt képet tovább árnyalja egy újabb, a nem-athéni polgárok alkotta csoport szemrevételezésével. Az ő jelenlétük még inkább fokozta a közönség nemzetközi jellegét, amit a költőknek szükségképpen figyelembe kellett venniük. Erre annál is inkább szükség volt, mert az attikai drámaelőadásokat nem csupán az athéni közönségnek szánták: az athéni költők sokat utaztak Attikán kívüli területekre, hogy darabjaikat bemutassák, illetve újra bemutassák. Az utazó költők hagyományát támasztják alá többek között azok a régészeti és nyelvészeti bizonyítékok, amelyek az attikai dráma erőteljes jelenlétére utalnak Dél-Itáliában és Szicíliában. „Dionüszosz mestereinek” vándorlását városról városra – ezzel együtt az attikai dráma elterjedését a Mediterráneumban – jelentősen megkönnyítette a hellénisztikus korszakban az, hogy adómentességet biztosítottak számukra. Erre a jelenségre – az attikai dráma külföldi exportjára és recepciójára – a darabokon belül is találunk bizonyítékokat. Nem attikai tájakra való utalások mind a komédiákban, mind a tragédiákban előfordulnak. (Különösen tanulságos a boiotiai Thébait mintegy „ellen-Athénként” bemutató helyek elemzése.)

Az a tény, hogy az athéni lakosság jelentős hányadát a rabszolgák tették ki, akik számtalan feladatot láttak el a városban, eleve elképzelhetlenné teszi, hogy éppen ők semmiféle kapcsolatba ne kerültek volna a drámai versenyekkel. Némelyek mint személyes kísérők, mások mint közszolgák kötelességből látogatták a színházat, ismét mások pedig saját döntésük alapján. Semmi okunk sincs feltételezni – véli a szerző –, hogy például a banki ügyletekben tevékenykedő gazdag rabszolgák ne nézhették volna meg az előadásokat – a nem hivatalos nézőhelyekről. Ezek a rabszolgák, jóllehet mind személyük, mind vagyonuk a tulajdonosukhoz tartozott, mégis töle „külön éltek”, és más rabszolgáknál sokkal szabadabban, félig-autonóm módon léphettek fel. Jóllehet forrásaink általában érdektelennek bizonyulnak a rabszolgák színházi jelenlétét illetően, az Arisztophanésztől, Theophrasztoستól, Plutarkhosztól, Platónától származó idézetek nem csupán azt bizonyítják, hogy a közönség egy részét rabszolgák tették ki, hanem azt is, hogy ugyanők aktív részesei voltak vagy az előadásoknak, vagy az ünnepnek. Szokás volt például, hogy az előadások alatt bort és rágcárnivalót (szárított gyümölcsöt, diót) osztottak szét a közönségnek (bár Arisztotelész

szerint a nézők csak akkor ettek, ha rossz volt a darab); mások mint az *arkhón eponümosz* kísérői a rendet biztosították a színházban.

Könyvének ötödik fejezetében egy különösen sokat vitatott kérdést vizsgál Roselli: a nők jelenlétét a színházi közönségben. Ennek a vitának hosszú és tanulságos története egészen a felvilágosodásig nyúlik vissza, és egy sokkal általánosabb, a nők társadalmi szerepével összefüggő problémakör része. Így aztán az ókortudomány – nem tudván függetlenedni saját korától – igen gyakran az anakronizmus csapdájába esett. A szerző úgy véli, hogy eme kérdés vizsgálátát – mely újabban zsákutcába jutott – csak igen széles alapokra helyezve érdemes elvégezni: figyelembe kell venni bizonyos gazdasági összefüggéseket, a nők vallással kapcsolatos szerepét és a kereskedelemben kifejtett tevékenységét, nem utolsósorban újra kell gondolni az olyan szerzőktől származó közvetlen bizonyítékokat, mint Platón vagy Arisztophanész.

A szakirodalomban megjelenő egymásnak ellentmondó álláspontok abból fakadnak – szögezi le a szerző –, hogy a nők színházi jelenlétére vagy távollétére vonatkozó antik forrásaink rendkívül nehezen értékelhetők. Mindazonáltal a tudósok legalább 1796-tól kezdve meglehetősen egyformán, a nők jelenlétével *szemben* érveltek. Ebben az évben jelent meg ugyanis *Böttiger* mértékadó tanulmánya, amely *Casaubon* 1592-es, voksát a nők jelenléte *mellett* letevő álláspontjával szállt vitába. A kérdés megvitatásába még olyan nagyságok is bekapcsolódtak, mint *Friedrich Schlegel* és *August Böckh*. Roselli elemezve a kutatás történetét arra a következtetésre jut, hogy azok a legkorábbi érvek, amelyeket amellet hoztak fel, hogy a nők nem voltak jelen a színházban, voltaképpen a német társadalomban végbemenő komplex történelmi változások és konfliktusok részeként értelmezhetőek. Ezek a korai tanulmányok sokkal inkább tükrözték a német felvilágosodás értékeit, mint az antik görög színház viszonyait. Jóllehet a jelenkori tudományosság jóval kifinomultabban közelít a forrásokhoz, és a családi életre, a színházra a társadalom mindennapjaira vonatkozó ismereteink is rendkívüli mértékben gyarapodtak a XVII–XVIII. század óta, két múltból örökölt problémát továbbra is magával cipel. Az egyik az antik kultúra drasztikus leegyszerűsítésével, a másik a módszertannal kapcsolatos. Ez utóbbin Roselli azt érti, hogy számos tanulmány nagyobb művek kiragadott szöveghelyeire alapozza érveit, márpedig a kutatás célja nem lehet irodalmi idézetek listázása. Ő maga az általa helyesnek tartott módszert követve igen körültekintően és elfogulatlanul elemez, tesz mérlegre minden forrást.

Összességében arra a következtetésre jut, hogy a nők elkülönítése egy olyan eszmény volt, amelyet rendre felülírt a valóság. A szegény csalá-

dokban a gazdasági szükségszerűség miatt a nőknek dolgozniuk kellett, a gazdag családok nőtagjai pedig olyan rituális feladatokat láttak el, amelyek lehetetlenné tették, hogy teljes elzártságban tartsák őket. Ami a színházi jelenlétüket illeti: a megélhetésükért keményen dolgozó nők aligha lehettek ott jelentős számban, mivel sem idejük, sem pénzük nem volt erre (a *theórikon* csak a – férfi – polgárokat illette meg), hacsak nem a domboldalon foglaltak helyet. A gazdag családok nőtagjai számára a belépti díj nem jelenthetett akadályt – ebből persze még nem következik, hogy ténylegesen ott is voltak, hiszen forrásaink alapján éppen ezek a családok helyeselték leginkább a nők szabad mozgásának korlátozását. Valószínű, hogy a hagyományokhoz ragaszkodó elit családok nőtagjai közül csupán kevesen voltak ott a színházban, és ők is kizárólag a kevésbé „gyanús” *theatron*ban foglaltak helyet, míg a szegény családokból származó nők nagyobb számban és a nemhivatalos nézőhelyekről szemlélték az előadásokat.

Roselli álláspontja szerint bár nem mindenkit tett boldoggá a nők színházi jelenléte, nem volt széleskörű és nyílt szembenállás, ahogyan explicit tiltás sem.

A könyv epilogusában arról ír a szerző, hogy munkájának talán legfontosabb hozzájárulása a kutatáshoz a marginális és alárendelt helyzetben lévő társadalmi csoportok „visszahelyezése” a színház közönségébe. Mindamellett, hogy ezzel egyetérthetünk, hasznos és értékes könyvének egy másik érdemét emelhetjük ki: azt, amire egy ismertetés természetszerűleg nem térhet ki, legfeljebb utalhat rá – a források körütekintő, gondos és érzékeny elemzését.

David Kawalko Roselli: *Theater of the People. Spectators and Society in Ancient Athens* (A nép színháza. Nézők és társadalom az ókori Athénban) Austin, University of Texas Press, 2011. 288 + XII o.

Szekeres Csilla