

SZABÓ JUDIT

Szegedi Tudományegyetem Germanisztikai Intézet

Közös figyelem és teatralitás

Figyelemirányítás Szophoklész *Trakhiszi nők* című tragédiájában

Absztrakt

A közös figyelem (*joint attention*) azt a kognitív képességet jelöli, hogy az ember képes figyelmét megosztani egy tárgy és egy (vagy több) megfigyelő között, és a többi megfigyelővel együtt tudja, hogy mindannyian ugyanazt a tárgyat figyelik. A széleskörű szakirodalom és nagyszámú neurokognitív vizsgálat alapján a közös figyelem mérföldkövet jelent a magas szintű kognitív képességek kialakulásában: szerepet játszik a nyelv és a kommunikáció (Michael Tomasello), illetve a tudatelmélet megjelenésében (Simon Baron-Cohen). A közös figyelem eredetére vonatkozó evolúciós magyarázatokban nem alakult ki konszenzus, és az utóbbi években több olyan elmélet is napvilágot látott, amely a közös figyelem emberre jellemző összetett formájának fejlődését összefüggésbe állítja korai kulturális gyakorlatok (performativitás, rítus, hipotetikus játék) kialakulásával (Fritz Breithaupt). Jelen tanulmány ezt az elméleti felvetést követve nyújt betekintést az attikai tragédia előadási gyakorlatainak kutatásaiba, amelyek a fennmaradt szövegek alapján a közös figyelem irányításának változatos formáit azonosítják (A.C. Duncan).

Kulcsszavak: közös figyelem, megosztott figyelem, triadikus viszony, figyelemirányítás, elmeolvasás, performativitás, attikai tragédia, látásra hívás, *Trakhiszi nők*

1. A közös figyelem kognitív jelentősége

A közös figyelemre (*joint attention*) vonatkozó interdiszciplináris kutatások az utóbbi évtizedekben széleskörű ismeretekkel gazdagították az emberi kognícióról és készségfejlődésről alkotott elképzeléseket, egyúttal olyan magyarázatokkal is szolgáltak, amelyek újabb viták tárgyát képezik. Konszenzust szinte csak a csecsemők fejlődésének megítélése jelenti, amely a közös figyelem kialakulását a 9. és a 10. hónap környékére teszi, és univerzális mérföldkőnek tekinti az ember kognitív,

nyelvi, érzelmi és szociális fejlődésének tekintetében (Csákvári 2007, 2). Egyetértés uralkodik abban a felfogásban, hogy a gyermek 10 hónapos kora körül képessé válik arra, hogy figyelmét ugyanarra a tárgyra irányítsa, mint a másik ember, illetve megossza figyelmét a megfigyelt tárgy és partnere között. A vizsgálatokból kiderül, hogy a csecsemő már jóval korábban (6 hónapos kora körül) is követni tudja a felnőtt tekintetét, de ebben a fejlődési szakaszban még nem igazolható, hogy a gyermek észlelését ugyanaz a vizuális aspektus ragadja meg (Tomasello 1995, 106). A figyelem irányításának képessége – főként a jelen nem levő vagy távoli dolgok vonatkozásában – több hónapig tartó folyamat eredményeképpen alakul ki, és párhuzamosan fejlődik új szociális viselkedésformák (mimika, utánzás) és a nyelvi-szimbolikus kódolás elsajátításával. A folyamat 12 hónapos kor körül teljesedik ki, amikor a gyermek már spontán módon képes követni a másik ember tekintetét, illetve a partner figyelmét imperatív (kér valamit) és deklaratív (kifejezésre juttat valamit) módon is irányítani tudja. Ebben az életkorban imitatív módon már szimbólumokat is használ és tárgyakkal is cselekszik. Azonban a felvázolt konszenzus ellenére is vitatott az a kérdés, hogy a közös figyelem gyakorlása a csecsemő fejlődését tekintve pontosan milyen állomást jelent: milyen előfeltételei és milyen következményei vannak.

Az eltérő vélekedések alapvetően a közös figyelem kétféle definíciójából fakadnak: az egyik szerint a gyermek éberséget mutat partnere figyelmére, másik szerint a gyermek azt is tudja, hogy partnere is ugyanazt a tárgyat figyeli. Az első meghatározás szerint a közös figyelem egy triadikus viszonyból adódik: a gyermeket a másik ember tekintetének követése egyazon tárgy megfigyelésére készíti. Ebben az esetben legalább egyikük tudja, hogy a másik is ugyanazt a tárgyat figyeli. A szigorúbb definíció alapján mindketten tudják, hogy ugyanazt a tárgyat figyelik, és a második esetben egy erre vonatkozó közös tudás is létesül a megfigyelők között (Carpenter 2013, 49).

Ezen a különbségen túlmenően a magyarázatokban megjelenik egy másik dichotómia is, amely a gyermek rámutató gesztusainak értelmezésében érhető tetten. Az egyik megközelítés szerint a rámutatás közvetlenül a tárgyra irányul és (proto)imperatív jelentéssel bír (a gyermek kéri a tárgyat). A másik felfogásban a tárggyal kapcsolatban elindul vagy éppen zajlik egy közös interakció, azaz a közös figyelés ebben az értelmezésben (proto)deklaratív jellegű. Timothy Racine a különbségeket vizsgálva az elméletek két csoportját állítja fel: egyrészt a sovány, másrészt a gazdag magyarázatokat (*lean vs. rich explanation*) (Racine 2013, 22). A szóban forgó dichotómia eredendően a protoimperatív-protodeklaratív ellentétre épül, azaz a rámutató gesztus komplexitásának értékelésén alapul. A sovány pólust a behaviorista magyarázatok alkotják, ezek a mutatást olyan tanulási mechanizmusként azonosítják, amelynek segítségével a gyermek a környezetét teszteli. A gazdag magyarázatok szélsőértékét a kognitívista elméletek jelentik, ezek azt felté-

telezik, hogy két individuum egyidejűleg tudja, hogy közösen ugyanarra a dologra figyelnek.

A gazdag magyarázatok közül Michael Tomasellóé a legnagyobb hatású elmélet, amelyre jelen tanulmány állításait is alapozzuk. Tomasello Eleonore Gibson felfogását követi, miszerint a közös figyelem motivált észlelésként alakul ki, amely egy feladat megoldásának vagy egy cél elérésének képzetével kapcsolódik össze (Gibson és Rader 1979, 2–3). A figyelem által az észlelés motiválttá válik, és ez nem engedi meg a közös figyelem kialakulásában azt az esetlegességet, hogy két individuum egymástól függetlenül azért irányítja észlelését ugyanarra a tárgyra, mert ugyanaz a vizuális vagy auditív inger kelti fel a figyelmét. Tomasello szerint a közös figyelem kialakulásának előfeltétele egy közös cél kell, hogy legyen (Tomasello 2011, 74). A fejmozgás önkéntelen követése az állatvilágban is jellemző, mégsem tekinthető közös figyelemnek, mert hiányzik belőle az az aspektus, hogy a megfigyelők tudatosítják vagy irányítják egymás figyelmét. Tomasello a közös figyelem vonatkozásában még a tárgy és a partner közötti figyelem megosztását sem tekinti elégséges indikátornak, mert a tárgy és a partner a megfigyelés szempontjából lehet azonos státuszú, azaz egy partnerre is lehet tárgyként tekinteni (Tomasello 1995, 107). Valódi igazolást az jelent, hogy a gyermek egy éves (12-14 hónap) kora körül már úgy tekint a felnőttre, hogy a közös figyelmi helyzetben érzelmet is ki tud fejezni, még akkor is, ha a felnőtt eközben éppen a tárgyat nézi (uo. 109). Tomasello továbbá hangsúlyozza a közös figyelés potenciálisan végtelen rekurzív jellegét, azaz, hogy a gyermek egy évesen már nemcsak a tárgyat, hanem a felnőtt figyelmét is figyeli, a felnőtt pedig szinkronban a gyermek figyelmét (Tomasello 2011, 74). Ez egy figyelmi hurkot eredményez felnőtt és gyermek viszonyában, amely kezdetben egy közös célkitűzés nyomán fejlődik ki, később azonban már spontán módon, külső ingerek nyomán is aktiválódik.

A sovány magyarázatok alapján a közös figyelem jelentősége az, hogy a triadikus viszonyban többen is egyazon tárgyra figyelnek, és legalább az egyikük tudatosan is figyel arra, amire a másik (Leavens és Racine 2008, 241). David A. Leavens, a csimpánzok kommunikációjának kutatója e felfogás létjogosultsága mellett érvel: szerinte a másik tekintetének a követése közös figyelemre utal. Leavens szerint sok előítélet is szerepet játszik abban, hogy a közös figyelmet kizárólag az emberi viselkedés fejlődését meghatározó mérföldkönek szokták tekinteni, kizárva belőle az emberszabású majmokat.¹ Számos kísérlet bizonyítja ugyanis, hogy az ujjal való mutató (mint figyelemirányítási gesztus) a szimbólumhasználatra tanított csimpánzok között nagyon gyakori. Ezt Tomasello sem vitatja, sőt a csimpánzokkal

1. Tomasello szerint a csimpánzok csak imperatív módon használják a rámutató gesztusokat. Azért nem tudnak közösen figyelni, mert alig végeznek olyan kollaboratív tevékenységeket, amelyek megkövetelnék a tevékenységek koordinációját és a figyelem szinkronizációját. Tomasello szerint ez lenne az alapja annak, hogy a megfigyelő mentális kapacitást tulajdonítson a másinak és megértse a másik kommunikatív céljait.

kapcsolatos kísérletek alapján úgy gondolja, hogy e fajnak kétségkívül elmeolvasási képességei is vannak. A csimpánzok is képesek a másik viselkedését irányítani és azt megfigyelni is: ez alapján koherens módon szándékokra és előrelátható cselekvésekre is tudnak következtetni – ha nem is abban a mélyebb pszichológiai értelemben, ahogyan az egyik ember a másiknak vágyakat és motivációkat tulajdonít (Tomasello 2008, 190f). Mindazonáltal Tomasello meggyőző adatok hiányában megkérdőjelezi a csimpánzok közös figyelemre való képességét, és azzal érvel, hogy ez a viselkedés (ujjal mutatás és a másik tekintetének irányítása) a csimpánzoknál természetes környezetben ritkán figyelhető meg.² Leavens szerint ez az érv nem állja meg a helyét: szerinte a mutatást nem lehet fajspecifikusnak tekinteni pusztán azért, mert kulturális környezetben alakul ki. Érvelése szerint vitatható, hogy a közös figyelés természetes szelekció eredményeképpen áll elő, hiszen az ember is kulturális környezetben sajátítja el, akárcsak a csimpánzok (Leavans 2013, 57).

Leavens hasonlóan tévedésként értékeli azt a széles körben elterjedt nézetet is, hogy az emberszabásúak a mutatást kizárólag imperatív céllal alkalmazzák. Számos kísérlet igazolja ugyanis, hogy a csimpánzok is irányítani akarják partnerük figyelmét (uo.), és ebből a szempontból irreleváns, hogy a rámutogatás milyen okból történik. Ezek az eredmények egyértelműen arra utalnak, hogy a triadikus viszonyban az emberszabásúak is váltogatják a tekintetüket megfigyelésük tárgya és szociális partnerük között. Ez azonban nem bizonyítja egy erre vonatkozó közös tudás meglétét, de a kevésbé szigorú magyarázatokban ennek a kérdésnek nincs is jelentősége.

Az eddigiek alapján látható, hogy a közös figyelemnek nemcsak a meghatározása, hanem a kognitív fejlődésben betöltött jelentőségének a megítélése is vitatott, lévén, hogy az evolúciós és a kognitív pszichológusok a közös figyelmet más-más kognitív és perceptuális mechanizmusokkal kapcsolják össze. Michael Tomasello csomópontnak és fejlődési ugrásnak tekinti a közös figyelést, amelynek keretében a csecsemő szándékot tulajdonít, és ez elősegíti a kauzális és intencionális gondolkodás kialakulását. Mindez szoros összefüggésben áll a nyelv elsajátításával is, amelynek kapcsán Tomasello hangsúlyozza, hogy a nyelvhasználat és a referenciális kommunikáció a másik személy(ek) figyelmének irányítását szolgálja. A kommunikáció eredete ezért a másik figyelmének az irányításában ragadható meg. Amikor referenciálisan használjuk a nyelvet, akkor partnerünk figyelmét a diskurzus kontextusának (amelybe az észlelés kontextusa is beletartozik) bizonyos elemeire irányítjuk (Tomasello 1995, 115).

Simon Baron-Cohen Tomasellohoz hasonlóan mérföldkőnek tekinti a megosztott figyelem (*shared attention*) kialakulását, amely az elmeolvasás képességének fejlődését indíthatta el a magasabb rendű emberszabásúaknál. Baron-Cohen a tri-

2. Leavens szerint az emberszabásúak természetes környezetben tanúsított rámutató magatartása alulértékelt a szakirodalomban.

adikus viszony kapcsán (én és egy másik ugyanazt a dolgot figyeljük) nem közös, hanem megosztott figyelemről beszél, és ezt a környezet vizuális megfigyelésének egy ősi (már a hüllőknél is meglevő) modalitásából eredezteti, amely a környezetben fellelhető élőlények szemmozgásának monitorozására irányul (Baron-Cohen 1995, 47). Baron-Cohen szerint a triadikus viszony egy ennél jóval magasabb fejlődési szintet képvisel, amikor a megfigyelő a másik tekintetéből már annak szándékaira és céljaira is következtet, ezért ez tekinthető az első, mentális állapotokra vonatkozó koncepciónak (uo. 51). Más kiindulópontból Tomasello is ugyanerre a felismerésre jut, miszerint a közös figyelésre képes gyermek egy éves kora körül a körülötte levőket intencionális cselekvőként kezdi megérteni (Tomasello 1995, 104). A tridikus viszonyt mindketten a tudatelmélet előkészítésének tekintik, amelynek kiteljesedése 3-4 éves korra tehető.

Tomasello és Baron-Cohen rávilágítanak arra az összefüggésre, hogy a közös figyelésben a figyelmi fókuszon túlmenően a partner reakcióinak követése is a figyelem előterében áll, amely nemcsak a tárgyról, hanem a másik emberről is információkkal szolgál. Az alany tudja, hogy a másik is ugyanazt a tárgyat figyeli, de ezen túlmenően adott esetben azt is reflektálja, hogy figyelmét a másik irányítja, azaz ilyenkor az alany a másik ember szándékait is észleli (Tomasello 2011, 74). A közös figyelés tehát egy összetett, több szinten működő rekurzív folyamat, amely inspiráló és orientáló hatást gyakorol a megfigyelőre: támogatja őt a megfigyelt tárgy releváns aspektusainak észlelésében, illetve az egész helyzet differenciált értékelésében. Ezt a folyamatot erősíti egy közösségi „mi-érzés” is, amely már pusztán azáltal is létesül, hogy minden érintett ugyanazt a tárgyat követi. A közös figyelem összetett kommunikatív és informatív kapacitása révén a tanulási folyamatokban is fontos szerepet tölt be. Erre bizonyos kulturális technikák is ráépülnek, amelyek hatékonyan aknázzák ki és fejlesztik tovább a közös figyelmi helyzetben rejlő kognitív és szociális tanulási kapacitást.

2. Közös figyelem és teatrális gyakorlatok

A klasszikus görög tragédiával kapcsolatban a 2000-es évektől kezdődően jelentek meg olyan kognitív pszichológiai szempontú vizsgálatok, amelyek a műfaj egyik sajátosságaként az empátia és az elmeolvasási gyakorlatok és az ezekhez kapcsolódó érzelmi működések konceptuális keretbe foglalását emelik ki. A kutatások alapján a görög tragédia a nézők számára megismerési kompetenciák (különbségek és limitációk) szociális dinamikáját teszi élményszerű, megtestesült módon megragadhatóvá. Az elmeolvasási képességek, az empátia, figyelem, emlékezeti működések egyrészt a karakterek vonatkozásában és a kauzális viszonyrendszerek megértésében, másrészt a a nézők és a karakterek viszonyában, azaz a befogadási folyamatokban és az erre vonatkozó reflexív megértésben is meghatározó szerepet

játszának.³ Egy másik, előbbihez szorosan kapcsolódó, az evolúciós pszichológia szempontjait is érvényesítő kutatási irány a tragédiát az egyik legrégebbi ismert műfajként univerzális befogadási gyakorlatok és az ezekkel kapcsolatos kognitív képességek kondicionálásának vonatkozásában vizsgálja. Jelen tanulmány mindkét alapvetést és perspektívát igyekszik érvényre juttatni.

Bruce McConachie a színpadi kommunikációról írt könyvében arra figyelmezteti olvasóját, hogy a színházban kultivált viselkedésmód, miszerint a nézők kijelölt helyükről figyelik a színpadi történéseket – a mozgást, a beszédeket és az elhelyezett tárgyakat – korántsem magától értetődő. Ez a receptív viselkedésmód több tízezer évvel ezelőtt kialakult kognitív képességeket előfeltételez, amelyek által egy-egy csoport ismétlődő kulturális gyakorlatok által közönséggé formálódik. Ez az elgondolás az evolúciós elmélet jegyében az emberi elme és a társadalom komplexitásának fejlődését az állatoknál is megfigyelhető játéktevékenységekre vezeti vissza. Körülbelül 50 ezer évvel a magasabb rendű állatok összetett és szerteágazó játéktevékenységéből válhatott ki a hipotetikus játék, a performatív aktus és a rítus. Ezek egy demarkációs vonalat jelölnek ki azáltal, hogy meghaladják az állati képességek körét. Bruce McConachie a performativitás – a kitalálás és előadás képességét – ennél fogva olyan kognitív adaptációnak tekinti, amely az embert megkülönbözteti a csimpánzoktól (McConachie, 2011, 46).

A színpad, a vallási rítus, hipotetikus játék és egyéb fikcionális tevékenységek kialakulása előfeltételez egy közös kognitív fejlődési lépést, amelyet McConachie Gilles Fauconnier és Mark Turner fogalmi integrációról (*conceptual blending*) szóló munkája (2002) nyomán kettős spektrumú integrációnak (*double scoped blending*) nevez. A fogalmi integráció keretében az ember kisgyermekkorától kezdődően különböző forrásból származó koncepciókat elegyít új fogalmakban és elképzelésekben, és a szerzők ezt a folyamatot feltételezik a kreatív tevékenységek hátterében is. McConachie ezt az értelmezési keretet alkalmazza a színpadi előadások működésére, és ezzel magyarázza, hogy a néző – többnyire tudat alatt – egyidőben képes különböző mentális koncepciókat új egységbe foglalni (McConachie 2011, 40). Élvezni tudja az előadást, mert képes a színész játékát és az általa megszemélyesített karaktert konceptuálisan integrálni – azaz képes a látottakat elképzelt tartalmakkal elegyíteni. Ugyanígy képes a színpad szimultán történéseit egy másik időben és másik térben zajló eseményként megragadni.⁴

A színpad performativitása egyéb kognitív képességeket is előfeltételez, többek

3. E témában N.J. Lowe, Peter Meineck, Ruth Scodel, Felix Budelmann és Pat Easterling kutatásai irányadóak.
4. Hanna Gołąb a fennmaradt dokumentumok alapján igazolva látja azt a tézist, hogy az attikai nézők tudatában voltak a színpadi teatralitást jellemző kettősségnek, amely a komikum forrásává is vált. A különböző fogalmi koncepciók közötti összeférhetetlenség, illetve a tökéletes integráció hiánya (pl. a női maszkokat hordó férfiak megjelenése és viselkedése) a komédiák előadása során nevetést váltott ki a nézőkből, ld. Gołąb 2023, 138.

között megköveteli a figyelem, az emlékezet, a vizuális észlelés és az imagináció alkalmazásának viszonylag magas szintjét (McConachie 2008, 23f). A színpadi történetek kauzális megértése előfeltételezi az észlelési folyamatok szabályozását, azaz a figyelem többnyire automatizált és nem tudatosan kontrollált folyamatainak működését. Az újabb vizsgálatok nyomán viszonylagos egyetértés mutatkozik abban a felismerésben, hogy a figyelem szelektív módon érzékelési tartalmakat továbbít, és szerepet játszik a neokortex szenzoros területeihez kapcsolódó erőforrások szabályozásában. A figyelem az erőforrásokat menedzselő tudattalan folyamatként fontos szerepet játszik a jövőre vonatkozó elvárások bizonytalanságának csökkentésében is (Friston et al. 2012). Mivel a kauzális anticipációk és a differenciált valószínűségi következtetések szükséges elemei a narratív megértésnek, ezért az automatikus figyelemszabályozás a teátrális befogadás előfeltételének tekinthető.

Ugyanakkor a színházi befogadás tudatosságát is feltételez: arra a kérdésre, hogy a közönség figyelme hogyan jellemezhető, James Hamilton azt a választ adja, hogy a nézők figyelmét feladatorientálnak kell tekinteni, és nem esetleges vagy passzív szemlélésnek, amelynek irányát és intenzitását elsődlegesen külső ingerek határozzák meg. Hamilton szerint a színpadi figyelemirányítást úgy kell elképzelni, mint egy jelzőjátékot, amelyet az információk elégtelensége tart működésben. Játékban van legalább egy jeladó és egy jelfogadó, amely utóbbi nem tudja közvetlenül megfigyelni a helyzetet, ezért az észlelt jelekből tud tájékozódni. A jeladó által küldött jelzések alapján következtetéseket von le, elvárásokat állít fel, illetve módosít annak érdekében, hogy adekvát módon tudjon cselekedni. Arra törekszik, hogy a játék mind a jeladó, mind a jelfogadó számára pozitív eredménnyel záruljon (Hamilton 2018, 220). Hamilton nagy szerepet tulajdonít a nézők színpadi kommunikációban való részvételének és ebben való jártasságának. Fontosnak tartja, hogy a nézők figyelmet szenteljenek bizonyos rendszerességeknek, rítusoknak és a performativitás ismert elemeinek. Ezekre támaszkodva és feladattudattól vezérelve válnak képessé arra, hogy a színészek jelzéseit és a mise en scène-t kövessék. Megfigyelés közben valószínűségeket mérlegelnek és következtetnek, hogy megértsék a következő lépésben eléjük táruló történeteket.

Az eddigiek fényében feltételezhetjük, hogy a színpadi kommunikáció hosszú története lehetővé tette, hogy a performatív gyakorlatok igazodjanak a figyelemirányítás automatizált folyamataihoz és az ingerek feldolgozásának limitált erőforrásaihoz. Ez annál is fontosabb, mivel a nézők tudatosnak érzett figyelemirányítási kapacitása erősen korlátozott, és a fókusz könnyen elvesz, ha a színpadon egy időben sok mozgás vagy beszéd történik, illetve egyéb külső ingerek elterelik a nézők figyelmét.⁵ Ebből a szempontból kell értékelni a közös figyelem szerepét, amely a nézők közti kommunikáció folytán kognitív szempontból megkönnyíti a tudatosan

5. Fogarasi György a figyelem angol idiómája kapcsán ír arról, hogy a figyelem nem összpontosul hosszan egy-egy tárgyra, hanem állandó mozgásban és fordulásban van, ld. Fogarasi 2017, 116.

és tudattalanul irányított figyelmi mechanizmusokat.

Fritz Breithaupt erre alapozva a színpadi teatralitást tartja a figyelemirányítás egyik legősibb kulturális formájának, amely támogatja és fejleszti a fókuszálást és a tudatosnak érzett megfigyelést. A megfigyelők szemében a színpadon bemutatott események jelentőségteljesek, amelyekre optimális esetben kollektív módon ráhangolódnak. A közös figyelmi helyzetben a nézők a színpadon zajló eseményekkel együtt a többi megfigyelő reakcióit is észlelik, és ennek fényében szinkronizálják viselkedésüket. A közös figyelem interszjektív viszonyrendszere támogatja a figyelemirányítás automatizmusait és tudatosnak érzékelt folyamatait is, és ennyiben enyhíti a nézőkre háruló kognitív megterhelést. Ez alapján Breithaupt arra következtet, hogy a közös figyelés jelenti az eredetét annak a receptív viselkedésformának, amelyet esztétikai befogadásként ismerünk (Breithaupt 2023, 280). A közös figyelem ismétlődő gyakorlatai lehetővé teszik a nézők számára annak elfogadását, hogy mindaz, amit látnak, egyidőben egy másik térben és időben is zajlik. Ez egy jelentőségteljes kognitív teljesítmény, amely a nézők számára megnyitja a lehetőséget arra, hogy az ábrázolt figurák helyzetébe is belemerüljenek.

Összefoglalásképpen elmondható, hogy a színpad egy többrétegű kommunikációs teret létesít, amely ismételhető módon ritualizált cselekvések bemutatását teszi lehetővé.⁶ A színpad elvonja a nézők figyelmét közvetlen környezetüktől és a közös figyelmi kontextus létesítésével segítséget nyújt abban, hogy a nézők a színpad bizonyos pontjaira irányítsák figyelmüket, és az eseményeket receptív viselkedéssel és egyre tudatosabb módon kövessék. A színpad a közös figyelem létesülésének elősegítésével a nézők számára fontos információkat szolgáltat és eltérő hangsúlyokkal különböző (a megfigyelés tárgyairól és alanyairól megalkotott) tudásformákat aktivál. Támogatja a csoport koordinált viselkedését, amely a színpadi történések megértésére irányul, egyúttal segíti a többi megfigyelő belső állapotaira vonatkozó információszerzést és szándéktulajdonítást is, amely már a mentalizálás és a kognitív empátia tudásformáinak kondicionálását jelenti. A színpadi cselekvések ritualizált ismétlődésével a figyelemirányítás folyamatai tudatosabbá válnak, segítik a belehelyezkedés imaginárius gyakorlatait, a szándéktulajdonítást és a kauzális elvárások felállítását (uo. 278ff).

3. A színpadi figyelemirányítás verbális eszközei

A közös figyelem megtestesült jelenség, közvetlen és nem mediatizált tapasztalat. E helyzet kialakulását megkönnyíti a színpad és a nézőtér elhatárolása, a színpadnak a látótér középpontjába történő állítása, illetve a közönség látótér peremén történő észlelése. A közös figyelem kiváltásának stratégiái ebben a kulturálisan formált

6. Breithaupt a színpad korai formájának a közösségi tánc- és zenei bemutatókat, illetve ritualizált harcokat tekinti (Breithaupt 2023, 281).

térben nagyon széleskörűek: a színpadi elrendezés, a szereplők beszéde és mozgása, illetve a tér megvilágítása⁷ mind-mind releváns információkat szolgáltatnak arról, hogy a nézők hogyan viszonyuljanak a színpadi előadások ingergazdagságához.

Hiteles dokumentációk hiányában keveset tudunk arról, hogy az antik színpadon a mozgás, a gesztusok, a rámutató viselkedés eredetileg milyen szerepet játszottak a figyelemirányításban. Ráadásul az antik színház a mai gyakorlatok tükrében, de még az antik kultúráról elérhető tudás ismeretében is teljesen idegen koncepció marad számunkra (Ley 2007, X). Feltételezhető, hogy a vizualitás és a zene nagyobb jelentőséggel bírt a színházi élményben, mint ahogyan azt a fennmaradt szövegekre fókuszálva elképzeljük. Közhellyé vált az a vélemény, hogy a tragikus események nem is voltak láthatók a színpadon, mert ezekről a nézőket csak hírvivők tájékoztatták, vagy éppen egy-egy kétségbeesett halálhörgés és jajveszékelés. Oliver Taplin az elsők között cáfolja a görög tragikus színjátszást statikus jellegét, amellyel a vizuális látvány megrázó erejét állítja szembe: szerinte a tragédia nagyformátumú teatrális aktusokkal éri el a célját, azaz a szenvedés és a fordulatok közvetlenül a nézők szeme előtt elevenednek meg (Taplin 2002, 1).

Anne Duncan szerint feltételezhető, hogy a tragikus színjátszásban a közös figyelem kiváltásának stratégiái nagy változatosságot mutattak. Ennek több gyakorlati oka is van (Duncan 2023, 175). Az egyik, hogy a nézőtér óriási tömegek befogadására volt alkalmas, a nézők félkörben ültek, többnyire messze a színpadtól. Az előadások fényes nappal zajlottak, így a nézők számára egymás látványa is része volt az előadásnak. A színpad zsúfolt lehetett, több színész és egy (esetleg két) kar is mozgott a színpadon. Minden szereplő kosztümben táncolt és mozgott, illetve stilizált maszkot hordott. A maszkok túlméretezettek és a karakterek attribútumaival voltak ellátva, funkciójuk elsődlegesen a karakter azonosítása volt. A túlméretezett maszk egyúttal a tekintet és a fejmozgás irányulásának jobb követhetőségét is segítette, így a közönség vizuális figyelmét is irányította. A színház gigantikus méretei folytán a szereplők kisebb mozdulatai, érzelmi rezdülései nem voltak észrevehetőek, jelentőségteljes volt ellenben a szereplők be- és kivonulása, illetve a látványos lehetett a színpadi cselekvés, amely stilizáltan és természetellenesen hatott. A színészek erős hangjukkal, a szokásostól eltérő beszédritmussal és hangleytéssel, illetve látható gesztusokkal és nagy karmozdulatokkal fejezték ki magukat (Taplin 2002, 11). A spektákulum és a vizualitás lényegesen nagyobb jelentőségű volt, mint a modern színpadon, ezért nem véletlen, hogy a görögök egész színházukat theatronként, azaz nézőtérként nevezték meg (Ley 2007, X).

A színpadi mozgalmasság követése nem volt könnyű, részben a megvilágítás

7. Csak kétszáz év óta állnak rendelkezésre olyan színpadtechnikai eszközök, amelyek hatékonyan alkalmazhatók a vizuális figyelemirányításra. Nagy előrelépést jelentett a kalciumfény (angolul *limelight*) alkalmazása egy olyan kézi eszköz formájában, amelyet a háttérből irányítottak a szereplőre. Ennek mai megfelelője a reflektor, amely az irányított figyelem metaforájaként is ismert (Duncan 2023, 173).

hiánya, részben a zsúfoltság miatt, mivel a klasszikus görög színpadon a kar és a szereplők is a tánctéren, a központban elhelyezett orkhésztrán jelentek meg. Fontos támpontként szolgált a nézőkkel átellenben a színpadon található magas fából készült épület, a szkéné, amely a királyi palotát reprezentálta. Az épület ajtaja előtti keskeny színpadrészen gyakran helyeztek el szobrokat, oltárokat, barlangbejáratot, illetve szekereket, ez utóbbiak a színpadtechnika elemeiként szolgáltak (Taplin 1978, 8). Az előadási rutinok, rituálék és a színpadi elrendezés kognitív fogódzóként segítették a nézőket a színpadon zajló események áttekintésében. A nézők perspektivikus pozícióból, a domboldalról figyelték a szereplők mozgását és a centrum-periféria, közelség-távolság, bennfoglalás-átlépés térbeli szemantikájára támaszkodva kulturális jelzésként értelmezték az eléjük táruló látványt és mozgalmasságot (McConachie 2008, 134). Az események követésében továbbá komoly szerep jutott magának a közönségnek és a csoportpszichológiának. A technikai médiumok, főként a reflektorok és a megvilágítás teljes hiánya folytán a szociális kogníció vélhetően erőteljesen érvényesült, fontosak lehettek a nézőtéren végigvonuló fejforgatások és hullámokban terjedő hangos érzelmi reakciók (Duncan 2023, 175).

A nézők közös figyelmének irányulását illetően alapvetésnek tekinthető Duncan 2023-as, attikai tragédia befogadásáról írt sokat idézett cikke. Duncan szerint a drámaszövegek támpontokat nyújtanak arra nézvést, hogy a színpadi történeteket hogyan kell elképzelni. Duncan ezért a közös figyelem irányításának főként szövegszinten megjelenő formáit vizsgálja, amelyeket a figyelemirányítás korai színpadi eszközeinek tekint. Úgy gondolja, hogy a színpadi látvány megértését nagyban támogatták a dialógusok és kardalok azon elemei, amelyek a színpadi látványra utalnak. Ezek ráirányították a szereplők (és közvetve a nézők) tekintetét a releváns szegmensekre. Ezeket a frázisokat Duncan látásra hívásnak (*sight invitations*) nevezi, lévén, hogy ezek a kifejezések közös látásra szólították fel a szereplőket – és tágabban értve magát a közönséget is (Duncan 2023, 176). A látásra hívás Duncan szerint a néző figyelmének a szereplők és a nézők közti megosztására utal, amely a drámaszövegekben leggyakrabban a drámai csúcspontoknál figyelhető meg. Feltételezhető, hogy a látásra hívás figyelemirányítási funkciója idővel elvesztette jelentőségét, de ez a kifejezőkészlet trópusként továbbra is hatásos stiláris eszköz megmaradt, amely elősegíti a szereplők helyzetébe történő empatikus belehelyezkedést.

Duncan elképzelése szerint a nézők is üdvözölve, illetve megszólítva érezhették magukat egy-egy ilyen gesztus által. A látásra híváshoz tartozó halmaz pontos kijelölése nehéz, mert ez a funkció egy viszonylag nagy és változatos kifejezőkészletre vonatkozik. Nagyon gyakran a látás igéi fordulnak elő különböző nyelvtani formában interrogatívumként (pl. nem látod?), felszólító módban (pl. figyeld), vagy vocativusban (látom, lányok). A deiktikus, azaz a beszédhelyzetre vonatkozó

kifejezések is ide tartoznak, ezek arra az időre, helyre és szituációra utalnak, amely a beszélő aktuális helyzete (pl. a palotából, nézd csak, elindult ide) (Duncan 2023, 177).

A látásra hívás előtérbe állítása megerősíti azt az utóbbi évtizedekben elterjedt felfogást, miszerint az attikai tragédia egyik jellegzetessége, hogy rendre felszámolja az ún. negyedik falat. Taplin szerint a tragédia minden szava a nézőkhöz szól. Teszi ezt anélkül, hogy bármikor direkt módon a közönséghez címezné a mondatokat, direkt módon utalna a színrevitelre vagy a színészekre (Taplin 2002, 121). A látásra hívás nem igényli a közönség közvetlen megszólítását, hiszen a nézők egy olyan kommunikatív pozícióban találják magukat, amely sok esetben tükrözi vagy kiterjeszti a színpadon helyet foglaló karakter vagy a kar helyzetét. A látásra hívás azt a kommunikációs átfedést aknázza ki, hogy a külső és a fikcionális közönség pozíciója és perspektívája hasonló, így ezek a kifejezések a közönséget bevonják a tragikus fikcióba (Duncan 2023, 179). A látásra hívás tehát elmosza a külső és belső (fikcionális) közönség közötti különbségeket és segíti a nézőket abban, hogy jobban elmerüljenek a dráma által nyújtott megismerési és érzelmi élményben (uo. 173). Ugyanakkor abban is támogatja a nézőket, hogy szembeállítsák mentális tapasztalataikat a többi nézőével, valamint a színpadi szereplőkével (uo. 176).

4. Figyelemirányítás a *Trakhiszi nőkben*

Tanulmányom utolsó részét a figyelemirányítás említett eszközeinek és funkcióinak szentelem, és ezeket *Trakhiszi nők*ből vett konkrét példákkal szemléltetem. Az említett tragédia vizsgálata Duncan sokat idézett tanulmányának is részét képezi. Duncan főként a tragédia exodoszára koncentrálna és Héraklész színpadra lépését és az azt követő történéseket vizsgálja. Erre vonatkozó magyarázatai megalapozó jellegűek számomra, ezért ezeket alább parafrázálom. Egyúttal arra is törekszem, hogy Duncan felismeréseit kiegészítsem a kar figyelemirányításban betöltött szerepének részletesebb elemzésével.

Szophoklész tragédiája címében szokatlan módon nem a látványosan haldokló Héraklészra és nem is a magát csendben elpusztító Déianeirára utal, hanem az utóbbit körülvevő karra, amely helyi fiatal lányokból áll. Bár a cím valószínűleg nem a szerzőtől származik, hanem a hellenisztikus kor filológusaitól (Karsai 2006, 60), azt tekintve mégis találó, hogy a kar dramaturgiai szerepe ebben a tragédiában különleges. A tragédia fő problémája a tudás és látás hiánya, illetve a női sorshoz kapcsolódó lelki szenvedések feloldhatatlansága, amelyről Déianeira már a tragédia első jelenetében beszél. Fontos megjegyezni, hogy a korabeli nézők számára teljesen világos volt, hogy a kar hajadon lányokból (és nem férjezett nőkből) áll, akik kezdetben még nem vesznek tudomást a férjezett nők problémáiról (ld. Szophoklész 2007, 141–152 sor és Gardiner 1987, 120), és a tragédiában fokozatosan

jutnak el az asszonyors kegyetlenségének a felismeréséig.

A történet tárgya Héraklész megölése és felesége (Déianeira) tragikus öngyilkossága. Mindkettő oka a feleség kiszolgáltatott helyzete és részben ebből adódó féltékenysége. Az első kardal feleleveníti az előtörténetet, a szűz Déianeira sorsát, akinek a kezéért Héraklész megküzdött Arkhelóossal, az alakváltó folyamistennel. A második jelenetben Déianeira elmeséli a trakhiszi lányoknak, hogy Arkhelóosz legyőzését követően nászútra mentek és átkeltek az Euénosz folyón. Őt egy kentaur vitte a hátán, aki erőszakoskodni kezdett vele. Héraklész ezt látva, nyíllal megölte Nesszoszt. A haldokló kentaur azt mondta Déianeirának, hogy ha felfogja vérért, később szerelmi bájitalt készíthet belőle férjének.

Ez a momentum kulcsfontosságú a jelenben játszódó történet szempontjából, amely Héraklész utolsó hadjáratából történő hazatéréséről szól. Először hírnökét, Likhaszt küldi haza Trakhiszba a hadjáratban zsákmányolt rabnők csoportjával. Köztük van Iolé, Oikhalia királyának elrabolt lánya, aki miatt Héraklész feldúlta a várost és megölte Iolé családját. Likhasz nem akarja elárulni Déianeirának az új feleség megszerzését, erről azonban a trakhiszi hírnök tájékoztatja úrnőjét. A bizonytalan Déianeira elkészíti az állítólagos bájitallal átítatott köntöst és elküldi a hazafelé tartó Héraklésznek. Az ajándék maró méregként hat. A halálos mérgezés hírért a közös fiú, Hülosz hozza el anyjának, aki hibájáról értesülve öngyilkos lesz. Végül megérkezik a haláltusáját vívó Héraklész, megparancsolja Hülosznak, hogy élve égesse el őt egy máglyán és vegye feleségül Iolét.

A többretegű történet⁸ színrevitele abból a szempontból kihívást jelent, hogy megjeleníti az erőszak által dominált női fogságot, amelyhez kezdetben a fiatal lányokból álló kar nem viszonyul empatikusan (Gardiner, 1987, 188). A női alávettség és a vele kapcsolatos érzékenység hiánya részét képezi a hősiesség és becsület által vezérelt társadalmi normáknak, ezért ennek színrevitele a szokványostól eltérő színpadi koreográfiával valósulhat meg. Szophoklész elsősorban a negatív ábrázolásra és az erős kontrasztokra épít, amely a színpadon is megjelenik. Szophoklész másodsorban a nézők kollektív empátiájára hagyatkozik, amelyet a színpadi figyelemirányítás vizuális eszközeivel, illetve a látásra hívás verbális rutinjaival céloz meg.

Bár a kiváltó okokat a kar és a hírnök elénekli és elmeséli, a következményes testi-lelki szenvedés a nők esetében némaságban, magányos elhúzóadásban és öngyilkosság formájában nyilvánul meg – utóbbi a palotában történik, ezért nem is látható. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy a nők szenvedése észrevétlen marad. A címadó táncoló-éneklő trakhiszi lányok karának ellenpontjaként a tragédia első harmadában színpadra lép az oikhaliai rabnők némaságba burkolózó csoportja is.

8. Karsai György fordításhoz írt kommentárjában kiemeli a mű szokatlan kompozícióját és összetett rétegzettségét: a tragédia több történetből és toposzból épül fel, ismert mitológiai párhuzamok (Kassandra, Klütaimnéztra, Andromakhé, Brízéiszb. történetei) is felismerhetők benne, ld. Karsai 2006, 60.

Amikor a rabnők és köztük Iolé is a színpadon van, a trakhiszi kar és a hírnők a kollektív figyelemirányítás eszközeivel több esetben a rabnőkre irányítja a nézők tekintetét. A látásra hívás egy konkrét látványra vonatkozik, és legtöbbször egy szereplő, jelen esetben egy csoport színrelépését kíséri. A figyelem elsőként Likhaszra irányul, aki közeleg a rabnőkkel. Színpadra lépésük a cselekmény és egyben a zavar kezdetét jelzi. Először felhangzik a vokatívuszban álló “édes asszonyom”, azután pedig többször a “lányok”, amellyel a beszélők egymáshoz címezik mondanójukat, illetve egymás és a nézők tekintetét is irányítják. A vokatívuszt szokványosan nyelvtani esetnek tekintjük, de tulajdonképpen egy főnévi kifejezésről van szó, amely a beszéd címzettjére vonatkozik és nem kapcsolódik az állítmány argumentumaihoz (Jacobson 2015, 194). David Jacobson két formáját különbözteti meg, az ún. címzést (*address*) és a hívást/megszólítást (*call*). A címzések járulékosak (zárójelbe tehetők), a beszélő és hallgató közötti kommunikációs csatorna fenntartását célozzák (pl. “látom, lányok, régóta őrködik szemem”). A hívások ellenben a másik figyelmének a felkeltésére szolgálnak (pl. “Ó, édes asszonyom, figyeld”) és rendszerint a mondat elején állnak. Hívás a színpadon sokszor akkor hangzik fel, amikor egy szereplő megjelenik a színpadon és üdvözlí a másikat, aki a másik irányba tekint (uo. 197). Alább a kar irányítja Déianeira (és közvetve a nézők) figyelmét a rabnők csoportjára, akik némák és üdvözlés nélkül lépnek a színpadra.

KAR: Ó, édes asszonyom,
 Figyeld, mind szembejönnek,
 S te látva látod őket!
 (*Jön Likhasz, fogoly nőket vezetve, köztük Iolé*)

DÉIANÉIRA: Látom, lányok, régóta őrködik szemem:
 Nem kerülte pillantásom a menet. (222–226)⁹

Egyes vokatívuszban álló hívások azt az elvárást is kifejezik, hogy címzett forduljon meg, és fordítsa tekintetét a beszélő felé. Ilyen az az eset, amikor a hírnők megfeddi Likhaszt (Jacobson 2015, 202):

DÉIANÉIRA: Szóval ki az a nő, kit elhoztál közénk?

9. Az elemzésben Karsai György és Térey János 2006-os prózafordítását idézem, amely közvetlenebb módon szól a mai olvasóhoz, és a görög eredetihez a fordítók szándéka szerint a lehető legközelebb áll (ld. Ferenczi Attila kommentárját a fordításhoz: Karsai 2006, 58). Az újabb fordítás mellett szól az is, hogy itt a kórusra vonatkozóan “lányok” és nem “nők” megszólítás szerepel. A primér szövegnek erre a fordítására (szerző nélkül) a sor megadásával hivatkozom.

LIKHASZ: Euboiai. Hogy milyen család, nem tudom.

HÍRNÖK: Nézz a szemembe! Mit gondolsz, kivel beszélsz? (400–402)

A látásra hívás a vizuális figyelmet egy meghatározott pontra irányítja a színpadon, ez a fókusz a rabnók megérkezésétől palotába való távozásukig (225–330) Ioléra helyeződik. Iolé a vágy tárgya, egyúttal traumatizált és cselekvőképtelen szubjektum, aki mindvégig néma és ennél fogva titokzatos személy marad. Déianeira többször is makacsul firtatja identitását, végül azonban kénytelen belenyugodni a lány hallgatásába. Iolé szépségében és szenvedésében saját fiatalkori énjét ismeri fel, ezért megértéssel figyeli a néma lányt. Iolé hallgatása erősíti hasonlóságukat – mindketten Héraklész győzelmi trófeái, akiket erőszakkal ragadtak el otthonukból –, és felébreszti Déianeira gyanúját, hogy most már Iolé tölti be az ő korábbi pozícióját (Rood 2010, 359). Az Ioléra irányuló figyelem központi jelentőségű, annak ellenére is, hogy a színpadon csak a tragédia első részében és röviden a legvégén van jelen. Hallgatása Iolét misztériummá avatja a többiek szemében. A néma szereplőre szokatlan módon rendkívüli figyelem hárul, és a lány alakjában felsejlik egy láthatatlan erő is, amelyről a kar énekel. Ez nem más, mint Aphrodité, aki a háttérből láthatatlan cselekvőként irányítja a történéseket és a szereplők erotikus vágyait.¹⁰ A némaság, amely Iolét körülveszi, az istennő csendjére is utal (Rood 2010, 358). A tekintetek rendre Iolét követik, amikor a színpadon van, ezt a figyelmet fókuszban azonban nem a látás igéi, hanem a lány identitására vonatkozó meddő kérdések sora jelzi:

DÉIANEIRA: [...] (*Iolénak*)

És te, boldogtalan kislány, vajon ki vagy?
Nem vagy férjnél, vagy már szültél is? Alakod
Szűznek mutat, és nemes származásúnak.
(*Iolé nem válaszol, Déianeira Likhaszhoz fordul*)
Likhasz, a sok közül kinek a lánya ő?
Ki szülte, és milyen apa nemzette őt?
Halljam! Őt szánom legjobban a többi közt,
Mélyebben érti sorsát, mint akármelyik.

LIKHASZ: Mit tudom én! Mért faggatsz engem? Azt hiszem,
Családnevét aligha kell szégyellnie.

DÉIANEIRA: Csak nem királyi ház? Eurütosz gyermeke?

10. A kar már korábban is felismeri Aphrodité láthatatlan erejét: „Iszonyú az erő, ami Aphrodité lendíti előre! | Istenekről | Dehogyan dalolok: [...]” (498–500), később pedig már végzetesnek is tekinti: „Névtelenül maga Aphrodité | Volt a vezéred a harcban. (860–861).

LIKHASZ: Nem tudom, nem nyomoztam utána soha.

DÉIANEIRA: Nem kérdezted meg társaitól a nevét?

LIKHASZ: Nem én; csak végeztem némán a dolgomat.

DÉIANEIRA: (*Iolénak*)

Áruld el önként, boldogtalan lány! Ez is

Csapás rád nézve: azt se tudjuk, hogy ki vagy. (307–321)

A kar és a közönség figyelme gyakran egy irányba fordul, azonban a két perspektíva a harmadik kardal felhangzásáig nem kerül átfedésbe. A nézők előzetes tudása a tragédia első részében élesen elválnak a trakhiszi lányok optimizmusától, akik naiv módon bátorítják a bizonytalan Déianeirát, hogy tegyen valamit férje visszaszerzéséért. A tudásszintek különbségéből fakadó irónia és feszültség meghatározza a nézők és a kar szemléletbeli távolságát. A látás- és tudásbeli pozíciók diszkrepanciája csak a harmadik kardaltól kezdődően (821. sortól) oldódik fel, amikor a kar számára is egyértelművé válik a tragikus balsors elkerülhetetlensége.

A harmadik és a negyedik kardalal és köztük levő negyedik jelenettel a lányok számára nyilvánvalóvá válik a sorsfordulat: ekkor a nézők és a kar perspektívája átfedésbe kerül. A kardalok alatt Déianeira visszavonul a palotába, hogy öngyilkosságot kövessen el, Héraklész úton van hazafelé, így a házastársak hosszú évek várakozását követően sem találkoznak. A trakhiszi lányok ekkor egyedül maradnak a színpadon, és dalukkal a figyelem középpontjába kerülnek. Ez az a pillanat, amikor a kar látásra hív, ám a nézők figyelmét ekkor már nem a látható, hanem a láthatatlan tárgyakra irányítja. Duncan értelmezésében ez a fajta figyelemirányítás jelentőségében tútesz a vizuális fókuszáláson, mert olyasmi felismerésére invitálja a nézőket, ami nem látható a színpadon. Jelen esetben ez a láthatatlan valóság az istenek cselekvése, Aphrodité és Zeusz hatalma. Az a belátás, miszerint a Héraklész halálát jelző jóslat éppen beteljesedik, és a halandók mit sem tehetnek végzetük ellen, kritikus fordulatot jelez a kar látásmódjában. A lányok éneke most már előre vetíti nemcsak Déianeira végzetét, hanem egy újabb vészre (Héraklész közeli pusztulására) is ráirányítja a nézők figyelmét. Ez az a kritikus szakasz, amelyben a nézők és a lányok pozíciója a közös figyelmi helyzetben szinkronizálódik: a közönség mindeddig külsődleges nézőpontja ráközelít az egyéni tragédiákra.¹¹

11. A harmadik kardalt követően a kar érzelmileg is intenzíven rezonál a tragédiára: a dajka érkezik, aki legközvetlenebb szemtanúként számol be úrnője haláláról. A dajka belépőjének apropóján a kar a dajkára irányítja a tekintetet, aki ezt követően a kart – a figyelemirányítás ismert mintája szerint – szólítja: „KARVEZETŐ Nézd csak, | Egy keserű és gond redőzte homlokú | Vénasszony jön felénk, ki híreket hozott. | DAJKA Lányok, nem kevés szenvedés forrása lett | A szép ajándék, amit

KAR: Látjátok, lányok, milyen közel ért
 Hozzánk az az isteni jóslat,
 Az a régi, jövőlátó ige, mely
 Fönnhangon hirdeti: hogyha letelt
 A tizenkét aratás, és vége felé fut az év,
 Zeusz véget vet fia kínjainak.
 Teljesül, íme, hibátlan! (821–827)

Déianeira pusztulása elég anyagot szolgáltat a tragédiához, a történet azonban itt még nem ér véget. Az exodoszban Héraklész haldoklik, és a szenvedés tovább fokozódik. Duncan ezt a jelenetet részletesen elemzi és bemutatja a figyelemirányítási eszközök koncentrációját. A lányok kardalait követően egy férfiakból álló csoport érkezik a színpadra, élükön Hüllosszal és egy öreggel, akik hordágyon hozzák a fájdalomtól őrjöngő hőst. A látásra hívás rendkívüli eseményekre irányítja rá a nézők figyelmét, ezzel enyhítendő azt a kognitív megterhelést, amelyet a mozgalmas színpadi játék megértése jelent (Duncan 2023, 173). A szereplők a hirtelen benépesült zsúfolt és kaotikus színpadon (ahol még a lányok kara is jelen van) először Héraklész súlyos, tehetetlen testére irányítják a figyelmet („HÜLLOSZ | Súly nehezül | tehetetlen vállamra! Belepusztul a szívem.”, 981–982; „Ekkora kint látva | Ki tudná türtőztetni magát?”,¹² 991–992). Az Öreg eközben szólítja a férfiakat és csendre inti őket („Nem megmondtam: fékezétek | a nyelveteket, férfiak, s el ne riasszátok | Szempilláiról | a szelíd álmat?”, 898–991). A pillanatnyi csend a szendergő Héraklész tehetetlen testét helyezi a tekintetek fókuszába. Ezután több olyan gesztus megtételére kerül sor, amelyek nem eléggé látványosak ahhoz, hogy a közönség vizuális figyelmét megragadják, ezért újra a látásra hívás eszközei kerülnek előtérbe, amelyek Hüllosz tekintetét irányítják. A szereplők közvetve arra invitálják a nézőket, hogy Hüllosz tekintetét kövessék és az ő perspektívájában osztozzanak. Éppen ezért őt többen is hívják: elsőként az Öreg, aki nem bírja cipelni a súlyos hőst, ezután pedig Héraklész szólítja fiát, hogy segítsen neki felemelkedni a hordágyról.

ÖREG: (*Hüllosznak*)
 Drága fiam, Héraklész gyermeke, súlyos a terhem,
 Nem bírom el, gyere, fürge karoddal lassan emeld meg:
 Többre megyünk vele ketten.

Héraklész kapott.” (868–872)

12. Kardos László fordításában a nézés empátikus bevonódásba való átfordulása ezen a szöveghelyen hatásosabban kifejezésre jut: “HÜLLOSZ Jaj, hogyan is tudnám | Elnézni közönnyel a kínját!”, ld. Szophoklész 2004, 132.

HÜLLOSZ: Igen, nézd, megfogom én is.

Bár odabent, idekint úgy sincsen olyan
csodagyógyszer,
Melynek volna hatása. A sorsot Zeusz igazítja.

HÉRAKLÉSZ: Jaj, fiam, hol vagy, fiam? Áááá!

Ide hozzám, te karolj át, te emelj föl!

Áááá, végzethozó istenem!

Íme, megint éget a rettenetes,

Mindent elemésztő,

Sose csillapuló láz! (1017–1030)

A tekintet a nehéz hordágyra, majd a tehetetlen testre irányul, végül ráközelít a sérült mellkasra. A drámai csúcspontot az a gesztus jelenti, amikor Héraklész fiával együtt felhajtja azt a leplet, amely a maró méreg által szétroncsolt testet rejt a tekintetek előtt (Duncan 2023, 188). A lepel felhajtása egy horrorisztikus látványt hivatott megjeleníteni, amelyet a nézők nem látnak, hiszen sem a színpadtól való távolság, sem a játék stilizált jellege nem engedi meg az ilyen részletek naturalisztikus bemutatását. Héraklész először a fiát szólítja közelebb, hogy lépjen mellé és osztozzon eltorzult teste látványában – ezzel először őt invitálja közös figyelemre. Ezután következik egyfajta tágan értelmezett címzés, amelynek megszólítottja az összes színpadi szereplő. Az ismételt hívás a nézőket is bevonja a látványba, lévén, hogy ők is megszólítva érzik magukat (uo. 176). Duncan szerint a nézők figyelmének irányítása stratégiai módon történik, azaz a tragikus személy rendszerint a cselekmény fordulópontjain szólítja közös figyelemre a nézőket, hogy osztozzanak perspektívájában és tudásában. A hívás támogatja a részvevők közötti együttműködést, elősegíti az információfeldolgozást és fokozza a nézők elköteleződését. A lepel felhajtását követően Héraklész már nem nézésre bátorítja az őt körülvevő férfiakat, hanem egy mélyebb látásra hívja őket. Ez az invitálás a balsors elkerülhetlenségébe vetett mélyebb betekintést jelenti, amelyet a félisten csak küzdelmes módon tud elfogadni.

HÉRAKLÉSZ: [...]

Férfiből asszonnyá váltam, én nyomorult!

Lépj közelebb, állj apád mellé szorosán,

És vésd eszedbe pontosan, milyen csapást

Szenvedtem el. Kitakarom sebeimet.

Bámuljátok csak összeroncsolt bőrömet,

Nézzétek, siralmas állapotban vagyok.

Jajajaj, én nyomorult, én! (1075–1081)

[...] Erőtlen, béna, százezer darab vagyok,
A vak végzet földig rombolta testemet,
Pedig a legjobb anya nevét viselem,
S a csillagok között lakó Zeusz az apám!
Véssétek eszetekbe: semmi sem vagyok,
S mint semmi, vonszolom magam. (1103–1108)

Duncan a látásra hívás kapcsán több kardinális felismerést tesz, amelyek rávilágítanak arra folyamatra, hogy a közös figyelem miként formálhatta a színpadi befogadás kollektív folyamatait. A *Trakhiszi nők* jól példázza azt a stratégiát, ahogyan a figyelemirányítás verbális eszközei a nézőket a közös látástól eljuttatják egy közös tudásig. A nézők bevonódnak a színpad és a nézőtér között létesülő interszjektív kommunikációs hálózatokba, ami támogatja az episztemológiai kétértelműségek (Duncan 2023, 184) és ellentmondások megítélését. A tragédia végén például Hüllosz istenkáromlásba kezd és az istenek megsértése nyilvánvaló ellentmondásba kerül a nézők erkölcsi elvárásaival („Rajta fiúk! Vétkeimért legyetek | Értő türelemmel irántam; | Vádoljátok az isteneket, | Akik égi közönnyel nézik a pályánk!”, 1264–1267). Ha kétértelműségek maradnak megoldatlanul fontos kérdésekben, akkor ezek gyakran a közönség kollektív válaszai révén kerülnek értékelésre a közös figyelmi helyzetben (Duncan 2023, 188). Ekkor a nézők az adott reakciók és viselkedés szinkronizációja által együtt jutnak el bizonyos – fogalmilag sokszor nehezen verbalizálható – belátásokig.

A *Trakhiszi nők* különleges státuszt képvisel a figyelemirányítás vonatkozásában: a tragédiában rendre egy-egy nagyobb csoport népesíti be a színpadot, akik figyelemmel kísérik a balsors által sújtott személyeket. E csoportok tekintetének és figyelmének irányítása a közönséget is támogatja a vizuális kétértelműség vagy homályosság pillanataiban. A közös figyelem a tragédiában az egyéni tapasztalatok megerősítését és pontosítását szolgálja, illetve korlátozza az átmeneti bizonytalanságokat, azáltal, hogy elősegíti egy interszjektív tudás megformálódását (uo. 188). A *Trakhiszi nők* nemcsak jól alkalmazza a figyelemirányítás eszközeit, ezek révén még azt is reprezentálja, hogy a látás és a tudás kapcsolata megbízhatatlan. Duncan értelmezésében a látásra hívás ebben a tragédiában az egyéni észlelés episztemikus hiányosságaira is utal, sőt a kollektív figyelem támogatásával ellenszert is nyújt az eltévelyedés ellen. Ezzel megragadhatóvá teszi azt az episztemológiai problémát – amelyet Szophoklész más tragédiái is tematizálnak – hogy az egyéni látásmód, akár csak egy másik személy szóbeli beszámolója, megbízhatatlan, ha nem a közös figyelem interszjektív kontextusában értékeljük (uo. 185).

Joint attention and theatricality. Directing attention in Sophocles' tragedy *Women of Trachis*

Joint attention refers to the cognitive ability to share attention between an object and one (or more) observers, and that all observers know that they are all looking at the same object. Based on a large body of literature and neurocognitive research, joint attention is a milestone in the development of high-level cognitive abilities: it plays a role in language and communication (Michael Tomasello) and in the emergence of the theory of mind (Simon Baron-Cohen). There is no consensus on evolutionary explanations for the origin of joint attention, and in recent years several theories have emerged that link the development of a complex form of joint attention in humans to the appearance of early cultural practices (performativity, ritual, hypothetical play) (Fritz Breithaupt). Following this theoretical line of thought, this paper provides insights into research on the performance practices of Attic tragedy, which investigates, on the basis of surviving texts, the various forms of management of joint attention (A.C. Duncan).

Keywords: joint attention, shared attention, triadic relationship, attention control, mind reading, performativity, attic tragedy, sight invitation, *Women of Trachis*

Hivatkozások

Baron-Cohen, Simon. „The eye detection detector (EDD) and the shared attention mechanism (SAM). Two cases for evolutionary psychology”. *Joint attention. Its origins and role in development*. Szerk. Chris Moore & Philip J. Dunham. Routledge, 1995, 41–60.

Breithaupt, Fritz. *Das narrative Gehirn. Was unsere Neuronen erzählen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2023.

Carpenter, Malinda & Call, Joseph. „How Joint Is the Joint Attention of Apes and Human Infants?": *Agency and Joint Attention*. Szerk. Janet Metcalfe & Herbert S. Terrace. Oxford: Oxford University Press, 2023, 49–61. doi: 10.1093/acprof:oso/9780199988341.003.0003.

Csákvári, Judit. „A közös figyelmi helyzet (joint attention) jelenségének különböző megközelítései, jellegzetességei látássérülés és autizmus spektrum zavar esetén”. *Gyógypedagógiai Szemle* 1 (2009), 2–10. URL: https://epa.oszk.hu/03000/03047/00044/pdf/EPA03047_gyosze_2009_1_002-010.pdf.

Duncan, A. C. „Seeing together. Joint attention in attic tragedy”. *Minds on Stage: Greek Tragedy and Cognition*. Oxford University Press, 2023. doi: 10.1093/oso/9780192888938.003.0010.

Fauconnier, Gilles & Turner, Mark. *The way we think. Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic Books, 2002.

Fogarasi, György. „Figyelemcélpontok. Egy idióma viszonya a terrorizmushoz és a technikához”. *Különbség* 17.1 (2017), 105–131. doi: 10.14232/kulonbseg.2017.17.1.224.

Gardiner, Cynthia P. *The Sophoclean Chorus. A Study of Character and Function*. Iowa City: University of Iowa Press, 1987.

Gibson, Eleanor & Rader, Nancy. „Attention. The perceiver as performer”. *Attention and Cognitive Development*. Szerk. Gordon A. Hale & Michael Lewis. Boston, MA: Springer US, 1979, 1–21. doi: 10.1007/978-1-4613-2985-5_1.

Gólab, Hanna. „Spectating Ancient Dramas: The Athenian Audience and its Emotional Response”. Oxford: Oxford University Press, 2023, 135–151. doi: 10.1093/oso/9780192888938.003.0008.

Hamilton, James. „Attention to theatrical performances”. *The Routledge Companion to Theatre, Performance and Cognitive Science*. Szerk. Rick Kemp & Bruce McConachie. London: Routledge, 2018, 216–224.

Jacobson, David J. „Vocative ΟΥΤΟΣ in Greek Drama”. *Classical Philology* 110 (2015), 193–214. doi: 10.1086/681706.

Leavens, David A. „Joint attention. Twelve myths”. Szerk. Axel Seemann. The MIT Press, 2012, 43–72. doi: 10.7551/mitpress/8841.003.0005.

Leavens, David A. & Racine, Timothy. „Joint attention in apes and humans. Are humans unique?": *Journal of Consciousness Studies* 16.6–8 (2009), 240–267.

Ley, Graham. *The theatricality of Greek tragedy. Playing space and chorus*. Chicago: University Of Chicago Press, 2017.

McConachie, Bruce. „An Evolutionary perspective on play, performance, and ritual”. *TDR/The Drama Review* 55 (2011. dec.), 33–50. doi: 10.1162/DRAM_a_00120.

McConachie, Bruce. *Engaging audiences. A cognitive approach to spectating in the theatre*. New York és Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

Racine, Timothy. „Getting Beyond Rich and Lean Views of Joint Attention”. Szerk. Axel Seemann. The MIT Press, 2012, 21–42. doi: 10.7551/mitpress/8841.003.0004.

Rood, Naomi. „Four silences in Sophokles 'Trachiniai'”. *Arethusa* 43.3 (2010), 345–364. doi: 10.1353/are.2010.0005. URL: <http://www.jstor.org/stable/44578344>.

Szophoklész. *Drámái*. Szerk. Gábor Bolonyai. Ford. Babits Mihály és tsai. Budapest: Osiris Kiadó, 2004.

Szophoklész. „Trakhiszi nők”. Ford. Karsai György & Térey János. *Színház. A Magyar Színházi Társaság Folyóirata* XL.4 (2007), 1–12. URL: https://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/2007_04_drama.pdf.

Taplin, Oliver. *Greek tragedy in action*. London és New York: Routledge, 2002 (1978).

Tomasello, Michael. „Does the chimpanzee have a theory of mind? 30 years”. *Trends in Cognitive Sciences* 12.5 (2008), 182–192. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.tics.2008.02.010>.

Tomasello, Michael. „Joint attention as social cognition”. *Joint attention. Its origins and role in development*. Szerk. Chris Moore & Philip J. Dunham. Routledge, 1995, 103–130.

Tomasello, Michael. *Mi haszna az együttműködésnek?* Ford. Pléh Csaba. Budapest: Gondolat Kiadó, 2011.