

Szemes Péter

## A tragikus hatás elmélete

A tragédia hatását, bizonyos indulatoktól való megtisztulást Arisztotelész *katharszisz*nak nevezi. A *Poétikában* ezt a terminust mégis csak egy helyen, a tragédia meghatározásánál használja. Ez, a lényeg kategóriája szerint így hangzik: „A tragédia tehát kiváló (szpudaiosz), teljes (teleiosz), bizonyos nagysággal rendelkező cselekvésnek (praxisz) fűszerezett, a fűszerezettség egyes válfajait az egyes részekben külön-külön alkalmazó beszéddel való utánpótlása, nem elbeszélés útján, hanem úgy, hogy emberek cselekszenek, részvét és félelem útján vive végbe az ilyen indulatoktól való megtisztulást.”<sup>1</sup> Amint a definícióból is kitűnik, a két említett indulat vagy érzelem melyhez a tragédia hatása köthető a *félelem* és a *részvét*. Az érzelmekről másutt azt mondja Arisztotelész, hogy azok nem megmagyarázhatatlan módon támadnak az emberben, hanem adott helyzetekről kialakított képzetek hozzák létre őket. Ennek megfelelően a „félelem olyan fájdalom és aggodalom, mely abból az elképzelésből származik, hogy valami veszélyes és fájdalmas rossz fenyeget bennünket.”<sup>2</sup> A részvét (vagy szánalom) pedig „egyfajta fájdalom annak láttán, hogy valamiféle pusztító és szenvedést okozó rossz ér valakit, aki ezt nem érdemelte, és ami véleményünk szerint minket is érhet vagy a miéink közül valakit; különösen ha közelinek tűnik.”<sup>3</sup> Csak az összevetés kedvéért álljon itt Spinoza meghatározása is. Szerinte a „félelem (metus) állhatatlan szomorúság, amelyet egy kétséges kimenetelű dolog képe kelt.”<sup>4</sup> A részvét (commiseratio) viszont „másnak baján támadt szomorúság.”<sup>5</sup>

A katharszisz tehát az említett két érzéssel vagy indulattal áll kapcsolatban. Ahhoz azonban, hogy saját kapcsolódó elméleti elgondolásomat kifejtsem, szükségesnek látszik, hogy a katharszisz-értelmezések áttekintését adjam. Ezeket a *Poétika* újabb fordításához írt jegyzeteiben Bolonyai Gábor így tipizálja<sup>6</sup>:

- 1: *moralizáló értelmezések*
- 2: *a középre szoktatás elmélete*
- 3: *a purgáció-elmélet*
- 4: *az értelmi tisztázás elmélete*
- 5: *a drámai megoldás elmélete*

A humanista és felvilágosult értelmezők nagy része úgy gondolta, hogy a katharszisz a nézők *erkölcsei* (morális) *megtisztulását* jelenti. A közönség a tragédiában láttott példából vagy ellenpéldából megtanulja, hogyan kerülje el a tragédiához vezető tisztátalan indulatokat. Arisztotelészt kommentálva Ludovico Castelvetro például így ír a katharsziszról: „Meg kell vizsgálni, hogy ezektől a szenvedélyektől való megtisztulás avagy felszabadulás, ha ugyan megtörténik, mennyire nevezhető *hédonének*, azaz örömeinek és gyönyöröknek, vagy pedig közvetlenül hasznosságnak kell-e nevezni, minthogy a léleknek keserű orvosság által megszerzett egészségét szolgálja. A részvétből és aggodalomból eredő öröm tehát valójában olyan öröm, mit fentebb közvetett élvezetnek mondtunk.

Fájdalmat érezve a mást méltatlanul ért nyomorúságon, jónak érezzük magunkat mert az igazságtalan dolgok bánatnak bennünket. E felismerés természetes önszeretetünk folytán nagy örömet okoz nekünk. Ehhez járul még az a nem csekély élvezet, hogy tapasztalván a szenvedéseket, melyek másokat minden ok nélkül érnek, és amik velünk vagy a hozzánk hasonlóakkal is megtörténhetnek, hallgatólag is titkon megtanuljuk, mennyi szerencsétlenségnek vagyunk alávetve, és hogy nem lehet bízni a világ dolgainak csendes folyásában, ami így sokkal nagyobb örömet okoz nekünk, mintha ugyanezt másnak vagy egy tanítónk szavaiból tudnók meg..."<sup>7</sup>

A néző morális purifikációjára vonatkozik Corneille értelmezése is, aki a katharsziszt racionalista-aszketikus módon interpretálta. Eszerint a tragédia hatása abban áll, hogy a hős elkerülhetetlen pusztulása a befogadóban felkelti a részvét kifelé irányuló érzését, s egyúttal az önmagára vonatkozó félelmet, félelmet attól, hogy ő is hasonló sorsra juthat. Ezzel a tragédia megtisztítja a nézőt azoktól a szenvedélyektől, melyek pusztulásba sodorhatják és erényes, szenvedélymentes életre nevel.<sup>8</sup>

A morális interpretációk gyenge pontja, hogy azokat a *Poétika* egyetlen gondolata sem támasztja alá. Sőt azt, hogy a néző indulatainak (a félelemnek és részvétnek) a tragédia hatására csökkennie kellene, Arisztotelész kimondottan tagadja. Szerinte a tragédia annál szebb, minél erősebben kelti fel ezeket az érzéseket.

A *középre szoktatás* elmélete az arisztotelészi etika egyik sarkételén alapul (ismeretes, hogy a görög filozófus gondolatai - kimondott vagy kimondatlan formában - rendszerint utalásokat tartalmaznak filozófiai tanításainak egyéb térrétegeire). Eszerint az erény részben abban áll, hogy az ember helyesen viselkedik érzelmeivel szemben, helyesen kezeli azokat. A tragédia ilyen helyzeteket és embereket mutat be, az általa keltett két érzelem átélése pedig azért okoz gyönyörűséget, mert a néző a kellő mértéket megtalálva saját jóságának örül. A megtisztulás tehát itt is erkölcsi nemesedést jelent. Ahogy Milton írta a *Samson Agonistes* elé írt esszéjében: „A tragédiát, ahogy hajdan művelték, mindig a legkomolyabbnak, legbölcsebbnek tartották mindenfajta költői mű közül; ezért mondta Arisztotelész, hogy a szánalom és félelem vagy iszony felébresztésével hatalma van megtisztítani az elmét ezektől és hasonló szenvedélyektől, vagyis enyhíteni és kellő mértékre szorítani ezeket ama gyönyörűséggel, amit a szenvedélyek sikerült utánzásának olvasása vagy látása szerez.”<sup>9</sup>

Lessing értelmezése hasonló Miltonéhoz. Szerinte „a megtisztulás sem más, mint a szenvedélyek átalakulása erényes készségekké, filozófusunk szerint azonban minden erényen innen és túl van egy véglet, amelyek között az középen áll, azért a tragédiának, ha részvétünket erénnyé akarja átváltoztatni, képesnek kell lennie a részvét mindkét végletétől megtisztítania bennünket; ez áll a félelemre is.”<sup>10</sup>

Ez ellen az elmélet ellen elsősorban az szól, hogy Arisztotelész sehol sem tesz célt arra, hogy a tragédia csak azokhoz szóljon, akiknek erkölcsi nevelésre szorulnak. A katharsziszt ugyanis a tragédia minden nézője átéli.

A *purgáció-elmélet* a tragédia hatását felgyülemlett indulatoktól való megszabadulásként határozza meg. Eszerint a tragédia a megkönnyebbülés ártalmatlan gyönyörűsége, melynek során a néző egy feszült állapotból a természetes nyugalmi állapotba tér vissza.

Iamblikhosz ennek kapcsán így ír: „Az indulatainkban szunnyadó erő (dünamisz), ha teljesen magunkba zárjuk őket, még hevesebbé válik, ha viszont rövid ideig tartó működésre (energeia) készíttjük őket, addig a pontig, ahol a megfelelő arányt eléri, kellő mértékben (szümmetron) okoznak örömet és elégedülnek ki, és megtisztulást nyerve (apokathairomenai) innen, meggyőzés és nem erőszak hatására megszűnnek. Ezért van tehát az, hogy akkor is, ha komédiában és tragédiában mások indulatait szemléljük, véget vetünk a magunk heves indulatainak és mértéket szabunk nekik és megtisztulunk (apokathairomen), és a szertartásokban is.”<sup>11</sup> Ezt a teóriát támogatja a *Poétika* hallgatása is a tragédia erkölcsnemesítő céljáról vagy hatásáról. Arisztotelész mindvégig az indulatokat állítja a középpontba.

A purgáció-elmélet ellen felhozott érvek egyike, hogy a tragikus megtisztulás és a katartikus dallamok azonosítása nem teljesen indokolt. A tragédia ugyanis részben másként kelti fel az indulatokat, mint a zene: a tragédia nézője képzeteket formál magában, a zene viszont ilyen képzetek nélkül hat a lélekre. Másrészt, ha a katharsziszból eredő gyönyörűség a megkönnyebbülés öröme, akkor a megkönnyebbülés előtti állapotnak, tehát maguknak az indulatoknak is kellemetleneknek kell lenniük. Arisztotelész azonban azt mondja, hogy a tragédiában éppen ezeknek az indulatoknak az átélése okoz gyönyörűséget.

Az elméletek negyedik típusa a tragédia hatását a félelmet és részvétet kiváltó események *szellemi* vagy *értelmi tisztázásaként* értelmezi. E felfogást erősíti az a gondolat, hogy a költői utánczás tanulási folyamat, és az általánosságra törekszik. Kérdéses azonban, hogy a félelmet lehet-e félelmet kiváltó eseményként fordítani. Az értelmezést egyébként a *Poétika* egyetlen passzusa sem támasztja egyértelműen alá.

A *drámai megoldás* elmélete a katharsziszt szemben álló események kiegyenlítődéseként, a szenvedést okozó tett megtisztulásaként, kitisztulásaként értelmezi. Goethe szerint: „A tragédiában a katarzis az emberáldozat egy fajtája által következik be, akár végrehajtják a feláldozást, akár - isteni beavatkozásra - pót-megoldással helyettesítik, amiképp ezt Ábrahám és Agamemnon esetében látjuk; a lényeg az, hogy ha a tragédia teljességre törekvő költői alkotás, elengedhetetlen a kibékítés, a megoldás. Ez a megoldás azonban, melyet az áhított kedvező végkifejlet eredményez, közelíti már a középfajú drámát, elég itt csak Alkésztisz visszatérését említenünk; a vígjátékban viszont a csekélyebb félelmet s reményt képező zűrzavarok kibogozódását a házasság pecsételi meg, mely nem zárja le ugyan az életet, mégis jelentős és fontolandó fordulat. Senki se akar meghalni, megházasodik mindenki, és ebben rejlik a félig tréfás, félig komoly különbség az arisztotelészi esztétika szomorújátéka és vígjátéka között.”<sup>12</sup>

A drámai megoldás elméletének fő problémája, hogy nem az arisztotelészi katharszisz fogalmat értelmezi. Ezért a görög tragédia hatásához lényegi köze nincs.

A vázolt elmélet-típusok tehát voltaképpen két csoportba oszthatók. Az egyik szerint a tragédia célja morális természetű, az emócióktól való megtisztulás; a másik szerint a kifejezés a rossz testnedvek kipurgálásából származó metafora (Gorgiasz hasonlóképpen határozta meg a költészet hatását), s a tragédia célja nem morális.<sup>13</sup> Valójában nehezen hihető, hogy Arisztotelész a tragédia hatását események szellemi vagy értelmi tisztázásaként vagy megoldásaként határozza meg.

Ross szerint az erkölcsi hatásra vonatkozó elméletek sem lehetnek helytállóak. Ezzel kapcsolatban három fontos dolgot jegyez meg.<sup>14</sup> Egyrészt, hogy Arisztotelész értelmezése szerint a kathartikus dallamok különböznek az etikaiaktól, amelyek célja a tanítás, azaz a jellem tökéletesítése. Az általános cél, amely alá a művészetek, így a tragédia célja is besorolható, ezzel szemben nem más, mint az élvezet. Ám a katharszisz nyújtotta élvezet sajátos fajta, különbözik a pusztá pihenéstől és szórákozástól. A tragédiaköltőnek olyan élvezet előidézésére kell törekednie, amely a résztvevőtől és félelemtől való megtisztulásban áll, és semmi másban. Másrészt, hogy a *Poétika* nyelvhasználata nagyon közel áll a korabeli görög orvosi iratok nyelvéhez. Végül pedig, hogy a katharszisz terminus nem emócióktól (félelemtől és résztvevőtől) való teljes megtisztulást, hanem ezen indulatok eltávolítását jelenti, amennyiben azok túlságos mértékben vannak jelen. Azt ugyanis, hogy valaki tökéletesen mentessé váljon az eleosztól és a phobosztól, Ross szerint maga Arisztotelész sem tartaná jó dolognak.

Az etikai értelmezésekkel szemben a XIX. században Bernays patológiai értelemben használta a katharsziszt. Szerinte az arisztotelészi terminus a *szorongások feloldására* vonatkozik. Ezt a tragédia úgy érheti el, hogy a szorongást keltő jelenségeket felmutatva feloldja ilyen érzelmeinket.<sup>15</sup> A hasonló interpretációk sorában az esztétikára nagy hatást gyakorolt Freud értelmezése. Az osztrák pszichoanalitikus legjelentősebb színházi tárgyú írásában, mely *Pszichopata alakok a színpadon* címmel jelent meg, így ír: „Ha a színjáték célja, amint azt Arisztotelész óta feltételezik, valóban az, hogy félelmet és részvétet keltsen, és az affektusok megtisztulását idézze elő, akkor ezt a szándékot jellemezhetjük részletesebben is: mondhatjuk úgy, hogy a színjátéknak affektív életünkben, valamint - a komikum, a vicc stb. esetében - értelmi működésünkben az öröm vagy az élvezet bizonyos forrásait kell feltárnia, olyan területeken tehát, amelyek rendes körülmények között sok ilyen forrás útját elzárják. Ennek során természetesen elsősorban saját affektusaink kitombolását kell előidézni, az ebből eredő élvezet pedig egyrészt a bőséges levezetés általi megkönnyebbülésnek felel meg, másrészt minden bizonnyal az ehhez társuló szexuális izgalomnak is, amely feltételezhetően minden affektus jelentkezése esetében melléktermékként létrejön, és megadja az ember számára pszichés szintje magasabb feszültségének olyannyira kívánatos érzetét. A szín-játék résztvevő szemlélése ugyanazt nyújtja a felnőtteknek, mint a játék a gyermeknek, aki ily módon elégti ki a maga tapogatózó várakozását, hogy utánozhassa a felnőtteket. A nézőt túl kevés élmény éri, úgy érzi magát, mint *a nyomorult, akivel nem történhet semmi nagyszabású*, már rég tompítani, jobban mondva félretolni kényszerült azt a becsvágyát, hogy mint Én a világ forгатagának középpontjában álljon, érezni, hatni akar, mindent a maga kedvére formálni, egyszóval hőssé akar válni, és ezt a költők és a színészek lehetővé teszik számára, amennyiben módot adnak rá, hogy *azonosuljon* egy hőssel. Ennek során van, amitől meg is kímélik, hiszen a néző nagyon jól tudja, hogy ha a maga személyét hősként működtetné, az szükségképpen olyan fájdalokkal, szenvedéssel és súlyos szorongásokkal járna, amelyek már-már megszüntetnék az élvezetet; mint ahogy azt is tudja, hogy csak *egyetlen* élete van, és meglehet, hogy *egyetlen* ilyen küzdelem során összeroppan az ellenálló erővel szemben. Ezért élvezetének alapfeltétele az illúzió, azaz a szenvedés enyhítése ama

bizonyosság által, hogy - először is - ott fenn, a színpadon más valaki cselekszik és szenved, másodsor pedig az egész mégiscsak játék, amely nem fenyegetheti a saját személyes biztonságát. Ilyen körülmények között már élvezheti a maga *nagyságát*, bátran engedhet elnyomott impulzusainak s vallási, politikai, társadalmi és szexuális téren jelentkező szabadságvágyának, és az ábrázolt élet egyes nagy jeleneteiben minden irányban kitombolhatja magát."<sup>16</sup>

Freud írását azért volt szükséges bővebben idéznem mert katharszisz-értelmezésem ezen az elképzelésen alapul. Elgondolásom szerint a tragédia purgáló hatása a rítusok cselekedeteinek, és régebről, az Urvater megölésének érzelmi hatásából ered, s miként a tragédia műfaja kifejlődött, úgy fejlődött az azt kísérő befogadói élmény is. Az ősapa megölésének történetét, ennek a tragédia kialakulásában betöltött szerepét (a *Totem és tabu* nyomán) *A tragédia genezise* című esszémben már tárgyaltam.<sup>17</sup> Az ismétlés elkerülése végett itt csak a totemlakomához kötődő *ambivalens érzelmi jelenségeket* mutatom be. Az erőszakos apaős, a klán ősi vezére a testvérek csapata minden tagjának rettegett és irigyelt példányképe lehetett. Megölésével és elfogyasztásával fiai együtt vitték végbe azt, ami egy egyed számára lehetetlen volt, így mindannyian részesültek a halott apa erejéből és hatalmából. A testvérek tettét ambivalens érzések kísérték: gyűlöltek az apát, aki hatalmi szükségletüknek és nemi igényeiknek útjában állt (hiszen magának tartotta meg a klán asszonyait), de szerették és csodálták is őt. Így a tett után feltámadt kollektív büntudatuk. Visszavonták cselekedetüket, amennyiben tilossá tették az apa-pótló totem megölését és lemondtak a szabaddá vált asszonyokról. Ekként alakult ki a primitív totemizmus két tabuja: a totemállat kímélése (a megölt embert a későbbiekben állat helyettesítette) és az incesztus tilalma. Freud az apával szemben érzett szeretet-gyűlölet ambivalenciát (mely csodálat, illetve irigység formájában manifesztálódott) az apakomplexusban a gyermekek és a neurotikusok esetében is kimutatta. Frazer hasonlóképpen említi a tavaszi és nyárkezdeti szertartásokban a Vegetációszelem halálához kötődő érzelmi kettősséget. Amint írja: „Az ünnepélyes temetés, a jajveszékelés és a gyászruha, amelyek gyakran jellemzik ezeket a rítusokat, illenek a jótévő vegetációszelemhez. De mit mondjunk arról a gyakran megfigyelhető vidámságról, amellyel a képmást kiviszik, a botokról és a kövekről, amelyekkel rátámadnak, s azokról a gúnyos szavakról meg átkokról, amelyekkel illetik? Hogyan magyarázzuk meg a képmástól való félelmet, azt a sietséget, amellyel hordozói hazatérnek, mihelyt eldobták a bábút, és azt a hiedelmet, hogy valakinek meg kell halnia abban a házban, ahová benézett? Ez a félelem talán egy olyan felfogással magyarázható meg, hogy a halott vegetációszelem valami ragályosat rejt magában, amely veszélyessé teszi a hozzá közeledést. De ezt az eléggé erőltetett értelmezést nem alkalmazhatjuk arra az örömré, amely a Halál kivételét kíséri. Így e szertartásokban két különálló és látszólag ellentétes vonást kell felismernünk: egyrészt a szomorúságot a halál miatt, szeretetet és vonzalmat a halott iránt, másrészt félelmet meg gyűlöletet a halottal szemben és örömet halála fölött.”<sup>18</sup>

Az említett performatív aktusokban (a totemlakomában, a rítusokban és a színjátékban) a befogadó érzelmi ambivalenciája mindhárom esetben valamilyen központi alakhoz, hőshöz kötődik. Ez a hős példánykép, a befogadó által vágyott élet-

javak reprezentáns birtokosa - ehhez kapcsolódnak az ambivalens érzések vele szemben. A befogadói cél tehát arra irányul, hogy a csodált alakkal valamiképp azonosuljon. Az ősi totemlakoma során ezt az ősapa megölésével és elfogyasztásával próbálták elérni a klán tagjai. Az általuk megölt apát azután ők maguk siratták meg. Itt tehát a tett végrehajtói és a hatás *elszenvedői* ugyanazok voltak. A mítoszokban - melyek a rítusok történeti alapját képezték - a hős irigyelt életét és vele értékeit általában más alakok veszik el, mint akik később meggyászolják. Dionüszosz mítoszában a gyilkosságot, a fizikai tettet a titánok követték el, a szatírok pedig az érzelmi aktust, a siratást végezték. A rítusokban - a földműves szertartásokban éppúgy, mint Dionüszosz rítusában - a Vegetációszelemet (bábu vagy totem formában) hívei tépik szét (szparagmosz), esetenként fel is falják (ómophagia), majd ugyanők panaszkodnak halála fölött. A görög tragédiában a hőst más alakok (vagy önmaga) ölik meg, ez azonban nincs megjelenítve (a halált általában hírnök jelenti be), halálát a kar (melynek bizonyos értelemben Nietzsche is néző-funkciót tulajdonít) gyászolja. A tragédia (az írott dráma) olvasója beleélés útján azonosul a hőssel. Belehelyezi magát az adott szituációba, de a hős jellemét a magáéra formálja. Sorsa és döntései meghatározottak ugyan, ám kielégíti az a tudat, hogy egy rövid időre azonosult a vágyott példányképpel. A színjáték nézőjének is alapvető élvezési módja a *beleélés*. Az ő helyzete annyiban könnyebb, hogy a színpadon megjelenített tettek közvetlenül vizuális-auditívan hatnak rá. Kívülről ugyan, de rövid időre bekerül a színjáték mikrovilágába. A hőst, akivel azonosulni akar, szinte készen kapja. *A befogadó (olvasó, néző) tehát beleéli magát a hős helyzetébe, olyanképpen, hogy tudatában létrehozza saját hős-képmását és ezt helyezi bele a tragédia és a színjáték mikrovilágába.* Értelmezésem szerint a félelmet és részvétet a befogadó így nem a hős, hanem saját hős-képmása iránt érzi. Esszém elején idéztem Arisztotelész meghatározását, miszerint az érzelmeket adott helyzetekről kialakított képzetek hozzák létre. Ennek megfelelően a félelem a bennünket fenyegető veszélyes és fájdalmas rossz képzetéből eredő félelem és fájdalom. Ez azonos azzal az érzéssel, amit a befogadó, várva a tragikus véget, saját hős-képmásának megváltoztathatatlan sorsa fölött érez. A félelem a hős-képmás halálával, azaz a tragikus vég objektivációjával elmúlik, helyébe a részvét lép. Részvét alatt azt a fájdalmat értem, melyet annak láttán érzünk, hogy valamiféle pusztító és szenvedést okozó rossz ér valakit, aki ezt nem érdemelte. A részvétet tehát a hős-képmás halálakor érzi a befogadó, a tragédia után azonban ez az indulat is megszűnik és az olvasó/néző megtisztul az őt ért hatásoktól. Arisztotelész katharszisz terminusa elgondolásom szerint így értelmezhető.

A nézői élménynél intenzívebb a színész katharszisa. Ő ugyanis testét kölcsönzi a tragikus alaknak, tehát annak tragédiabeli tetteit (melyről ott a dialógusból és az instrukcióból értesülünk) mimetikusan jeleníti meg, mint a rítusok szereplői a mítosz hősének cselekedeteit. Tudatában a színész is felépíti saját hős-képmását, ezt azonban nem beleélés, hanem *átélés* útján teszi. A katharszisz mechanizmusa tehát nála is ugyanúgy működik, mint a néző esetében, a különbség csak az, hogy a színész testével is felidézi a tragikus alak cselekedeteit és ettől válik intenzívebbé élménye.

Jegyzetek

- <sup>1</sup> Arisztotelész: *Poétika* 49b24-27
- <sup>2</sup> Arisztotelész: *Rétorika* 1382a
- <sup>3</sup> Uo. 1385b
- <sup>4</sup> B. Spinoza: *Etika*. Budapest, Akadémiai, 1952., 208., 243/4.p.
- <sup>5</sup> Uo. 210., 245.p.
- <sup>6</sup> Vö. Bolonyai Gábor: *Kiegészítő olvasmányok a Poétikához*. In: Arisztotelész: *Poétika*. Budapest, PannonKlett, 1997., 121-122.p.
- <sup>7</sup> Lodovico Castelvetro: *Poétikájából*. In: Koltay-Kastner Jenő: *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete*. Budapest, Akadémiai, 1970., 304.p.
- <sup>8</sup> Vö. *Esztétikai kislexikon* (Szerk.: Szerdahelyi István/Zoltai Dénes). Budapest, Kossuth, 1979., 349.p.
- <sup>9</sup> John Milton: *A drámai költemény tragédiának nevezett válfajáról*. In: John Milton: *Elveszett Paradicsom/A küzdő Sámson*. Budapest, Európa, 1987., 329.p.
- <sup>10</sup> G. E. Lessing: *Hamburgi dramaturgia* 78. szám. In: G. E. Lessing: *Válogatott esztétikai írásai*. Budapest, Gondolat, 1982., 476.p.
- <sup>11</sup> Iamblikhosz: *A misztériumok* 1,11
- <sup>12</sup> J. W. Goethe: *Tallózás Arisztotelész Poétikájában*. In: J. W. Goethe: *Irodalmi és művészeti írások*. Budapest, Európa, 1985., 248.p.
- <sup>13</sup> Vö. Sir David Ross: *Arisztotelész*. Budapest, Ozirisz, 1996., 362.p.
- <sup>14</sup> Uo. 364-365.p.
- <sup>15</sup> Vö. *Esztétikai kislexikon*. 349.p.
- <sup>16</sup> Sigmund Freud: *Pszichopata alakok a színpadon*. In: *Színház* 1996/1., 34.p.
- <sup>17</sup> Vö. Sigmund Freud: *Totem és tabu*. Budapest, Göncöl, 129-135.p.; Szemes Péter: *A tragédia genezise*. In: *Pro Philosophia* 2001/25. 63-85.p.
- <sup>18</sup> James G. Frazer: *Az Aranyág*. Budapest, Századvég, 1994., 210-211.p.



Dús László: *Studiolo*