

Fogarasi György

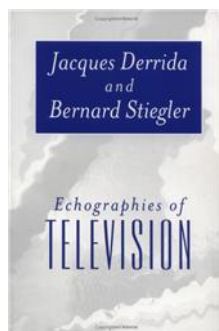
## Fogarasi György: Kísértő közelség: a televízió példája

### Szerző

**Fogarasi György** (1970) a Szegedi Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének oktatója. Kutatásai elsősorban a klasszikus és modern retorikai hagyományra, a 18. századi esztétikai gondolkodásra, az ideológiaelméletre és a romantika irodalmára irányulnak. Több tanulmányválogatást szerkesztett a romantika dekonstruktív olvasataiból, számos esszé mellett lefordította Paul de Man *Az olvasás allegóriái* című könyvét, jelenleg megjelenés előtt áll Edmund Burke *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről alkotott fogalmaink eredete iránt* című értekezéséből készített magyar fordítása, valamint *Angol nekromantika* című doktori disszertációja. 2006-ban Jennifer Bajorek ötlete alapján szemináriumot vezetett a Princeton Egyetemen „Technics and Technical Definitions of the Human” címmel.

## Fogarasi György: Kísértő közelség: a televízió példája

[Jacques Derrida – Bernard Stiegler: *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Ford. Jennifer Bajorek. Cambridge, UK: Polity Press, 2002]



*Jacques Derrida and Bernard Stiegler: Echographies of television*

1993. december 22-én, egy szerdai napon, Bernard Stiegler francia technikafilozófus hosszú interjút készített Jacques Derridával, az INA (Institut National de l'Audiovisuel) filmarchívuma számára. Az interjúra Derrida lakásán került sor. A huszadik század második felének alighanem legjelentősebb gondolkodóját a modern teletechnikák vagy médiumok működéséről faggatta a kérdező. A beszélgetés szöveges átirata franciául 1996-ban látott napvilágot *A televízió ultrahangjai: filmre vett beszélgetések (Échographies de la télévision. Entretiens filmés)* címmel, angol fordítása pedig 2002-ben jelent meg egy újabban feltűnt kiváló amerikai elemző, Jennifer Bajorek tolmácsolásában. A címadó interjút a kötetben két rövidebb szöveg foglalja keretbe: elől egy másik Derrida-interjú megvágott szövege áll („Artifaktualitás”), zárásként pedig egy Stiegler-tanulmányt olvashatunk („A diszkrét kép”). A kötet megannyi témát körbejár a teletechnikák, s különösen a televízió kapcsán, szó esik a média és a jog, a média és a demokrácia, a média és az esemény kapcsolatáról, az artistikum és a faktum összefonódásáról, a memóriapolitikáról, Hollywoodról és az amerikanizálódás elleni nemzeti stratégiákról (amilyen például a francia ún. „kulturális kivétel”), az öröklésről, a tanúságtételről, a halálról és annak „élő” közvetítéséről, a szemkontaktusról és a sugógépről, a szellemekről, film és pszichoanalízis kapcsolatáról mint „szellemtudományról”, a médiával szembeni éberség szükségességéről, és megannyi más érintőlegesen felmerülő témáról, Derrida tévénézési szokásaitól egészen addig, hogy lehet-e Heideggerről érdemben beszélni egy tévéműsor keretében. Az alábbiakban e témáknak csupán a töredékéről tudok szót ejteni.



*Stiegler és a kamera*

Mivel a kötet gerincét alkotó beszélgetés kamera jelenlétében zajlott, Derrida televízióról és filmről kifejtett gondolatai az aktuális szituációra is vonatkoznak, arra, hogy mit is jelent egy filozófus számára kamerák előtt beszélni. Derrida szerint a mediális tér „a test és a testünkhöz való viszonyunk fundamentális átalakulását jelenti” (96). Ez egy interjúalany esetében mindenekelőtt megváltozott ritmust, gyorsítást, bizonyos beszéd- és cselekvéskényszeret jelent, ami egy előadásokhoz szokott tanár és filozófus számára ugyan nem teljesen idegen, hiszen a hallgatóság tekintete és az előadásra szabott időkeret hasonló nyomást gyakorol az előadóra, a kamera lencséje mégis mintha fokozná, vagy új dimenzióba helyezné ezt a tapasztalatot, legalábbis a kamerához nem szokott egyén számára. <sup>[1]</sup> Amint Stieglernek a címadó interjút felvezető kérdéséből kiderül, a filmezés megkezdése előtt Derrida kikötötte, hogy ragaszkodik a „betekintés” (*inspection*) jogához, ahhoz, hogy a későbbiekben felügyelhesse a felvétel felhasználását (31). Stiegler ezt firtató nyitókérdésére Derrida elismeri, hogy ez szigorúan véve lehetetlen, hiszen egyetlen szerző vagy médiaszereplő sem irányíthatja teljes körűen műveinek vagy nyilatkozatainak későbbi sorsát, azt a kontextualizálási vagy keretezési gyakorlatot, amely a megnyilatkozás értelmét és a nyilatkozóra vonatkozó ítéletet meghatározza. Mindazonáltal jelzi, hogy nyilatkozóként felelőssége a szavak megválogatásán és a mondatok megszerkesztésén túl arra is kiterjed, hol és hogyan engedi megjelenni saját arcát és szövegét (sőt, hogy miféle arányt engedélyez fotó és szöveg között például egy interjú közlésekor), s bár nincsenek illúziói e felügyelet gyakorlati korlátait illetően, a joghoz elvi okból mégis ragaszkodnia kell. S különösen ez a helyzet egy filmre vett beszélgetés esetén, ahol a beszéd fokozott improvizációs jellege miatt jóval nagyobb az esélye a pontatlanságnak vagy kifejtetlenségnek, amit könnyű a nyilatkozó számára elfogadhatatlan színben feltüntetni.

Amikor a beszélgetés egy későbbi pontján a heideggeri filozófia egyik idiomatikus elemére (a *Sein zum Tode* fogalmára) terelődik a szó, Derrida leszögezi: érdemben csak akkor tud beszélni róla, ha legalább húszórányi műsoridőt garantálnak neki, s ha előzetes olvasottságot is megkövetelhet a nézőktől: „Azt kell mondjam, nem a televízió ellenében, hanem a televíziózás mai állapota

ellenében, hogy egy olyan szöveget, mint például a *Lét és idő*, lehetetlenség a tévében tárgyalni” (112). Önmagában a televíziális kapcsolat nem akadály, Derridának semmi baja nincs a teletechnikával. A gond nem abból származik, hogy a munka távmunkává, az oktatás távoktatássá válik. A gond az, ha az oktatói munkára (függetlenül attól, hogy távolsági-e) aránytalanul kevés időt adnak, márpedig a televíziózás „mai állapotát” Derrida megítélése szerint éppen ez a tendencia jellemzi.



*Jacques Derrida előadás közben*

Ám a televízió esetében mintha mégsem egyszerűen csak a kommercialitás szabta szűk időbeli korlátok okoznák a nehézséget. Derrida szorongása jelentős mértékben talán abból az aszimmetriából is fakad, amelyről Walter Benjamin beszél a filmszínészről szólván, aki – ellentétben a színházi színésszel (avagy jelen esetben: az egyetemi oktatóval, pontosabban a hagyományos, távoktatás „előtti” egyetemi oktatóval) – nem láthatja közönségének reakcióit, s nem idomíthatja előadói stílusát az aktuális igényekhez. Mivel tekintetere nem egy másik emberi tekintet, hanem a kamera élettelen lencséje „válaszol”, a filmszínész nem részesülhet a szemkontaktus megnyugtató intimitásában. [2] Derrida úgy véli, hasonló élményben bizonyos mértékig minden szerzőnek része volt, már jóval a film vagy a televízió megjelenése előtt. Bár ő konkrétan nem utal rá, mi felidézhetjük az írásnak a beszéddel szembeni elmarasztalását Platón *Phaidrosz*ából (275e), ahol Szókratész elítélő gesztusa épp efféle okra vezethető vissza. Hiszen míg az előbeszédben a tanítvány észrevételeire és kérdéseire a mester azonnal reagálni tud, ekként egyengetve kijelentéseinek kíváncsú értelmezését, addig az írott szöveg szerzője képtelen megvédeni szellemi szüleményét, amelynek olvasásakor nincsen jelen, s amely így ki van szolgáltatva a legszélsőségesebb félreértéseknek. Az írói szorongás új erőre kaphat a kamera előtt álló emberben, ez a szorongás ugyanakkor Derrida szerint korántsem új keletű. „Az írott publikációk fölötti ellenőrzés már maga is nehézségekbe ütközik; még inkább ez a helyzet azonban, amikor kamerákról, filmről és televízióról beszélünk” (31).

Derrida nem mondja meg, hol húzódnak e mediális tér határai, s hogy túl a fokozati különbségen, lényegi eltérés is mutatkozik-e például az írás (*écrit*) és a képernyő (*écran*) médiuma között. Stiegler éppen ezért többször is forszírozza a televízió speciális vonásainak körülhatárolását, abba az

irányba terelve a beszélgetést, ahol a relativizált, merőben mennyiségiként feltüntetett eltérések (például ami a szerzői ellenőrzést illeti) minőségi különbségeknek adnak helyet. Ezen a ponton némi feszültség érezhető kérdező és kérdezett álláspontja között. Derrida mintha nem volna olyan könnyen rávehető arra, hogy a televíziót (vagy a modernitás más médiumait) egy új kor, egy új érzékelésmód beköszöntéseként jellemezze, pedig Stiegler kérdései ezt meglehetősen lendülettel sugallják. Záró tanulmányában Stiegler a digitális képtechnika kialakulására utalva a „diszkrét képről” beszél, mellyel a látvány az íráshoz hasonlóan felbonthatóvá és szerkeszthetővé válik. Ezt a gondolatot impliciten az interjúban is felvillantja, amikor a képet mint „analóg” képet éppen felbonthatatlansága miatt állítja szembe az alfabetikus (tehát szavakra, betűkre tagolható) írással. Derrida azonban figyelmeztet: sem az „analóg” kép nem teljesen felbonthatatlan, sem az (alfabetikus) írás nem nélküli tökéletesen a képi, „analóg” elemeket (59). Stiegler egy ponton statikusság és fluiditás viszonylatában kínálja fel a könyv és a tévé közti eltérést, mire Derrida így válaszol: „Igen is, meg nem is” (88). Amikor pedig Stiegler a televízió specifikumát a jövőre való nyitottságban gondolja megragadni, Derrida figyelmeztet, hogy a televízió – a hatáselemek szélsőséges kalkulálásának médiumaként – akár a jövő megsemmisítésének a médiuma is lehet, már amennyiben a jövőt éppen beláthatatlan voltában gondoljuk el (103). Végül, amikor a beszélgetés egy későbbi pontján Stiegler közbeveti, hogy „utána vagyunk” a korábbi érzékelésmódoknak, Derrida pontosít: „Előtte és utána” (106). Írás és kép, írás és televízió, vagy analóg és digitális kép egyszerű szembeállítására tehát nem állja meg a helyét. [3]

Derrida megfogalmazásaiban a modern kommunikációs médiumok (telegráf, telefon, rádió, fotó, film, televízió, internet stb.) újszerűsége fölöttébb elmosódottan jelenik meg: „ez a specifikum, bármi legyen is, nem olyasmi, ami egy csapásra a protézist, a teletechnológiát stb. helyezi a közvetlen vagy természetes beszéd helyére” (38). A problémát az jelenti, hogy a „közvetlen” vagy „természetes” érintkezés maga is mindig mediális áttételeket, relészerű kapcsolásokat, vagyis távolságot foglal magában, ezért nem tudunk a kommunikáció olyan formájára rámutatni, amely ne volna már elemileg *tele*kommunikatív, azaz távolsági: „Ezek a gépek mindig is megvoltak, mindig is megvannak, még amikor kézzel írtunk, akkor is, még az úgynevezett élőbeszédben is” (uo.). És mégis, mintha a távolság (a „tele-“) eddigi maximumát értük volna el az új technikák segítségével: „Ha van specifikuma, az a távolság mértékéből fakad, abból a polaritásból, amely a legközelebbit a legtávolabbival összetartja. Ez a polaritás már az idézőjelben »legarchaikusabb« vagy »legősibb« írásban is létezett, de manapság minden korábbi mértéket meghaladó új dimenziót ölt. Egy specifikumot persze nem volna szabad mennyiségi különbség által meghatározni. Ezért strukturális különbségeket kellene találnunk...” (39). Miközben megvan tehát az igény a fokozati vagy sebességbeli különbségektől eltérő minőségi jellegzetességek kimutatására, strukturális különbségként végül egyetlen példát említ csak Derrida: a halott dolgok „élő jelenként” való megőrzését.

Nézzük meg ezt egy kicsit közelebbről. Derrida fejtegetése szerint a 18-19. században az író jelene nem őrződött meg „élő” jelenként: „Az anyagi alap, a bejegyzett formák megőrződtek, de az írónak – vagy az író arcának, hangjának, kezének stb. – semmilyen »eleven« vagy elevennek vélt nyoma

nem lett megőrizve” (38). Ezzel szemben, állítja Derrida, a jelenkori médiumok *előként* („elő” képként, „elő” közvetítésként) reprodukálják az elevent, azaz „hangszínünket, megjelenésünket, tekintetünket, kézmozdulatainkat” (uo.). Érdemes odafigyelnünk erre a felsorolásra. Úgy tűnik, hogy a példák sorában a tapintás legfőbb orgánuma, a kéz, a tekintethez és a megjelenéshez hasonlóan látványként szerepel. Vagyis a hangzó elemmel induló és vizuális elemekkel folytatódó példatár az eleven megnyilvánulást lényegében audiovizuális megnyilvánulásként ábrázolja. [4] A kéz esetében a vizuális elem mintha felülírná a taktilisat: a kézmozdulat a látás, nem pedig a tapintás dimenziójában kap helyet. Ez azért fontos mozzanat, mert a taktilitás egyébként többször is előkerülő téma az interjúban, s az olvasónak másutt éppen az a kellemes benyomása lehet, mintha Derrida nagyobb vagy más szerepet szánna neki, mint általában szokás.

Előkerül például Roland Barthes fotográfiáról szóló fejtegetéseinek futólagos tárgyalásakor, korántsem meglepő módon, hiszen Barthes a tapintásnak nagyobb jelentőséget tulajdonít a fényképezés műveletében még magánál a látásnál is. Nála a fényképész ujjai játsszák a főszerepet, nem a szeme. [5] Sőt, a *Világoskamra* egyes passzusaiiban a látás maga is a tapintás egyik modalitásává fokozódik le, s a fotográfia Barthes számára éppen innen nyeri megfellebbezhetetlen bizonyító erejét. A szóban forgó részletek tárgyalásakor a taktilis mozzanatot Derrida nem is vonja kétségbe, mindössze annyit tart fontosnak kihangsúlyozni, hogy a véletlenszerű „materiális” érintkezéseken alapuló láncolat mint láncolat éppenhogy nem közvetlenséget (azaz bizonyosságot), hanem távolságot eredményez. A *Világoskamra* Stiegler által idézett részletében Barthes így fogalmazza meg a fotó szükségszerű referencialitását: „»Fotográfiai ábrázoltnak« nem azt a *fakultatíve* valóságos dolgot nevezem, amelyre egy kép vagy jel utal, hanem a fényképezőgép lencséje elé állított *szükségszerűen* valóságos dolgot, azt, aminek híján fotográfia sincs” (88). Ezt a referencialitást egy sor „áttétel” alapozza meg, egy olyan láncolat, amelyet Barthes a taktilitás metaforikájával szemléltet, miközben kijelenti róla, hogy (hétköznapi értelemben) nem taktilis: „A fotó a szó szoros értelmében az ábrázolt kisugárzása. Egy valóságos test fénysugarakat bocsát ki, ezek *megérintenek*, megfognak engem, aki itt vagyok, mindegy, hogy az *áttétel* mennyi ideig tart; az elhunyt lény fotója úgy érint, mint egy más csillagról érkező sugárnyaláb. Mintha köldökszínőrszerű kapcsolat volna a lefényképezett dolog és az én tekintetem között; a fény itt testi közeg, noha *tapinthatatlan*, bőrfelület, amelyen osztozom azzal, akit lefényképeztek. [...] a lefényképezett test saját sugaraival *érint meg*, hat rám, és nem valami pótlólag hozzáadott fénnel” (92-93, 94; saját kiem.). Ahogy a barthes-i látás sem látás a szó hétköznapi értelmében (nem a szemhez, hanem az ujjakhoz van köze), úgy a fény érintése sem köznapi értelemben vett tapintás, ezért mondja a részlet tapinthatatlannak. Ahhoz, hogy magát a látást tapintásként gondoljuk el, mindkét szót (a „látást” és a „tapintást” egyaránt) ki kell mozdítanunk szokványos használatából.

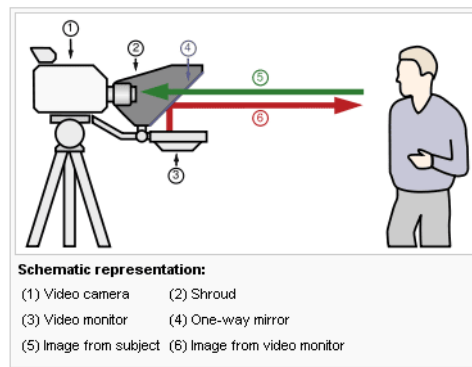
A részlet kommentálásakor Derrida rámutat, hogy a tapintás – noha kétségkívül a legkevésbé helyettesíthető érzékelésmódnak tűnik (124) – talán maga is éppúgy helyettesíthető és közvetett lehet, mint a többi érzék, ezért bajosan adhat módot arra, hogy valamely múltbeli valóságról való bizonyosságunkat rá alapozzuk. Ezért a taktilitás Barthes által preferált metaforikája, ha csábító is, végső soron nem lehet meggyőző. Úgy tűnik, Derrida itt nem veszi figyelembe, hogy Barthes

maga is „áttételként”, tehát helyettesítések láncolataként beszél az érintésről, s hogy a redukálhatatlan referencialitást (amely az elterjedt nézet ellenére a derridai gondolkodásnak is meghatározó eleme) éppen ilyen értelemben nevezheti később „tanúsításnak” (94), előrevetítve akár Derridának a tanúságtétellel mint „materiális” jegyek performatív áttételével kapcsolatos fejtegetéseit is. Múlt és jelen áttételes összekapcsolódásának barthes-i gondolata hasonló logikát követ, mint John Donne emlékezetes verse a bolháról („The Flea”), mely azért tölti el boldogsággal a sóvárgó szerelme, mert mindkettejüket megcsípve ténylegesen egyesíti vérüket. Bár ehhez nyomban hozzá kell fűzni, hogy amiként egy bolhacsípést is nehéz datálni (melyik kit csípett meg, hol és mikor), úgy egy fényképről is nehezen dönthető el, hogy hol és mikor készült, sőt még az sem, hogy fénykép-e egyáltalán. Barthes mindezt tudni véli, miáltal a kideríthetetlen „szükségyszerűt” végül visszaírja a megállapítható „fakultatívba”, s Derrida kritikája ebből a szempontból valóban jogosnak tűnik.

Visszakanyarodva mármost Derrida saját fejtegetéséhez, az interjúkötet ama korábbi passzusához, amely a taktilitást a vizualitás javára háttérbe szorította (annak érdekében, hogy a 18-19. századi írói gyakorlatot a 20. századi televíziális gyakorlattal ellenpontozza), látható immár, hogy másutt maga Derrida is úgy gondolja, hogy a hangok és látványok „élő” megőrzése mellett bizony az érintések is elevenen tarthatók, hiszen helyettesítve továbbíthatók. (Vagy fordítva: ha az utóbbit lehetetlennek tartjuk, az előbbi sincs több jogunk lehetségesnek gondolni.) Donne versénél valamivel közelebb a huszadik századhoz, és egészen közel az írói „kéz” Derrida által felvillantott példájához, egy másik angol költő, John Keats két verse említhető, melyekben épp az eleven írói kéznek az általa írt szövegben való metonimikus továbbélése a közös motívum. A „The Fall of Hyperion” és a „This Living Hand” című két szövegére gondolok, főként az utóbbira, <sup>[6]</sup> melyben maga a szöveg az eleven írói kéz metonimikus meghosszabbításaként vagy helyettesítőjeként prezentálja magát, s ekként hoz létre kísértetiesen „élő” közvetítést író és olvasó között. Az írás teletechnika e példa alapján maga is szolgálhatja az író „eleven” lényének megőrző közvetítését, csak épp nem audiovizuálisan, hanem a taktilitáson keresztül.

Épp a tapintás kapcsán fontos azonban megjegyezni, hogy míg Barthes számára az érintkezésre helyezett hangsúly a médium önmegsemmisítésével egyenértékű, és a „dolog” közvetlen megmutakozásaként értelmeződik, <sup>[7]</sup> addig Derrida a médium minden önelűntetésre irányuló gesztusát csak újabb áttételnek, újabb mediális manővernek tekinti. A beszélgetés folyamán egyik visszatérő példája a sugógép, a *teleprompter*, mely lehetővé teszi, hogy a tévébemondó mindvégig a kamerába nézzen, s a közvetlen kontaktus látszatát keltve egyenesen hozzánk intézze szavait, miközben nemcsak hogy nem lát bennünket, de egy optikai trükk segítségével a kamera lencséjébe nézve valójában maga is egy képernyőt néz, illetve olvas. Sokatmondó tendencia e technikai elem visszatérő, már-már kísérteties megjelenése Derrida eszmefuttatásaiban. S minthogy ő maga, úgy tűnik, mindvégig a televízió „példájáról” (80) beszél – annak lehetőségét pillantva meg a televízióban, hogy magáról a látásról is mint „távolba látásról” gondolkodjunk (ne feledjük: a televízió, miként az a német *Fernsehen*-ben is megjelenik, szó szerint „messzelátást” jelent, vagyis a távérzékelés, a telepátia vagy telesztézis egyik formájára utal) -, ezért

megengedhető talán, ha záráskeppen példaértékűnek tekintjük a sűgőgépet, s hagyva működni a példa szingularitását a szemkontaktus bonyolult retorikájának paradigmájaként tekintünk rá.



### *A sűgőgép működése*

Az optikai trükk, amelyen a sűgőgép alapul, nem más, mint az üveglapnak az a tulajdonsága, hogy sötét háttér előtt tükörként funkcionál. Szemben a foncsorozott tükörrel, az ilyen üveglap áteresztí a fényt, miközben vissza is veri. Ekként lehetséges, hogy a kamera elé helyezett és körbeárnyékolat ferde üveglap egyszerre át is engedje a bemondó felől érkező fénysugarakat az objektív felé, ugyanakkor vissza is verje a kamera alatti monitorról érkezőket a bemondó irányába. Ez egy meglehetősen régi felismerés, számos klasszikus filmtrükk alapja, s legalább Coleridge óta központi eleme az érzékelés és a szellemlátás közti összefüggések végiggondolásának. [8] Nem kis vonzerővel bírhat Derrida számára is, a feladat tehát az, hogy kibontsuk, miért. Segítségül idézzük fel azt fotót, amely a Derridára figyelő Stieglert ábrázolja, aki mögött a kamera figyel. A kamerán nincs sűgőgép, Stiegler viszont szemüveges. Mintha a sűgőgép elő-üveglapja Stieglerre került volna át. Mintha a fotó azt sugallná, hogy az emberről kameraként, méghozzá sűgőgéppel felszerelt kameraként gondolkodjunk, de nem azért, mert Stiegler véletlenül épp szemüveges, és mert – mint mindenki tapasztalta már – a szemüvegben gyakran magunkat és környezetünket is felfedezhetjük, kiváltképp, ha mély, sötétben ülő szemek rejlenek mögötte. Nem, a szemüveg puszta attribútum a fotón, egy allegorikussá vált alak allegorikus kelléke. Az embert azért *kell* kamerának látnunk, mert mindez mindenekelőtt a szemre magára, a szemtükörré érvényes. Ahogyan a képen látható, sűgőgép *nélküli* kamera lencséje is működhet tükörként, úgy magáról az emberi (vagy állati) szemről is elmondható, hogy miközben beeresztí e fényt, tükörként is funkcionál. Mivel tehát a számunkra látható szem maga is lencse csupán (ahogy az anatómiában ténylegesen annak is nevezik), vagy még inkább afféle „üvegszem” – önmaga protézise -, ezért éppúgy nem láthatjuk magát a nézőt, amiként a filmszínész sem láthatja (Benjamin szerint), vagy amiként a lefényképezett sem láthatja (Barthes könyvében). A tekintet ezért még az „élő” beszéd „közvetlen” szemkontaktusában is a Másik tekintete, amelyről – hasonlóan a napszemüveg mögé rejtőző rendőr vagy a foncsoros üvegbúrába rejtett termegfigyelő kamera tekintetéhez – még csak azt sem tudhatjuk, figyel-e egyáltalán. Ki lepődik meg ezek után azon, hogy minden idők legkőrmönfontabb felügyelőjét, Columbót, a félig-üvegszemes Peter Falk játssza, különösen, ha



mindez a tévében történik?

## Jegyzetek

1. Derrida az interjú előtt és után is állt kamera előtt, méghozzá filmszereplőként, „önmagát” alakítva, egyrészt Ken McMullen *Ghostdance* (1983) című alkotásában, amelyről az interjú „Spektrográfiák” című fejezetében igen sok szó esik, másrészt Kirby Dick és Amy Ziering Kofman *Derrida* (2002) című filmjében.
2. A filmszínész, írja Benjamin, „kénytelen lemondani arról a színpadi színész számára fenntartott lehetőségről, hogy teljesítményével az előadás alatt alkalmazkodjék a közönséghez”, ld. Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Ford. Barlay László. In *Kommentár és prófécia*. Szerk. Zoltai Dénes. Budapest, Gondolat, 1969. 316.
3. Ugyanez az óvatosság nyilvánul meg abban is, hogy Derrida az „elnyomott” francia film és a „hegemón” hollywoodi film Stiegler által felkínált ellentéte helyett inkább az amerikai film „homohegemóniájáról” (47) és kétféle Hollywoodról (54) beszél, egyúttal erős kételyt fogalmazva meg a „nemzet” fogalma mentén elgondolt kulturális ellenállással szemben (vö. 4, 44, 54) – miközben az államilag támogatott, de nem nemzeti alapon nyugvó ellenállást, az ún. „kulturális kivételt” (például az *Arte* csatorna támogatását) alapvetően jó dolognak tartja.
4. A feszültség az audiovizuálitáson belül is jelentkezik, ha egy pillantást vetünk a kötet címében szereplő szóra, amelyben a látás immár nem a tapintást, hanem a hallást írja felül. Az *échographie* ultrahangot, azaz képalkotó diagnosztikai eljárást jelent, amely az emberi fül számára nem érzékelhető frekvencián terjedő hanghullámok visszaverődésének vizuális megjelenítése, tehát pontosan az, aminek az idegen szó tükörfordítása mutatja: „visszhang-rajz” vagy „visszhang-írás” (lásd a fordító erre vonatkozó jegyzetét: 170).
5. Roland Barthes: *Világoskamra (Jegyzetek a fotográfiáról)*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa, 1985. 21. Barthes később is mond olyat, ami arra utal, hogy a fényképész az ujjával lát: „A fényképész nem attól lát, hogy »lát«, hanem attól, hogy jelen van. Csak vissza ne nézzon – Orpheuszként arra, amit fölfelé hoz, és amit nekem ad” (57). A fényképezés nem visszatekintő, retrospektív, reflektív tudati aktus, hanem az „adás”, a relészerű továbbítás tudattalan performatív művelete. A taktilis kontingenciák sorozatként felfogott látás (amelyhez képest a hétköznapi értelemben vett „látást” Barthes idézőjelbe teszi) hozza létre az ún. *punctumot* (szemben a reflexív modalitású *studiummal*), amely ily módon jóval közelebb áll a derridai tanúságtételhez (mely maga is performatív esemény), mint azt Derrida Barthes-kommentárjából gondolnánk. A látás taktilis alapon újragondolt fogalma nemcsak Kafka irányába vezet (ahogy ezt Barthes egy idézettel jelzi, ld. 64), hanem Rilke írásaihoz is (pl. a *Malté*hoz), de a „sokk” gondolatán keresztül természetesen Walter Benjamin Baudelaire-elemzéseire is eljuthatunk.
6. Magyarul „Föltehetőleg Fanny Brawne-hoz írott sorok” címmel jelent meg, Kálnoky László fordításában: „E most meleg s kemény fogásra képes / kéz ha kihűlve pihenne a sír / jeges csöndjében, úgy kísértene / napod s fagyasztaná meg éji álmod, / hogy szíved vérét elapasztaná, / csak piros élet folyék ereimben, / és lelked megnyugodjék; – íme, itt van: / kinyújtom tefeléd.”
7. Barthes: *Világoskamra*, 55.
8. S. T. Coleridge: The Landing-Place, Essay III (Ghosts and Apparitions). In *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, 4/1. köt. Szerk. Barbara E. Rooke. London, Routledge, 1969. 144.

© Apertúra, 2007. tél | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2007/tel/fogarasi/>

