

## Színtér és képernyő: elektronikus média és teatralitás

### Absztrakt

A tanulmány első része Arisztotelész *Poétikáját*, második része Szophoklész *Oidipusz királyának* néhány passzusát, harmadik része Walter Benjamin „Színház és rádió” című rövid esszéjét elemzi. Az elemzések téje kimutatni a tragédián mint zárt, befejezett cselekmény utánzásán alapuló arisztotelészi színházfelfogás előfeltevéseit és korlátait, s felkínálni egy olyan színházfogalmat, amely hatékonyabb, s az elektronikus médiumok korában is használható elemzési perspektívát nyújt. Ebben játszik meghatározó szerepet Benjamin írása, amely az epikus színház brechti koncepciójára építve a teatralitást mediális összefüggésben gondolja újra. A két koncepciót a tanulmány szerzője Szophoklész drámáján belül Oidipusz és Teiresziasz viszonyaként artikulálja.

### Szerző

**Samuel Weber** a chicagói Northwestern Egyetem professzora, az intézmény párizsi Kritikai Elmélet programjának vezetője. Tanít a svájci székhelyű Európai Mesterfokú Iskolában is (European Graduate School), ahol a „Paul de Man professzori szék” birtokosa. Korábban oktatott a Berlini Szabadegyetemen, a Johns Hopkins Egyetemen, valamint a Kaliforniai Egyetemen (Los Angeles). Németországban éveken át színházi dramaturgként is dolgozott. Adorno és de Man tanítványaként egész pályafutásán nyomot hagyott a Frankfurti Iskola és a dekonstrukció kritikai öröksége, melynek nagy hatású értelmezőjévé és megújítójává vált. 1977-től néhány évig a kritikai elmélet terén katalizátor szerepet játszó *Glyph* folyóirat alapító szerkesztője.

Tanulmányai az irodalom, filozófia, pszichoanalízis, színházelmélet és médiaelmélet körébe esnek. Önálló könyvet publikált Balzacról, Freudról, Lacanról (1978-79), s újabban Benjaminről (2008). Egyéb könyvei az intézményesség, az értelmezés, a technika, a médiumok és a teatralitás kérdéseivel, s ezek vallási-politikai összefüggéseivel foglalkoznak: *Institution and Interpretation* (1987); *Mass Mediauras* (1996); *Theatricality as Medium* (2004); *Targets of Opportunity* (2005). Adorno és Derrida egyes műveinek angol fordítójaként is ismert.

## Szintér és képernyő: elektronikus média és teatralitás

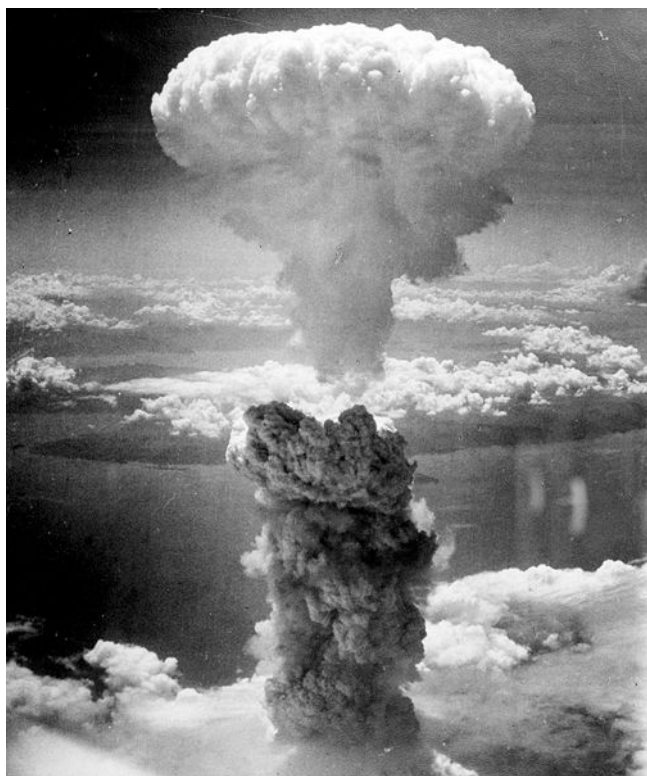
### Szünopszisz

Mi a „teatralitás” helye vagy szerepe egy olyan korban, melyet egyre inkább az elektronikus média ural? Hol a helye a „színháznak”? Avagy, mivel többféle is van: a „színházaknak”? Milyen viszonyban állnak az olyan „színházak”, amelyek – úgy tűnik – valami konkrétat neveznek meg, a „teatralitással”, mely nem feltétlenül színházakban történik, legalábbis a színházak közkeletű felfogása szerint?

S mindenekelőtt talán: mi a „hely” helye, vagy a „szerep” szerepe, vagyis mi a helye vagy szerepe mindazon terminusoknak, melyekre hagyatkoztunk, hogy mindeme kezdeti kérdéseket feltehessük? Milyen viszonyban áll a szóban forgó két terminus, a *színház* és a *teatralitás*, melyek kérdéseinket formálják, s melyeket szinonimaként kezdtünk használni, holott nyilvánvalóan nem azok? Bármilyen más legyen is még, a „színház” mindenekelőtt hely, de nem pusztán vagy szükségszerűen olyan hely, ahol színdarabokat játszanak többféle közönség előtt. Egy mai angol nyelvű szótár meghatározása az antik görög drámával kezdődik, és a nukleáris fegyverekkel ér véget:

**the.ater** vagy **the.atre** *fn* [közép-ang. *theatre* < közép-fr. < lat. *theatrum* < gör. *theatron* < *theaszthai*: nézni < *thea*: nézés; vö.: gör. *thauma*: csoda] (14c) **1 a**: szabadtéri építmény drámai előadások vagy látványosságok számára az ókori görög vagy római kultúrában **b**: drámai előadásokra szánt épület **c**: mozifilmek bemutatására szánt épület vagy terület **2**: olyan hely vagy terület, ahol általában jelentős események vagy aktusok játszódnak le (*the ~ of public life*: a közélet színtere) **3 a**: lépcsők vagy szintek által kiemelkedő hely (*a woody ~ of stateliest view*: magasztos kilátás erdei színháza <sup>[1]</sup> – John Milton) **b**: gyűlésekre (például előadásokra vagy sebészi demonstrációra) használt terem, gyakran emelkedő széksorokkal **4 a**: drámairodalom: *plays*: színdarabok **b**: a drámai megjelenítés mint művészet vagy hivatás: *drama*: dráma **5 a**: drámai vagy színházi jelleg vagy hatásosság **b**: *spectacle*: látványosság **1a c**: szórakoztatás drámai vagy mulattató helyzet vagy eseménysor formájában (*their public feud made for good ~*: nyilvános perpatvaruk jó színháznak bizonyult) **6**: *theatre of operations*: hadszíntér, hadműveleti terület *theater* mn. (1977): hadszíntéren használatos, e használattal kapcsolatos vagy arra alkalmas (~ *nuclear weapons*: hadszíntéri nukleáris fegyverek)

Milyen vonások jellemzik a szó használatát, legalábbis az iménti meghatározás szerint? Először is olyan *helyre* [*place*] utal, ahol *események* történnek [*take place*]. Másodsorban bár ezeket az eseményeket általában „drámai előadásként vagy látványossággént” határozzák meg, egész más természetűek is lehetnek: „a közélet [...] jelentős eseményei vagy aktusai”, például orvosi demonstrációk, előadások vagy – riasztóbb módon – katonai események, amelyekben akár „nukleáris fegyverek” is szerepelhetnek. Az atomrobbanás fényképen, filmen, majd televízión megörökített és szétterjesztett látványa kétségkívül beégett az átlagember képzeletébe, mióta az első atombombák 1945-ben porig rombolták Hirosimát és Nagaszakit. Elég-e ez ahhoz, hogy az ilyen látványt a „színházi” esemény vagy különösen a színház megfelelő példájává tegye?



*Az 1945. augusztus 9-én Nagasakira ledobott atombomba 18 km magas gombafelhője*

Az egyik széles körben elterjedt és réges-régi előfeltevés, mely ott munkál ebben a szótári definícióban, s amely előfeltevést már elkezdtünk megkérdőjelezni, nem más, mint a „látványnak” a „színházzal” való azonosítása. A „hadszínterek” nem feltétlenül oly szembetűnően látványosak, vagy oly nyilvánvalóan rombolók. A színház szótári összemosása vagy összekeverése a látvánnyal azonban legalább annyira jelentős is, mint amennyire szimptomatikus: a „nukleáris fegyverekre” tett utalás előtérbe állítja a „színház” és a „teatralitás” fogalmát manapság leginkább alakító, kirívó és megkülönböztető tényezők egyikét, nevezetesen az energia túlsúlyát az anyaggal, az erőét a testekkel vagy a hatalomét a hellyel szemben. A „nukleáris fegyverekre” mint a „hadszíntér” mintapéldájára való utalás jól mutatja, hogy a szóban forgó „műveletek” nem egyszerűen csak megtörténnek vagy helyet foglalnak [*take place*]: éppen az különbözteti meg őket, hogy képesek szó szerint *elpárologtatni* vagy *szétporlasztani* a helyeket, porrá vagy köddé változtatva az ott lévő

testeket. Ez a művelet csakis egy olyan perspektívából idézhető meg a „színház” használatának illusztrációjaként, amely történelmileg az első világháborúban, a légi kamera bevezetésével jelent meg, amit azután az audiovizuális távmegfigyelés különféle formái követtek. Ilyen perspektívát feltételez a „gombafelhő”, mely azóta a nukleáris robbanásnak mint látványnak az emblémájává vált.

Ez a banális, ugyanakkor gyanúsán szimptomatikus szótári példa mindenesetre jelzi, mennyire bonyolulttá és ellentmondásossá vált a „színház” és a „média” viszonya. A „média” szó gyűjtőnév, melyet gyakran egyes számban használnak, én azonban többes számú főnévként használom majd, hogy emlékeztessenek heterogén összetételére. [2] A „médianak” egy sor egészen különböző formája létezik: hírközlő média (rádió, televízió), rögzítési módok (digitális és analóg), adathordozók (fotográfia, film, videó, audio), internet (vagyis a számítógép mint médium), és így tovább. A „média” e nagyon különböző típusainak csaknem mindegyike – a többé vagy kevésbé nyilvánvaló különbségek ellenére is – az elektromosságon mint energiaforráson alapul, akár rögzítésre, tárolásra vagy közvetítésre használják. Az elektromosság mint energiaforrás egyik megkülönböztető jegye – legalábbis az elektronikus média vonatkozásában – az a képessége, hogy sebességénél fogva átalakítja a hagyományos tér- és időtapasztalatot, a távolság és a közelség élményét, s ekként a testeket, melyeket jelentős részben térbeli és időbeli elhelyezkedésük határoz meg. Ami ezzel szemben a színház, s egyúttal a teatralitás sajátos tulajdonságának tűnik, legalábbis ezek hagyományos elgondolása szerint, az nem más, mint hogy azon az „euklideszi” tér-időtapasztalaton alapulnak, amelyet az elektronikus média relativizál, ha nem egyenesen el is töröl; mindennekfölött az, hogy a testek – különösen pedig az *élő* testek – elhelyezésében a jelenlét és a távollét, illetve a közelség és a távolság ellentétére épülnek. [3]

A helyzet azonban, mint mindig, jóval bonyolultabb. Megköveteli, hogy visszatérjünk a színházról való rendszerszerű nyugati gondolkodás alapszövegéhez, Arisztotelész *Poétikájához*. E szövegben – melyet jóval a megalkotása után, jegyzetekből állítottak újra össze, s mely ekként minden, csak nem teljes vagy befejezett – Arisztotelész úgy védelmezi a színházat a platóni kritikával szemben, hogy leértékeli anyagi környezetét, a színház sajátosan szcenikus *médiumát* – vagyis mindazt, ami a látvánnyal vagy *opszissz* kapcsolatos -, egyszersmind alárendeli a *müthosznak*, azaz a „mesének” [ *„plot”*]. A mese tárgya „nem emberek, hanem cselekvések [*praxeosz*], azaz élet [*biu*] utánzása”. [4] Az Arisztotelész által „bonyolultnak” vagy „tekervényesnek” nevezett mesék szerkezete folytán a merőben esetleges *opszisz* a *szünopszisz* állapotává alakul át, a látvány „egyetlen tekintettel” [5] való befogásának aktusává. Ugyanakkor annak érdekében, hogy alkalmas legyen efféle szünoptikus megtekintésre, a tragédiának olyan belső szerkezeti egységgel kell rendelkeznie, amellyel a pusztá jelenségek nem rendelkeznek. Azt, hogy Arisztotelész pontosan miként is gondolja el az egységnek ezt az állapotát, jól megvilágítja amerikai fordítója és kiadója, Gerald Else, aki szerint a *müthosz* voltaképpen „egyetlen cselekménysor, melyet egy konkrét cél elérése érdekében egy konkrét akarat indít el. Az arisztotelészi értelemben vett tragédia velejét annak a koncentrált, egységes szándéknak a megfordulása képezi, melybe egy ember egész élete is bele lehet sűrítve.” [6]

Else ezzel Arisztotelész szövegének egyik legszembeötlőbb és legfurcsább pontját érinti: azt,

ahogyan a mű a *praxiszt* a *bioszhoz*, a „cselekményt” az „élethez” köti. Függetlenül attól, hogy a szóban forgó élet és cselekmény egy „egyen” sajátjaként értendő-e, miként Else mondja, vagy általánosabban, a kettő összekapcsolása, úgy tűnik, egységesítő szerepük kimutatását célozza. Efféle egység határozza meg a „fordulat” (*peripeteia*) kulcsmozzanatát is, mely Arisztotelész leírása szerint nem egyszerűen csak megszakítja a cselekményt, hanem végül is előkészíti alapvető egységének felismerését. E felismerés (*anagnóriszisz*) megrázó lehet, sokkhatása azonban csak még inkább megerősíti a cselekmény és az élet feltárult egységét. Arisztotelész *Poétikájának* sarokköve az a tézis, miszerint a *peripeteia* és az *anagnóriszisz* konvergenciája a tragédiát értelmi egységgel ruházza fel, s ezzel kiemeli a színházi látvány (*opszisz*) egyébként esetleges médiumából. Az említett tézis tehát a tragédiát lényegileg *drámai* műfajként, ugyanakkor a legmagasabb költői formaként határozza meg.

Arisztotelész tehát valamely célra használatos eszközként gondolja el a médiumot, s később ez válik a „média” mint olyan hagyományos felfogásává. A *médium* nem más, mint *eszköz*, *instrumentum*, alkotóelem, a költészet szükséges, de nem elégséges összetevője. A *Poétika* elején, a mű második fejezetében, Arisztotelész igyekszik gyorsan elintézni a médiával kapcsolatos kérdéseket, s a médiumokat az érzékektől – lényegében a vizuális és az audiális érzéktől, a látástól és a hallástól – vett kategóriákba sorolja. Az alakzatokat és a színeket az előbbihez, a ritmust, a beszédet és a dallamot az utóbbihoz rendeli hozzá. Ezt követően kikel azok ellen, akik a médiumokat [*media*] összemossák mindazokkal a speciális szerepekkel, amelyekre használatosak (s ekként előrevetíti a „formalizmus” mindmáig oly népszerű kritikáját). Az összemosás érzékeltetése céljából olyan kritikusokra utal, akik Homérosz költészetét összekeverik Empedoklész tudományos írói munkásságával, csupán mert mindkettő versmértékben van.

Hasonlóképpen Arisztotelész a szcenikus médium különféle aspektusait is eszközként fogja fel, melyek mind alá vannak rendelve a célnak, melyre használják őket. Optimális esetben a médium eltörli magát, ezért meghatározó tulajdonsága az lesz, hogy *diaphanusz*, vagyis átlátszó. Pontosan ezt a sajátosságot tulajdonítja általában véve a médiának. A *lélek* című értekezésében (a 2. és 3. könyvben) Arisztotelész az érzékelés, legfőképpen is a vizuális érzékelés vonatkozásában tárgyalja a médium funkcióját. Fejtegetése világossá teszi, hogy a médiumot alapjában véve térközként, térbeli távolságként fogja fel két pont között, melyeket általában adónak és vevőnek, vagy – hasonló logikával – megnyilvánulásnak és befogadásnak szokás nevezni. A médium az, ami áthidalja a kettő közötti távolságot – eredet és végcél, indulás és érkezés távolságát -, s ezzel lehetővé teszi a közvetett [*indirect*] kapcsolat, a közvetítés [*transmission*] vagy közlés [*communication*] létrejöttét. Ebbéli működése miatt a médium nem tekinthető teljesen passzívnak vagy semlegesnek, inkább afféle elősegítőként funkcionál, mely a szétválasztással összeköt, akár egy híd.

A színházra vagy – Arisztotelész felfogása szerint – a drámára alkalmazva, a szcenikus médium lehetővé teszi, hogy a mimézis szó szerint megtörténjen, azaz *helyet foglaljon* [take place], de csak annyiban, amennyiben tiszta átlátszóságba megy át. A tragédiában a mese, a *müthosz* az, ami a színházi *opsziszt* jelentéssel *szünopszisz* alakítja. A szcenikus médium ekként átlátszó térré válik, mely lehetővé teszi, hogy a mese megjelenjen.

Így a „színház” és „a média” közti viszony bármiféle tárgyalásának először is a *színház* médiumként való értelmezésének különféle hagyományait kell megkülönböztetnie. „Nyugaton” alighanem az arisztotelészi *Poétikával* kezdődő hagyomány a legerőteljesebb, abban az értelemben, hogy ez a legnagyobb hatású, nem csupán elméletileg, hanem a gyakorlat tekintetében is. <sup>[7]</sup> Ám miként látni fogjuk, nem ez az egyetlen értelmezés, s maga a szöveg sem teljesen következetes.

Arisztotelésszel kezdetét veszi tehát egy olyan hagyomány, amely szisztematikusan és előíró jelleggel azonosítja a médiumot az eszközzel, s ezzel a színház szcenikus médiumát a *szünopszisz*on keresztül az érzékelés, a látás és a megértés eszközöként határozza meg. Mindezt azáltal éri el, hogy a színházat a tragédia modellje szerint, pontosabban a tragédia ama értelmezése szerint fogja fel, melyben az drámai konfliktusok eljátszásaként határozódik meg, amely konfliktusok végül az egységes és önálló mese révén oldódnak meg. A színészek és a közönség „eleven jelenléte” persze számításba van véve, de csakis mint egy „cselekmény” és azon keresztül egy „élet” egységének megjelenítéséhez szükséges eszköz.

Miután ekként összefoglaltuk a tragédia színházhoz való viszonyát tárgyaló arisztotelészi értekezés meghatározó gondolatmenetét, nyomban hozzá kell tennünk, hogy a szöveg bonyolultabb annál, amilyennek ebből a rezüméből tűnhet. Bár a színház médiumként való iménti felfogása uralja a *Poétika explicit* érvelését, legalább egy helyen a hely és a médium kérdése különös és figyelemre méltó módon ellenszegülni látszik az instrumentalizációnak. Az előadások korai szakaszában (3. fej.) Arisztotelész a tragédia és a komédia eredetét taglalja, és elmondja, hogy különböző városok miképpen próbáltak igényt támasztani az apaságra:

[a dórok] bizonyságul az elnevezéseket hoz[zák] fel. Azt mondják ugyanis, hogy ők a körülfekvő településeket *kóménak* hívják, az athéniaiak viszont *démosznak* – abban a hiszemben, hogy a kómódoszok nem a jókedvű felvonulástól [*kómosz*] kapták a nevüket, hanem onnan, hogy falvak [*kómé*] szerte kóboroltak, a várostól megvetetten -, meg hogy ők azt: tenni valamit, úgy mondják: *dran*, az athéniaiak viszont így: *prattein*.” [48a35-45] <sup>[8]</sup>

„A »dórok« állításai – jegyzi meg Else – nem igazak, és nem is tartoznak a tárgyhoz. A »komédia« az attikai *kómosz* (»mulatozó«) szóból származik, nem pedig a *kóméból* (»falu«)” (85). Filológiai szempontból Else-nek feltehetőleg igaza van. Ám eltekintve látható ingerültségétől, amiért kénytelen egyáltalán foglalkozni az illető részlettel, hiszen az abban mondtak „nem igazak, és nem is tartoznak a tárgyhoz”, Else egy pillanatra sem gondolkodik el azon, mi is lehet itt a lényeg, vagy hogy érdekes lehet-e egy kijelentés attól még, hogy nem „igaz” az etimológiai pontosság értelmében. Ehhez képest jómagam úgy látom, hogy Arisztotelész szövege itt számos olyan

kérdést érint, melyek nagyon is figyelemre méltó összefüggésben állnak a teatralitással. Egy olyan etimológiai spekuláció kontextusában, amely arra hivatott, hogy egy adott városállamra a színház „atyjának” jogát ruházza, a „komédia” bizonyosfajta területenkívüliséghez (száműzetéshez és bolyongáshoz) való társítása egyszerre visszhangozza és előrevetíti a színház történetének egyik alapvonását, ismét csak a nyugati színházra értve: problematikus viszonyát a tulajdonhoz, a politikához és a fennálló, felszentelt helyekhez és intézményekhez, akár privát vagy publikus, akár politikai vagy otthoni terekről van szó. Arisztotelészt megelőzően Platón is hasonló alapon marasztalta el a színházi mimézist,<sup>[9]</sup> s az elkövetkező századokban végig az ő ítélete visszhangzott, nem egyszer alapot szolgáltatva a színház teljes körű betiltásához is.

Mindebből persze semmi sincs nyíltan kimondva Arisztotelész szövegtöredékében, mely *Poétika* címen hagyományozódott ránk. A probléma azonban egyidős a tragédia születésével, s mindenekfölött azzal a konkrét tragédiával, melyet Arisztotelész mellett sokan mások is a műfaj csúcspontjának tartanak: Szophoklész *Oidipusz király*ával. Mit jelent egy városállam szülöttének lenni, szemben azzal, ha valaki idegen? Mi a helyzet Oidipusszal, aki egészen addig idegennek tekinti magát az uralma alatt álló városban, míg rá nem jön, hogy ott született? Oidipusz helyzete azt sugallja, hogy a *Poétikában* kifejtett totalizáló és egységesítő színházfelfogás alátámasztása helyett Szophoklész darabja az értekezés színházi lerombolásaként olvasható. Ez a színház másfajta felfogását vagy megközelítését nyitja meg, melyben a sajátlagosan szcenikus médium immár nem csupán valamilyen célt szolgáló eszköz, hanem térbeli-időbeli állapota annak, amit Benjamin – csaknem három évezreddel később – „a jelenlévő exponálásának [*die Exponierung des Anwesenden*]” nevez majd. Benjamin számos esszéjében használja ezt a kifejezést, melyek egyike különösen érdekes a jelen kontextusban, mivel a színház specifikumának meghatározását adja ama „új média” felől, mely akkoriban, Benjamin számára mindenekelőtt a filmet és a rádiót jelentette. Az alábbiakban éppen ezért először röviden megmutatom, hogy az *Oidipusz* miképpen olvasható a színházi tér mint médium problematizálásaként, majd rátérek arra, hogyan próbálja Benjamin ezt a teret az új média felől értelmezni.

## Több mint egy: *Oidipusz király*

Minden, ami a színházzal mint médiummal, a színpaddal és a látvánnyal, az *opszisszal* kapcsolatos, Arisztotelész szerint egyedül a *szünopszisz* érdekében létezik. A reprezentáció gépezete ezért csak annyiban hasznos, amennyiben képes eltörölni önmagát, átlátszóvá válni, közvetlenebb pillantást engedve magára a dologra – vagyis egy cselekmény és egy élet egységére – ahhoz képest, ami a mimézis egyéb formáiban, különösen az epikában lehetséges. A tragédiában, hangsúlyozza Arisztotelész, semmilyen közvetítő narratív beavatkozásra nincs szükség, mivel a mimézist közvetlenül élő személyek hajtják végre, „itt és most”, a színpadon. A színház szcenikus médiuma ekként lehetővé teszi egy bizonyos „itt és most” számára, hogy megtörténjék és, mint mondják, átlátszóvá váljék, felfedve egy élet – ha nem az élet – mélyebb közvetlenségét.

A kérdés, mely a színház iménti arisztotelészi megközelítéséből fakad, a következő: miféle „itt és

most” kerül bemutatásra a színpadon? Olyan, ami képes önmagát eltörölni egy áttetszésben, mely lehetővé teszi, hogy egy/az élet maga jelenjen meg, a maga benső és jelentéses egységében? Arisztotelész válasza, mint láttuk, az, hogy a „felismerés sokkja” – a sokk és meglepetés, amit a felismerés követ vagy kísér – olyan „megtisztulást” foglal magában (vagyis olyat hoz létre vagy olyannal jár együtt), mely eltávolítja vagy „eltakarítja” az idegen elemeket – ez a híres *katharszisz*. Bárhogyan is értelmezzük ezt a kifejezést – akár hagyományosan, a közönség érzéseire vonatkoztatva, vagy miként Else javasolja, magával a tragikus cselekedettel kapcsolatosan -, szerepe alighanem abban áll, hogy az *opsziszt szünopszisz*szá, a médiumot eszközzé alakítsa, s hogy a színpadon megjelenített eseményeket egy egységes cselekmény és élet teljes és jelentéses sorozatává formálja át.

Mármost, meglepő módon mindezen elemek nyíltan szerepelnek az *Oidipusz király*ban, csak hogy Oidipusz szorongatottságának, a tragikus *hamartiának* az alkotóelemeiként, nem pedig ennek megoldásaként. Ezt talán úgy lehet a leghatásosabban demonstrálni, ha Oidipusz nyitóbeszédének alábbi, szélsőségesen teatrális részletét odaállítjuk a látnok Teiresziasz hozzá intézett rémisztő szavai mellé. Ekképpen szól Oidipusz a királyi palota előtt összegyűlt, aggódó thébai polgárokhoz:

Nem hírnököktől, gyermekeim, én magam  
láttam méltónak s jöttem ime hallani,  
én, mindenütt híresnek mondott Oedipus. <sup>[10]</sup>

Teiresziasz pedig ekként búcsúzik:

...megyek már [...]  
Megyek, de előbb halljad, amiért jöttem. Én  
nem rettegek arcodtól. Rajtam nincs erő.  
Kimondom hát: az, akit hirdetsz és kutatsz  
és fenyegetsz, mint Láiosnak gyilkosát,  
az *itt van!* Még ma azt hiszik, hogy idegen  
bevándorolt; de nemsokára thébai  
szülöttek ismerik föl... (38 [173-174])

Természetesen mindkét beszédnek ugyanaz a „referense”, ám az teljesen eltérő jelentőségre tesz szert a két megszólalásban. S ami talán még ennél is fontosabb: a két részlet jól elkülöníthető megközelítését adja az „itt és most”-nak, s vele a jelenlét kérdésének általában és a színházi jelenlétének sajátosan. Amikor Oidipusz „bemutatja magát” Théba polgárainak, a Karnak, de ezzel együtt a darab közönségének is, ezt teljességgel „arisztotelészi” módon teszi, vagyis megpróbálja kiiktatni a médium mediációit, a „hírnökökkel” együtt, és megpróbál „maga” „hallani”. Ez a „maga”, melyet Oidipusz kimondhatónak hisz, áttetszik saját személyén: azért jött „ide”, megmutatkozva a thébaiak színe előtt, hogy közvetlenül hallja keservüket, és megnézzé, mit tehet annak enyhítésére.





*Oidipusz és a Szfinx (Athanasius Kircher: Oedipus Aegyptiacus, 1652-54, borító)*

Oidipusz látszólag már csak azért is magabiztos lehet, amikor megjelenik, mert Théba királyaként jelenléte a legfőbb tanújele annak, hogy képes rejtélyek megoldására. Ha a távolságokat leküzdve „mindenütt híres”, ennek oka éppen az, hogy képes volt megválaszolni a Szfinx talányát, s ezzel megszabadította Thébát és annak új uralkodója lett. A jelent tehát Oidipusz a múlt azonos ismétlésének tekinti: ami egykor volt, újra eljön, s erre saját hírneve a bizonyság. Az „itt és most” azért átlátszó, mert az „ott és akkor” azonos ismétlésének tűnik; a jelen a múlt ismétlése, a jövő pedig potenciálisan a jelené. Az ismétlés itt az azonos visszatéréseként, nem pedig megváltozásaként vagy átalakulásaként van felfogva.

Ez az időfogalom, a jelennek, múltnak és jövőnek ez a felfogása, Oidipuszt önbizalommal tölti el abban a tekintetben, hogy képes lesz visszaállítani az elveszett áttetszőséget: „Újra kezdem, s mindenre fényt derítek” (29).<sup>[11]</sup> Mihelyt ekként fényt derítenek rá, a probléma a megoldódik, méghozzá a „megtisztítással”, vagyis azzal, hogy a politikai testből eltávolítják a sötét, ártó elemet (a *miaszmát*), s ezáltal helyreállítják a város egészségét.<sup>[12]</sup>

Tehát Oidipusz az, aki egészen szó szerint úgy *mutatja be magát* [presents himself], mint ama színházfelfogás megtestesülését, amelyet később Arisztotelész vázol majd fel tiszta átlátszóságot teremteni képes bemutatásként [*presentation*] vagy eljátszásként [*enactment*]. Ez viszont meghatározott helyfogalmat feltételez, annak bizonyos fogalmát, hogy mit jelent például „itt és most” lenni, nem pedig „ott és akkor”. Teiresziasz rémisztő búcsúszavai megismétlik ezt a felfogást, ám az ismétléssel egyúttal le is rombolják. Akit „ott” kint keresel, mondja Teiresziasz Oidipusznak, valójában épp „itt” van, „itt és most”. Csakhogy az illető személy nem úgy van itt, ahogy gondolod, hogy a dolgok itt vannak, vagyis a szünoptikus látás számára hozzáférhetően: „te látsz és nem látod, [...] hogy kinek házában élsz és kikkel élsz” (37 [172]). Teiresziasz és a darab burkoltan magának a látásnak a gondolatát kérdőjelezi meg, s ekként a színházi látását is, például

egy darab látását és hallását. Oidipusz számára, ahogyan Arisztotelész számára is, a színház médiuma, a *theatron*, egyszerre kíváncsú és problémátlan, mivel olyan médium, mely végső soron eltörli önmagát, és átlátszóvá válik. Ezért tudja visszautasítani Kreón ajánlását, hogy menjenek be a palotába megvitatni a jóslat szavait, a dagályos intelemmel: „Mindannyiunk előtt szólj! E népért nagyobb gond üli vállam, mint a saját lelkemért” (28 [160]).

„Én magam láttam méltónak s jöttem ime hallani” – jelenti be az elején Oidipusz. Ám a megtudásról (hallásról) alkotott fogalma az azonosságnak és az ellentétnek pontosan azt a logikáját előfeltételezi, melyet helyzete aláás: hogy „itt és most” lenni nem az, mint „ott és akkor”; hogy „magam” „hallani” alapvetően más, mint „másoktól” hallani; hogy idegennek lenni és helyben születettnek lenni egymást éppoly kölcsönösen kizáró állapotok, mint önmagunknak lenni és idegennek lenni. E logika sarokköve mégis az a kijelentés, hogy az ember [*one*] nem lehet egyszerre egy [*one*] és sok. Oidipusz ebbe kapaszkodik – minthogy pontosan azok a „hírnökök” özönlik el, akiket kiiktatni gondolt -, midőn megvallja Iokaszténak utolsó reményét:

Oedipus: Ugyis már egy reményem maradt meg csupán:  
még ezt az embert, ezt a pásztort várom én...

Iokaszté: S mit kívánsz tőle, hogyha majd megérkezik?

Oedipus: Megmondom. Ha ő minden pontban ugyanúgy  
beszél, ahogy te, elkerültem rémemet.

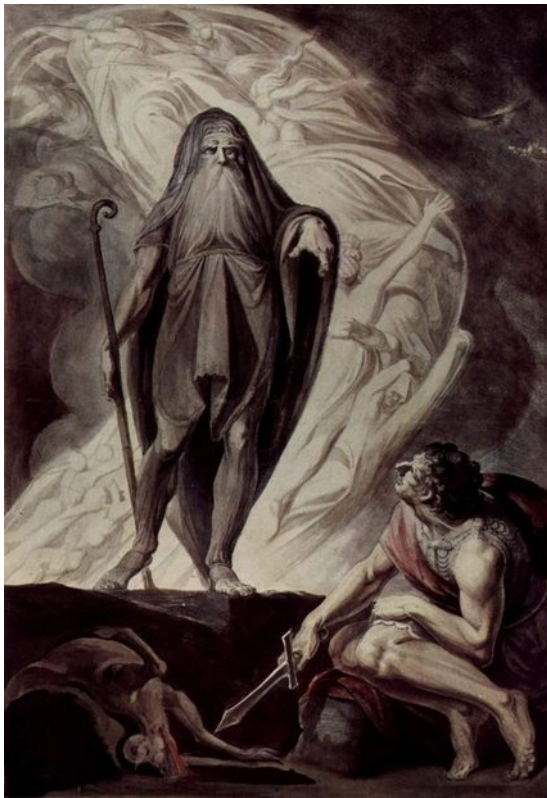
Iokaszté: S mily pontot leltél szavaimban feltűnőt?

Oedipus: Utonállók, így mondtad, ölték volna meg  
szerinte Láios királyt. Ha most is így  
beszél, többesben: nem én voltam gyilkosa.

Hiszen egy embert többnek nézni nem lehet. (49 [190-191])

„Egy embert többnek nézni nem lehet”: <sup>[13]</sup> s mégis nem éppen ez-e az, amit Oidipusz tragédiája egyszerre megerősít és tagad? Oidipusz a messziről jött idegen, de egyszersmind ő a helyben született thébai. Egyszerre ő Laiosz megbosszulója és gyilkosa, vagy Teiresziasz szavaival:

...önnön gyermekeinek  
testvérük és atyjuk egyszerre, [...] szülő  
anyjának fia s férje; apjának pedig  
gyilkosa s ágy-utódja. – Menj be most, tűnődj  
szavamon, és ha rajtakapsz, hogy nem igaz,  
*akkor* mondd, hogy már jóslásra vak vagyok! (38 [174])



*Oidipusz és Teiresziasz (Johann Heinrich Füssli:  
Theresias erscheint dem Ulysses während der  
Opferung, 1780-85, Graphische Sammlung der  
Albertina, Bécs)*

Oidipusz, aki a maga szemével akar látni, nem pedig másokéval, aki el akarja űzni a sötétséget és fényt akar hozni, aki reméli, hogy ugyanúgy megmenti majd Thébát a pestistől, ahogy megmentette a Szfinxtől – nos, Oidipusz, miként Hölderlin fogalmaz (ismét a kiváló *Megjegyzések* ben), „teljességgel megfélekedezik magáról, mivel teljességgel a pillanatban van”: a jelent a múlttal, a múltat pedig a jövővel azonosítja. A jelenlét olyan fogalmát képviseli tehát, mely amilyen egyszerű, olyan tarthatatlan: a jelen idejű, kijelentő módú létige, a *van* [is] tetszetős egyszerűségét. Oidipusz hírneve és intelligenciája teljes egészében azon alapul, hogy meg tudta oldani a Szfinx talányát, olyan választ adva, melynek formája egyszerre volt állítás és név: „ember”. Így válaszol arra a szorongatott helyzetre is, amelyben találja magát: ahhoz, hogy megszabadítsa Thébát a pestistől, megpróbál találni egy bűnöst, akit el lehet űzni. Hogy megmagyarázza Teiresziasz szavait, szintén megpróbál azonosítani egy szövetkezőt, Kreónt. A másik csak az azonosítás, az elítélés, állítás, megnevezés s ekként megismerés lehetőségeként létezik. Hölderlin szerint Oidipuszban a tudás „átszakította korlátait [*seine Schranke durchrissen hat*]”, s egy pillanatra „megrészegültté” válik. Valójában azt is mondhatnánk, hogy éppen e korlátok vagy határok újbóli meghatározása és felállítása alkotja a darab legfőbb drámai pillanatát, a „cezúrát”, mely – az arisztotelészi fordulat holderlini újrafogalmazásában – megszakítja és felfüggeszti a „cselekmény” előrenyomulását, ám az *anagnóriszisz*nek nem feltétlenül abban az értelmében, melyet Arisztotelész előre látott. Ez a pillanat egészen pontosan kijelölhető. Válaszul Teiresziasznak, aki

épp az imént hozta tudomására, hogy „a gyilkos, akit kutatsz, te vagy” (36 [170]), Oidipusz gúnyosan azt kérdezi a látnoktól, hol volt, mikor a Szfinx Thébát gyötörte, majd „kemény büntetéssel” fenyegeti. <sup>[14]</sup> Ez a fenyegetés válaszra készíti Teiresziaszt, mely így kezdődik:

Ha király vagy is, a válasz joga minket  
egyenlővé tesz. Illet ennyi hatalom.  
Mert Loxias szolgája vagyok, nem tiéd,  
s nem is Kreont fogom védőmnnek mondani! (37 [172; ford. mód.])

Teiresziasz e szavakkal kezdi végső, lesújtó jövődölését – szenvedést és megvetést, vakságot és száműzetést jósolva a megkínzott királynak. Szavai azonban alapvetően más gondolkodás- és beszédmódot sugallnak ahhoz képest, amit mindeddig Oidipusz használt. Ez a gondolkodás nem „feledkezett meg magáról a pillanatban”, azaz a jelenben, nem olyan beszélő gondolkodása, aki azt hiszi, uralja a helyzetet, mert áttetsző a maga számára, miként a nyelv is áttetszőnek tűnik neki. Teiresziasz jóval inkább ahhoz ragaszkodik, hogy rangjuk és hatalmuk különbsége ellenére a nyelv előtt a látnok és a király is egyenlőek, hiszen mindketten birtokában vannak – és alá vannak vetve – a „válasz jogának”. Teiresziasz, aki nem lát a szemével, mentes a látás ama fogalmának *hübrisz* étől, mely úgy gondolja vagy hiszi, hogy az ember képes lehet „maga látni”, mások segítségével nélkül, mellőzve a „hírnökök” és „médiumpok” [*media*] közreműködését. Egyszóval, a nyelv bizonyosfajta átlátszóságába és engedelmességébe fektetett hitből fakad ez a *hübrisz*. „Látom, hogy még magadnak sem javadra lesz, / amit beszélsz” (34 [168]), mondja Teiresziasz Oidipusznak összeszólalkozásuk elején. A látnok azt is hangsúlyozza, hogy „sosem lett volna szabad eljönnöm”. <sup>[15]</sup> Még sincs más választása, mint eljönni, s nem pusztán azért, mert a király hívatta, hanem mert válaszolnia kell a másik hívására, bármi áron is: „keserves átok tudni azt, amit / nem-tudni jobb” (34 [168]).

Teiresziasz és Oidipusz különbségét tehát ekként foglalhatnánk össze: mindketten egy réges-rég előírt szerepet játszanak, mely rögzítve lett, akár egy színdarabbeli szerep, még mielőtt a „színjátékot”, melyben megjelennek, ténylegesen megírták volna. Ám míg Oidipusz azt hiszi, hogy a maga erejéből lett uralkodó, fejedelem, *türannosz* Théba és a nyelv fölött, Teiresziasz tudja, hogy *mástól* szerzi intelmeit, mondván: „Loxias szolgája vagyok, nem tiéd” (37 [172]).

Ez a „bölcsség” a felelet jogát, sőt felelősségét illetően, mellyel egy olyan másik hívására hagyatkozik, aki sohasem lesz egyszerűen jelen, a színház egy másfajta felfogásának, sőt gyakorlatának nyit utat, melyben újra megjelenik – az immár döntő jelentőségű – *médiump*. Ezt az újbóli megjelenést a *válasz* fontossága jelzi: Teiresziasz Oidipusznak adott válaszáé, melyben kiáll a válaszadás kötelessége mellett, de a Karnak kettejük összeütközésére adott válaszáé is. Ez a válasz a *türannosz* beszédmódjában kezdődik, de fokozatosan a látnokéba tűnik át:

Kit érthetett  
jós-szavu szirtje

Delphinek, ki rég e  
bűnök-bűnét  
véres ököllet  
elkövetni merte?  
Ki az?  
[...]  
Fölvillogott  
hóborította  
Parnasszus tövében  
a szent parancs:  
űzni, nyomozni  
a véres ismeretlent.  
Hol van?  
[...]  
Rettenetet,  
rettenetet  
ráz föl a zord  
látnoki szó.  
  
Nem hiszem és  
nem tagadom:  
minden sötét.  
  
Félek, de nem látom,  
mi van előttem. (39 [174-175; ford. mód.])

A Kar azzal kezdi, hogy felteszi az azonosság és, ahhoz kapcsolódóan, a hely kérdését: „Ki az?” és „Hol van?” Ahhoz, hogy azonosítsák, a tettet lokalizálni kell. Ám ha az elkövető egyszerre van itt és most, az orrunk előtt, ugyanakkor az uralkodó helyén, akkor a szóban forgó időt és teret többé nem tekinthetjük az azonosítás átlátszó körülményeinek, hanem egy kétértelműbb, ambivalensebb dinamika elemeivé válnak: „Nem hiszem és nem tagadom [...] Félek, de nem látom, mi van előttem.” A Kar „előtt” voltaképpen egy olyan darab hasadt és váltakozó jelenete/színtere [*scene*] vagy jelenetsora [*scenario*] áll, mely nem egyszerűen egy „cselekmény” vagy egy „élet” egységét vagy teljességét játssza el, hanem ezek redukálhatatlan egység-nélküliségét, melyben az „egy/ember” [*one*] mindig „több mint egy” [*more than one*] – több és kevesebb egyszerre.

Talán ezért van, hogy a darab vége – itt legalábbis – nem az élet vége is egyúttal. Inkább kezdet: egy család, egy dinasztia, s talán egy városállam végének kezdete – öncsonkítással és száműzetésbe vonulással. Oidipusz az Arisztotelész által megidézett etimológiai vita komikus mulatozóihoz hasonlóan kiűzetik a városból és kóborlásba fog. Ez a vég inkább félbeszakítás, mint befejezés, s a záró kardalt a végnek e háttére elé kell elhelyeznünk: <sup>[16]</sup>

Nézzetek rá: Théba népe, itt a híres Oedipus,  
ki a Nagy Talányt megoldta, leghatalmasabb király,  
minden polgár irigy szemmel leste boldogságát:  
s nézzétek, mily rettentő sors hullámába hullott ő!

Senki hát halandó embert, ki e földön várja [*episzkopunta*] még  
végső napját, ne nevezzen boldognak, míg élete  
kikötőjét [*terma tu biu*] el nem érte bánat nélkül, biztosan.  
(1524-30. sor [218; ford. mód.])

Az élet előre várt vége (*terma tu biu*) korántsem esik egybe a tragédia végével, a darab végével. Ugyanakkor éppen mivel a darab vége nem eshet jelentéssel egybe a történet végével, ami pedig nem eshet egybe az élet végével, pontosan a „vég” és a „jelentés” ezen egybe-nem-esésében rejlik bizonyosfajta *színház*. Ezt a színházat megszakítások jellemzik, vagy – hogy újra Benjamin kifejezését idézzem – „a jelenlévő exponálása” [*exposing of the present*]. A jelen exponálva van, ki van téve, amennyiben oda van téve „mielőtt” [*before „us”*], a szemünk elé, de sosem egyszerre látható módon, mivel soha nincs teljesen ott. Inkább arról van szó, hogy az ilyen jelenlét túldeterminált, minthogy olyan térbe van helyezve, mely behatárolt, ugyanakkor sosem teljesen zárt vagy meghatározott. Látni kell, hallani, kommentálni, válaszolni rá, de anélkül, hogy bármely válasz révén teljességgel megértenénk. A megértés ilyenkor korlátai határozzák meg a színház „új médiához” való viszonyát.

## Csoportosulások

Ezt a viszonyt Benjamin egyik rövid szövegével közelíthetjük meg, melynek címe egyszerűen *Színház és rádió*. Van viszont egy fontos alcíme: „Nevelőmunkájuk kölcsönös ellenőrzéséről”. Benjamin nyitó megjegyzései a két médium kapcsolatáról ma fölöttébb ismerősnek, ugyanakkor fölöttébb távolinak hangzanak. Először is megjegyzi, hogy a cím (feltehetőleg az „és”) által sugallt harmónia dacára a két médium viszonya valójában inkább versengés, mint együttműködés jellegű: míg a rádió jól láthatóan mindinkább kiterjeszti tevékenységi körét, a színház éppoly jól láthatóan egyre nagyobb válságba zuhan. Ennek ellenére Benjamin kitart együttműködésük lehetősége, a „közös munka [*Gemeinschaftsarbeit*]” mellett, noha szigorúan a „nevelés” terén. Megjegyzései ezen a ponton egy rendkívül fontos különbségtételt és problémát érintenek, mely a média összes jelenkori tárgyalására kihatással van; ez pedig nem más, mint a publikus és a privát (különösen pedig a gazdasági) szférához való viszonya. Benjamin korában és Európában egészen az utóbbi néhány évtizedig kizárólag az állam birtokolta és működtette a rádiót. Bármily jelentős mértékben szolgált is az uralkodó csoport érdekeit, közszolgáltatásnak tekintették. Az utóbbi évtizedekben mindez gyökeresen megváltozott, nem csupán Európában, de világszerte, minthogy mindenütt teret hódított a profitérdekelt, magántulajdonban lévő média amerikai modellje.



Rádióiskola (*Schulfunk*) az 50-es években

Egyetlen történelmi fejlemény sem nagyobb jelentőségű, mint a hírközlő „média” ezen átlépése a „közszolgálat” birodalmából a magánvállalkozáséba. A média globális hatásának minden olyan tárgyalása, mely nem e tény értelmezésével kezdődik és végződik, bármilyen sokrétű hatást fejt is ki különféle területeken és különböző időpontokban, képtelen lesz feltárni a jelenség bonyolultságát. Miként Adorno figyelmezteti olvasóit *Prológus a televízióhoz* című esszéje elején: „A televízió társadalmi, technikai és művészi aspektusai nem elemezhetők egymástól elszigetelten.” [17] Kétségtelen, hogy Benjamin nem foglalkozik konkrétan ezzel a gondolattal a maga rövid esszéjében. A weimari Németország korabeli fejleményeinek tárgyalásakor azonban világosan érzékelhető, hogy előfeltételezi a rádió ezen aspektusát. Benjamin Brecht különböző darabjait említi, melyeket a Dél-Németországi Rádió közvetített, de említ másféle oktatási célú műsorokat is, a *Schulfunk*, a rádióiskola keretében. Ilyen értelemben a színház és a rádió összevetése nagyon speciális és látszólag nagyon távoli körülményeken alapul. Ám érdekes módon, ha a rádió helyébe a „televíziót” tesszük, pontosabban a „kábeltevé”, ma is nagyjából hasonló jelenséget láthatunk kibontakozni, legalábbis Európában. A kábeles és műholdas közvetítés által lehetővé tett műsorszolgáltatási lehetőségek kitöltése érdekében a – napjainkra túlnyomórészt társaságilag finanszírozott – tévéműsor-szolgáltatók kénytelenek a műsorkészítés olyan módjához folyamodni, mely a korábbi közvetítési körülmények között, a Hertz-féle hullámsávokon, azok korlátozott közvetítési kapacitása miatt, egyszerre lett volna lehetetlen és szükségtelen. E műsorhiány egyik eredményeként számos csatorna szenteli magát teljes egészében a színháznak és/vagy zenének, beleértve a zenés színházat, az operát és a táncot is. Tehát, úgy hetven évvel Benjamin esszéjének megírása után, a színház és a média ismét kényelmetlen együttműködésben találják magukat, bár a szóban forgó médium ezúttal nem a közszolgálati rádió, hanem a magánkézkben lévő kábeltelevízió.

Benjamin kiindulópontja tehát nem annyira idejétmúlt, mint néhány éve hittük volna. A következtetések, melyeket levon belőle, egész biztosan nem azok. Egyetlen szóval összefoghatók, ama német kifejezéssel, melyet már több ízben idéztem a színházzal kapcsolatban, de amelyet korántsem könnyű visszaadni angolul. Ez a szó az *Exponierung*, amit kényelmes volna egyszerűen „exponálás” [*exposure*] fordítani, bár ez, mint hamarosan látni fogjuk, nem igazán tesz eleget a

kíváncsiaknak. Íme a két következtetés. Először, a rádióval kapcsolatban:

„A színházhoz képest a rádió nem csupán az újabb, hanem egyszersmind az exponáltabb [*exponiertere*] technika. Ellentétben a színházzal, még nem tudhat maga mögött klasszikus kort; sokkal nagyobb tömegeket ragad meg; végül és mindenekelőtt pedig, az anyagi összetevők, melyeken apparátusa, s a szellemiek, melyeken műsorkínálata alapul, a lehető legszorosabban kötődnek a hallgatóság érdeklődéséhez.” [18]

Az *exponiert* kifejezés az „exponált”, „kitett” [*exposed*] mivolta utal, de többféle értelemben: a kifejezés itt rizikót, kockáztatást, a bizonytalanságok vállalását sugallja – melyek mind összefüggnek azzal, amit Benjamin említ: a támaszul szolgáló „klasszikus” hagyomány hiányával, valamint a közönség, s ekként az „érdeklődés” méretével és ebből adódó heterogenitásával. A kortárs médiumok nyilvánvalóan sosem tévesztették szem elől közönségük méretét – hiszen a magánvállalkozás szemszögéből tekintve éppen ez a méret határozza meg annak az árunak az értékét (s vele maguknak a „médiumoknak” az értékét is), melyet a médiumok próbálnak „eladni” hirdetőiknek -, amit azonban ezek a médiumok csak az utóbbi időben voltak kénytelenek elismerni, próbálván kitölteni a műholdas és digitális közvetítés folytán megnyílt műsoridőket, az nem más, mint e közönség potenciális heterogenitása.

Továbbra is kérdés, hogy az *Exponiertheit* fogalma, melyet a húszas években Benjamin a rádióra alkalmazott, érvényesnek mondható-e a mai médiára is, akár a rádióról van szó, akár a televízióról, akár – ami talán ennél is érdekesebb – e két intézmény jelenlegi átalakulásáról az internet hatására. Rögest visszatérek ezekre a kérdésekre. Ám először hadd kövessem nyomon Benjamin fejtegetését, mely, amint azt már eddig is láthattuk, lehetőséget ad arra, hogy feltegyünk [*pose*] – sőt ex-ponáljunk, ki-tegyünk [*ex-pose*] – számos fontos kérdést a média és a színház mai viszonyát illetően.

Miután a szóban forgó technológiák „exponáltságának” foka szerint megállapította a rádió egyértelmű fölérendeltségét a színháznak, Benjamin két kérdéssel folytatja: „S ezzel szemben mit dobhat a színház a mérleg serpenyőjébe? Az eleven közvetítők bevetését [19] – semmi egyebet. A válságban lévő színház helyzete talán az alábbi kérdésből bontható ki leghatározottabban: mit mondhat nekünk a színházban az élő személy bevetése?” (584/774).



Benjamin újra visszavisz minket az arisztotelészi *biosz*hoz: azonban nem mint a mesében utánzott cselekvés vázához, hanem mint a mimézis eszközehez. Ezzel Benjamin felveti [*pose*] vagy exponálja, vizsgálat tárgyává teszi [*expose*] az „élő eszközt” mint a színházi médium meghatározó elemét. Fejtegetése [*exposition*] jellemző módon kétrétű, hiszen egyszerre tükrözi a színház általa „maradinak” és „haladónak” nevezett megközelítését: „Az előbbi semmiképp sem érzi magát rászorítva arra, hogy tudomást vegyen a válságról. Számára az egész harmóniája sértetlen, és az is marad, s változatlanul az ember annak képviselője. Ez a felfogás ereje teljében látja az embert mint a teremtés urát, mint személyiséget (még ha a legutolsó bér munkásról is van szó). Az ő környezete alkotja napjaink kultúrkörét, melyet az »emberi« nevében tart uralma alatt” (584/774).

Bármilyen konkrét tartalmat vesz is fel, az efféle győzelmes színház „mindig mint »szimbólum«, »teljesség« vagy »összművészeti alkotás« valósítja meg magát”. Éppannyira a képzés és művelés (*Bildung*) színháza, mint a szórakoztatásé és szétszórásé (*Zerstreuung*), hiszen – bármily ellentétesnek tűnnek is – „e kettő csupán egymást kiegészítő jelenség”. Ám – mondja végül Benjamin – bármennyire nagyszabású eszközök is állnak az ilyen színház rendelkezésére, mindez meg sem közelíti azt, amit a rádió, a film – és, ma már hozzátehetjük, a televízió – kínálni képesek. A kortárs hollywoodi filmek fényében azonban módosítanunk kell Benjamin értékelését: a mai filmek gyártására és forgalmazására költött sok százmillió dollárt korántsem teszik elavulttá a médiumok technológiái, mivel a kettő mindinkább egymást kiegészítővé, sőt gazdasági szemszögből valójában szimbiotikussá vált. Az összművészeti alkotást (*Gesamtkunstwerk*) ma nem egyszerűen a „mű” szintjén, hanem – és ebben válik újra fölöttébb teatráliássá – a „kivitelezés” szintjén valósítják meg; a kivitelezés pedig a mű terjesztését és befogadását éppúgy magában foglalja, mint előadását és bemutatását, s ekként egyúttal áttételét egyik médiumból a másikba, filmről videóra, aztán CD-re, pólóra, eljutva egyik földrajzi „zónából” a másikba, s mindezt egy globális méretű, szervezett marketingművelet védőszárnyai alatt.

A színház és a média eme konvergenciájának középpontjában pontosan a Benjamin által leírt alakot találjuk, akivel az *Oidipusz* elején is szembetaláltuk magunkat: az „embert” mint önálló lényt, mint *türannoszt*, aki – úgy tűnik – éppúgy ura másoknak, mint önmagának. A „válság” ott van ugyan, de csak mint leküzdendő akadály, mint talány, melynek megoldása a varázslatos név: *ember*. Az „ember” (vagy „férfiember”) e privilegizált fogalma Oidipuszt az onto-teológiai szubjektumhoz, a nyugati színház nagy részét uraló „személyiséghez” köti. Megerősíti a teremtés folytonosságát, amit Oidipusz feltételez, amikor a jóslat szavainak túlságosan is általános értelmezéséről sietve egy száműzhető, idegen tettes túlságosan is konkrét, túlságosan is személyes keresésére tér át.



*Bertold Brecht és Walter Benjamin*

Pontosan ezt a folytonosságot, s annak humanisztikus és onto-teológiai előfeltevéseit kérdőjelezi meg a másik, „haladó” színházfelfogás, melynek kifejtésére Benjamin a továbbiakban rátér. Az ilyen színház, mint hangsúlyozza, másképpen viszonyul az új médiumok, a rádió és a televízió technikájához. Ahelyett, hogy egyszerűen csak *versenyezne* [competing] velük – vagy a fentebb már jelzett szükséges változtatásokkal: *kiegészítené* [completing] őket –, Brecht epikus színháza, mely Benjamin számára a haladó színház modelljéül szolgál, magáévá teszi és alkalmazza a „montázs” filmben és rádióban kidolgozott technikáit – nem azért, hogy mind nagyobb művek alkotásával egyszerűen lekörözze a rivális médiumokat, hanem hogy a lehető legközvetlenebb módon demonstrálja az efféle totalizáló tervek tarthatatlanságát. A kulcsszó, melyet Benjamin a *Mi az epikus színház?* című esszéiben fog kimunkálni, itt nem más, mint a *megszakítás*.<sup>[20]</sup> Mint mondja, az epikus színház megkülönböztető, meghatározó jegye abban a módban lelhető fel, ahogyan „megállítja a folyamatban lévő cselekményt, s ezzel állásfoglalásra kényszeríti a hallgatót a fejleményekkel, a színészt pedig a szerepével kapcsolatban” (584/775).

Ahhoz, hogy teljességgel megértsük, Benjamin miként alkalmazza a „megszakítás” fogalmát a színházra, érdemes felidézni, honnan is jönnek e kifejezések. Az epikus színház magatartását, mellyel az új média technikáit saját céljaira alkalmazza, Benjamin „józannak” vagy „prózainak” – németül *nüchtern* – nevezi, amely szó minden másnál jobban jelzi Hölderlin „kései alkotásainak tendenciáját”.<sup>[21]</sup> Ez a kifejezés és tendencia egy olyan gondolathoz kötődik, amely a megszakítás benjamin használatának előfutára: ez a „cezúra” hölderlini fogalma, melyet Benjamin a Hölderlin költészetéről írt korai esszéjében tárgyal. Miért kapcsolódik a „józanság” a „cezúrához”? Mert a „cezúra” a rajongás és fenségesség döntő megszakítását és korlátozását jelenti, különösen arra nézve, amit Hölderlin a *Megjegyzésekben* „tragikus elragadtatásnak” nevez:

„A tragikus elragadtatás ugyanis tulajdonképpen üres, és a legkötetlenebb. Ezáltal válik szükségessé – a megjelenítések ritmikus egymásutánjában, melyben az elragadtatás megmutatkozik – az, amit a prozodiában cezúrának neveznek, a tiszta szó, az ellen-ritmikus megszakítás, méghozzá azért, hogy ellenálljon a megjelenítések rohamos váltakozásának annak tetőpontján, oly módon, hogy utána már ne a megjelenítések váltakozása, hanem maga a megjelenítés [*die Vorstellung selber*] jelenjen meg.”<sup>[22]</sup>

Hölderlin itt konkrétan Oidipusz és Teiresziasz összeütközésére gondol, melyben Oidipusz az iránti vágyának előretörő lendületét, hogy külső tettet találjon, megtorpanásra készíti a látnok válasza. Hölderlin szerint e vágás vagy cezúra hatása nem csupán abban áll, hogy megakasztja az elszármított ítélezést, a „megjelenítések váltakozását”, hanem hogy engedi megjelenni „magát a

megjelenítést [*die Vorstellung selber*], amit Hölderlin „a tiszta szónak” is nevez. Mi ez a „tiszta szó”, a *beszédnek* ez a folyamata, megkülönböztetve a tényleges beszédétől; a *megjelenítés* (*Vorstellung*) folyamata, szemben a konkrét megjelenítések váltakozásával? A németben a *Vorstellung* – szó szerint „előre-helyezés” – nem csupán „ideát” vagy mentális „megjelenítést” jelöl, hanem színházi előadást is. S éppen ez, a színházi folyamat előállítás a maga sajátos medialitásában – a *Vorstellung* mint *előre-megjelenítés*, szemben az egyszerű *megjelenítéssel* -, az, amit Benjamin a brechti színházban alkalmazott „megszakítással” társít. Amikor megakasztják, az identitás csődöt mond, méghozzá a „gesztus” által. A gesztus megszakítja a cselekményt, amely mint a jelentés mozgása Arisztotelész szerint a tragikus megjelenítés elsődleges tárgyát alkotja. A beteljesülés e mozgásának megszakításával – márpedig a cselekmény szinte mindig beteljesüléssel jár együtt – a gesztus lehetővé teszi, hogy a megjelenítés mint az előre-helyezés folyamata előtáruljon.

Az előre-helyezés, a *Vor-stellen*, e sajátosan színházi folyamatát Benjamin Hölderlintől és Brechtől kölcsönzi, de miként a következő részlet mutatja, át is alakítja: „Az epikus színház a drámai összművészeti alkotással [*Gesamtkunstwerk*] a drámai laboratóriumot állítja szembe. Új módon nyúl vissza a színház régi nagy lehetőségéhez – a jelenlévő exponálásához [*die Exponierung des Anwesenden*]. Kísérleteinek [*Versuche*] középpontjában válságunk embere áll” (584/775).

Itt váltás történik, de egyszersmind meglepetés is. A váltás abban áll, hogy Benjamin újradefiniálja a színházi előadást mint „előre-helyezést” (*Vor-stellung*), mely egyúttal *Exponierung*, „exponálás” is. A meglepetés pedig az „ember” fogalmának újbóli bevezetése. Az „ember” vajon nem épp annak a „reakciós” színházfelfogásnak a középpontjában állt, amelyről Benjamin az epikus színházat megkülönbözteti?

De ugyanarról az „emberről” van-e szó? Benjamin azzal folytatja, hogy „válságunk embere” egyúttal a kizárt, „a rádióból és a filmből kiiktatott” ember. Miféle emberi lény ez? Először is úgy határozhatjuk meg, mint akit „hűvösre tett [*kaltgestellt*]” az uralkodó média-apparátus, melynek számára alig több, mint „ötödik kerék”. Az epikus színház azonban ahelyett, hogy e lefokozott emberi lény nosztalgikus helyreállítására törekedne, egy sor kísérletnek és vizsgálatnak veti alá. Ez a folyamat alkotja a színház visszatérését saját forrásaihoz: a jelenlévő exponálásához [*the exposing of the present*], ami nem egyszerűen „a közönség” exponálása, azoké, akik „jelen” [*present*] vannak az előadáson. Amit az epikus színház és általában a színház exponál, az nem más, mint az emberiségnek az iránti igénye, hogy az autonóm individuum álruhájában jelen legyen önmagának.

Ezért van, hogy amikor Benjamin folytatásképpen jelzi, hogy „válságunk emberének” újbóli bevezetése miképpen hivatott működni az epikus színházban, s feltehetőleg az új médiában is, szükségessé válik egy bizonyos ismétlés a leginkább „mechanikus” fajtából: „Az eredmény pedig ez: a történet nem tetőpontjain, erény és elhatározás révén változtatható meg, hanem csakis szigorúan szokványos menetében, ész és gyakorlás [*Übung*] által. A viselkedésminták [*Verhaltensweisen*] legapróbb elemeiből megalkotni azt, amit az arisztotelészi dramaturgiában »cselekvésnek« [*handeln*] neveznek – ez az epikus színház értelme” (584/775; ford. mód.).

Az epikus színház tehát azáltal teszi ki az „élőt”, hogy megfosztja uralom iránti hősi igényeitől,

melyek összemoszák az istenit az emberivel, s amelyek szekuláris és álcázott megtestesülését a „személyiség” kultuszában lelhetjük fel. Benjamin tisztában volt vele, hogy ez a „kultusz” korántsem korlátozódik a sztálinizmusra, hanem jóval globálisabb szinten sulykolódik az emberbe a médiumok által, és mindazon dolgok által, melyekre a médiumokat a meghatározott társadalmi kontextusokban felhasználják. Ebben a kontextusban Benjamin nyílt utalása az „arisztotelészi dramaturgiára” pontos és megvilágító. Arisztotelész, mint láttuk, igyekezett külön választani egy adott cselekmény egységét, sőt egy adott „életét” is, a jellem egységétől, s nem riadt vissza annak kimondásától sem, hogy a tragikus mese vagy cselekmény állhat „jellem nélküli cselekvésekből, de nem cselekvés nélküli jellemből”.<sup>[23]</sup> Benjamin az arisztotelészi dramaturgia ezen antipszichologikus megközelítését eleveníti fel, amikor támadást intéz a cselekvés úgyszólván „hősi” felfogása ellen. Ugyanakkor azonban megváltoztatja magának a „cselekvésnek” a fogalmát és viszonyát az „élethez”. E változtatás természetét jelzi már az is, hogy a *Handeln*, „cselekvés” [„*acting*”] alakot használja a statikusabb *Handlung*, „cselekmény” [„*action*”] vagy „mese” [„*plot*”] helyett. Az egyidejű participium használatával jelzi Benjamin, hogy a színház igazi médiumát alkotó „cselekvés” összeegyeztethetetlen a jelen idejű kijelentő mód sugallta önálló egységgel. A színpadon soha egyetlen cselekmény sincs teljesen jelen önmagának. Az ilyen cselekmény mint „cselekvés” exponálva van, ki van téve [*ex-posed*] egy olyan egyidejű participium ismétlődéseiben belül és keresztül, mely sohasem totalizálható. Az ilyen cselekvés nem hősi cselekedetre, hanem ama ösztönösen végrehajtott ismétlések „szigorúan szokványos menetére” hasonlít, melyek a konvencionális „viselkedésmintákat”, vagy még inkább viselkedésmódokat (*Verhaltensweisen*) alkotják. Ám a színészkedés mint „cselekvés” [„*acting*”], miközben megkettőzi e mintákat, nem korlátozódik azok *azonos* megismétlésére: ismétlésükkel [*repeating them*] kiteszi őket, azaz *szinte immobilizálja őket az egyedi gesztusok „reszkető körvonalaiban”, mely gesztusok – miként Benjamin a Mi az epikus színház?-ban írja – maguk is idézhetőek.*

Egyszóval, ami megjelenik, nem más, mint ismétlődő szingularitás, mely immár nem vehető egyszerűen adottnak az azonosulás vagy felismerés áttetsző médiumaként, hanem csakis egy redukálhatatlan alteritás „reszketése” nyomán válik azonosíthatóvá vagy felismerhetővé. Ez az alteritás két okból is redukálhatatlan. Először is, mert kivetült és különvált egy ösztönszerűnek tűnő, szokványos mintázat látszólagos folytonosságából, másodszor pedig, mert e különválás és kivetülés során kiderül róla, hogy átvihető, mozgatható és átalakítható – mindezek szinonimái annak, amit Benjamin „idézhetőnek” nevez. Ezzel magyarázható, hogy az efféle „gesztusok” „körvonalaikat” „reszketőnek” jellemezhetjük: helyük mindig feszültség [*tension*] eredménye, mely egyszerre in- és ex-tenzív, minthogy egyaránt kihatással van a belső szerkezetre és a külső helyzetre. Mindkettő az, ami, ugyanakkor mindkettő radikálisan megváltoztatható, s teljesen másmilyen is lehetne. Mivel ezek a lehetőségek nem redukálhatók a megvalósítások egyetlen csoportjára sem, s nem is mérhetők aszerint, e színház médiuma inkább „laboratóriumra”, mint „műre” hasonlít, legalábbis az összművészeti alkotás, a *Gesamtkunstwerk* ételmében, amely fogalom egy olyan esztétikai hagyomány betetőzése, amely mindig is arra törekedett, hogy a médiumot saját megvalósulásának pontosan mint *műnek* rendelje alá. A műről ebben az értelemben azt tartják, hogy benne valósul meg a műnem (vagy műfaj) [*genre*], így e hagyományon belül az

általános (mint nembeli) [*general*] mindig elsőbbséget élvez az egyszerűvel szemben. A megszakító gesztus ezt az elsőbbséget kérdőjelezi meg, amikor rákérdez a performancia és a performativitás fogalmára, legalábbis mint a beteljesedés teleologikus folyamataira.

Benjamin végül egy olyan megjegyzéssel zárja fejtegetését, mely ismét demonstrálja a médiához való közelítésének kísérteties előrelátását. Azzal az elemmel van összefüggésben, amely a színház médiumát az új médiához köti, s amely talán minden médiumra jellemző, szemben az esztétikai műfajokkal. Ez az összetevő a performancia utókorában található. A hagyományos esztétika nézőpontjából minden mű önállóan tekinthető, az általa kiváltott hatások pedig a mű belső szerkezetének tudhatók be. A színházat kezdettől fogva gyanú övezte, mivel a művet mint megvalósulást (a műnem vagy műfaj megvalósulását) gyakran alávetette azoknak a *hatásoknak*, melyek által úgyszólván *post factum* megalkotja magát. A megjegyzés, mellyel Benjamin a *Színház és rádió* című rövid szövegét zárja, figyelemre méltó módon a közönséggel kapcsolatos. Benjamin itt ekként összegzi az epikus színház és a konvencionális színház viszonyát: „Így fordul szembe az epikus színház a konvencionális színházzal: a művelést [*Bildung*] az iskoláztatással [*Schulung*], a szétszóró szórakoztatást [*Zerstreuung*] a csoportosítással [*Gruppierung*] helyettesíti [...] A művelés (az ismeretek kialakítása) helyére az iskoláztatás (az ítéletalkotás fejlesztése) lép” (585/775-776).

Ez a megjegyzés különösen két okból előrelátó. Először is, mert demonstrálja, hogy a médium – akár színházról, rádióról, televízióról van szó, vagy ezek mindegyikéről, ahogyan ma az internetben egyesülnek és átalakulnak – előállítja a maga közönségét, nem pedig egyszerűen csak újratermeli annak elvárásait. Ezért egy adott médium elemzése nem korlátozódhat valamely mű vagy színdarab szigorúan belső összefüggéseire, amely mű vagy darab egy hasonlóképp önálló rendszer vagy szabályegyüttes példája vagy megvalósulása volna. A médiumot éppen az előállítás és befogadás közti bonyolult kölcsönhatás különbözteti meg a műtől; ez a kölcsönhatás összefonódik azzal a mozgással, amit „forgalmazásnak” [*„circulation”*] nevezhetnénk, ám csakis akkor, ha tisztában vagyunk vele, hogy a forgalmazás vagy cirkuláció sosem tér vissza kiindulási pontjára, sosem fut be teljes kört.

Ezért minden kísérlet, mely valamely médiumot egy adott közönség szempontjából próbál igazolni, elfelejti, szem elől téveszti vagy elmosza azt a tényt, hogy maga a médium is szerepet játszik az illető közönség meghatározásában. Ezt persze soha nem légüres térben teszi, hanem mindig más médiumok és „konvenciók” kontextusában. A szóban forgó „konvenciók” persze sohasem önkényesek vagy természetesek, hiszen sosem önazonosak vagy önállóak. Egy olyan iterációs folyamat termékei, mely viszonylagos stabilitást ad nekik, miközben meg is nyitja őket a változásra.

A második mozzanat, mely demonstrálja Benjamin előrelátását az új média vonatkozásában, abban a kifejezésben ragadható meg, melyet a szóban forgó médiumok által létrehozott sajátos szintézis vagy gyűjtemény leírására használ. Ez a kifejezés egyszerűen a *csoportosulás*. Legkorábbi írásától, az *Egy eljövendő filozófia programjáról* írott esszétől kezdve Benjamin egy olyan fogalom után kutat, amely helyettesíthetné a „szintézist”, s amely méltányos volna ama mássággal szemben,

amelyen minden efféle „összetevés” alapul, s melyet sosem egyszerűen csak eltöröl vagy integrál. [

<sup>24]</sup> A *csoportosulás* szó használata efféle próbálkozást jelez. Arra utal, hogy a médiumok – a rádió vagy a színház – képesek olyan struktúrákban összehozni a „címzetteket” vagy „vevőket”, melyek sem monolitikusnak, sem öröknek nem mondhatók, mi több, nem is egyszerűen csak természetes vagy benső jellemvonások – úgymint a faj, a nem vagy a nemzetiség – kifejeződései, hanem mindig történelmileg változékony helyzetek határozzák meg őket: a „médiumok” és a „konvenciók”, olyan „konvenciók”, melyek médiumok, és olyan médiumok, melyek „konvencionális” szerkezetűek. Az ilyen „csoportosulásokat” – s nem egyszerűen „csoportokat” – Benjamin szerint az tartja össze, amit ő maga „érdeknek” nevez. Természetesen társadalmi, gazdasági és politikai érdekről van szó. Ám ebben a sajátos kontextusban az „érdek” [*interest*] fogalma egyszersmind a lehető legszószerintibb értelemben is veendő. Az *interest* által összetartott *csoportosulások* „létezése” egy *köztes* térben helyezkedik el: *inter-esse*. Ez a tér olyan, mint egy „színpad” [*stage*] vagy „színtér” [*scene*], temporálisan azonban „jelenetsorhoz” vagy „színek sorához” [*scenario*] is hasonlít. A tőle különbözőhöz fűződő viszonyai hozzák létre, s ezek olyan lehetőségeket determinálnak, melyek mint olyanok sohasem válnak megvalósulttá vagy jelenbelivé. Ezért helyesebb *csoportosulásokról* beszélni, nem pedig *csoportokról* az „érdekcsoportok” [*interest groups*] rögzült és közismert értelmében. Ezek a közteslét-*csoportosulások* [*groupings of interest*] sosem képesek végleg összehangolni cselekvésüket, egyetlen felvonássá; hasonlóan a szerepjátszó színészhez, akinek szerepe/része [*part*] sosem lesz egész, nem képesek végszóra cselekedni, olyan eseményekhez igazodva, melyek beláthatatlanul, máshonnan jönnek el.

Az ilyen „közteslét-csoportosulások” megjelenését erőteljesen elősegítik az „új médiumok”, ám korántsem kizárólagosan csak azok. Ez ugyanis egy olyan folyamatban gyökerezik, amely belsőleg hozzátartozik minden „médiumhoz” mint olyanhoz, vagy még inkább minden „médiumhoz” mint a „műtől” különböző valamihez. Csupán annyi az „új” – ez azonban aligha jelentéktelen –, hogy az új, elektronikus médiumok nyilvánvalóvá tették azt, ami mindig is ott munkált vagy működött magában a „műben”: a medialitást; amiképpen az alteritás is mindig ott „munkált” az identitás megképződésében. Amint Jacques Derrida megállapította:

Az otthont [*le chez-soi*] mindig is a másik strukturálta, egyszerre mint vendég és mint a kisajátítás veszélye. Csakis e veszély árnyékában képződött meg. Ma mégis egy újfajta kisajátításnak vagyunk tanúi, a politikai és a lokális, a nemzeti, a nemzetállami és a lokális olyan radikális deterritorializációjának, delokalizációjának, disszociációjának, hogy a válasz, helyesebben szólva a reakció, ez lesz: *nálam* [*chez moi*] akarok lenni, nálam, végre otthon, az enyéimmal [*avec les miens*], a hozzám közelállók mellett [*auprès de mes proches*]. [<sup>25</sup>]

Egyszóval, ami ma új, az nem más, mint egy réges-régi konfliktus elmérgesedése:

A televízió minden pillanatban bevezeti otthonomba [*dans le chez-moi*] a másholt, a globálisat. Elszigeteltebb, magánosítottabb vagyok, mint valaha, otthonomban a másik, az

idegen, a távoli, egy másik nyelv – általam vágyott – állandó betolakodásával. Vágyom rá, ugyanakkor elzárkózom ezzel az idegennel, szeretném elszigetelni magam vele és nélküle, szeretnék nálam lenni. Az otthonba [*au chez-soi*] való visszatérés, az otthon felé [*vers le chez-soi*] való visszafordulás természetesen annál erőteljesebb, minél erősebb és erőszakosabb a technológiai kisajátítás, a delokalizáció.

Ez nem is *válasz* egyébként, nem másodlagos reaktivitás, mely azért jönne, hogy utólag valamiképpen ellensúlyozzon vagy reagáljon – nem, ez ugyanaz a mozgás. Hozzá tartozik a saját megképződéséhez, és alá van vetve a ki-elsajátítás [*ex-appropriation*] törvényének, amelyről fentebb beszéltem: nincs elsajátítás a kisajátítás lehetősége, illetve e lehetőség megerősítése nélkül. [26]

Amit Derrida itt az új médiumok jellemzőjeként leír, nem valamilyen provokációra adott választ foglal magában, mint inkább az ambivalencia látszólag egyidejű mozgását, mely kettéhasítja az azonost, a *chez soi*-t, hogy delimitálja. Derrida generikus kifejezése erre az *iterabilitás*: a határozatlan ismétlésnek mint mássá válásnak redukálhatatlan *lehetősége*; ez az ismétlés olyan reprodukció, amely maga alkotja meg azt, amit ismétel, *différance*, vagyis egyszerre különbözőség és elhalasztódás, egyszerre megváltozott és megváltoztatható.

A kihívást persze annak megértése jelenti, hogy ez az iterabilitás miképpen lehet az identitásképződés strukturális feltétele, ugyanakkor hogyan nyújthatja minden történelmi specifikáció alapját, különös tekintettel korunk „tele-technológiáira” és az azokban foglalt „médiumokra”.

Benjamin írásai itt nagy hasznunkra válhatnak. Az, ahogy Benjamin – Hölderlin nyomán – beazonosítja a *megszakítás* strukturáló hatását, akár mint tragikus „cezúrát”, színházi *peripeteiát* vagy filmes „montázst”, azt sugallja, hogy a „vágás” nem egyszerűen rombol: a feldarabolással formáló tényezővé válik. Ám ezért a „formák”, melyekkel szakít, éppúgy „reszketnek”, mint egy vászonra vetített kép. Ezt pedig csakis egy olyan látás láthatja, mely elemileg más, mint Oidipusz királyé. [27]

[A fordítás alapja: Samuel Weber: *Scene and Screen: Electronic Media and Theatricality*. In *Theatricality as Medium*. New York, Fordham University Press, 2004. 97-120.]

Fordította: Fogarasi György

A fordítást ellenőrizte: Lengyel Zoltán és Hajdu Péter

## Jegyzetek

1. John Milton: *Elveszett paradicsom*. IV. könyv, 141-142. sor (Jánossy István fordítása). [– A ford.]
2. A többes szám visszaadása érdekében a *média* szót a továbbiakban helyenként „médiumok” formában fordítom. [– A ford.]
3. Futólag jegyzem meg, hogy manapság egyre gyakoribb az a feltételezés, hogy a „testekre” tett utalás mindenképpen *emberi* testeket jelent, mintha az emberi test valamiképpen privilegizált, példaszerű test volna. Ezt az általánossá vált és mélyen gyökerező feltételezést magát is meg kell nyitnunk a vizsgálat

számára ahhoz, hogy termékenyen elemezhezzük a „színháznak” az „elektronikus médiához” való viszonyát.

4. Arisztotelész: *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond. Budapest, PannonKlett, 1997. 50a15. [- *A ford.*]
5. Ritoók Zsigmond fordításában: „egy tekintettel” (51a5).
6. Aristotle: *Poetics*. Ford. Gerald Else. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1970. 91.
7. Az „idealisztikus” félreértelmezés elkerülése érdekében: a szóban forgó elméleti szöveg nem feltétlenül közvetlen módon fejt „hatását”. A színházi rendezőnek nem feltétlenül kell „olvasnia” a *Poétikát* ahhoz, hogy a mű által létrehozott hagyomány „hatása” alá kerüljön.
8. Stephen Halliwell az alábbi módon fordítja e szakasz elejét: „Ők [a dórok] a neveket [a tragédia és a komédia nevet] idézik bizonyosságul” (Aristotle: *Poetics*. Ford. Stephen Halliwell. Cambridge, Harvard University Press, 1995. 37). [Weber az Else-féle angol fordítás pontosítása végett utal Halliwell olvasatára, amellyel Ritoók Zsigmond fordítása lényegében egybevág. – *A ford.*]
9. „...a mások megnevettetését – amit magad talán szégyellnél megtenni – egy vígjáték előadásán vagy magánkörben meghallgatod, sőt jót mulatsz rajta, s nem undorodsz tőle, mint afféle silányságtól [...] a megnevettetési hajlamot, amit eddig – attól való félelmedben, hogy bohócnak fognak tartani – elnyomtál magadban, most szabadjára eresztet, s ha egyszer a színházban felbátorítottad, észrevétlenül gyakran odajutsz, hogy otthonodban magad is komédiás leszel” (Plato: *Republic*. 10. könyv, ford. Paul Shorey. In Plato: *The Collected Dialogues*. Szerk. Edith Hamilton és Huntington Cairns. Princeton, Princeton University Press, 1961. 606). [Platón: *Az állam*. 10. könyv. In *Platón összes művei*. 2. köt. Budapest, Európa, 1984. 681.; Szabó Miklós fordítását enyhén módosítottam a hivatkozott angol fordítás alapján. – *A ford.*]
10. Sophocles: *The Theban Plays*. Ford. E. F. Watling. Hammondsworth, Middlesex, Penguin, 1947. 25. [Szophoklész: *Oedipus király*. Ford. Babits Mihály. In *Szophoklész drámái*. Budapest, Európa, 1979. 157. – *A ford.*] További hivatkozások erre a kiadásra a főszövegben.
11. Babits Mihály fordításában: „De én kutatni fogom őket újra most!” (162). [- *A ford.*]
12. Bár nem mehetek bele részletesen, meg kell jegyezni, hogy Hölderlin pontosan ezt a mozzanatot jelöli meg Oidipusz tragikus tévedéseként (*hamartia*): „Oidipusz túlságosan végtelenül értelmezi a jóslatot” – jegyzi meg *Megjegyzések Oidipuszról* című írásában, hozzáfűzve, hogy Oidipusz egyszerre válaszol túl általánosan és túl konkrétan, amikor az általánosról, a megtisztulás szükségességéről, a konkrét, a tisztátalan elem individuális személyként vagy tettesként való azonosításának szükségességére ugrik. Ld. Friedrich Hölderlin: *Werke und Briefe*. Szerk. Friedrich Beissner és Jochen Schmitt. Frankfurt am Main, Insel, 1969. 731-732.
13. Az angol fordításban: *one is not more than one*. Mivel az *one* egyszerre számnév és általános alany („egy” és „ember”), a mondat alanya kettős értelmű: „az egy/ember nem több, mint egy”). Az itt előforduló angol *is* létigére utal vissza később Weber. [- *A ford.*]
14. Babits Mihály fordításában: „magad bőrén éreznéd” (172). [- *A ford.*]
15. Babits Mihály fordításában: „másképp nem volnék mostan itt” (168).
16. A magyar kiadásban a zárlatot Oidipusz mondja, ezért Babits Mihály fordítását módosítottam. [- *A ford.*]
17. Theodor Adorno: Prolog zu Fernsehen. In *Gesammelte Schriften*. 10.1 köt. *Kulturkritik und Gesellschaft II*. Szerk. Rolf Tiedemann, Gretel Adorno, Susan Buck-Morss és Klaus Schultze. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997. 507.
18. Walter Benjamin: Theater und Rundfunk. In *Gesammelte Schriften*. Szerk. Rolf Tiedemann és Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980. 2.2:774; a továbbiakban: GS. A mérvadó angol fordítást lásd in Benjamin: *Selected Writings*, 2. köt.: 1927-1934. Ford. Rodney Livingstone és mások. Szerk. Michael W. Jennings, Howard Eiland és Gary Smith. Cambridge, Harvard University Press, 1999. 584. A



szóban forgó műre tett utaláskor a továbbiakban mind az angol, mind a német oldalszámot megadom; először mindig az angolt. [Magyarul: Walter Benjamin: Színház és rádió. Ford. Fogarasi György. *Apertúra*, 2010/ősz. Az idézetet Weber angol fordításához igazítottam. – *A ford.*]

19. Benjamin német megfogalmazását (*den Einsatz der lebendigen Mittel*) utolérte a történelem: kijelentése másképpen cseng egy olyan korban, mely kénytelen immár „bevetési osztagokra” (*Einsatzkommandos*) is visszatekinteni.
20. Vö. Walter Benjamin: Mi az epikus színház? Ford. Széll Jenő. In uő: *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat, 1969. 182-183.
21. Benjamin tulajdonképpen a „szent józanság” (*heilige Nüchternheit*) kifejezésre utal; lásd Friedrich Hölderlin *két költeménye* című korai esszéjének végét. In *GS*, 2.1, 125-126. [Walter Benjamin: „*A szirének hallgatása*” (*Válogatott írások*). Szerk. és ford. Szabó Csaba. Budapest, Osiris, 2001. 52-53. – *A ford.*]
22. Hölderlin: Megjegyzések, 730. A „tisztá szó” gondolata itt ama „tisztá nyelv” őse, melyet Benjamin *A nyelvről általában és az ember nyelvéről* című korai esszéjében vezet be; lásd Benjamin: *Selected Writings*, 2. köt.: 1913-1926. Szerk. Marcus Bullock és Michael W. Jennings. Cambridge, Harvard University Press, 1996. 62-74. [Walter Benjamin: „*A szirének hallgatása*”, 7-22.; különösen: 11. – *A ford.*]
23. Vö.: „Cselekvés nélkül továbbá nem lehetne tragédia, jellemek nélkül lehetne”, ld. Arisztotelész: *Poétika*, 50a24 (Ritoók Zsigmond fordítása). – *A ford.*
24. „De a szintézis fogalma mellett igen fontos lesz a rendszer szempontjából egy olyan fogalom is, mely azt fejezi ki, hogy két fogalom valamiféle nem-szintézist alkot egy másikban; mert a szintézisen kívül még egy másik reláció is lehetséges tézis és antitézis között” (Benjamin: *Über das Programm der kommenden Philosophie*. In *GS* 2.1, 166. [Walter Benjamin: Egy eljövendő filozófia programjáról. Ford. Bence György. In uő: *Angelus Novus*, 17.; ford. mód. – *A ford.*])
25. Jacques Derrida és Bernard Stiegler: *Échographies de la télévision (Entretiens filmés)* (Paris: Galilée – INA, 1996), a hátsó borító szövege; saját fordításom.
26. Uo. [Vö. Derrida – Stiegler: *Échographies de la télévision*, 122-124. – *A ford.*]
27. E problémák némelyikére visszatérek a 6. fejezetben [ld. *Storming the Work: Allegory and Theatricality in Benjamin's Origin of the German Mourning Play*. In Samuel Weber: *Theatricality as Medium*. New York, Fordham University Press, 2004. 160-180. – *A ford.*], Benjaminnek a német szomorújátékról írt munkája kapcsán, részletesebben pedig egy megjelenés előtt álló munkában (*Benjamin's -abilities*), mely gondolkodásának és írásainak „medializálódását” tárgyalja majd, mely lehetővé teszi, hogy olyan előrelátó és gondolatébresztő módon foglalkozzon a „médiával” [ld. Samuel Weber: *Benjamin's -abilities*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2008. – *A ford.*].

## Irodalomjegyzék

- Adorno, Theodor: Prolog zu Fernsehen. In *Gesammelte Schriften*. 10.1 köt. Kulturkritik und Gesellschaft II. Szerk. Rolf Tiedemann, Gretel Adorno, Susan Buck-Morss és Klaus Schultz. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- Aristotle: *Poetics*. Ford. Gerald Else. Ann Arbor, University of Michigan Press, 1970.
- Aristotle: *Poetics*. Ford. Stephen Halliwell. Cambridge, Harvard University Press, 1995. Plato: *Republic*. 10. könyv, ford. Paul Shorey. In *Plato: The Collected Dialogues*. Szerk. Edith Hamilton és Huntington Cairns. Princeton, Princeton University Press, 1961. (Platón: *Az állam*. 10. könyv. In *Platón összes művei*. 2. köt. Budapest, Európa, 1984.)
- Arisztotelész: *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond. Budapest, PannonKlett, 1997.

- Benjamin, Walter: A nyelvről általában és az ember nyelvéről. In uő: „A szirének hallgatása”, 7-22.
- Benjamin, Walter: Friedrich Hölderlin két költeménye. In uő: „A szirének hallgatása” (Válogatott írások). Szerk. És ford. Szabó Csaba. Budapest, Osiris, 2001. 52-53.
- Benjamin, Walter: Mi az epikus színház? Ford. Széll Jenő. In uő: Kommentár és prófécia. Budapest, Gondolat, 1969. 182-183.
- Benjamin, Walter: Theater und Rundfunk. In *Gesammelte Schriften*. Szerk. Rolf Tiedemann és Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980. 2.2:774; (Benjamin: *Selected Writings*, 2. köt.: 1927-1934. Ford. Rodney Livingstone és mások. Szerk. Michael W. Jennings, Howard Eiland és Gary Smith. Cambridge, Harvard University Press, 1999.) [Magyarul: Walter Benjamin: Színház és rádió. Ford. Fogarasi György. Apertúra, 2010/ősz.]
- Benjamin, Walter: Über das Programm der kommenden Philosophie. In GS 2.1, 166. [Walter Benjamin: Egy eljövendő filozófia programjáról. Ford. Bence György. In uő: *Angelus Novus*, 17.]
- Derrida, Jacques és Stiegler, Bernard: *Échographies de la télévision* (Entretiens filmés) Paris, Galilée - INA, 1996.
- Hölderlin, Friedrich: *Werke und Briefe*. Szerk. Friedrich Beissner és Jochen Schmitt. Frankfurt am Main, Insel, 1969.
- Sophocles: *The Theban Plays*. Ford. E. F. Watling. Harmondsworth, Middlesex, Penguin, 1947. (Szophoklész: Oedipus király. Ford. Babits Mihály. In *Szophoklész drámái*. Budapest, Európa, 1979.)
- Weber, Samuel: *Benjamin's -abilities*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2008.
- Weber, Samuel: *Storming the Work: Allegory and Theatricality in Benjamin's Origin of the German Mourning Play*. In uő: *Theatricality as Medium*. New York, Fordham University Press, 2004. 160-180.

© Apertúra, 2010. Ősz | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2010/osz/weber-szinter-es-kepernyo-elektronikus-media-es-teatralitas/>

