

Kellner Balázs

Rapszódiák a homeosztázishoz

Friedrich Kittler szerint a médiumokra azért van szükség, hogy meghatározhassuk az „ember” fogalmát. Nem véletlen, hogy az ókori Görögországban az emberi lélek meghatározására a tabula rasát tekintették modellnek, azt a viasztáblát, melybe az írástudók palavesszővel belevésték az emberről szóló eszmefuttatásaikat; a 20. század elején viszont arról számoltak be, hogy a halálközeli élmény pillanatában az élet gyorsított és rövidített film formájában pereg le. Ha a médiumok és azok versengése szabják meg és strukturálják az ember fogalmát, akkor mindennek nemcsak médiatörténeti jelentősége van, hanem azt is meg kell vizsgálnunk, hogy a médium hogyan alakítja át az emberi észlelést, a megfigyelés státuszát. Ebben a felfogásban a médiumok már nem a tapasztalást megváltoztató, esetleg azt eltorzító apparátusok, hanem maga a tapasztalat bizonyul alapvetően mediatiszáltnak.¹

1. Porhanyós belsőseink (antropo-formativitás, homeosztatikusság)

Adott egy egyenlő oldalú háromszög valahol a poszt-indusztriális tájban. Demarkációs övezet, liminális zóna a karéliei szélcsendben. A háttérből behallatszik a tér szörcsögő bekebelezése. Falás közben nyálasan összetapadnak, elcsomósodnak a „kívülség” transzcendens fázisai. Medréből kifordul a térbeli-fordulat, betér a Napfonat csakrába. Minden mozdulatlan, csupán a Ptolemaiosz-ivadékok settenkednek.

Előljáróban elmesélek egy rövidke történetet. Nyárközepén meglátogattam a monoszói bazaltkúpot, más néven a Hegyestűt. Napokig aggasztott, hogyan és miért csalhatott meg ennyire egy természetvédelmi területhez fűzött reményem. Nem is tudom, mikor éreztem magam ennyire kibírhatatlanul kitettnek és odaállítottnak valahova. A láthatóság megsemmisítő hiánya, illetve a láttatott környezet opálos álnoksága csalhatott meg, vélekedtem. Pontosán ez, láthatás és láttatás alul- és túlreprezentáltsága, a táj hipermediáltsága² volt tehát az ok, ami miatt most itt vagyok. A Hegyestű ugyanis mint a geológia derridai kézjegye³ megkapó szerkezeti és szemiotikai változásokon

1 FÜZI Izabella, *Medialitás, nézőisubjektivitás, narráció – kortársfilmméleletmagyarul*, http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/index395d.html?option=com_tanelem&id_tanelem=921&tip=0&fbclid=IwAR2O9Hewp6TFxVEiDcHFwQcrYmyICJzWqfHZPpkYBXlBnITHPxBnBl8CsM

2 A remedializáció jelenségéről később részletesen írok.

3 Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Bp., Typotex, 2014.

esett át. Félreértés ne essék, a monoszlói bazaltkúp továbbra is kitartóan tanúskodik. A kérdés inkább az, hogy az egyes ágenseknek⁴ mely „igazságok” tárulhatnak fel a mesterséges geológiai tájban, továbbá hogy mindazon hatások, amiknek így ki lettek téve, milyen értelemben exponáltak.

A Hegyestű Geológiai Bemutatóhely pusztán a nevéből fakadóan is frappáns marker az antropocén amorf szemantikájában. Egy opacitás-arborétumba költöztetett spektakulumgyűjtemény.⁵ Ne kerteljünk, a bemutatóhely *per definitionem* a megkettőzés – láthatás és láttatás – kísérteties médiuma, ahol a szubjektum kizárólag önmaga karizmatikus kontúrjaiba nyerhet bebocsátást, mivel már csupán saját dologisága végtelen, mechanikus körvonalaihoz⁶ tud csatlakozni. Bemutatóhelyeinknél ezért mi, humánok minden eddig lehetséges létmódjaink⁷ és korábbi származékos performatívumaink alól fel vagyunk függesztve, el vagyunk térítve egy végső, delejes és misztikus performatív erő autoritásának kitéve (*exponieren*), mely a legelső, legdominánsabb performanciánk is egyben. Ez az institúciós értékkel bíró ősi, alapító performatív erő, mely a „»a tudásnélküliség [non-savoir] és szabálynélküliség [non-règle] éjszakájában« megy végbe,⁸ „amely kiszív minket önmagunkból, melyben az életünk, a korunk és a történelmünk erőziója zajlik, [...] amelynek harapásait és marásait szenvedjük,⁹ maga az emberi határhelyzet, mely mindig is visszarendez minket önmagunk végtelen sokaságába. Amit mindezek után bizonyosan állíthatok, annyi, hogy az ember magánvalójában *antropo-formatív*. „Ezáltal úrhodik el annak a látszata, hogy minden, ami föllelhető, annyiban áll csak fenn, amennyiben emberi csinálmány. Ez a látszat érlel meg egy utolsó csalfa látományt. Úgy látszik eszerint, mintha az ember már mindenütt csak önmagával találkozna.”^{10, 11} Az *antropo-formatívum* megfékezhetetlenül iterábilis¹² aktus, *rapszodikus* átmenet a

4 Ágencia alatt itt a poszt-humán ágensekre ugyanúgy gondolok. Vö. DERES Kornélia, *Cselekvő növények, állati ágensek – és kortárs színreviteleik*. <https://www.muut.hu/archivum/30555>

5 Antropocén fosszília, poszt-ökológiai lábnyom, Doppelgänger üledékréteg, ciklopszi duplum stb.

6 Ebben az esetben, Joachim Paech-re utalva, nem az a kérdés, „Van-e a dolgoknak körvonala?”, hanem hogy van-e még bármi egyebük?

7 „Mi azt feltételezzük, hogy a technikai létviszonyban a világban-lét egyedülálló, központi és eredeti módja, a mágikus létmód érkezik egy új fázisba; a technikai létmódot kiegyensúlyozni a vallási létmód képes. A technika és vallás közötti semleges ponton jelenik meg az eredeti mágikus egység kettéhasadásának pillanatában az esztétikai gondolkodás: nem alkot külön fázist, hanem folyamatosan a mágikus létmód egységének széttörésére emlékeztet, és egy jövőbeni egység megteremtésére törekszik.” Georges SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989, 168. Id. Bruno LATOUR, *Megbarátkozni a technikákkal*, <http://performativitas.hu/res/latour.pdf>

8 Jacques DERRIDA, *Force de loi*, Paris, Galilée, 1994, 58. Id. FOGARASI György, *Performativitás/teatralitás*, <https://ujapertura.hu/2010/osz/fogarasi-performativitas-teatralitas/>

9 Foucault nyomán saját parafrázis. Michel FOUCAULT, *Más terekről*, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>

10 Martin HEIDEGGER, *Kérdés a technika nyomán*, <https://vendegszovegek.wordpress.com/2016/06/12/martin-heidegger-kerdes-a-technika-nyoman/>

11 Itt kell megjegyeznem a „design in/for decline” kapcsolatában felmerülő mély szkepszisemet. A hanyatlás-design ugyanis tautológia, amennyiben a design jelen esetben sohasem eszköz, hanem maga az ok, „az autoritás misztikus alapzata,” ahol minden és csakis minden emberi és csakis emberi. A design az antropo-totalizáció bevégző állványzata. Tudta ezt Heidegger is, ahogyan az a fenti idézetből ki is derül.

12 Az iterabilitást később mint a rapszodikusság legfontosabb minőségét posztulálom.

konstatívából a performatívba és vissza; exponálás és exponáltság; önmagunk kijelentése vagy kiejtése, kiállítása vagy ki-állítása; önmegkettőzés, majd összeolvadás a már kitételre tett duplikátummal.¹³ Kontinuus illokúció és perlokúció¹⁴ önmagunkkal. E működést Ong nyomán *homeosztatikusságnak*¹⁵ nevezem mostantól. A *homeosztázis*, a nem releváns emlékeitől megszabadított hasonló állapotok mátrixa *szuperperformatívum*, amennyiben az „maga lesz a tételezés ama beiktató aktusa, amely az illető rendszert mindenekelőtt felállítja.”¹⁶ Warminski, illetve de Man gondolatmenetét követve a homeosztatikusság állandó axiomatikus (kérő és mentegetőző) konstatálása, koncipiálása, beiktatása és indíttatása (a heideggeri *veranlassen*) önmagunknak önmagunkba saját magunk és/vagy további médiumok által. Ám ami talán a legfontosabb, az az antro-po-formatívumok *rapszodikus-sága*, a rapszódoszokkal és a rapszodiákkal való közeli rokonsága.¹⁷ Erre majd az utolsó fejezetben térek vissza.

Állapodjunk itt meg annyiban, miszerint a Hegyestű Geológiai Bemutatóhely lidérces eszköz az *antropo-totalitás* elérésére. De több is ennél. A masszív exponáltság a feltárás egy bizonyos módja; egy, a láthatóságnak minden értelemben kitett *mise-en-abyme*.¹⁸ Ez a bizonyos humanoid ön-feltáró módus tehát az *antropo-formancia*. Amint az ember hátrahagyta markerét, legyen akár egy bazaltkúp geológiai bemutatóhelyén, vagy a jelen esetben egy háromszög egy markánsan heterotóppá¹⁹ szemiotizált gyárban, azzal a teret annak teljes *kívüliségében* rögvest a saját porhanyós belsőségévé²⁰ kartotékolja. A jelképes emberi kontúr többé már nem „a külső” és „a belső” cezúrája, hanem homeosztatikus billog, rámutatás az annekió szándékára, ahol permanens antro-po-formancia zajlik. Így Zahra Fuladvand

13 Benjaminsal és Weberrel szinkronban az *Exponierung, Exponiertheit* fogalmak exponálásként történő fordítása nem adja kellő árnyaltsággal vissza annak heterogén jelentésrétegét, amennyiben az a kijelentés bizonyosságát, valamint a kitettség rizikóját, a bizonytalanság vállalását egyaránt implikálja. Éppen ezért a kiállítás, kiállítás, kitétel, kijelentés, kiejtés, exponálás, illetőleg ezek műveltető variánsaival rendre operálok.

14 Még ha a tiszta performativitás eredeti austini kategóriákhoz képest egy ambivalens, aberráns, eltérülő, gyenge, önmagát alapító és berekesztő affirmatívumról van is szó, az antro-po-formatívumok gólemszerűsége éppen abban áll, hogy kísérteties módon minden esetben csak és kizárólag megvalósultak lehetnek, amennyiben mostanra szinte mindent maga alá gyűrt az antropocén konvenciórendszer.

15 „A szóbeli társadalma úgy él meg a jelent, hogy igyekeznek azt egyensúlyban, homeosztázisban tartani, megszabadulva azoktól az emlékektől, melyeknek a jelen számára már semmilyen relevanciájuk sincs.” Walter J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség. A szó technológizálása*, Bp., Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet, Gondolat, 2010, 47. Másképp a biológia nyelvén: „Az élő szervezetnek a változó külső és belső körülményekhez való alkalmazkodó képessége, amellyel önmaguk viszonylagos biológiai állandóságát biztosítják.” <https://trns.blog.hu/2011/07/09/homeostasis> Görög eredetű, jelentése: „hasonló állapot.” Az antropocénben ez annyiban módosul, hogy az ember már maga *teszi ki* azokat a külső és belső kondíciókat, hasonló állapotokat, melyekhez adaptálódik.

16 Andrzej WARMINSKI, „As the Poets Do It”. *On the Material Sublime = Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*, eds. Tom COHEN et al. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, 26. Id. FOGARASI, i. m.

17 „A görög *rhapszodein* ige etimológiája a következő: *rhaptein* – összeilleszteni, *ódé* – dal).

18 Öntükröző narratívák a diegetikus szintek között.

19 Olyan fizikailag megvalósult helyek, „melyek minden más helyszínnel viszonyban állnak, de olyan különleges módon teszik ezt, hogy felfüggesztik, semlegesítik vagy kifordítják a viszony-együtteseket, melyeket éppen jelölnek, tükröznek vagy reflektálnak.” FOUCAULT, *Más terekről*, i. m.

20 Utalok itt Lefebvre és Soja trialektikus térkonceptiójára.



performanszai (*Darkness before Birth and after Death*, *MIRROR*, *3 angles*, *280 Days Street*) is lényegében *antropo-formanszok* a színházcsinálás újmédia-konvergenciáján exponálva.

A kérdés tehát az ebben az esetben, hogy egy háromszög óvatos kontúrjaiba, tükrök mögé vagy sírjaikba bújni készülő, ám a kamera és a színház szcenikus médiumának kitett emberi ágensek lát-hatóságát mint legalapvetőbb performanciájukat²¹ mely további mediális körülmények szavatolják, illetve szabotálják, amennyiben az ember homeosztatikus lábnyomát institúciós erejű, hipermediált szuperperformatívumnak posztuláljuk.

2. Tükrök árulása

„[...] a technikai médiumok éppen azért modelljei az úgynevezett embernek, mert az emberi érzékek stratégiai lehengerlésére fejlesztették ki őket.”²²

Zahra Fuladvand performanszaiban visszatérő szereplő a tükör. A kamerák és a képernyőink összehangolt közvetítő optikáját is felhasználva három darabban is hangsúlyos szerepet tölt be a

21 Itt a lapos ontológia deleuze-i ihletettséggű performancia koncepciójára utalok.

22 Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Bp., Magyar Műhely, Ráció, 2005, 26–27.

tükrözés, a megkettőzés lacani aktusa (*Mirror, 280 Days Street Darkness before Birth and after Death*). Ideje hát felidézünk, mit nevezett Jacques Lacan *tükrő-stádiumnak*: „Arról van csupán szó, hogy a tükrő-stádiumot *mint egy identifikációt* kell felfognunk”²³, mely „[...] nem más, mint az az átváltozás, amely az alanyban megy végbe olyankor, amikor egy képet magáévá tesz [...]”²⁴ Továbbá:

A lényeg azonban az, hogy ez a forma az *ego* (moi) instanciáját, még mielőtt az elnyerné társadalmi meghatározottságát, egy *fikciós* vonalban helyezi el, amelyet soha nem lehet magára az egyénre redukálni – pontosabban, amely csak aszimptotikusan éri utol az alany fejlődését (*la devenir*), bármi legyen is azoknak a dialektikus szintéziseknek a sikere, amely révén énként (*je*) kell megoldania a saját valóságával való viszonyát.²⁵

Ez a *Gestalt* azonban nem pusztán *mint egy identifikáló* imagináció működik, hanem csalóka káprázatában megelőzi a test megértését, a mozgási tehetetlenség és a táplálkozási függőség elhagyásának fázisa előtt már a *tükrőkép a saját hasonlatosságára* szervezi meg a formálódó *bioszt*. „Éppen ezért vetítenek bele e tükrőképbe egy zárt, optikailag tökéletes identitást, mert még nem tudnak járni, és az éretlen központi idegrendszer még nem jelez számukra vissza egy tulajdonképpeni, saját testet.”²⁶ Ennyiben a felismerés kompenzáció és félreismerés is egyben. Azaz

az ember kicsinye, ebben az *infans* stádiumában saját tükrőképét diadalmasan elsajátítja, egy kitüntetett helyzetben mutatja fel azt a szimbolikus mátrixot, amelyben az én (*je*) elsődleges formában kristályosodik ki, mielőtt még objektiválna a Másikkal való azonosulás dialektikájában, s mielőtt a nyelv még nem kölcsönöz neki univerzális alanyi funkciót.²⁷

Saját tükrőképünk diadalmas elsajátítása, illetve a „kitüntetett helyzetekben” történő permanens felmutatása, kitétele az az *institúciós-performatív* aktus, melyről az előző fejezetben beszéltem. A kitüntetett helyzet, az emberi lét pedig lényegében intervenció, a társadalmi, biológiai, fizikai stb. meghatározottságaink dialektikus szintéziseit anticipáló *fikciós rendbe* az auto-imagináció médiumain át történő bevarródás misztikus mozzanata. Az ember ugyanis tudattalanul is a Másik diskurzusának a foglya, a *self* minduntalan a Másikat beszél. Miképp „nem az ember beszél, hanem az embert beszélnek.” *Ecce homo*, ahol a *hasonmás* konstituálódik. Ez tehát az a viszony, „amelyek az én-t (*je*) összekötik a szoborral, amelybe az ember beleveti magát, valamint a fantomokkal, amelyek uralkodnak rajta, s végül, egy ambivalens viszonyban összekötik az automatával, amelynek révén kiteljesedni látszik az általa fabrikált világ.”²⁸

23 Jacques LACAN, *A tükrő-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra*, [http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/\(04\)1993_2/005-011_lacan_tukor-stadium.pdf](http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/(04)1993_2/005-011_lacan_tukor-stadium.pdf)

24 Uo.

25 Uo.

26 KITTLER, i. m., 31.

27 Uo.

28 Uo.

Az én és a Másik szerepeinek mediatizáltsága Zahra Fuladvand performativitásának a sarokköve. Olyan ambivalens, „*Imaginárius*”²⁹ viszony, mely egyszerre foglalja magában a konvergencia és divergencia tendenciáit. Amint az M3 vonalán utazó, csadorba elkeretezett tükör-*abjekt*³⁰ saját visszatükröződő, *metaleptikus*³¹ hasonmása, illetve a további fel- és leszállók között kialakuló feszültségben alkot szabálytalan alteritás-szilánkokat (*MIRROR*), úgy a halotti maszk mögött saját sírjában széteső, reszketeg tükörtekintet is a Külvilág horizontját pásztázva igyekszik a folytonosság látszatát rehabilitálni (*Darkness before Birth and after Death*). Ergo a tükör, illetve a vele szembeállított kamera lencsájének a kontinuitása és diszkontinuitása a láttatás és a látás imaginárius/érzékszervi technikai protéziseinek feszült cirkulációjában, egymásra exponáltságában tematizálódik.³² Avagy McLuhan „szép kifejezésével” élve „a [...] lencsékkel és szemüvegekkel felfegyverkező szem paradox műveletet hajt végre, önmaga egyidejű kiterjesztését és megcsonkítását.”³³ Ez tehát az az összetett pszichotechnikai apparátus, mely egyszerre tesz eleget Hans Blumenberg láthatósági követelményének, amennyiben „lát-hatóvá teszi azt, ami létezik,”³⁴ ám egyszerre le is rombolja azt. Kittlerrel szólva, „Ami ma a lét eminens értelmében létezik, elvileg nem látható, noha – vagy éppen azért, mert – ez az, ami a láthatót egyáltalán láthatóvá teszi.”³⁵

29 Jacques Lacan strukturalista módszertanának első komponense.

30 „A Julia Kristeva által meghatározott abjekt valami olyan, ami megrengeti az identitást, és megzavarja kulturális fogalmainkat, egyszerre váltva ki szorongást és félelmet, illetve megvetést és elutasítást. (*Julia Kristeva, Summer = Women analyze women. In France, England, and the United States*, eds. Elaine Hoffman BARUCH, Lucienne J. SER-RANO, New York, University Press, 1988, 129–148.) Az abjekt a tisztátalan maga (az abjekció az undorodás, a viszolygás valamilyen ételtől, piszoktól, kosztól, hulladéktól, a holttestektől, s mindenféle testnedvtől – vizelettől, verítéktől, vértől –, meg persze az ürüléktől), s az általa kiváltott hányás, az émelygés, a görcsös rángás megvéd, eltávolít tőle. Az abjektált test lehet piszkos, ápolatlan, s lehet fogyatékos, továbbá – valamely kulturális diskurzusban – valamilyen népcsoport, etnikum tagja, netalán homoszexuális, vagy egyszerűen csak nő. Az abjekcióban a lét intenzív és homályos lázadását fedezhetjük fel valami fenyegető, szorongást keltő ellen, ami egyszerre támad kívülről és belülről, s a lehetséges, a tolerálható, az elgondolható közelében helyezkedik el – mellette, mégis feldolgozhatatlanul, idegenül.” FÖLDES Györgyi, *A szegény teste mint abjekt* (Tóth Krisztina, Krasznahorkai László), <http://real.mtak.hu/43198/1/SZEGE%CC%81NYSE%CC%81G.pdf>

31 Határátlépés egy diegézis szintjei között. „A narratív metalepszis kifejezést Genette (Gérard GENETTE, *Narrative Discourse Revisited*, ford. Jane E. LEWIN, Ithaca, Cornell University Press, 1988.) arra az eljárásra használja, amikor az elbeszélés két eltérő narratív szintje között egy logikai-szemantikai szempontból értelmezhetetlen »átvágás« teremtődik meg.” FÜZI Izabella, TÖRÖK Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és narratív film elemzésébe*, <http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/tankonyv/narracio/index04.html>

32 Zahra Fuladvand performanszai ennél jóval többet is tesznek, nevezetesen a camera obscura, illetve a laterna magica történeti, techno-ontológiai kereteit is tematizálják. Vö. KITTLER, i. m., 41–90.

33 Uo., 19.

34 Hans BLUMENBERG, *Siderius nunciatus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1965, 72. Id. KITTLER, i. m., 30

35 Uo.

3. Láttathatok, feleim?

Filmszem vagyok. Mechanikus szem. Gép vagyok s a világot olyanak mutatom, amilyenek csak én láthatom. Mától fogva örökre megszabadítom magamat az emberi mozdulatlanságtól. Szakadatlan mozgásban vagyok, közeledem és eltávolodom a tárgyaktól, alájuk mászom, rájuk siklom, s a vágatató ló fejével mozgok együtt, s teljes sebességgel fúródom be a tömegbe, a rohanó katonák előtt száguldok, hátamra fordulok, a repülőgépekkel együtt szállok fel a magasba, a hulló és repülő testek társaságában csapódom le és szállok tova én is.³⁶

Fuladvand performanszait vizsgálva szót kell ejtenünk a lacani strukturalista módszertani hármasság³⁷ egy további kategóriájáról, az úgynevezett „Valós”-ról. „*Le réel* alatt azt és csak azt értjük, aminek sem alakja nincs, mint az imagináriusnak, sem szintaxisa, mint a szimbolikusnak. A valós más szóval egyaránt kiesik a kombinatorikus rendekből és az optikai érzékelés folyamataiból [...].”³⁸ Lacan argumentációjában képzelet, fantázia és valóság *par excellence* nem széttartó kategóriák, hanem azon fikciók összessége, melyek „betöltik életünk ürét”, s melyet így valóságnak nevezünk. A valóság az a terrénum, ahova elmenekülhetünk a Valós terrorja elől. „A fantázia védelem a Valós terrorjától.”³⁹ Mindez azt jelenti – újfent csak Kittlerhez fordulva:

Elsősorban azt kell megvilágítani, hogyan képesek a médiumok – minden művészettől eltérően – bevonni a lehetetlen valóst is manipulációikba és technikai eljárásaikba, hogyan képesek tehát úgy bánni a filmfelvétel tárgyából vagy a televíziós kameraállásból fakadó tiszta véletlennel, mintha az szerkezetét tekintve ugyanolyan lenne, mint a művészetek manipulálható kódjai.⁴⁰

És mivel Lacan szerint a test ehhez a Valóshoz tartozik, a tét nem kevesebb, mint annak megvilágítása, hogyan hozzák létre vagy szimulálják (Baudrillard) a pszichotechnikai médiumok a Valósból aktualizált lenyomataikat, a fikciót és a valóságot. Erre a kérdésre igyekeznek (meg)felelni Zahra Fuladvand performatívumai.

Figyelmét a fikcióra összpontosítva Foucault a következő megállapításokat teszi:

A fiktív elem sohasem a dolgokban van, nem is az emberekben, hanem a közöttük levő képtelen valószerűségben: találkozások, a közelsége annak, ami a legtávolabbi, elmaszkírozott megjelenése a helynek, ahol vagyunk. A fikció nem abban áll, hogy láthatóvá tesszük a láthatatlant, hanem láthatóvá tesszük, hogy mi módon láthatatlan a látható láthatatlanja. [...] Így keresztezi egymást a reflexivitás türelme, amely mindig kifelé fordul, és a fikció, amely kioltódik az ürességben, ahol feloldja formáit; keresztesződnek, hogy konklúzió és képiség nélküli diskurzust hozzanak létre, olyan diskurzust,

36 Dziga VERTOV, *Kinonuk. Fordulat = Uő, Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok*, Bp., Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1973, 28. Id. KITTLER, i. m., 203.

37 A harmadik, „*Szimbolikus*” rendről később beszélek, melynek „otthona lényegében a köznapi nyelv kódjában van.”

38 KITTLER, i. m., 31.

39 Terry EAGLETON, *Élvezz! – Zizek és Lacan*, <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre31/eagle.htm>

40 KITTLER, i. m., 32.

amelyben nincs igazság, nincs színház, nincs bizonyíték, nincs maszk, nincs állítás, szabad, mert nincs alávetve semmilyen középpontnak, hazátlanságában felszabadult, olyan diskurzus, amely megalkotja saját terét: a kívülisége, amelyhez, amelyen kívül beszél. Ez a diskurzus kitár, utat nyit, akár egy kommentár, a kívüliség beszédeként, befogadva szavaiba a kívülit, amelyhez szól: elismétli azt, ami odakint szüntelen morajlik.⁴¹

Ilyen, fikciókban exponálódó diskurzusok az utópiák, illetve fizikailag megvalósult variánsaik, a *heterotópiák*. Helyek, „melyek minden más helyszínnel viszonyban állnak, de olyan különleges módon teszik ezt, hogy felfüggesztik, semlegesítik vagy kifordítják a viszony-együtteseket, melyeket éppen jelölnek, tükröznek vagy reflektálnak.”⁴² Heterotópiák lehetnek az ipari múlt hagyatékaik, illetve a társadalom egykori alapintézményeinek bármely további parcellái, melyeket Fuladvand performatívumai többszörösen összetetten szondáznak;

egyfajta ellen-helyszínek, olyan, konkrét módon megvalósult utópiák, melyekben a valós helyszínek, az adott kultúrában megtalálható minden egyéb létező helyszínt egyszerre képviseltetnek, követeltetnek vissza és fordítatnak ki; helyek, melyek minden helyen kívül esnek, jóllehet valóságosan behatárolhatók.⁴³

Ebben a minőségükben a heterotópiák képesek önmagukkal ütköztetni az adott kultúrában megtalálható minden egyéb helyszínt, mégpedig oly módon, hogy miközben episztemológiai értelemben „kitörölik önmaguk,” pszichológiai értelemben a szubjektum számára az adott pillanatban meg tapasztalható közvetlen valóság „itt és most”-ját konstituálják. Foucault számára az utópiákat és

heterotópiákat, összekapcsolja valami kevert, kölcsönös tapasztalat, ami a tükör jelenségében fogható meg. A tükör végül is utópia, miután hely, valós hely nélkül. A tükörben ott látom magam, ahol nem vagyok, egy irreális térben, mely virtuálisan nyílik meg a felület mögött; ott vagyok tehát, ahol nem vagyok, egyfajta árny az, amelytől a láthatóságomat kapom, amely lehetővé teszi, hogy magamra tekintsek, ott, ahol nem vagyok jelen – tükör-utópia. A tükör ugyanakkor azonban heterotópia is, amennyiben valós léttel rendelkezik, mely valami módon visszahat arra a helyre, melyet elfoglalok; a tükrön keresztül felfedezem a hiányomat azon a helyen, ahol vagyok, miután „odaát” látom magam. Ez a tekintet, mely valahogyan rám vetül ennek a virtuális térnek a mélyéből, az üveg másik oldaláról, önmagam felé közelít; újra magamat kezdem nézni, és újraalkotom a jelenlétemet a valós helyemen. A tükör mint heterotópia működik, amennyiben a helyet, melyet elfoglalok, mikor a tükörben nézem magamat, egyszerre teszi abszolút valóságossá, mely viszonyban áll a teljes környező térrel, és abszolút irreálissá, mivel ahhoz, hogy érzékelhető legyen, át kell haladnia ezen a virtuális ponton, mely „odaát” található.⁴⁴

Amint láthatjuk, láthatás és láttatás tematikájában, a Valósról reflektált valóságok és fikciók tekintetében újfent csak a tükrözés médiatechnológiájához jutunk. Nem véletlenül. Ugyanis, ahogyan

41 Michel FOUCAULT, *A kívüliség gondolata*, Athenaeum, 1991, I/I, 87.

42 Uő, *Más terekről*, i. m.

43 Uo.

44 Uo.

azt már láthattuk, a tükör médiumában konvergencia és divergencia egyaránt cirkulál, összeegyül. Jelen esetben, ahogyan Zahra Fuladvand a testet és a teret performálja, a tükör nem csupán létesítő, létmódokat tömörítő média-protézis, hanem az imaginárius és realiztikus keretek között szerveződő a foucault-i fikciók pszicho-motorja.

Foglaljuk össze, ahova jutottunk: „A színház és a média eme konvergenciájának középpontjában pontosan [...] az »embert« mint önálló lényt, mint *türannoszt*, aki – úgy tűnik – éppúgy ura másoknak, mint önmagának”⁴⁵ találjuk. „A »válság« ott van ugyan, de csak mint leküzdendő akadály, mint talány, melynek megoldása a varázslatos név: *ember*.”⁴⁶ A spekulatív realista, korreláció-kritikai, lapos ontológia aktuális szemléletében a létező egészen egyszerűen azon képességének feleltethető meg, amit cselekedni, performálni⁴⁷ képes. E performáló képességek hiányában azonban – és ez itt a lényeg – a létezők megtestesülésének lehetősége is csupán esetleges,⁴⁸ „[...] hozzáférhetőségük, létesítésük kizárólag a technomediális tényezők apparátusának beüzemelése eredményeként lehetséges.”⁴⁹ Jelenleg csupán ennyit mutathatok meg a korreláció-kritikai logikából, de hogy jobban megértsük a színház és a média „eme konvergenciáját”, lépünk tovább az optikai médiumok *remedializáló*⁵⁰ koncepciójához. Eszerint

„médium az, ami *remedializál*.”⁵¹ Azaz, különös tekintettel a szcenika és az újmédiumok vizsgált konvergenciájára: „Birtokba veszi más médiumok technikáit, formáit, azok társadalmi jelentőségét, és a valós nevében megkísérel versenyre kelni velük, vagy megpróbálja átformálni őket. A médium a mi kultúránkban soha nem működhet elszigetelve, mivel a többi médiummal a tiszteletadás és a rivalizálás révén folyamatos kapcsolatot tart fenn.”⁵² Mindebből adódik, hogy „egy médium reprezentációs erejét észre sem vesszük, ha nem utal más médiumokra.”⁵³ A *remedializáció* logikája a

45 Samuel WEBER, *Színház és képernyő: elektronikus média és teatralitás*, <https://uj.apertura.hu/2010/osz/weber-szinter-es-kepernyo-elektronikus-media-es-teatralitas/>

46 Uo. A brechti, adorno, weberi „maradi” és „haladó” színház kategóriáit azonban nem látom ilyen éles „cezúrával” elválasztottnak, miként azt Kittler a jezsuita színház kapcsán már megfogalmazta. Vö. KITTLER, i. m., 75–89.

47 Egyedüli problémámat Brecht kapcsán Weber teszi világossá, miszerint e szemléletben „Cselekvés” és „Cselekmény” összemosódni látszik.

48 Levi Bryant, az objektumorientált ontológia egyik alapítója saját szemléletében a tárgyak öt típusát határozza meg egymással alkotott „planetáris” viszonyukban. Eszerint a központi, a többi tárgyat saját gravitációs mezejükbe szervező tárgyak az ún. „világos tárgyak”. Az ezektől való távolságuk mértékében található a „szatellit”, a „halvány”, valamint a periférián keringő „sötét tárgyak”, melyek gyakorlatilag semmi hatást nem gyakorolnak a többi tárgyra. A „lázadó tárgyak” a meteorokhoz hasonlatosak, becsapódva átírhatják a tárgyak korábbi struktúráját.

49 KELLNER Balázs, *Múmia. A „kegyetlen tehetetlenség” virtualizációja a Ko Murobushi Archívum recepciójában*, Café Babel. (Megjelenés alatt.)

50 McLuhan *The medium is the message* egy kevésbé ismert, Kittler által idézett értelmezésével összekapcsolva: „egy médium tartalma mindig egy másik médium”. KITTLER, i. m., 21.

51 Jay David BOLTER, Richard GRUSIN, *A remedializáció hálózatai*, ford. BABARCI Katica, Apertúra, <http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin>

52 Uo.

53 Uo.

médiумok anyagiságát⁵⁴ episztemológia értelemben, társadalmi dimenzióit pedig pszichológiai értelemben, a közvetlen hozzáférés, áttetszőség (*immediacy*),⁵⁵ illetve a hipermediáció,⁵⁶ avagy a közvetítettség, az átlátszatlanság kategóriáival írja le, amely két logikát az élmény autentikusságának a vonzereje kapcsolja össze. A közvetlen hozzáférés, valamint a *hipermediáció* alakzatait leírhatnánk úgy is, mint szélsőértékeket önmaguk visszahúzóódásának/exponálásának tengelyén. Másként a remedializáció az újrealizmus logikájában többé már nem a feltárás, a közvetlen hozzáférés, hanem az átlátszatlanság, az *opacitás* egy olyan kísérteties technikája, ahol tehetetlen és élő a technomédiумok eseményhorizontján metamorf eleggyé diffundál. Ebben az értelemben a remedializáció nem pusztán további médiумok és technológiák kizárólag egymásra vonatkozó és kizárólag egymásra adott válasza, amelyben „éppen ennek az önmagában, az ember individuális vagy kollektív testétől teljes mértékben leválva zajló fejlődésnek az eredménye az érzékekre és szervekre gyakorolt elemi erejű hatás,”⁵⁷ hanem éppen hogy a *biosz* birtokbavételének, bekebelezésének, leülepítésének a biotechnológiai stratégiája, McLuhani protézise. A remedializáció létesít, létmódokat tömörít.⁵⁸

Világítsuk ezt meg egy további perspektívából, ahogyan Samuel Weber Walter Benjamin *Színház és rádió (Nevelőmunkájuk kölcsönös ellenőrzéséről)*⁵⁹ című tanulmányát olvassa.⁶⁰ A koncepció lényegében Adorno: *Prológus a televízióhoz* című esszéjének egyik első kitételén alapul. „A televízió társadalmi, technikai és művészi aspektusai nem elemezhetők egymástól elszigetelten.”⁶¹ Televízió alatt értsünk itt nyugodtan bármely optikai és/vagy újmédiумot. Mindennek az pszicho-akusztikus, orális médiумokról az újmédiára mutató vonatkozásai a következők. Az arisztotelészi *múthosz* a tipizált alakokat, a „súlyos hősi egyéniségeket”, a bizarr alakokat preferálta, még a nem emberi ágensek is a „hősi” dimenziójában ugyanilyen attribútumokkal ellátva jelennek meg (lásd égis éró

54 Ezt nevezi Bolter és Grusin materiális, gazdasági dimenziónak. *Uo.*

55 „Episztemológiai értelemben a közvetlenség áttetszőséget jelent, tehát a közvetítés vagy ábrázolás hiányát. Ezen elképzelés szerint a médiум kitorli önmagát, és magára hagyja a nézőt az ábrázolt tárgyakkal, hogy aztán a néző azokat közvetlenül megismerhesse. Pszichológiai értelemben közvetlenségnek nevezzük a néző azon érzését, melynek során a médiум eltűnik, és a tárgyak szinte kézzelfoghatókká válnak; azt az érzetet, amely során az élmény valódinak tűnik.” *Uo.*

56 „Episztemológiai értelemben a hipermediáció átlátszatlanság, vagyis az a tény, hogy a világ megismerése médiумokon keresztül történik. A néző tudatában van a médiум jelenlétének, és annak, hogy a közvetítés aktusai által tanul, vagy magáról a közvetítésről tanul. Pszichológiai értelemben a hipermediáció a média jelenlétében való tapasztalás és egyben jelenlétének megtapasztalása; ragaszkodás ahhoz, hogy a médiум által nyújtott élmény nem más, mint a valóság megélése.” *Uo.*

57 KITTLER, i. m., 20.

58 KELLNER, i. m.

59 Walter BENJAMIN, *Színház és rádió. Nevelőmunkájuk kölcsönös ellenőrzéséről*, <https://uj.apertura.hu/2010/osz/benjamin-szinhaz-es-radio/>

60 WEBER, *Szintér és képernyő...*, i. m.

61 Theodor ADORNO, *Prolog zu Fernsehen = Gesammelte Schriften*. 10.1 köt. *Kulturkritik und Gesellschaft II*, hg. Rolf TIEDEMANN, Gretel ADORNO, Susan BUCK-MORSS, Klaus SCHULTZ. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, 507. Id. WEBER: *Szintér és képernyő...*, i. m.

paszuly).⁶² A mese cselekménye még állhat „jellem nélküli cselekvésekből, de nem cselekvés nélküli jellemből.”⁶³ Azonban Benjamin olvasatában

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 [*repeatingthem*] kiteszi őket, azaz *szinte immobilizálja őket az egyedi gesztusok „reszkető körvonaláiban.”*⁶⁴

Ami a lényeg, „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.”⁶⁵ Ebben az újmédia-közegben permanens forgalmazás, cirkuláció zajlik, mégpedig oly módon, hogy a cirkulálás sohasem redundáns, nem fut be teljes kört, nem tér vissza kiindulópontjára.⁶⁶ Mindez implikálja, hogy a további médiumok és konvenciók kontextusában „maga a médium is szerepet játszik az illető közönség meghatározásában.”⁶⁷ Ezt a közönséget igyekszik Benjaminszínél a „*csoportosulás*” fogalma kiváltani. Ez a vevőknek egy olyan, időben és térben változó, nem monolitikus közege, melyre az „*érdekek*” (interest) mentén szerveződik.

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. [...] hasonlóan a szerepjátszó színészhez, akinek szerepe/része [*part*] sosem lesz egész, nem képesek végszóra cselekedni, olyan eseményekhez igazodva, melyek beláthatatlanul, máshonnan jönnek el.⁶⁸

62 Mindezek szerepéről ld. a negyedik fejezetet. ONG, i. m., 65–66.

63 Arisztotelész, *Poétika*, 50a24. Id. WEBER, *Színtér és képernyő...*, i. m.

64 Uo.

65 Uo.

66 Uo.

67 Uo.

68 Uo.

4. Rhapszódoszok vagyunk

A szóbeliség világában élő ember valószínűleg nem úgy gondol a szavakra mint „jelekre”, néma és vizuális jelenségekre. A homéroszi formula „szárnyas szavakat” említ, és ezzel egyszerre sugall elmúlást, hatalmat, szabadságot: a szavak szüntelenül mozgásban vannak, még hozzá repülnek – olyan mozgást végeznek tehát, mely különleges erőt sugároz, és amely a mozgást végzőt a mindennapok súlyos, nehéz, „tárgyas” világa fölé emeli.⁶⁹

Amint tanulmányomat Füzi Izabella Kittler-olvasatával kezdtem, miszerint médiumaink által határozható meg és strukturálható az „ember” fogalma, illetve az érzékelés és észleléseink státusza, úgy reményeim szerint mostanra kezd világosan kirajzolódni a hipotézisem, miszerint az „ember” eminens médiatechnológiája a tükrözés, melynek folyamatában úgy mond „a lelkével filozofál”.⁷⁰ A tükrözés létesít, a létesítés tereiben szervezi meg a tapasztalás történetileg eltérő státuszát, jut el önmaga képzetéhez,⁷¹ miként Martin Heidegger a létet mint történetileg változót posztulálja. Azonban mielőtt az ember a saját gondolatait a viasztáblájába véshetné – megteremtve ezzel a *Szimbolikust*, mely a hangzó beszédet örökre a vizuális térbe zárja – vagy mielőtt „A reformáció [...] szó szerint befeketítette a középkori egyházi rituálét annak minden optikai pompájával együtt, helyét pedig a nyomtatott betűk egyszínű, nevezetesen fekete-fehér titkával töltötte ki,”⁷² még szorosan az akusztika médiumához kötődik. Ugyanis

Az írás hiányában a szónak mint olyannak nincs vizuális jelenléte még akkor sem, ha az általa jelölt tárgy látható. Az írás hiányában a szavak hangok. Lehet őket „hívni”, emlékezetünkben „felidézni”; de nincs olyan hely, ahol „utánanézne” megkereshetnénk őket. Nincsenek világos körvonalaik, nem hagynak nyomot maguk után [...], nem írnak le semmilyen térbeli pályát. E szavak események, melyek megtörténnek.⁷³

Annyiban szükséges ezt az állítást tovább árnyalnunk, amennyiben Zahra Fuladvand eddig vizsgált performatívumaihoz képest – ahol a háttérzaj az „itt és most” auralitásának ugyan fontos kelléke, ám az imaginációnak „csupán”⁷⁴ infrastruktúrája volt – a hang médiuma a *Darkness before Birth and*

69 ONG, i. m., 71.

70 Ilyenformán nem lehet véletlen, az ún. „tükröneurionok” felfedezése sem, melyek a feltételezések szerint hasonló apparátusok, mint a kittleri „életmozi”, állítólag a testen belülség érzetét hivatottak ellátni. Továbbá a virtuális médiajelenlét implikálja a „holografikus univerzum” posztulátumát.

71 „A képzelet ugyanis a létet mint objektumot olyan szubjektumhoz rendeli hozzá, amely a görögöknél vagy a rómaiaknál még egyáltalán nem létezett. [...] a lineáris perspektíva és a camera obscura – Heideggerrel szólva – épp ennek a képzeletnek a médiumai voltak. [...] a technikai eszközt, amely saját maga állítja maga elé a képzetet (egy valós dolog helyett), önmagáért beszélő módon laterna magicának hívják. Belehelyezzük valaminek a képét, tehát képzetét a fekete dobozba, fényt eresztünk át rajta és kivetítjük a falra e képzet képzetét, a kép képét.” KITT-
LER, i. m., 74.

72 „Sola scriptura, sola fidei” Uo., 76.

73 ONG, i. m., 34.

74 Az infrastrukturálás performatív jelentőségéről ld. alább, a fejezet második felét.



after Death című darabban már intézős erővel bíró főszerepre tesz szert. Szuperperformatívum, melynek akusztikusan tükröződő kontextusában a szavak események, melyek megtörténnek. Nemcsak mechanikus nyelvhasználat, hanem a cselekvés egy módja, mely az időben zajlik.⁷⁵

A hang mágikus-rituális performatív hatalma a „mnemotechnológiai” apparátusait akusztikai tükörként használó kultúrák⁷⁶ talaján a következőkben gyökerezik. A hangzó szavak: (a.) *dinamikusak*, miként nem hangozhatnak fel fizikai erő kifejtés nélkül⁷⁷; (b.) *szituatívok*, amennyiben a közvetlen, jelen idejű szemantikai megerősítés szabja meg azt a szituációt, melyben az adott szót használják; (c.) *iterábilisak*, „nem szövegek (szó szerinti) ismeretén alapulnak, hanem »a korábban énekelt énekek felidézésén«⁷⁸; (d.) *diakrónikusak*, azaz a kimondás pillanatában az időbe vesznek,

75 ONG, i. m., 35, 70.

76 Természetesen ma már nem beszélhetünk szigorúan az ongi értelemben vett elsődleges szóbeliségről, mint ahogyan már Ong sem állított ilyet. Azonban olyan verbomotoros beidegződésekről igen, melyek, ha eddig a homályban is, az „árnyékbioszférába” rejtekezve, de velünk élnek, a tükrözés akusztikai percepcióját továbbadván.

77 „Akimondottszó mindig egy egzisztenciális szituáció teljességét befolyásolja, és mindighatással van a testre. Ahangok kiejtését magát kísérő mozdulatok nem mellékesek és szándékoltak, hanem természetesek, sőt mellőzhetetlenek. A beszéd, különösen a nyilvános előadás esetében a teljes mozdulatlanág maga is erőteljes gesztusnak tekinthető.”

78 ONG, i. m., 57.

ám az idézések által időbeli variabilitásra tesznek szert.⁷⁹ Fontos kiemelni, hogy habár a szavak és a tárgyak világa sohasem függetlenedhet el tökéletesen egymástól,

Egy elsődlegesen szóbeli kultúrában, ahol a szó csak mint hang létezik, és sehogyan sem kapcsolódik bármilyen vizuálisan érzékelhető szöveghez, sőt a kultúra tagjai még a lehetőségéről sem tudnak, a hang fenomenológiája rendkívül mélyen beépül abba az élménybe, melyet az ember saját létezéséről szerez, és amelyet hangzó szavak segítségével fejez ki. Lelkivilágunkra ugyanis hatalmas befolyást gyakorol az, ahogyan a szavakat megtapasztaljuk. A hang imént tárgyalt tulajdonsága, miszerint minden irányból körbeveszi és a középpontba helyezi hallgatóját, befolyásolja a kozmosz érzékelését. A szóbeli kultúrák számára a kozmosz folyamatosan zajló esemény, melynek középpontjában az ember áll. Az ember az „*umbilicus mundi*”, a világ köldöke.⁸⁰ Csak a könyvnyomtatás feltalálását, illetve a térképek ennek köszönhető elterjedését követően kezdett az ember elsősorban úgy gondolni a kozmoszra, az univerzumra vagy a »világra«, mint ami, ahogyan egy modern nyomtatott atlaszban, ki van terítve a szemelőtt: egy hatalmas felület vagy felületek gyűjteménye (hiszen a látás felületeket mutat számunkra), mely csak arra vár, hogy „felfedezzük”. Az ősi, szóbeli világban sok volt az utazó, a vándor és a zarándok, de kevés a „felfedező”.⁸¹

Mindez az emberi tudat konstrukciójában a halló- és látószerveink eltérő pszichofizikai szerepére, mediális aspektusaira világít rá.

A látás részekre bont, elkülönít, a hang egyesít.

[...] az emberi hang a testünkben keletkezik, és ez a test biztosít neki zengést.

A látással mint elkülönítő érzékeléssel szemben tehát a hallás egyesítő érzékelés. A látványok világában a jellemző ideális állapot a világosság és az elkülöníthetőség [...]. A hangok világában éppen ellenkezőleg, az ideális állapot a harmóniáé, az egységé.⁸²

Habár Ong, akit mélyen meghatározott fonocentrikus éthosza, további tudat-fenomenológiai argumentációjában Kittler Lacan-interpretációjának az ismeretében némileg veszélyes és kissé sekélyes kijelentésekbe bocsátkozik, annyi azonban bizonyosan megállapítható, hogy hallás és látás kölcsönösen, egymást feltételezve és kiegészítve, az érzékelés és önértés skáláján némileg eltérő koncentrációjú konvergenciákat és divergenciákat akkumulál. Ami miatt Ong érvelése elsősorban és mégis mérvadó, az véleményem szerint a *rapzodikusság* mint derridai iterabilitás kimutatása az előre gyártott, rögzült hangzó-elemeket (formulákat, kliséket) összeillesztő mnemotechnológiai médiumok gyakorlatában. Jacques Derrida generikus kifejezése Samuel Weber tolmácsolásában

79 Uo., 13–71.

80 Mircea ELIADE, *Patterns in Comparative Religion*, trans. Willard R. TRASK, New York, Sheed & Ward, 1958, 231–235. Id. ONG, i. m., 68.

81 Uo., 68–69.

82 Uo., 67.

a következő: „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.” Tehát abban az értelemben az iteráció tükörszerű médiumai a „*rapszódíák*”, miszerint

Alapvetően ugyanazok a formulák és tematikus egységek ismétlődtek, de a közönség reakcióitól, az előadó hangulatától vagy az alkalomtól függően, illetve további társadalmi és pszichológiai okok miatt még ugyanaz az énekmondó (miként egy görög *rhapszódosz*) is minden alkalommal eltérő módon kapcsolta őket egymáshoz.⁸³

Nagyon egyszerűen, a *rhapszódoszok* működése abban az esetben lehet sikeres, amennyiben a Shannon-Weaver modell mintájára a noetikus világ Adója és Vevője között nem csupán adás, hanem visszacsatolás is zajlik. Ergo az énekmondó abban érdekelt, hogy megszervezze a saját audienciáját, „felkeltse a közönség érdeklődését.”⁸⁴ Sőt színház és újmédiumai eme konvergenciája esetében a színházhoz képest minden újmédium

nem csupán az újabb, hanem egyszersmind az exponáltabb 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 hallgatóság érdekében a lehető legszorosabban kötődnek egymáshoz.⁸⁵

Ezt a hatást nevezi Samuel Weber *cirkulációnak*, amennyiben „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.”⁸⁶ Mindazonáltal, ahogyan azt bemutattuk, mindez már a rapszódíák iterábilis szerkezeti szintjén is exponálva van. A „színészkedés mint »cselekvés« [*>acting<*], miközben megkettőzi e mintákat, nem korlátozódik azok *azonos* megismétlésére: ismétlésükkel [*repeatingthem*] kiteszi őket, azaz *szinte immobilizálja őket az egyedi gestusok »reszkető körvonaláiban«.*⁸⁷ Végző soron tehát azt feltételezem, miként a tükrök és lencsék sorának fénytörő, torzító, szétszóró és fókuszáló kapacitása – és itt nem tartható Ong oppozíciója –, úgy a pszichoakusztika orális-aurális médiumainak tulajdonságai is leírhatók a *diszkrétség*, a *variabilitás*, az *alteritás* és a *relációsság* fizikai fogalmaival.⁸⁸

83 Uo., 57.

84 Uo., 43.

85 BENJAMIN, i. m.

86 WEBER, *Szintér és képernyő...*, i. m.

87 Uo.

88 Érdekes módon, ám Kittler után nem túl meglepően, e jellemzők a kortárs kvantummechanika legfontosabb megállapításai is. Igaz ez abban az esetben is, miszerint a technikai apparátusaink épp az érzékelés becsapásának a médiumai. A lét történetileg változó heideggeri koncepciójában a tudat ugyan az újabb remedializációk eredményeként maga is folytonosan (re)konstruálódik, azonban ez mit sem von le fizikai ismereteink növekményéből; éppen ellenkezőleg, közelebb hozza azokat.

Azaz tükörszerűek és tükrözhetőek, ám minden, még a szó szerinti idézés esetén is iterábilisan tükröződnek.

A *Darkness before Birth and after Death* alapító performatívuma akusztikai szituáltságának, infrastruktúrájának a megértésében némiképp újra kell gondolnunk a színház szcenikus modelljét. Az institúció aktusa ugyanis a színház-nézői tekintet elől elzárva, *extradiegetikus* szinten zajlik. (Miképp azt a *Mirror* csatorjában feloldott formatív ágens esetében is láthattuk.) Hogy úgy mondjam, még én is csak véletlenül jutottam hozzá a felvételhez, mely egy színpadi próba töredékeit, illetőleg a megszólított szereplők és alkotók válaszait dokumentálja. Így tehát a színdarab infrastrukturális hálózatába nyerhetünk betekintést, melyet Austin a nem kettős beszéd egyedüli színházi korrelátumaként tételezett, oda, ahol maga a színházcsinálás, a színtér a nézőtérhez és a kulisszákhöz képest történő performálása zajlik.⁸⁹ E megállapítás két dolgot implicál. Először is azt az *extradiegetikus* infrastrukturáló, performatív tevékenységet, mely a színpadon kívül történik, s amely mégis valamiképp eminens része a színháznak, melyet aztán a különféle társadalmi *konvenciók*⁹⁰ keretébe ágyazódva gondol el Austin. Másodsorban pedig az idézetszerűség, a komolytalanul kimondott fiktív beszéd problematikáját, melyet kapásból kizár a performatívumok rendjéből. Láthattuk, amint abba Derrida is beleállt, épp az iterábilis, az aberráns, a fikciós és a gyenge az, melyeknek a talapzatán a minden alkalommal a különféle konvenciók keretek között eltérő módon összekapcsolt diszkrét elemek rapszodikussága megvalósul. Hangzó, „szárnyas” szavak, melyek megtörténnek. (Ha nem történnének meg, úgy az egy süketnéma hominida evolúciója volna, és sem a noetikus világ nem szökkent volna szárba, sem én nem nyomkodhatnám itt a klaviatúrám.) A *FUNERAL – FIRST CUT* címet viselő anyag azzal kezdődik, ahogyan Fuladvand az Artus Stúdió bejárata előtt elmeséli, hogyan született meg az ötletük egy pubban, hogy az iráni és az európai temetkezési szokásokat egy darabban bemutassák és összehasonlítsák. Ez az *extradiegetikus narrátori* pozíció, mely megszabja a konvenciót (*temetés, siratás, búcsúzás*), de nyomban meg is adja a lehetőséget a rituális formulák és klisék variabilitásában és reflektálhatóságában annak felülbírálására, túlexponálására („Mi a különbség az iráni és a magyar szokások között?”, „Hogyan, mely módokon búcsúzunk el szeretteinktől?”). Ami a jelen esetben a tükröződések párbeszédre bírja, az a kozmosz immanens érzékelése, a saját tömegközéppontunkba, a köldökünk tövébe szerkesztettsége, illetve a kívüliség fázisának dialektikája, amennyiben mindez a távozó és a sirató megváltozott szerepeinek a dialógusa is egyben. Hogy mást ne is mondjak, a tibeti buddhizmusban a halott negyvenegy napig tartó szóbeli búcsúztatása azt is jelenti, hogy a kívüliség, a láthatatlanság állapotában rekedtet így hangolják, recitálják vissza a kozmosz közepére.

A videó számomra legérdekesebb funkciója mégis az, ahogyan csokorba gyűjti, majd leképezi az egyes infrastruktőrök akusztikus és vizuális tapasztalatait a búcsúzásról, illetve amit mindebből a szcenikus médiumon exponál. A legjobban talán az olyan, benjamini, weberi ihletettségű fogalmak, mint a gyűjtemény, a *Gesamtkunstwerk*, a *csoportosulás* írják le a fenti szituációt. Ugyanis

89 „Nem áll szándékomban kizárni az összes színpadon kívüli közreműködőt [offstage performers] – a világosítókat, az ügyelőt, vagy akár a sűgőt; csakis bizonyos túlbuzgó beugró színészeket utasítok el, akik megkettőznék a játékot.” John Langshaw AUSTIN, *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba, Bp., Akadémiai, 1990, 36.

90 „Léteznie kell egy hagyományosan elfogadott, konvencionális hatású eljárásnak, melynek során bizonyos személynéknek adott körülmények között meghatározott szavakat kell kimondaniuk. *Uo.*, 40.

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.⁹¹

Ennyiben itt nem egy speciálisan iráni temetési rítus kerül a színpadon kihangosításra, hanem a diszkrét érzéki formulák és formátumok – ne feledkezzünk el a kittleri szabványról sem – egy olyan kombinációja, miliője, vagy még inkább, rizómája, melynek valamely, utólag meghatározhatatlan szegmensét, se többet, se kevesebbet, egyszer valamely alkotó már ellenjegyzett. Mindez csupán akkor jöhet létre, s ez lenne egy további weberi ugrás az austini logikához képest, ha nem pusztán a színpad, a kulissza és a nézőtér, hanem a színház minden aggregátuma permamens szituáltságban és exponáltságban áll egymással. Ezek szerint a színház, illetve az élet minden területe

„olyan médium, melyben egymással szembenálló erők arra törekszenek, hogy biztosítsák egy vitatott hely kerületét”, ezért tekinti a teatralitást Weber a helykijelölés vagy termegosztás folyamatának ahelyett, hogy előadás-folyamatként vagy reprezentációs folyamatként tekintene rá.

[...]

A „színház” *határok megszabását* jelenti, nem pedig *reprezentációs-esztétikai műfajt*. Az előbbi arra a *módra* összpontosít, ahogyan egy hely biztosítva van, míg az utóbbi a *helyet* veszi tekintetbe mint már *elfoglalt* vagy *adott* dolgot, tehát mint alkalmas eszközt vagy instrumentumot a reprezentálandó *számára*. Medialitására tekintettel a teatralitás *az elhelyezés, keretezés, szituálás problematikus folyamata*ként határozható meg, nem pedig reprezentációs folyamatként.⁹²

És végül lépünk vissza a jelenbe; akár a Hegyestűhöz, itt van ugyanis az a pont, ahol az objektum-orientált ontológia korreláció-kritikai performancia koncepciója is konstituálódik, amennyiben az elsősorban a szituáltság és relációsság alatt érti majd (meg) a performativitást.

91 Samuel WEBER, *Theatricality as Medium*, 315. Id. FOGARASI, i. m.

92 Uo.

