Samuel Weber

Későn kapcsolás: cselekvés és írás Genet “A furcsa szó: urb…”-jában

Absztrakt

A tanulmány bevezetője színház és média kapcsolatát újszerű megvilágításba helyezve a színház és a televízió konvergenciáját fejtegeti. Ezt követően előbb a színház térbeli és szcenikus aspektusát háttérbe szorító arisztotelészi koncepciót tárgyalja, majd - a térbeliségben, sőt az önálló tér megbontásában és újrarendezésében látva a színház szubverzív erejét - rátér Jean Genet színházfelfogásának lokális, de részletes elemzésére. Ennek apropójául Genet *A furcsa szó: urb…* (*L'Étrange mot d'…*) című esszéje szolgál, melynek teatrális, gesztikus működését is figyelembe véve gondolja újra a tanulmány a színházi performancia ambivalens materialitását. Genet szövege nyomán szoros összefüggés tárul fel e materialitás és a holtakhoz való viszony (azaz a temetkezési szokások) között, minthogy az utóbbi éppúgy az elkülönülés lehetőségére épül, miként maga a térmegosztásként vagy térelrendezésként felfogott színház is.

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 Benjaminról (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.

Samuel Weber

Későn kapcsolás: cselekvés és írás Genet “A furcsa szó: urb…”-jában

Cselekvés [1]

> Ezért is hívják azokat a műveket némelyek szerint drámáknak, mert valamit tevőket utánoznak, s ezért támasztanak a tragédiára is, a komédiára is igényt a dórok – a komédiára a megaraiak, […] a tragédiára pedig némely peloponnészosziak – bizonyságul az elnevezéseket hozva fel. Azt mondják ugyanis, hogy ők a körülfekvő településeket *kómé*nak hívják, az athéniak viszont *démosz*nak – 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: cselekedni vagy tenni valamit, úgy mondják: *dran*, az athéniak viszont így: *prattein* . [2]

Amit régebben hagyományosan „színháznak” neveztek, úgy tűnik, manapság különös helyzetben van. Egyfelől a kifejezés és a terjesztés elektronikus technikáinak megjelenése a színházat láthatólag egyre jobban perifériára szorítja. Amennyiben egyfajta reprezentációs közegnek tekintjük, a színház az elektronikus médiával szemben egyre inkább hátrányba kerül. Úgy tűnhet, amit csak a színház megjeleníthet, mindazt a film és a televízió sokkal jobban, élénkebben, bővebben adja vissza. Másrészt viszont a konkurens médiumok dacára, továbbá az állami támogatások jelentős csökkenése ellenére a színház a hagyományos intézményes keretek között tovább él, sőt, egyes területeken egyenesen virágzik – legalábbis amennyiben közönségvonzó erejét tekintjük. A zenés színház például, legyen akár „zenés komédia” vagy „opera”, továbbra is nagy népszerűségnek örvend, és gyakran épp a médiával szövetkezve jut el olyan közönségekhez is, amelyek amúgy hozzáférhetetlenek volnának.

A helyzetet tovább bonyolítja, hogy a világ különböző részein más és más a helyzet. Még ha csak a nyugati országokban fennálló viszonyokat vesszük is figyelembe, néhol élesen eltérő tendenciák tárulnak elénk – mint például az Egyesült Államokban és Németországban. Németországban az államilag támogatott színházak kiterjedt hálózata, amely korábban széleskörű televíziós közvetítettségnek örvendett, az utóbbi években egyre jobban kiszorult a médiából. Az operákat például ma már a két országos tévécsatorna egyike sem közvetíti, helyette a körzeti, „harmadrendű” műsorokba száműzték őket. Ugyanakkor az erőteljes forráselvonások ellenére, a

német és a francia színházak még mindig irigylésre méltó állami támogatásban részesülnek amerikai társaikkal ellentétben. (Természetesen – mint állandó színtársulat – nem sok amerikai megfelelőjük akad, pontosan az ilyen jellegű támogatások hiánya miatt.)

A helyzet még összetettebbé válik, ha észrevesszük, hogy a *színház* szót olyan területeken is használjuk, amelyeknek első ránézésre vajmi kevés közük van a fogalom legismertebb jelentéséhez. A „színház" nem csak az a hely, ahol színdarabok és látványosságok kapnak helyet: jelölheti általánosságban egy cselekmény helyét, akár kifejezetten ellenséges cselekményekét is, mint például a „hadszíntér [*theatre of operations*]" kifejezés. A drámai színházhoz hasonlóan a „hadszíntér" nem csupán valamely cselekmény helyét jelöli, hanem a konfliktusét is. Ráadásul a klasszikus színház egyik fő „témája", a halál, itt is ugyanolyan meghatározó tényező. Végül, mivel a katonai konfliktusok politikai és stratégiai jelentősége egyre inkább kötődik a médiához, a látványelem – pontosabban: a jelenség bemutatása szűkebb vagy tágabb nyilvánosság előtt – egyre nehezebben választható el a konfliktus tisztán katonai vetületétől. Ilyen szempontból a hadszínterek is egyre látványosabbakká váltak a szó hagyományos, színházi értelmében. A támogatásokért folyó küzdelem és a kiélezett versenyhelyzet miatt, amelyben a drámai színházak működni kénytelenek, az ő szervezetük is egyre „harciasabbá" válik.



Házimozi

Végül van még egy példája a „színháznak", amelyet érdemes megemlítenünk ebben a kontextusban, legalább annyira a fentiektől való különbözősége, mint hasonlóságai miatt: ez pedig a „házimozi [*home theatre*]". A „házimoziban" a szórakoztató-elektronikai ipar video-, audio- és televíziókészülékeket egyesített, hogy a „filmszínház [*movie theatre*]" keltette hatásokat egy nappali vagy egy dolgozószoba jóval behatároltabb terében adja vissza. Ezzel a lépéssel – bár kérdés, hogy mennyire lesz sikeres és időt álló – a színház elveszti „nyilvános" minőségét, amely ókori görög eredete óta a legtársadalmibb művészetként különböztette meg a többitől. A „házimoziban" egy másik ilyen megkülönböztető vonás is elveszett, vagy legalábbis gyökeresen megváltozott: a *testek*

hez való viszony. Kétségtelen, hogy a szóban forgó testek korábban sem voltak mindig vagy teljes mértékben *emberiek*: lehettek élettelen testek – például bábok vagy marionett-figurák vagy akár vászonra vetített árnyak is. Mégis, annak ténye, hogy ezek az egybegyűlt testek – legyen szó akár színészekről, bábokról, zenészekről vagy nézőkről – *mind ugyanabban a térben voltak jelen,* a színházat mindig is elválasztotta a többi művészettől: a festészettől, szobrászattól, irodalomtól, építészettől és zenétől, melyek elszigetelt közönség előtt is előadhatók voltak, s melyeknél a mimetikus közeg nem igényelte az alkotó és a közönség egyidejű jelenlétét.

Ezzel szemben a „házimozi" elektronikus, audiovizuális közegében ez a fajta együttes jelenlét se nem szükséges, se nem lehetséges. Mégis tekinthetünk a „házimozira" a színház azon megkülönböztető jegyének folytatójaként, amely az etimológiájához kapcsolódik: *thea*, *theatron*, egy *látvány helyszíne*;a „házimozi" ugyanis egy olyan teret határoz meg, amely a nézők otthonába hozza a látnivalókat. Ez a tér ugyanakkor nem nyilvános és nem is nyitott: elhatárolt, belső tér, korlátozott bejutással. Polgárokként aligha nyerhetünk belépést. Ám sem a teréhez való korlátozott hozzáférés, sem a látható minősége, mint olyan, nem különbözteti meg a „házimozit" kevésbé házi jellegű elődeitől. [3] A döntő tényező inkább a *testek* és a *tér* sajátos elrendezése. A „házimozit" a korábbi drámai színháztól az alapjául szolgáló elektronikus médiumok két hatása, a *dekorporalizáció* és a *delokalizáció* különíti el. Az elektromosságnak nincs teste és nincs helye sem.Az ideális „házimoziban" – amely gyakran a funkcionalista belsőépítészet Bauhaus- és Art Deco-beli álmainak örököse – a tévékészülék a képernyővel együtt beleolvad a falba, olyan elektronikus ablakká alakulva át, amely nem egyszerűen kifelé néz, hanem befelé is, s ugyanakkor *el*, valahova másfelé.

A színház és a televízió ilyetén konvergenciája, főként pedig ennek a publikus és a privát tér közti éles szembenállást felbontó hatása, lenyűgözte Genet-t. *Az erkély*ben például, amelynek a helyszíne egy bordélyház, Madame Irma a különböző szobákban zajló eseményeket a televizuális felügyelet kifinomult rendszerén, a *home video* (mely neve dacára *audio* elemet is tartalmaz) egy korábbi változatán keresztül kíséri figyelemmel. A magánszféra feletti uralom fantazmájával ellentétben, *Az erkély*ben szereplő szobákat egy olyan úrnő figyeli, aki nagyon jól tudja, hogy végső uralom nem létezik, csupán folyamatos küzdelem az irányításért. A szobákban az uralom és az irányítás fantazmái játszódnak le, bár a televíziós kamera továbbra is ellenőrzi és felügyeli őket, ez pedig szükség esetén gyors beavatkozást tesz lehetővé.



Jean Genet: Az erkély (plakát)

Az erkély, amint azt gyakran megjegyezték, olyan színjáték, mely a színjátszásról szól; színház, mely a teatralitásra [*theatricality*] reflektál, méghozzá teátrálisan [*theatrically*]. A „teátrálisan", ahogy az imént használtam, eltúlzást sugall: a gesztus többletét a jelöléssel, a látszatét a léttel szemben. Ez az egyik oka annak, miért éltek mindig gyanúperrel a „színházat" és a „teatralitást" illetően a közmorál és a politikai rend őrei, Platóntól kezdve. Természetesen az ilyesfajta gyanú viszont azon a kényszerű felismerésen alapult, hogy a színház félelmetes erejét nem lehet egyszerűen elítélni: az uralkodó rendnek ellenőrzése alá kell vonnia azt és magáévá kell tennie, ha meg akarja őrizni stabilitását.

A színháznak ez a rejtett, szubverzív ereje érdekli Genet-t, és nem csupán a színműveiben. Általában véve az írásai – akár kifejezetten színpadra szánta őket, akár nem – önmagukban véve teátrálisak, és nem csak abban az értelemben, hogy szélsőségesek vagy provokatívak. Írásmódja teátrális abban a szűkebb értelemben is, amely egészen Arisztotelészig visszavezethető, aki a *peripeteia* tragédiabeli jelentőségét hangsúlyozza; a *peripeteia* ugyanis az események hirtelen és váratlan fordulata, amely megszakítja a várakozást, és sajátosan teátrális jelleget kölcsönöz a tragédia anyagának: a „cselekvésnek [*praxisz*]", és formájának: a „mesének [*müthosz*]".

Arisztotelész szerint a *peripeteia* nem csupán az eseményekben vagy a tudatban bekövetkező váratlan fordulatból áll, hanem egy téves várakozásnak egy sokkal helyesebbel történő felváltásából, vagy, ahogy ő fogalmaz: „a nem ismerésből a megismerésbe […] való átváltásból" (52a). Ezt a váltást hívja *anagnóriszisz*nek, avagy „felismerésnek", amely nem fokozatos ráébredés, hanem hirtelen megrázkódtatás eredménye: a felismerésé, hogy amit az ember korábban várt, tervezett, előre látott, végül mégsem egyezik meg azzal, ami valójában történt.

A *felismerés* [*recognition*] szó hajlamos elkendőzni, vagy legalábbis minimalizálni azt, ami a legnagyobb erővel működik a *peripeteiá*ban és az *anagnóriszisz*ben: a *későn kapcsolás* [*double-take*] megrázkódtatását, amelyet az Oxford English Dictionary 1989-es kiadása így határoz meg:

> Egy helyzetre, személy megpillantására stb. adott megkésett reakció, amely csaknem azonnal egy azt megelőző, nem megfelelő reakció után következik be; főként a komédiákban stb. használatos eljárás, melynek során a színész először váratlanul vagy nem megfelelően reagál egy adott szituációra, majd mintha csak jobban megértené az

összefüggéseket, az elvárásoknak megfelelően, szokványosabb módon cselekszik. Jelent másodszori, gyakran figyelmesebb pillantást is. Ezért tárgyatlan igeként jelöli az ilyen cselekvést is.

Természetesen a későn kapcsoláshoz rendelt komikus, gesztusbeli részletek jócskán túlmutatnak egy efféle meghatározáson, egyúttal Arisztotelész *peripeteiá*ról és *anagnóriszisz*ről szóló elméletének közvetlen implikációin is. A későn kapcsolás fogalmában és gyakorlatában egyaránt ott rejlik az önparódia eleme (annak burkolt sugalmazása, hogy miután az előbb „elszalasztottuk" a lényeget, semmi garancia rá, hogy ezúttal helyesen értjük, vagyis „fogjuk" a dolgot), ez pedig aláássa az Arisztotelész (és az utána következő színházelméletek és -gyakorlatok többsége) által a színháznak tulajdonított pedagógiai értéket.

Mindazonáltal a *peripeteia* arisztotelészi hangsúlyozásában és a Genet-írások (különösen a színházról szóló írások) teatralitásában közös – és az *anagnóriszisz,* valamint az önmagát parodizáló *későn kapcsolás* egymás mellé állítása is éppen ebbe az irányba mutat -, hogy egyaránt a színház *térbeli* és mindenekelőtt *szcenikus* dimenzióját tartják szem előtt. Mint láttuk, Arisztotelész a *Poétiká* ban kétségtelenül mindent megtesz annak érdekében, hogy redukáljon vagy perifériára szorítson bármit, ami kimondottan a színház *médiumához* tartozna: a térbeliséget, az anyagiságot, a láthatóságot – mindent, ami az *opszis*szal kapcsolatos. E kifejezést Else jellemzően „vizuális ékességnek [*visual adornment*]" vagy „vizuális hatásnak [*visual effect*]" fordítja (29.), szemben Stephen Halliwell-lel, aki Ingram Bywatert követve inkább a „látvány [*spectacle*]" szót részesítette előnyben (1450b). [4] Arisztotelész ezt a redukciót két összekapcsolódó lépésben hajtja végre: először is a színházat elsődlegesen a tragédia műfajával azonosítja (és csak másodsorban a komédiáéval); másodszor pedig ezt a műfajt *cselekvés* utánzásaként határozza meg. Ennélfogva a színház sajátosan térbeli és szcenikus aspektusait egyszerű anyagi kellékekké és eszközökké fokozza le, amelyekkel olyasmit fejeznek ki, ami nem kapcsolódik elengedhetetlenül magához a színházhoz: cselekvést. [5] Amennyiben Arisztotelész egyáltalán fontolóra veszi a színház specifikumát, azt kizárólag a cselekvés mesévé (vagy cselekménnyé) való átalakításával azonosítja. Csakhogy a cselekményt sem köti szükségszerű strukturális kapcsolat a színház médiumához mint olyanhoz. A színháznak ez az arisztotelészi megközelítése – mely nem kimondottan teátrális tárgyaknak és struktúráknak tekinti a színházat -, áthatja a nyugati színházfelfogást, amely kezdetben a cselekvést tartotta a legfontosabbnak, majd később, a modern korban, egyre inkább a jellemet. [6]

Mégis a *peripeteia* és az *anagnóriszisz* a tragikus cselekmény legmeghatározóbb tulajdonságaiként való arisztotelészi hangsúlyozása azt jelzi – még érvelésének kifejezett törekvései ellenében is -, hogy a „térbeli" elemek továbbra is döntő, habár rejtett helyet foglalnak el a színházról való gondolkodásában, annak ellenére, hogy a színházat a tragédiának, a tragédiát pedig a cselekvésnek rendeli alá. Mert mivel is jár a „tragikus *történés*" „durva önkényessége és véglegessége", ahogy Else fogalmaz, [7] ha nem a tudatos szándék időbeli kontinuumának valami váratlan, valami *oda nem illő* általi megszakításával – ezt a valamit nem lehet megfogni, megérteni, *belefoglalni* a már létező horizontba vagy perspektívába, bármik is legyenek ezek. Ami viszont nem illik bele, az *kiáll belőle*,

épp, mint egyfajta *térbeliség*: ráébreszt minket, hogy korábbi referenciális keretünk, az észlelés és gondolkodás során adottnak vett fogalmaink rendszere, megszokott fogalmi hálónk nem tudja *elhelyezni* azt, ami úgyszólván a szemünk előtt történik. A bekövetkező megrázkódtatás nem az idő tér általi megszüntetésével jár, hanem idő- és térképzetünk átalakulásával: a tér nem tűnik többé önállónak, s az idő sem totalizálónak. Nem véletlenül beszél Else (az iménti idézetben) a tragikus *történés* [*happening*] és nem egyszerűen egy esemény vagy cselekvés „egyediségéről", ugyanis a gerund alak a legalkalmasabb arra, hogy jelölje a folyamatban lévő, lezárulatlan időbeliségét annak, ami (a közelsége ellenére, avagy épp amiatt) tökéletesen váratlanul hat, a csodálkozás és a felismerés vegyes érzését keltve, ami a későn kapcsolást egyszerre jellemzi és megosztja. [8]

Habár a *peripeteia* és az *anagnóriszisz* tárgyalásával Arisztotelésznek egyértelműen az a célja, hogy a feloldatlan ellentétet leküzdve újra rendet és egységet teremtsen, az, hogy a váratlant és a megjósolhatatlant a tragikus *müthosz* központjába helyezi, jól mutatja, hogy a térbeli eltolódás és a szcenikus átrendezés közötti feszültség mennyire központi motívuma marad a színházról szóló elmélkedésének, annak ellenére, hogy elsősorban időbeli médiumként taglalja, mely a jelentéses cselekvés szekvenciális megjelenítésére való.

Ennélfogva a színház még Arisztotelésznél sem képzelhető el olyan megrázkódtatás nélkül, amely megtöri az érzékelés és értelmezés bevett rendszerét. Egyszóval a színház nem csupán *tér*, hanem e tér megbontása és újrarendezése is egyszersmind. Másként fogalmazva, *a teatralitás ott kezdődik, ahol a teret és a helyet nem lehet többé adottnak venni vagy önállónak tekinteni*.

Írás

> A »dórok« ezen állításai nem igazak, és nem is tartoznak a tárgyhoz. A »komédia« az attikai *kómosz* (»mulatozó«) szóból származik, nem pedig a *kóme*ból (»falu«), és a *drán* sem kizárólag dór szó (igaz viszont, hogy a *prattein* ión és attikai). [9]

Genet írásmódja gyakran teátrális, de csak abban az értelemben, hogy pont egy olyan észrevételt mérgesít el, vagy alakít át, mely már Arisztotelész *Poétiká*jában is ott munkál, bár, mint láttuk, eléggé ellentmondásos módon: a színház [*the theatrical*] *bomlasztó térbeliségének* felismerését. Genet egyetlen szövege sem példázza olyan remekül ezt a bomlasztást, mint a *Tel Quel*ben, 1966-ban megjelent *L'Étrange mot d'…* című rövid esszé (amelyet *The Strange Word Urb…* [„A furcsa szó: *urb*…"] címmel fordítottak angolra). [10] A folyamatosan egy névtelen címzettet (*vous*) megszólító szöveg, ebben a nagyjából egykorú *Levelek Roger Blinnek* című műre hasonlít, amelyet Genet a több hónapos próbafolyamat idején írt a *Paravánok* első párizsi színpadra állításának rendezőjéhez. A két szöveg stilisztikai kapcsolata ellenére elég egyértelmű, hogy a szerző miért publikálta külön A *furcsa szó: urb*…-ot. [11] A szöveg általánosságban foglalkozik a színházzal, mindenféle nyílt hivatkozás nélkül a *Paravánok*ra vagy bármilyen más darabra. Ehelyett számos más témát érint, amelyek közül soknak, első pillantásra úgy tűnik, vajmi kevés köze van a színházhoz. Ezek a kérdések azonban a színháznak épp azt a dimenzióját érintik, amelyet az arisztotelészi poétika és

az arra épülő hagyomány háttérbe próbált szorítani: a *térbeliséget*. Genet szövegéből megtudhatjuk, miért is érezte Arisztotelész kényszerét annak, hogy a háttérbe szorítson mindent, ami a színházhoz mint térbeli, anyagi, sőt testi rítushoz kapcsolódik. A színházi térre jellemző testiség és anyagiság magában foglalja a társadalom halálhoz fűződő viszonyát – pontosabban, a *holtak*hoz fűződőt. Amiként Artaud – akire Genet nem csak itt, hanem másutt is nagyban épít, bár nem említi – a *Színház és pestis* című előadásában a pestisbe belehaló emberi testet a színházi *peripeteia* rendkívüli jelenetévé alakítja át, [12] s ezzel nem csak egy konkrét, egyedi „cselekvést" vagy szándékot szakít meg, hanem magát az élés folyamatát, Genet, az ellenkező végletben, nem a társadalom valamely irányíthatatlan erő miatti felbomlásával kezdi, hanem azzal a történelmi tendenciával, mely úgy próbál védelmet találni az ilyen erők ellen, hogy bizonyos távolságba helyezi őket: a kizárás és elkülönítés társadalma úgy próbálja megszabadítani magát halottaitól, akár egy „szégyenteljes gondolattól [*comme on se défait d'une pensée honteuse*]". Ennek a megszabadulási kísérletnek a nyelv a médiuma: „A furcsa szó: *urbanizmus* – akár valamelyik Orbán pápától, akár a Várostól ered – többé talán már nem a halottakkal lesz elfoglalva. Az élők úgy szabadulnak majd meg a tetemektől (lopva vagy másképp), ahogyan egy szégyenteljes gondolattól szokás." (63.)

Bizonyos értelemben Genet esszéje már e bevezető sorok előtt elkezdődik, méghozzá a címmel, amely egyszerre megismétli (vagy előrebocsátja) és egyedi módon meg is csonkítja a nyitó kifejezést: *„L'Étrange mot d'…"*. A cím angol fordításának megvan az az előnye, hogy fel tudja mutatni – pontosan azáltal, hogy elhagyja – azt, ami a franciában meghatározó: „The Strange Word *Urb*…" („A furcsa szó: *urb*…"). Mivel nem tudja visszaadni angolul a *de* elöljáró szót, még kevésbé annak kihagyásos *d'* alakját, Richard Seaver fordítása arra kényszerül, hogy megadja magának „a furcsa szónak" egy darabját: ez az *Urb*. Ezzel magát az elhagyási folyamatot hagyja el az angolban: az elhagyást [*omission*], ami egyúttal *kibocsátás* [*emission*] is. A szavak egymáshoz kapcsolódásának rejtélyes módját a francia nyelvben a *de* prepozíció egyszerű betűvé alakításával jelölik: *d'*. Nem csak az a furcsa az illető szóban, hogy hiányzik, és csak ezután jön, hanem hogy a helyét mégis bejelenti, illetve elfoglalja egy betű és a hozzá kapcsolódó írásjelek: egy aposztróf, amely a hangzókihagyást jelöli, továbbá három pont, melyek az elhagyásra utalnak, méghozzá úgy, hogy ténylegesen feltartóztatják a szökésben lévő kifejezést. Ebben az értelemben már maga a cím mindent elmond, helyesebben: *megtesz*. Valójában nem sokat mond, inkább *színre viszi* az összekapcsolást, a párosítást, a gesztikus jelzést, annak teljes rejtélyességében: a „furcsa szó" a franciában nem csupán a hiányzó szó, amely majd ezután jön, hanem legalább ennyire, sőt talán mindenekelőtt, az a szó, amely *már ott van*, jóllehet *egy kétértelműen, szó szerinti gesztusra van redukálva*. Ez az úgyszólván függőben hagyott, a címben felfüggesztett *d'* felidézi és előre vetíti a „szavak" féktelen és kiszámíthatatlan „harcát", mely – mint később megtudjuk – a nyelv *attroupement*-ját alkotja, amire a szöveg végül vissza is tér:

> Szavak. Nem tudom, hogyan élik meg, de a francia nyelv egyszerre leplezi és feltárja a szavak egymás elleni harcát; testvérek és ellenfelek, az egyik szabadulni igyekszik a másiktól, vagy le van nyűgözve általa… Ha hagyomány és árulás egyazon eredendő

> mozzanattal születnek, és csak azért térnek el egymástól, hogy egyedi életet éljenek, akkor az egész nyelvben mi által tudják magukat összekötöttnek [*liés*] eltorzultságukban? [13]

Miért kellene egy rövid szöveget, amely elsősorban a színházzal, másodsorban a halállal foglalkozik, a szavak két ilyen furcsa találkozása közé fogni, két nyelvi természetű megfigyeléssel keretezni? Vajon a nyelv furcsasága, idegenszerűsége készíti elő a színház színrelépését? Ez volna az, ami megszabja határait? Lehetséges vajon, hogy az egymással harcban álló szavak (legalábbis a franciában) épp eltéréseik és eltorzulásaik miatt és által „tudják", hogy egymáshoz vannak kötve? Mi is egy „eltorzult" szó? Vajon a *d'* megfelelő példa rá? És mi a helyzet az olyan szavak *egyedi életével*, melyek csakis különbségeiken keresztül kommunikálnak egymással? Hogyan viszonyul az efféle egyediség a sokaságukhoz? Megtudhatjuk ezt biztosan valaha is? Egy ilyen nyelv és annak színháza felől nézve mit jelentene az, hogy „tudni"?

> Ha bárki is azt reméli, hogy szörnyek ilyesféle elburjánzása – vagy pazar bősége – révén képes lesz koherens diskurzust gondozni [*soigner un discours cohérent*], akkor téved: legfeljebb pároztatva, sorba tud majd kapcsolni lárvaforma, fortélyos egyedeket rajokká, a búcsújáró lepkék hernyóinak búcsúmenetéhez hasonlóan, amelyek kicserélve nedveiket, karneváli utódokat [*portée*] hoznak létre minden valós hozadék, minden jelentőség nélkül [*sans portée, réelle, sans importance*] – utódokat, melyek a görögök, az angol-szászok, a levanteiek, a beduinok, a latinok, a gallok leszármazottai, elkóborolt kínaiaké, három furcsa mongol csavargóé, akik csak beszélnek, de nem mondanak semmit, ám akiknek párzása verbális orgiát tár elő, melynek jelentése nem az idő sötét éjszakájában vész el, hanem a gyengéd és brutális mutációk végtelenjében. (73.)

Ha a szavak „jelentése", s ezzel a nyelvben, illetve a nyelv által való megértésük lehetősége, nem csupán „az idő sötét éjszakájában" – vagyis nem egyszerűen a történelmi változás során – „hanem a gyengéd és brutális mutációk végtelenjében" „vész el", mi lesz akkor az illető mutációkban részt vevő szavak fent említett „egyedi életével"? Pontosan ez, egyfelől az elszigetelt, eltérő és deformálódott szavak, másfelől a nyelv orgiasztikus kombinatorikája közötti problematikus viszony lépteti színre és keretezi a színházról szóló fejtegetést, amely e rövid szöveg elsődleges témája marad. Az egyediség e hangsúlyozása azonban azt sugallja, hogy a nyelv, a jelentés és a tudás viszonyának semmiféle általános leírása nem lesz elegendő ahhoz, hogy számot adjunk a teatralitásról. Ehhez inkább arra van szükség, hogy figyelemmel kísérjünk egy egyedi találkozást a „L'Étrange mot d'…"-dal. Így most visszatérünk ehhez a nyitó kifejezéshez, s bátorkodunk örömet lelni újbóli idézésében: „A furcsa szó: *urbanizmus* [*urbanisme*] – akár valamelyik Orbán pápától, akár a Várostól ered – többé talán már nem a halottakkal lesz elfoglalva."

Az olvasó számára, akinek már felkeltette az érdeklődését a megcsonkított, rejtélyes cím, az első sorok, ha átmenetileg is, de megkönnyebbülést hoznak: a furcsa szó elhangzik, felismerjük, de ettől még éppoly furcsa, és éppoly kevéssé áttetsző: *urbanizmus*. Miért épp *ez* a szó? És végül is mit

keres *itt*? Ahogy Kafka történetében a gondterhelt családapa is tanúsíthatja, [14] és miként ezt Genet szövege is megerősíti, egy szó furcsaságát, idegenszerűségét nem feltétlenül szünteti meg az eredete utáni etimológiai kutatás, amire rejtélyes homályossága ösztönözne. A múlt ismerete, még ha hozzáférhető és megbízható is – *concesso non dato* – nem vezet szükségszerűen a jelen ismeretéhez, még kevésbé a jövőéhez. Bárhonnan is „ered" a „furcsa szó", „akár valamelyik Orbán pápától, akár a Várostól", mindenképp furcsán hat, hiszen nem illik oda egy olyan szöveg elejére, amely várakozásaink szerint mindenről, csak nem városi dolgokról szól majd. Ráadásul ez a szó kétszeresen sincs a helyén: nem csak az előfordulása okoz fejtörést, hanem nyelvi viselkedése is enyhén szólva gyanús, hiszen azt olvassuk, hogy többé „talán" már nem a halottakkal lesz „elfoglalva". „Talán." Ám miként azt Genet kritikusa és életrajzírója, Jean-Bernard Moraly éles szemmel megfigyelte: „Egy »szó« (legyen az akár az *urbanizmus*) nincs »elfoglalva« semmivel. Genet ezt mindenki másnál jobban tudja… Ez inkább szándékolt »mellé« [*un „à côté" voulu*]." [15] A kijelentés alátámasztására Moraly az alábbi szövegrészt idézi Genet Antoine Bourseiller-nek írt leveléből:

> Minden színpadi reprezentáció, minden látványosság varázslat [*féerie*]. A szóban forgó varázslatnak nincs szüksége tükörre, pazar jelmezekre vagy barokk bútorokra: a varázslat a hangban van, ami megtörik a szón – amikor egy másikon kellene megtörnie -, de mind a szót, mind a hangot meg kell találni; a gesztusban van, mely az adott pillanatban nincs a helyén; a kisujjban, mely megtévedt [*qui s'est trompé*]. [16]

Genet szerint a színház nem csak egy *écart*-ral – normától való eltéréssel – jár együtt, hanem egy ennél kevésbé formális és jóval erőszakosabb dologgal is: azzal, amit itt *cassure*, azaz törés néven említ. Pontosan ezt érti Arisztotelész a *peripeteiá*n: egy eltervezett cselekedet megszakítását, egy *gesztus* félresiklását, amely többé már nem szándékolt, tudatos vágyat fejez ki, hanem inkább a freudi *tévcselekmény* (*Fehlleistung*), vagyis az „elvétés, elszólás" tudattalanját. Ezek a „törések" mindig egyediek, ezért végrehajtásuk nem csak általános felkészültséget igényel, hanem a legnagyobb *pontosságot* is a részletek megválasztásában. Ehhez egyrészt a hagyomány alapos ismeretére van szükség (vagyis ismerni kell a várakozásokat meghatározó tényezőket, azt, hogy a közönség feltehetőleg mit vesz majd készpénznek), másrészt szükség van a pontos helyzetfelismerésre. Csakis akkor, amikor valaki teljesen tudatában van a *vártnak*, kezdheti keresni a *váratlant*. Nem elég csak az elvet hangoztatni, hogy „mind a szót, mind a hangot meg kell találni", vagy azt, hogy általában mindez csupán időzítés és elhelyezés kérdése. Csakis egy bizonyos időben és helyen – „az adott pillanatban" – mehet félre egy gesztus.

A *peripeteia* arisztotelészi elgondolása tehát megmarad, ám egyúttal módosul is: nem egy *cselekvés* (egy *praxis*) folyamatosságát szakítja meg, hanem egy *cselekedet* vagy *aktus* [act] integritását. Események hosszú sora helyett az apró részletek kerülnek a középpontba. A színészkedés, a színpadi *cselekvés* [*acting*] Genet meglátása szerint megtöri, megszakítja, felfüggeszti a cselekedetek vagy aktusok szándékolt egységét, még mielőtt ezek bármiféle meghatározás vagy felosztás útján „mentálisnak", „fizikainak", „érzelminek", „politikainak" stb. minősülnének. A színház tehát sem a

káoszból való rendteremtést, sem a problémák megoldását nem foglalja magában. Nem közöl tartalmat, nem hoz létre pozitív tudást. Még csak nem is „performatív" a szó szokványos értelmében, mely egy szándék tett általi megvalósítását jelentené. Az aktusoknak és gesztusoknak a szándékolt kontextustól való elválasztásával inkább rámutat a bevett referenciális keretekre – továbbá azokra a feltételekre és kontextusokra, melyeket e szándékok feltételeznek -, de csupán azért, hogy *kimozdítsa* őket. [17]

Ezek a feltételek és kontextusok sosem egyszerűen csak önkényesek: ezért sem elegendő egy *à coup* – egy zökkenés – puszta *tényé*nek a leírása vagy a *szándékolt* (*voulu*) voltán való töprengés. Genet esszéje, anélkül, hogy bármiféle átfogó elméletet dolgozna ki a színházról – igazából éppen ez az, amit határozottan újra és újra elutasít -, olvasóit az intézményes, problematikus *keretek* felé vezeti, amelyeket le kell bontani, ha a színház meg akarja őrizni helyét egy mindinkább médiumok uralta világban, amelyek reprezentációs forrásai messze felülmúlják azokat, melyekkel a színház hagyományosan rendelkezik.

Genet nagyon is tudatában volt annak a fenyegetésnek, amelyet a 19. és 20. század médiumai jelentettek a művészet hagyományos formáira. Ám hasonlóan reagált a helyzetre, mint három évtizeddel korábban Walter Benjamin: üdvözölte az új médiumok jelentette kihívást, mert szükséges, a „művészetet" változásra késztető hajtóerőnek tartotta. Genet számára ez legfőképp azt jelentette, hogy fel kell adni ama valóság szolgai leképezésének feladatát, amelyből a színház kizártnak gondolta magát, s a színháznak helyette saját médiuma speciális valóságának kidolgozására kell összpontosítania. [18] Benjaminhoz hasonlóan Genet is a fotográfia megjelenésére vezeti vissza ezt a történelmi kihívást, hiszen a fényképezés kényszerítette rá a festészetet, hogy olyan forrásokat és kritériumokat keressen, amelyek többek, mint amiket az „ostobán szembetűnő hasonlatosság [*ressemblance sottement perceptible*]" nyújthat.

> Lehetséges, hogy szembetalálva magukat a fotográfia eredményeivel a festők először megdöbbentek. Miután magukhoz tértek, felfedezték, mi mindenné válhat még a festészet.
>
> Hasonló a drámaírók döbbenete is mindazon, amit a televízió vagy a mozi lehetővé tesz. Ha belátják (már ha belátható), hogy a színház nem versenyezhet az ilyen elképesztő eszközökkel (a televízió és a film eszközeivel), a színpadra író szerzők fel fogják fedezni a színház saját értékeit, amelyek talán csakis a mítoszból erednek. (67.)

A mítosznak, amelyre itt Genet utal, vajmi kevés köze van az arisztotelészi *müthosz*hoz, vagyis a *praxisz* egységét megjelenítő „cselekményhez". Sokkal inkább kötődik a *tévcselekményben* rejlő *féerie*-hez – az elszóláshoz, ami kicsúszik a *logosz*, az értelem, a kommunikációs diskurzus és a következetes érvelés irányítása alól. A „színház" itt valamiféle megkülönböztető vonással bír, talán azért, hogy védekezzen a televízió és a film médiumával szemben – valami olyasmivel, ami az *elkülönülő testek* élményével kapcsolatos, amint *egyidejűleg léteznek egy meghatározott helyen*.



II. Orbán pápa 1095-ben meghirdeti az első keresztes hadjáratot

Mindebből nem sok minden van nyíltan kimondva *A furcsa szó: urb*…-ban, ám sok minden felsejlik, különösen a csavaros nyitányban. A furcsa szó: *urbanizmus* először is egy tulajdonnévhez kötődik: az *Orbán*hoz [*Urban*], ami minden, csak nem saját tulajdon. A katolikus egyháznak nem kevesebb, mint nyolc pápáját jelöli, ezért is a pontosítás, hogy talán „*valamelyik* Orbán pápától" ered. A „tulajdonnév" és a „köznév" összekapcsolása nem szünteti meg az utóbbi „furcsaságát", vagy tisztázza annak „jelentését". Inkább megannyi lehetséges, ám egymással ellentétes jelentésárnyalat előtt nyit utat. Ezek közt éppúgy megtalálható II. Orbán pápa részéről a keresztes háborúkat elindító első hadjárat kihirdetése , mely megszilárdította a pápaság mint vezető intézmény helyzetét a nyugati keresztény világban, miként az egyház kettős szakadása először kelet és nyugat, majd Róma és Avignon között. A „valamelyik Orbán pápára" való hivatkozás így többféleképpen is átfedésbe kerül a másik etimológiai lehetőséggel, „a Várossal", mely ezzel le is fokozódik a parafrázis szintjére, ahogy Seaver fordításában is történik: egyszerűen „a *város* szó latin töve" lesz belőle. A nyitó mondatban szereplő „La Ville" sokkal több annál, hogysem pusztán a „latin tő", *urbs* volna. Felsejlik itt egy konkrét Város is, amely évszázadokon keresztül volt a nyugati kereszténység fővárosa, s melyért több *Orbán* nevű pápa is küzdelmet folytatott: Róma városa. Az *Orbán* nevet viselő pápák egyike, egész pontosan V. Orbán, a városi megújhodás előmozdítására is törekedett a három év alatt, melyet az Örök Városban tölthetett, amíg 1370-ben vissza nem kényszerítették Avignonba.

A „La Ville" tehát ugyanúgy utalhat Róma városára („a Városra"), mint a latin *urbs* szóra. És valóban, a szöveg vége felé „Róma" visszatér egy kevésbé univerzális, kevésbé „katolikus" kontextusban, immár nem pápák székhelyeként, hanem egy olyan hagyomány színhelyeként, mely a szöveg által elképzelt színház emblematikus képeként jelenik meg. Ez a „temetési mímes" hagyománya: „Hol? Azt olvastam – de lehet, hogy csal az emlékezetem -, hogy Rómában volt temetési mímes. Hogy mi volt a szerepe? Az, hogy a gyászmenet élén előadja mindazt, ami a legfontosabb volt a halott életében, amikor ő – a halott – még élt." (72.)

Visszatérünk még ehhez a temetési mímeshez, aki a nyelv színrevitele közben a szavak vad harcába keveredett, s így megfelelő befejezést kínál majd a szöveg számára. De még mielőtt elérnénk „a Város" ama részét, előbb vissza kell térnünk az esszé nyitó frázisához, amely a „furcsa szó" megnevezése, továbbá két lehetséges, ám egyformán rejtélyes etimológiai eredet felkínálása után lopva rövid kerülőt tesz egy másik városba (Bécsbe [*Vienna*], „qu'il *vienne* d'un pape Urban"), mielőtt megérkezne céljához, voltaképpeni *raison d'être*-jéhez: ahhoz a kérdéshez, hogy az „urbanizmus" hogyan van „elfoglalva" – ha egyáltalán ez a helyzet – „a halottakkal"; ne feledjük: nem a „halállal" általában, hanem „a halottakkal", kiváltképp pedig a tetemükkel.

A furcsa szó: *urbanizmus* egyszer majd talán már nem a „halottakkal" lesz elfoglalva. De ha ez bekövetkezik – állítja Genet -, az a színház végét jelenti majd. A színháznak ugyanis szüksége van egyfajta közelségre a holtakhoz, mármint halotti maradványaikhoz. Azáltal, hogy eltávolítja ezeket a maradványokat a Város életéből – még ha később talajjavítóként újrahasznosulnak is az állami termelőszövetkezetekben (a „kolhozokban és kibucokban") -, „az urbanizált világ megfosztja magát

egy fontos, színházi támasztól [*secours*], és talán magától a színháztól is." (63.)

A szó furcsaságán bizony alig csillapítottak valamit a közelmúlt történelmi és politikai fejleményeire tett utalások, melyek a bekezdés előrehaladtával egyre nyíltabbá és határozottabbá válnak:



Krematóriumkémény, Buchenwald

> Mégis, ha a hamvasztás drámai fordulatot vesz – akár mert egyetlen embert is ünnepélyesen élve megégetnek vagy megsütnek, akár mert a Város vagy az Állam meg akarja szabadítani magát, úgymond egy csapásra, egy másik közösségtől -, a krematórium, akár a dachaui, egy nagyon is lehetséges jövőt idéz meg, mely építészetileg megmenekül az időtől (a jövőtől éppúgy, mint a múlttól), a kéményét egyfolytában takarító brigádok tisztogatják, dalocskákat énekelve, vagy mozarti dallamokat fütyörészve e rózsaszín téglákból rézsút emelt, meredő nemiség körül, karbantartva a kemence nyitott száját is, ahol egyszerre akár tíz-tizenkét holttestet is be lehet helyezni [*enfournés*] a rácsra – a színház egy bizonyos formája képes lesz fennmaradni [*se perpétuer*], de ha a városokban eltüntetik, vagy a sarki fűszeres méretére zsugorítják a krematóriumokat, a színház meghal. (63-64.)

Nem sokszor használtak „ha …, akkor …" szerkezetet ilyen rettenetes gondolatok, sőt jelenetek végeérhetetlen vázszerkezeteként. „Auschwitz után" – jelenti ki Adorno az elhíresült tételben – nem lehet verset írni." [19] Genet implicit válasza erre így hangzik: verset írni talán nem, de egy „bizonyos fajta színházat" csinálni nagyonis lehetséges. Félreérthetetlen történelmi felhangjai ellenére ez a válasz minden, csak nem egyszerű nosztalgia. A náci krematóriumokat például majdnem mindig messzire helyezték a sűrűn lakott városoktól. Inkább arról van szó, hogy Genet elgondolása szerint egy sor borzalmas, mégis elragadó *peripeteiá*n keresztül – ám megváltó „felismerés" nélkül – a holtak testétől való megszabadulás a színház életének vagy halálának a próbakövévé válik.

De vajon „elgondol" egyáltalán bármit is? „Ezt a tanácsot adhatom önöknek mindenféle túlzott

emelkedettség nélkül, egy gyermek élénk nemtörődömségével, aki azért ismeri a színház fontosságát." (64.) Az olvasó érdeklődését (amelyet máris felkeltett a megcsonkított cím, és még inkább felfokozott a szó, amely betölti ugyan a hiányt, ám anélkül, hogy áttetszővé tenné) végül egy magába forduló-csavarodó jelenet ragadja meg: a várostól távoli „hamvasztás" a színház halálát jelenti, míg a fallikus, parodisztikus rítusként nyíltan befogadott és megünnepelt hamvasztás megmentheti a színházat. A színháznak szüksége van a holtak és anyagi maradványaik közelségére, még akkor is, ha ezeket a maradványokat folyton elemészti a tűz, és semmivé lesznek. A „jelenet" „argumentuma" minden egyes új tagmondattal megváltozik, miközben túlterjeszti a mondat határait azon, amit egyszerre fel lehetne fogni. (Nem pontosan ez volt-e az, amit Arisztotelész megkövetelt a tragédiától, és ami szerinte megkülönböztette azt az eposztól?) [20]

A holokauszt színháza? A holokauszt *mint* színház? Nem egészen. A holokauszt inkább mint hátborzongató kihívás, hogy újragondoljuk a színház helyét a halottakkal való viszonyában: vagyis hogy újragondoljuk furcsa és kétértelmű *testiségét* a holttestek viszonylatában. „Értik, mire gondolok? A színház a lehető legközelebb lesz elhelyezve, igazán oltalmazó árnyékában a helynek, ahová a halottakat viszik, vagy az egyedüli emlékműnek, amely elemészti őket." (64.)

Miért tűnik oltalmazónak a színház számára a krematórium vagy a temető vetette árnyék? Egészen egyszerűen azért, mert *összezavarja az időt*: egy bizonyos időt és egy bizonyos történelmet, azt az időt és történelmet, melyeknek uralmát az Orbán pápák megszilárdítani igyekeztek. A krematórium kéményének időtlen architektúrája például kihívja „az adventnek [*Avènement*] is nevezett mitikus és ellentmondásos esemény" által nyitott időbeli perspektívát, amely az élet halál feletti diadalát és az idő feletti temporális győzelmet ígéri. Ezzel szemben a temetői sírok vagy a krematóriumkémény – kezdeti kihasználását követően Genet „ejti" a krematóriumot, és a temetőre fókuszál – ellenállnak az efféle ígéreteknek. A „feltételezett Inkarnáció" helyett a fizikai pusztulás vagy a bomlás dezinkarnációját jelölik. Ha egy város temető köré épül, a történelem megszűnik egyszerűen a feltámadás ígéretének lenni, és inkább a halandóság mementójaként szolgál. Azzá válik, amit Benjamin „a természet történetének" hív a német barokk szomorújátékról szóló tanulmányában: egy kegyelem nélküli világban természetes a történelem számára, hogy a „holttestek termelésének" közegéül szolgáljon. [21] Ebben a perspektívában az olyan urbanizmus, mely továbbra is a halottakkal – és a halottak által – van elfoglalva, az élet-teret az elkülönítés és – annak korrelátumaként – a *kapcsolat* kettős lehetősége köré szervezi. Talán ez teszi ezt a teret olyan fontos támasszá (*un grand secours*) a színház számára.

A temető és a krematórium árnyékában válik láthatóvá az elválaszthatóság és az elkülönülés. Ezért is olyan fontosak a színház szituálásában – egy olyan színházéban, amely már „elkülönült" azáltal, hogy kiindulási pontját nem egy konkrét tárgyban vagy témában, hanem egy bizonyos „elszigeteltségben" keresi:

> a színházi aktus nem lehet csak úgy bármi, de bármiben találhat magának ürügyet. Valójában úgy tűnik, bármilyen esemény, akár látható, akár nem, *ha elszigetelt*, vagyis *töredék a kontinuumban*, és ha megfelelően kezelik [*bien conduit*], ürügyként, sőt

kiindulási és érkezési pontként szolgálhat a *színházi aktus* számára. (68. – saját kiem.)

Az, hogy „a furcsa szó: *urbanizmus*” ebben a szövegben kezdettől feladni készül ezt az *elfoglaltságot*, része egy olyan „történelemnek”, amellyel az Orbán pápák neve szorosan összefonódik. A hozzájuk kapcsolódó intézmény és hagyomány („a keresztény nyugaté”), egy olyan időbeliséggel és térbeliséggel jár együtt, amelyet áthat az, amit Genet „Nagyon is Vitatott Születésnek” (*le Très Contestable Nativité*) nevez. A sokféle mód egyike, ahogyan az egész világ felett uralkodni vágyó „urbánus” nyugati kultúra szakított a vidéki hagyományokkal – és ez az, ami igazán érdekes ebben a szövegben -, nem más, mint a holtak intézményesített helyének száműzése a társadalmi élet peremére, leginkább az olyan városokban, amelyek inkább szerveződnek az élet feltámadásának és diadalának emelt műemlékek, mint a holtaknak szentelt emlékművek köré. A templomnak a temetőtől való elválása világosan jelzi az élőknek a holtaktól (sőt *magától az elkülöníthetőségtől*) való elkülönülését. Ez az, ami veszélyezteti a színházat, de a színház felelhet is rá.

A színház túlélése tehát attól függ, hogyan definiálja a halottakhoz, illetve azok intézményesült helyéhez, a temetőhöz fűződő viszonyát. Előfordulhat, hogy csakis a sírok árnyékában lehet visszaszerezni az elkülönülés lehetőségét és az elkülönítést *mint a színház lehetőségét*. Hogy a színház visszaszerezhesse ezt, az ilyesfajta elkülönülést a szétválás aktusaként kell felfogni, sőt *gyakorolni*, ami pedig más, mint puszta pillanat vagy állomás az üdvözüléshez vezető úton. Egyszóval, az ilyen szétválás csak térben történhet meg, ami magában foglalja a színház rögzített *helyhez* való kötöttségét.

> A hely. Annak az olasznak, aki olyan színházat akart építeni, melynek építőelemei elmozdíthatóak, szerkezete pedig változó az előadandó darabtól függően, azt válaszoltam, még mielőtt befejezte volna a mondatot, hogy a színház szerkezete ugyan még kigondolásra vár, de rögzítettnek, mozdulatlannak kell lennie, hogy felismerhető legyen a felelőssége: a formája alapján fogják megítélni. Az ember, ha úgy akarja, fordulhat a múlandó felé, de csakis ama visszafordíthatatlan aktus után, mely alapján megítéltetünk, vagyis, ha úgy tetszik, *a rögzített aktus alapján, mely önmagát ítéli meg*.

A *peripeteia* és az *anagnóriszisz* fogalma halkan visszhangzik e szövegrészben, mely miközben ismét csak fenntartja a színház arisztotelészi felfogását, át is alakítja azt. A színházi tér rögzítettsége a *felismerés aktusának* a feltétele. De amit felismernek, az nem más, mint magának a színháznak a *felelőssége*. Csakis azáltal, hogy mozdulatlanná tesz, megállít egy mozdulatot, amelyet egyébként gondolkodás nélkül időbeli átmenetként fognánk fel, válik a színház felelőssé. Hogy miben áll ez a felelősség? „Önmaga megítélésének” kötelességében. Feltehetően egy ilyen önmegítélés (ahogyan Benjamin szomorújátékról szóló értekezésében is) csakis egy felfüggesztett ítéletben végződhet, mivel a színházi aktus rögzítettsége ellencsapást mér „a »*coup du calendrier*«-re, melyet a Nyugat próbál az egész világra kényszeríteni”. (65.) Rögzítettségén keresztül megszakítva ezt a naptárat, a színházi aktus nem egyszerűen lehetséges „naptárak sokaságának” nyit utat, hanem egy „másik időt” is bevezet, amelynek „nincs se kezdete, se vége”, és ilyenformán végérvényesen szemben áll

a nyugati történelmi tudatot meghatározó archeo-teleologikus térrel és idővel. Az ilyen színház ugyanakkor ellentmondásban is találja magát: azzal, hogy rögzíti magát – még ha egy új naptár bevezetésével is -, egyúttal elkerülhetetlenül meg is valósítja önmagát, s ezzel fenntartja az örökkévalóságnak és az azonosságnak épp azt az illúzióját, amelyet szétbomlasztani igyekszik.

Az ilyen színház csakis önmaga paródiájaként képes túlélni: se nem tragédiaként, se nem komédiaként, sokkal inkább farce formájában, amit *Az ismétlés*ben Kierkegaard a *Posse* névvel illet. A *Posse* kiváltképpen színházi lehetőség: a hamis együttlét, az ál-egyidejűség, a redukálhatatlan anakronicitás és heterogenitás terének és idejének irányába mutat. A szétválás e terében a színház és a temető egymást tükrözi: „A halál egyszerre volna közelebb és könnyebb, a színház pedig komolyabb." (68.)

A síremlék „oltalmazó" árnyéka arra tanítja a színházat, hogy ismerje fel felelősségét a parodisztikus elkülönülésben. Hiszen a színház az, ami ezt az elkülönülést láthatóvá teszi: de nem magának a dolognak a formáját, hanem a dolog *árnyékát*, nem fenomenalitását, csupán a *körvonalait* . Nem egyszerűen testekről van szó, még csak nem is holttestekről, hanem gépekről, maszkokról, készülékekről: színpadi „kellékekről," amelyek senkihez és semmihez nem tartoznak. A temetési mímes példaszerű megtestesítője az ilyen elkülönülésnek, és éppen ezért példaszerű színházi alak:



Kolumbárium

> És a temetési mímes?
>
> És a temetőbéli Színház?
>
> Mielőtt a halottat eltemetik, koporsóban fekvő testét vigyék a színpad előterébe; engedjék, hogy a barátai, ellenségei és a kíváncsiskodók összegyűljenek a publikumnak fenntartott részen; a temetési mímes pedig, aki a gyászmenet élén haladt, kettőzze vagy sokszorozza meg magát [*se dédouble, se multiplie*]; váljék egymagában színtársulattá, és élessze fel és halassza meg újra [*remourir*] a halottat, a halott és a publikum színe előtt. (73.)

A színház az elkülönülés ismétlése, a megkettőződése és sokasodásé, melynek során az egyből sok, a sokból pedig egy lesz; a társulat elszigeteltté, az elszigetelt pedig társulattá alakul; a holtak életre kelnek, míg az életre keltek újra meghalnak: nem azért, hogy újraszülessenek, hanem hogy újrahaljanak (*remourir*). Akár szavakról, akár mímesekről van szó, az, ami megismétli és újraalkotja

magát, sosem ugyanolyanként tér vissza. A visszatérésben, az újra-felbukkanásban, az ismétlésben minden elkülönül. Ez a halál minden más halált megelőz, ez az elkülönülés a szemünk előtt zajlik. Folyton „tudatában" vagyunk ennek, mégis ritkán *gondolunk* rá:

> Jómagam, szemközt ezzel a felbőszült, szótárba zárt falkával, tudom, hogy semmit sem mondtam, és soha nem is fogok; és a szavak amúgy is fütyülnek rá.
>
> Az aktusok sem sokkal engedelmesebbek. (74.)

Hacsak nem a temetési mímes „aktusairól" van szó. Az ő aktusai ugyanis fölöttébb különlegesek: bizonyos értelemben sosem történnek meg, mivel lehetetlenek. Ez az a *Posse*, vagy farce, amit gesztusai megtestesítenek. És ez a furcsa aktus, mely sokkal inkább gesztikuláció, mint cselekvés, alkotja a szöveg (furcsa) zárlatát: „ha újra fel akarja éleszteni és meg akarja halasztani a halottat, [a mímesnek] fel kell fedeznie és merészen ki kell mondania azokat a dialektofág szavakat, amelyek a közönség előtt felfalják majd a halott életét és halálát". (74.) De az a temetési mímes, aki ki merné mondani e „dialektofág szavakat", ezzel a saját temetését celebrálná. Az illető szavak felfalnák őt is, minden (más) dialektussal együtt. Mert az a mímes, aki *beszélni mer*, nem mímes többé – persze, hacsaknem mímeli magát a beszédet is. Lehetséges vajon, hogy éppen ez a nyelvi mimikri – a nyelv mint mimikri – falja fel *teátrálisan* „a halott életét és halálát"?

> Vannak más okok is. Szövevényesebbek. Önökön áll, hogy felfedezik-e ezeket önmagukban anélkül, hogy meghatároznák vagy megneveznék őket. (69.)

[A fordítás alapjául szolgált: Samuel Weber: Double Take: Acting and Writing in Genet's „The Strange Word *Urb*". In *Theatricality as Medium*. New York, Fordham University Press, 2004. 295-312.]

Fordította: Kanizsai Ágnes

A fordítást ellenőrizte: Fogarasi György és Nagy Gergely

Jegyzetek

1. Angolul: *acting*. Az angol *act* ige/főnév és annak egyéb főnévi alakja (*acting*) egyszerre jelent „cselekvést" (mint az *action*) és „színészkedést". A két kontextus közti kapcsolat jelzése céljából többnyire az első jelentés szerint fordítottam, annál is inkább, mivel a színészkedésre utalva Weber jelzőt is tesz a szó elé, és „színházi aktusról" (*theatrical act*) beszél. Az *act* tehát igei értelemben „cselekszik", főnévi értelemben „cselekedet" vagy „aktus" lett, az *acting* „cselekvés", az *action* pedig a kontextustól függően „cselekmény" vagy „cselekvés". Az *actor*, mivel használatában nem jelentkezett ez az ambivalencia, megmaradt köznapi jelentésében „színésznek". [- *A ford.*]
2. Aristotle: *Poetics.* Ford. Gerald Else. Anna Arbor: University of Michigan Press, 1970. 48a-b, 19. További hivatkozások jelzet szerint a főszövegben. [Arisztotelész: *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond. Budapest, Matúra, 1997. 48a-b. A fordítás enyhe módosításával.]
3. A „házimozi" ugyanakkor tekinthető a színház egy specifikusan modern hagyományának kulminációjaként, amely visszanyúlik egészen a 18. századig, az angol és a francia házi dráma [*domestic drama*

], illetve a német polgári szomorújáték megjelenéséig.

4. Aristotle: *Poetics.* Ford. Stephen Halliwell. Cambridge, Harvard University Press, 1995. 53.; Ingram Bywater: *Aristotle on the Art of Poetry*. Oxford, Oxford University Press, 1909.
5. A *dráma* szó kétségkívül a görög *draó* igéből származik, amely annyit tesz: „cselekedni" vagy „tenni"; ám a *drámai* és a *teátrális* nem szükségszerűen megegyező fogalmak, mint ahogy azt gyakran feltételezik – olyan feltevés ez, amely – az arisztotelészi hagyományt folytatva – egyenlőségjelet tesz a kettő közé, és a perifériára szorít mindent, ami teátrális, de nem dramatikus.
6. Arisztotelész nem hagy kétséget afelől, hogy a „jellemtől [*éthosz*]" megkülönböztetett „cselekvésnek [*praxisz*]" szerkezeti szempontból alapvető jelentősége van a tragikus mű egységének biztosításában; a nyugati színházat a reneszánsztól kezdődően mégis egyre inkább a *jellem* hangsúlyozása „jellemzi".
7. Gerald F. Else 73. jegyzete, Aristotle: *Poetics*, 9.
8. Else maga is hangsúlyozza, hogy az olyan arisztotelészi kulcsfogalmak, mint a *poiészisz*, „az alkotás tényleges folyamata", és a *mimészisz*, mely főnévi alakja ellenére „egyszersmind aktív erővel bír", egyaránt a *-szisz* toldalékkal végződnek, amely az angol *-ing* végződés görög megfelelője. Habár Else konkrétan nem említi, a sajátos „aktív erő", melyet a *poiészisz* és a *mimészisz* típusú főneveknek tulajdonít, az angolban a gerund alak és az egyidejű participium [*present participle*] dinamikájához kötődik: ténylegessége annál inkább közvetlen és energikus, mert alapvetően lezárulatlan és befejezetlen, márpedig éppen ez a folytatólagos befejezetlenség különbözteti meg a gerund alakot a hagyományosabb főnevektől. (Else a „bemutatás" és a „megjelenítés" kifejezéseket úgy említi, mint túlságosan statikus fogalmakat ahhoz, hogy visszaadják a *mimészisz* jelentését, 79.) Ezzel ellentétben az egyidejű participium „jelenléte" a megnyilatkozás tartalmának és folyamatának ál-egyidejűségéhez kötődik. Ennek eredményeképp, az ilyesféle jelenlét lényegileg nyitott, helyét az artikulációjában rejlő hasadás szabja meg, és ezért soha nem lesz zárt önmagában.
9. Gerald F. Else 31. jegyzete, Aristotle: *Poetics*, 85.
10. A francia *étrange* jelző (miként angol fordítása: *strange*) nemcsak „furcsa", „különös", hanem „idegen" jelentést is hordoz. [- *A ford.*]
11. A szöveget Genet először a *Tel Quel*ben publikálta (1966), azután pedig az *Oeuvres complètes*-ben (Paris, Gallimard, 1968. 4:9-18). Angolul mindkét szöveg Jean Genet *Reflections on the Theater* című kötetében jelent meg, Richard Seaver fordításában (London, Faber & Faber, 1972.). Az angol kiadásra a továbbiakban a főszövegben hivatkozom. A fordítást mindenütt módosítottam, ahol a fejtegetés megkívánta.
12. „A színház ugyanis nem csupán azért olyan, mint a pestis, mert tömeges hatása van, és minden nézőt egyformán felkavar, hanem azért is, mert a színházban – éppúgy, mint a pestisben – van valami győzedelmes, ám egyszersmind pusztító. A pestis, amerre jár, önkéntelenül tűzvészt lobbant fel, tömeges megsemmisülést idéz elő." Antonin Artaud: *The Theatre and Its Double*. Ford. Mary Caroline Richards. New York, Grove Weidenfeld. 1958. 27. [Antonin Artaud: Színház és pestis. Ford. Betlen János. In *A könyörtelen színház*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1985. 85-86.]
13. Genet: *Reflections on the Theater*, 73.
14. Ezt a szövegrészt tárgyaltam *The Unraveling of Form* című írásomban. In Samuel Weber: *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*. Stanford, Stanford University Press, 1996. 30-35. [A hivatkozott tanulmányrészlet Franz Kafka *Egy családapa gondja* (*Die Sorge eines Hausvaters*) című elbeszélését elemzi. – *A szerk*.]
15. Jean-Bernard Moraly: Genet urbaniste: Vers un nouveau théâtre sacré. In *Les Nègres au port de la lune: Genet et les différences.* Bordeaux, Editions de la Différence, 1988. 184.
16. Uo.
17. A színházról mint kimozdításról lásd: Samuel Weber: Taking Place: Toward a Theater of Dislocation. In

David J. Levin (szerk.): *Opera through Other Eyes*. Stanford, Stanford University Press, 1996. 107-43. A színház megszakításként és rögzítettségként való felfogása határozza meg Benjamin olvasatát Brecht epikus színházára vonatkozólag: Walter Benjamin: Was ist das epische Theater? In *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980. 2:2:519-39; a továbbiakban: *GS*. [Walter Benjamin: Mi az epikus színház? In *Kommentár és prófécia.* Budapest, Gondolat Kiadó, 1969. 179-187.] Benjamin Brecht színházának epikus dimenzióját a „folyamatok megszakításában" látja, amely a drámai progresszió megbomlásához vezet, utat nyitva egy olyan teatralitás előtt, amely immár nem narratív (arisztotelészi) szempontok mentén szerveződik. Benjamin meghatározó gondolata az „idézhető gesztus", mely közeli rokonságot mutat Genet-nek a színházi „aktus" megállítását és rögzítését illető elgondolásával – amiként a „szavak harcával" kapcsolatos elképzelése pedig nagyban hasonlít a német barokk színházban fellelhető „allegória" benjamini elemzéséhez. Genet írásainak és színházának „barokkos" dimenziója párhuzamot mutat Benjaminnak a német szomorújáték eredetéről írt értekezésével.

18. „Egy maréknyi festmény – vagy festménytöredék – kivételével, a fotográfia felfedezése előtt kevés művész hagyott hátra kézzelfogható bizonyítékot olyan látásmódra és festészetre, amely megszabadult volna a természeti alakzatok kényszeres másolásának igájától. Mivel az arcba – Franz Hals (*A régensek*) kivételével – nem mertek belepiszkálni, azok a festők, akik kellő bátorságot éreztek magukban ahhoz, hogy egyszerre hódoljanak a lefestett tárgynak és a festménynek (Velasquez, Rembrandt, Goya), egy virágot vagy egy ruhát használtak ürügyként." (Genet: *Reflections on the Theater*, 67.). Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című tanulmányában ugyancsak az *arcot* azonosítja a „sokszorosíthatóság" új médiumai által ostromolt „kultikus érték" bástyájaként (ostromolták ugyan, de sosem hódították meg, ahogy a toledói Alcázart sem a spanyol polgárháborúban). Hasonló gondolatok visszhangoznak a rendőrfőnök szájából, aki (*Az erkély*ben) egy „képmást" szeretne alkotni a maga számára. Alábbi írásomban tárgyaltam ezt a darabot: On the Balcony: The Theater of Technics. In L. Lambrechts és J. Nowé (szerk.): *Bild-Sprache: Texte zwischen Dichten und Denken*. Leuven, Louvain University Press, 1990. 283-297.
19. Theodor W. Adorno: *A művészet és a művészetek.* Budapest, Helikon Kiadó, 1998. 26. [- *A ford.*]
20. „…lehetséges legyen a kezdet és a vég együttlátása." Aristotle: *Poetics*, 59b. [Arisztotelész: *Poétika*, 59b.]
21. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *GS*, 1.1:392. [A német *Produktion der Leiche* kifejezést Weber *production of corpses*-ként fordítja. A magyar Benjamin-fordításban e ponton a „holttest terméke" kifejezés szerepel, lásd: Walter Benjamin: A német szomorújáték eredetéről. In uő: *Angelus Novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980. 428. – *A ford.*]

Irodalomjegyzék

- Adorno, Theodor W.: *A művészet és a művészetek.* Budapest, Helikon Kiadó, 1998.
- Aristotle: *Poetics.* Ford. Gerald Else. Anna Arbor: University of Michigan Press, 1970.
- Aristotle: *Poetics.* Ford. Stephen Halliwell. Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- Arisztotelész: *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond. Budapest, Matúra, 1997.
- Artaud, Antonin: Színház és pestis. Ford. Betlen János. In *A könyörtelen színház*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1985.
- Artaud, Antonin: *The Theatre and Its Double*. Ford. Mary Caroline Richards. New York, Grove Weidenfeld, 1958.
- Benjamin, Walter: A német szomorújáték eredetéről. In
- Benjamin, Walter: *Angelus Novus*. Budapest, Magyar Helikon, 1980.

- Benjamin, Walter: Mi az epikus színház? In *Kommentár és prófécia.* Budapest, Gondolat Kiadó, 1969.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980.
- Benjamin, Walter: Was ist das epische Theater? In Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980.
- Bywater, Ingram: *Aristotle on the Art of Poetry*. Oxford, Oxford University Press, 1909.
- Genet, Jean*: Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1968.
- Genet, Jean: *Reflections on the Theater*. Ford. Richard Seaver. London, Faber & Faber, 1972.
- Moraly, Jean-Bernard: Genet urbaniste: Vers un nouveau théâtre sacré. In *Les Nègres au port de la lune: Genet et les différences.* Bordeaux, Editions de la Différence, 1988.
- Weber, Samuel: On the Balcony: The Theater of Technics. In *Bild-Sprache: Texte zwischen Dichten und Denken*. Szerk. L. Lambrechts és J. Nowé. Leuven, Louvain University Press, 1990.
- Weber, Samuel:Taking Place: Toward a Theater of Dislocation. In *Opera through Other Eyes*. Szerk. David
- J. Levin. Stanford, Stanford University Press, 1996.
- Weber, Samuel*: The Unraveling of Form*. In Samuel Weber: *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*. Stanford, Stanford University Press, 1996.

© Apertúra, 2010. Ősz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2010/osz/weber2/