

világon, nemcsak Nepálban, Afrikában, de Európában és Amerikában is tovább él, sőt a *New Age* vagy Harry Potter jegyében új erőre kap a mágikus világkép. De a kulturális-vallási okoknál még fontosabbak a társadalmi-pszichológiai tényezők: „A hajdani nagy boszorkányüldözések hátterében rejlő indulatok és félelmek mindmáig velünk maradtak. Napjainkban is bocsátkozunk efféle »boszorkányvadászatba«, jóllehet alanyai most kommunista- vagy terrorista-gyanús elemek. Így hártjuk el a felelősséget. Kevésbé furdal a lelkiismeretünk, ha úgy fordulunk el az éhezőkől és reményvesztettektől, hogy közben őket hibáztatjuk saját helyzetükért, tengődjenek akár saját lakóhelyünk utcáin, akár a fejlődő világban.” (121–122. old.) A terroristák elleni harcot bemutató (ne feledjük: Bush korszakában született a könyv), felteszi a kérdést: „Véget érhet-e valaha a gonosz elleni küzdelem?”, és egy korábbi amerikai elnök, Franklin D. Roosevelttel szavaival válaszol: „Az egyetlen, amitől félnünk kell, maga a félelem.” (134. old.)

A gondolatmenet további magaslatokra vezet: Lilyt: Kicsoda Isten? Irányíthatjuk-e a szellemi világot? Jó-e a tudás, vagy veszélyes, kártékony is? Rombolhatja-e az oktatás a tudást? Mi a demokrácia, működik-e, van-e haszna a bürokráciának, igazságos-e az igazságszolgáltatás? Mi az egyenlőtlenség, miért kell az embereknek annyit dolgozniuk? S miért vagyunk betegek, miért halunk meg? Legyenek-e gyerekeink, mi a szexualitás, milyen értékek foglalják el a gondolkodásunkat? Mi végre vagyunk itt a Földön? Az élet kis és nagy kérdései – megindító személyességgel, imponáló bölcsességgel és a háttérben mindazokkal a könyvekkel, amelyekben Macfarlane ugyanezeket a problémákat a tudomány nyelvén és fogalomkészletével tárgyalta.

Befejezőként két mondatot a fordításról. Minthogy nagyon szerettem az angol eredetit, árgus szemekkel olvastam, sikerült-e a látszólag egyszerű, mesészerű levelekben a mögöttük rejlő bonyolultabb szakmai terminológiát eltalálni. Nem találtam hibát – sikerült; gratulálok Komáromy Rudolfnak.

KLANICZAY GÁBOR

Georges Banu: A felügyelt színpad

Ford. Koros Fekete Sándor. Koinónia, Kolozsvár, 2007. 184 old., 1850 Ft/ Lei 15,26

Georges Banu az Université Paris III (Sorbonne Nouvelle) tanára, színikritikus, az „irodalmi kritika” neves képviselője (vö. Jákfalvi Magdolna: Színházelmélet és a critique littéraire. *Színház*, 2008. 10. szám, 60–62. old.). Magyar fordításban immár két kötet jelent meg a kolozsvári Koinónia Kiadó gondozásában. Egyik sem tanulmánykötet: míg a *Színházunk, a Cseresznyés kert* alcíme szerint „egy néző feljegyzései” a *Cseresznyés kert* előadásairól, *A felügyelt színpad* műfaját „inkább esszéként” jelöli meg a szerző (9. old.).

Az írások önéletrajzi jellege folytán Georges Banu saját szövegeinek hőse. *A felügyelt színpad* a megszerkesztettség és a teljesen szabad forma között egyensúlyoz. Tagolása igazán szigorú, mondhatni tradicionális: a szent és profán felügyelet kérdésével foglalkozó bevezető rész és az ellenőrzés mindenütt jelenvalóságáról Deleuze nyomán gondolkodó befejező rész között három markáns tematikus egység kap helyet. Az első (*Min-ták*) a felügyelet különböző típusainak szentel egy-egy fejezetet; a második (*Művek*) e típusokra sorakoztat fel irodalmi és színházi példákat; a harmadik (*Gyakorlati eljárások*) pedig a felügyelet berendezéseiről ír – egyaránt ide értve a cenzúrát és a színpadon elhelyezett kamerákat, tükröket. A meglehetősen rövid fejezetek mindegyike egy-egy esszé, amelyben a színházi/színpadi szövegekről, rendezésekről alkotott kritikai vélemény, nézői impresszió keveredik a szerző személyesen megélt vagy családi anekdotáival.

A szövegekben megfogalmazódó célok, műfajok és pozíciók nem választhatók el azoktól az önreflexív eszmefuttatásoktól, amelyekben Banu saját köztes gyakorlatát személyes határhelyzetével kapcsolja össze, azzal, hogy emigráns és kritikus: „Mi egyéb volnék én, mint egy kiforratlan

író, és egy félig-meddig teoretikus? A kettő közötti hasadékban leledzem – és szövegeim ennek a kényelmetlen helyzetnek a jeleit viselik magukon. E kettős csalódásból kifolyólag folytatom tovább az írást. Erre vállalkoztam: úgy írni, hogy közben ne álljak sem egyik, sem a másik oldalra, hogy mindig a gázló közepén járjak, az életrajzság és az elméletiség között feszülve. Olyan néző vagyok, aki folyton a színpadon tartja szemét, hogy felismerje a személyes események lehetőségeit, amelyek során a művészet tapasztalattá alakul át. Ez annyit jelent, hogy az ember nem egyszerűen önmagából kiindulva ír, hanem abból az önmagából kiindulva, akit a színpad erői megtermékenyítettek.” (12. old.)

Miben különbözik a nézőétől a színházkritikus köztes, bizonytalan helyzete? Banu szerint a néző „éjjeliőr”, a kritikus pedig „figyelő”. A nézői figyelem az ügyelős kifejezetten pozitív, szinte gondoskodó aktusát idézi meg; a kritikus figyelme viszont a felügyelő *voyeur*-pozíciójával, perverz helyzetével él (vissza), amennyiben a rendezést akarja leleplezni, és elhajlásokat keres. Így a színpadon megnyilvánuló felügyelet a nézőtérrel megkettőződik, gyanús élvezetet kelt, valamiféle ferde nézésre buzdít, hozzáad a színpadi teatralitáshoz. Ezt a felügyeletet Banu profán felügyeletnek tekinti, olyannak, amelyben a résztvevők között „világi”, hatalmi viszony van. A kötet ebből a – foucault-i és deleuze-i ihletésű – hatalom- és ellenőrzés-elképzelésből indul ki, és a befejezésben ide is jut vissza. A színházi felügyelet azonban nem azonos magával a profán felügyelettel, annak képe csupán, „a kezdetleges felügyelet” (24. old.). A nézők ebben a helyzetben jól értesült tekintetüknek köszönhetően felforgató erejű többlehatalomra tesznek szert, ami a (társadalmi) ellenállás forrása lehet, ha láthatóvá teszi azokat a felügyeleti rendszereket, amelyek a színpadon kívül is működnek.

A nézői és a kritikai felügyelet ezen megkülönböztetése igazán a kötet elején fontos, a továbbiakban problémamentesen összekeveredik, például az olyan kifejezésekben, mint a „nézőszakértő” vagy a „felügyelő néző”.

A tét e kezdetleges felügyelet működésének értelmezése lenne, pontot-

sabban az erről való elmélkedés. Mivel Banu először a felügyelet típusait sorolja fel, majd bemutatja, hogyan működhetnek ezek a színpadon, a kötet akár úgy is olvasható, mint ami a színházi felügyelet általános elméletétől az egyre konkrétabb, gyakorlati, rendezői kérdések felé tart. A szerkezet ezt sugallja, maguk az esszék nem. A felügyelet típusainak és a színdaraboknak az elemzése azonos érvelést használ, sőt sokszor azonos érveket és példákat is, így sok az ismétlődő gondolat. A tanulmánykötetet idéző kötet szerkesztés konfliktusba kerül az esszé formájával, és ellentmond annak a többször hangsúlyozott szándékának, hogy ez a könyv semmiképpen sem értekezés (ezért nincsenek lábjegyzetek sem). A következőkben megpróbálok arra rámutatni, hogy a könyv különböző egységei miképpen olvashatók mégis egybe.

A felügyelet és ügyelet kettőssége a *Felügyelet, megfigyelés, voyeurizmus* című fejezetben jut először nagyobb térhez. A felügyelet itt magasabb rendű ügyeletet, intenzívebb éberséget jelent, mely túlzóvá, agresszív válik, célja pedig a védelem. Ennek ellenére az ügyelő és a felügyelő közé nem lehet egyenlőségjelet tenni, hiszen aki felügyel, az gyanúsít, talán ellenségesnek tekinti azt, akit megfigyel. Az ügyelő számára a veszély nyilvánvaló, a felügyelő viszont kiaknázza a veszélyt, él vele, és a megfigyelt viselkedésétől függően használja. Tehát nem mindegy, hogy kit nézünk, a felügyelet és a megfigyelés ebből a szempontból is más-más jelentést hordoz. A megfigyelés semleges, elvileg nem részrehajló, ha viszont mégis azzá válik, már felügyeletről beszélünk.

Talán ebből is látható, hogy a felügyelet szót Banu rendkívül tág jelentéssel használja, ám a „terminusnak” erre a bizonytalanságára reflektál is. Mint írja, a felügyelet jelentésköre kiszélesedett, és nemcsak az ún. integrált felügyeletre vonatkozik, amit a totalitárius rendszerek gyakorolhatnak, hanem a belsővé tett felügyeletre, az önuralomra is. Ennek igazolására nem színházi példát hoz, hanem a testsúly kontrollját és a saját testtel kapcsolatos ambíciókat, amelyek az én tárgyiasítását reprezentálják: a felügyelethez minimum két

énre van szükség, ezért kettőosztjuk önmagunkat, hogy a felügyelet jegyében büntessünk vagy védelmezzünk. Az önuralmat Banu önmagunk elemzéseként értelmezi, a saját énünkbe és testünkbe való behatolásként. Ebből a szempontból érthető meg, miért kerül a kiterjesztett felügyelet tárgyalásakor az önuralom mellé a voyeurizmus. Az utóbbi annyiban felügyelet, hogy szintén kettős struktúrára alapszik, nem semleges, és Banu szerint nem is öncélú. A felügyeletnek és a voyeurizmusnak azonban más-más a célja. A voyeurizmus a másik testének a megfigyelése, erotikus vágy vezet, és idegen intimitásba akar behatolni.

A későbbiekben ez a szál megszakad a szövegben, és a testiség helyett a nézés, a biztonságos bámulás perverziója válik hangsúlyossá. A felügyeleti berendezésekről szóló utolsó részben esik szó a tükrökről és a kamerákról (*Tükrök és átlátszóság; Archaizmus és új technológiák*), amelyek a színházban manifesztált teszik, hirdetik, a nézőnek megadják az illetéktelen nézés örömét. „Ahol a cél a láthatatlanul látás, befurakodni és kilesni a másik intimitását, ott szükség van a tükörré.” (156. old.)

A felügyelet különböző jelentésmezői ebben a kötetben tehát könnyen átcsúsznak egymásba. A legtöbbször azonban azt hangsúlyozza Banu, hogy a felügyelet célja a felügyelő észrevétlensége, hogy anélkül lásson vagy halljon, hogy ő maga látható lenne. Mindez azzal jár, hogy a felügyelet a titkoltól fosztja meg „áldozatát”.

A titok abban a felügyeleti formában sérül leginkább, amelyet Banu tüntető felügyeletnek nevez. A kötetben ehhez a felügyeleti formához kanyarodnak vissza legtöbbször az esszék. A tüntető felügyelet anélkül nyilvánvaló, hogy látszana; tüntető, mert odaértett jelentőségével letaglóz, áttetszővé teszi a falakat. Megszünteti az autonómiát, beszűkíti a mozgási lehetőségeket, megfélemlít. Ezzel a közösséget megfélemlítettek és lázadók táborára osztja, amit Banu Racine *Britannicus* című drámájával példáz. A láthatóan a totalitárius felügyelet allegóriájaként olvasott, nézett *Britannicus*, illetve a diktatúrákra adható színházi válasz Banu számára az alapvető kérdés. A

totalitárius felügyeletről szóló szövegrészekben össze is keverednek a különböző társadalmi, színházi, irodalmi színterek és élmények. „A totalitárius felügyelet az értesülések begyűjtésén túl – és ez még rosszabb – átalakítja a viselkedést, beavatkozik a sorsokba. És a teremben ülő néző végignézi ezt a katasztrófát. Egyidejűleg látja, hogyan alkalmazzák a stratégiát, és milyen hatásai vannak. Így követjük végig Nérót, akinek napvilágra került cselekedetei egyformán befolyásolják udvartartását, és minket, szemtanúkat. Színházi nyelven annak a jelenetnek a megfelelőjével szembesülünk, amikor egy kommunista vagy náci hatalom a kinzást nemcsak a vallomás kicsikarása végett használja, hanem elsősorban azért, hogy megrendítse a másik emberbe, a feddhetetlen társunkba vetett bizalmat.” (109–110. old.)

A *Megcsonkított kölcsönösség* című esszében Banu visszatér a voyeurizmus problémájához. Abból indul ki, hogy a felügyelet társas, legalább két ember kell hozzá, ám az egyik rejtőzködik. A felügyelet borzalma vagy kegyetlensége ebben a megcsonkított, sérült kölcsönösségben áll: „ketten vagyunk anélkül, hogy ketten volnánk, a másik elvonja, álcázza, elrejt magát, és mégis, a felügyelt tudja, hogy ott van. A másik oldalon, a széleken, mindig láthatatlanul – akár egy isten, akinek láthatatlanul is mindenütt jelenvaló állapotát bitorolja.” (51–52. old.)

Erre a felügyeletre Jean Genet *Az erkély* című darabjának elemzésével ad példát, amelyet a benthami Panopticon színpadi látomásaként, sőt a társadalom metaforjaként értelmez. A darabban a bordélyház madámja gyakorolja azt a groteszk felügyelői hatalmat, amely a mindent látó szent felügyelet fonákja. *Az erkély* Irma asszonyának kedvenc tárgya a tükör, amely itt egyszerre az élvezet és a felügyelet tükré. A bordély az a hely, ahol az élvezet és a büntetés összekapcsolódik; a mindent megmutató tükröket a Panopticon körköröségének felelteti meg. *Az erkély*ben megjelenő felügyelet így mindenütt jelenvaló, a legkevésbé sem kölcsönös, voyeur jellegű és gyakran szadista.

Az ellenőrzés mindenütt jelenvalóságáról megfogalmazott gondolatok a kötet zárásában is megismétlődnek,

amelyben Deleuze nyomán az anonim és állandósuló felügyeletről esik szó. Banu az ellenőrzést puha felügyeletnek tekinti, melynek a megelőzés a célja. A kötetben tárgyalt felügyeleti formáktól a mozi és a színház különbségének analógiájára választja el, egyébként nem egészen megnyugtató módon. A film és a színház közötti technológiai eltérés az, ami szerinte a színház sajátjává teszi a jelen idejű, közeli és testi felügyeletet, mely személyes, bensőséges és közvetlen.

Banu expresszív esszéit is ezekkel a jelzőkkel illethetnénk. Mindenképpen kimozdítanak a kortárs hazai diskurzusból mind referenciáikkal, mind a körkörös, ismétlődő, Bataille erotikakönyvére emlékeztető érvelésükkel. (Előző magyar nyelvű kötete egyik kritikáját Borgesre emlékeztette, vö. Bodó Márta: *A világ mint kert. Látó*, 2007. 5. szám, 108–110. old.).

A rövid fejezeteknek köszönhetően az amúgy sem hosszú könyv könnyen olvasható, még akkor is, ha hivatkozásai néhol zavaróak, például Foucault *Felügyelet és büntetésének* címe a főszövegben pontatlanul szerepel. A kötet elején a szerző esszét, elmélkedést ígért, és azt, hogy a színházi megkettőzött tekintetből kiindulva átgondolja a néző helyzetét. Ezt az ígérte *A felügyelt színpad* kiválóan teljesíti.

■ KASZNÁR VERONIKA KATALIN

Kerékgyártó Béla (szerk.): Berlin átváltozásai

Előszó: Kerékgyártó Béla. Typotex, Bp., 2008. 352 old., 4880 Ft

A 2004-ben harmadszor megrendezett Berlini Művészeti Biennálé egyik helyszíne a Martin-Gropius-Bau volt, ahol akkoriban szokatlan kiállításba ütköztek a látogatók. A Jesko Frezer és Axel John Wieder által összeállított, *Városi állapotok* elnevezésű „információs csomópont” a megelőző másfél évtizedben rendkívüli ütemben átalakuló Berlin egymástól eltérő képeit, „valóságformáló” reprezentációit ütköztette egymással: a provin-

ciális Berlint és Európa új fővárosát, a szubkultúrák központját és a cégbirodalmat, a divatvárost és a kihalt építészeti terek sivatagát, az alternatív és a birodalmi Berlint. Frezer és Wieder alapgondolata szerint a városi tér újjáépítése elsősorban képek konstrukciója és rekonstrukciója, egyfelől a hivatalos városmarketing, másfelől a város átalakulásáról szóló vita képeinek közvetítésével.

Berlinről nagyon sokféleképp lehet beszélni: az elmúlt húsz évben ez a város minden kulturális terület szereplőinek figyelmét magára vonta. Az építészek és urbanisták a nagy kísérletet, a példa nélküli nagy építkezéseket, a városfejlesztés laboratóriumát látták benne. A társadalomtudományok a város társadalmi-demográfiai átalakulását, az új életmódok kibontakozását, az ambiciózus várospolitika eredményeit, melléktermékeit és kisiklásait követték figyelemmel. A művészek és művészetekkel foglalkozók Berlinben nagyméretű inkubátorra, az egymás mellett élő különböző szubkultúrák melegágyára találtak, az irodalom és a film egyéni és közösségi sorsok valószínűtlen alakulásában lelt inspirációra. A lelkes, kitartó figyelmet fokozta a német állam jól célzott kultúrátámogatási rendszere is: Berlin azt akarta, hogy mindenki róla beszéljen, és mindenki róla is beszélt.

Az építészet- és városelméletekben szokás egy-egy városhoz kötődő iskolákról beszélni. Így vált Párizs, Chicago, Las Vegas vagy Los Angeles egymás után az urbanisztikai diskurzusok csomópontjává, amelyek az adott város jellegzetességeit mint univerzális mintákat előlegezték meg a világ többi része számára. Berlin egyedi történelme miatt más szerepet kapott: a meghatározatlanság, a kontrasztok, az egység, a kontextuson kívülség jelképe lett, amelytől nemigen tudunk tanulni, de ha megismerjük, egy különleges történelmi szituáció részeseivé válunk.

Ennek a történelemnek kíván részesevé válni a Kerékgyártó Béla által szerkesztett *Berlin átváltozásai*, a Földényi F. László esszékötetei után (*Egy fénykép Berlinből*. Liget, Bp., 1995. és *Berlin sűrűjében*. Kalligramm, Bp., 2006.) az első magyar kísérlet Berlin magyarországi bemutatására, amely

egyaránt foglalkozik a város fizikai terének, politikájának és mitológiájának átalakulásával. Kerékgyártó Béla a korábbi években több építészeti témájú válogatást szerkesztett (Adolf Loos: *Ornamens és nevelés. Válogatott írások*. Terc, Bp., 2004.; *A mérhető és a mérhetetlen. Huszadik századi építészeti írások*. Typotex, Bp., 2000., 2004.; *Hely és jelentés. Tanulmányok az építészetéről és a városról*. Terc, Bp., 2002.): olyan építészeti szövegek fordításait adta közre, amelyek – bár a XX. század építészelméleteinek nagy hatáshú gondolatait hordozzák – magyarul nem voltak elérhetőek.

A Berlin átváltozásai ezen kötetek sorában bizonyos értelemben szintén fordításnak tekinthető: elsődleges ambíciója vélhetően nem annyira az új tudományos igazságok létrehozása – bár néhány írásban a források magabiztos kezelése és eredeti összekapcsolása izgalmas eredményekre vezet –, hanem a közvetítés a magyar közönséghez. Egy több éven keresztül tartó, szemeszterről szemeszterre formálódó előadás-sorozat keretében tárgyalt témákból állt össze ez a tanulmányválogatás. Az előadás-sorozat maga is tükrözte Kerékgyártó ambícióját: a Műgyetem építészeit és az ELTE esztétái-művészettörténezeit összeeresztő program olyan nyitást a más kulturális területekkel való kommunikációt nem éppen prioritásként kezelő építészoktatás erődítményében, amely a közeljövő építészeti nyilvánosságának fontos tényezője lehet. A könyv tehát csapatmunka, egy többször is elpróbált koreográfiát követ, de még így sem sikerült felnőnie mindegyik szerzőnek a Kerékgyártó által elgondolt kötet koncepciójához.

Az írások enyészpontjában általában a berlini fal leomlása és a megváltozó politikai, gazdasági és társadalmi körülmények közepette újjászerveződő nagyváros áll. Az átalakuló Berlinnel kapcsolatban felmerülő alapvető dilemmák a fővárossá válás, az újjáépítés és a reprezentáció.

A berlini fal leomlása után egyesülő Németország egyik legfontosabb politikai vitája a főváros helyéről folyt; a szövetségi gyűlés 1991-ben – csekély többséggel – megszavazta Berlin fővárossá válását, és ezzel hatalmas változások alapját teremtette meg. Míg a fal