

# Médiumok, jelenlétek, televíziók

## A televízió mint teátrális médiaparadoxon

*(Színházi jelenlét, televíziós jelenlét)* – A film nyelve még alig jut túl a megszületés gyötrelmein, mondja Eisenstein, és felbukkan a televízió: „már valóságosan itt áll előttünk az eleven élet a televízió-csodában, már kész fölrobbantani azt, amit a néma- és a hangosfilm tapasztalata egészében még el sem sajátított, meg sem emésztett” (Eisensteint idézi: CSALA 1982; 63).

Ez az eleven élet-csoda tehát már a kezdet kezdetén is színházi babérokra tör, éppen elevensége és újfajta életszerűsége, a fizikai jelenlét egy sajátos módzata által, amely a középkori, újrakonstruálódó európai színházi nyelv egyik alapegységéhez vezet vissza bennünket, jelesül a quemqueritis motívumához. Kit kerestek? Kérdezi az angyal. Majd válaszolja: nincsen itt.

A néző keres valakit, aki nincsen itt, ám jelenléte éppen a hagyományos (színházi) jelenlét hiányában érhető tetten. E hiány teatralitása éppen az el-nem-rejtettség felvállaltan primitív megmutatásában, a valóságshow műfaján belül tapasztalható meg leginkább.

E műfaj esetében a színészi jelenlét legmagasabb foka nem más, mint a korábban megszokott színészi jelenlét intenzitásának legalacsonyabb szintje, amelynek csak igen ritkán célja a megalkotottság. Az olyan színházi jelleggel bíró más televíziós műfajok esetében, mint a szappanopera, sőt még a reklám és a híradó esetében is: a jelenlét hagyományos színházi fogalmának nincs igazi tétje – a cél a naponta újrájátszott, önismétlő forgatókönyv eseményeinek továbbvitele a következő állomásig. Kockázatmentes és célirányos mondatok sora, amelyben a jelenlét még véletlenül sem kapcsolható össze az Eisenstein által említett „eleven élettel”.

A televízió olyan film, amely teátrális gesztusok által próbálja élővé dekonstruálni önnön teátrális és filmes, tehát megkonstruált jellegét. Brechti kikacsintások és távolságtartó gesztusok közepette és ezek ellenében működik, lényegesnek állít be minden, általa sugárzott momentu-

mot, monumentalitásra tör, a monumentalitás létrehozásának a folyamatát mindegyre eltávolítva önnön felszínéről.

A televízió folyamatosan döntéshelyzetbe kívánja hozni a nézőt, arra próbálja kényszeríteni, hogy azonnal, az adott századmásodpercnyi rendelkezésre álló idő alatt hozzon döntéseket.

Elhiszem vagy nem hiszem, jó vagy rossz, amit látok, ha rossz, akkor miként reagálok, ha jó, miként – és e döntésekhez előre gyártott válaszokat ad, az azonnali elfogadásra, elfogadtatásra törekszik, a pillanatnyi feszültség látszat-intenzitását mutatja fel, az új, deszakralizált rítus<sup>1</sup> folyamatában és műsorfolyamában, melynek okán a jelenléttől, az átéléstől, a tartamtól igyekszik minél inkább távol tartani önmagát.

A színházi döntés intenzív jellegének bemutatására jó példa Harag György, a huszadik századi erdélyi színház egyik legjelesebb alakjának önvallomása: „S akkor, egy éjszaka felvetődött bennem: döntennem kell az életmről! Vagy itt maradok ebben a nyugodt, kiegyensúlyozott polgári életben, vagy pedig művész leszek. Mit tegyek: maradjak meg valamiféle élő bálványnak? Vagy próbáljak meg túllépni önmagamon? A kockázat az volt, hogy elveszíthetek mindent, s az új út esetleg hibásnak bizonyul. Egyetlen éjszaka döntöttem: fejest ugrom a mélyvízbe!” (NÁNAY 1992; 23).

A művészi alkotás és megalkotottság fogalmihoz való viszony egyértelműen kirajzolódik a rendező mondataiból – számára a művészként, alkotóként való létezés az elsőrendű, és e viszony, ez alapállás következményeként hajlandó a kockázat vállalására, a kockázatban rejlő veszélyes lét-helyzet intenzív és személyes átélésére is.

A televízió, és ezért idéztem egy rendezőt fentebb, folyamatosan tagadja önnön megrendezettséget. Miközben folyamatosan törekszik arra, hogy az élet sűrűjében való jelenlétét sulykolja belénk, korántsem akar fejest ugrani a mélyvízbe. Elvárja és megvárja, hogy a valóság alkalmazkodjon hozzá, a valóság pedig tűri ezt. Tíz évvel ezelőtt volt alkalmam jelen lenni olyan tüntetésen, ami csak akkor kezdődött el, félórás késéssel, amikor már három tévés stáb is jelen volt a helyszínen.

(*A lehetséges létmód*) – A jelenlét és az átélés a színház két alapfogalma, melyek a hitelesség építményének alapkövei is egyben. „A hamis, rítuson kívül álló, voyeur várakozás esélyét az igazságosság Szellemé lehetetleníti, és belehelyez a történet közepébe” (VISKY 2002; 43). Nem úgy a televízióban.

---

<sup>1</sup> „Míg az értékek nyilvános konstrukcióját a tradicionális társadalmakban elsősorban a vallás, a felvilágosodás után pedig a tudomány, a filozófia és a művészetek látták el, addig korunkban ez a feladat a médiára és a populáris kultúrára hárul” (ISTVÁNNFFY 2005).

A televízió arról próbál meggyőzni, hogy nézőként mi is folyamatosan részei vagyunk a történetnek, az élő adásnak, amely tagadja megkonstruált, filmes jellegét. (Egyrészt: részei vagyunk, mert hatást gyakorolhatunk szavazatainkkal az eseményekre; másrészt: a híradós élő tudósítások is gyakorta megkonstruáltak: a parlament előtt fújó szél, a szemerkélő eső, a riporter beszédhangsúlya megteremti a dramatikus konvenciót és a drámaiságot, de *tulajdonképpen* és gyakorta, kevésbé jelentős parlamenti döntésekről szerzünk tudomást, dramatikus konvenciók közepette.)

A televízió nézőkhöz való viszonyulásának alapja, hogy mi is filmszereplők vagyunk (vagy lehetünk), akik gyakorlatilag nem igazán különböznek azoktól a színészektől, akik szerepüket játsszák, pontosabban: azoktól a szerepektől, amelyeket úgynevezett „színészek” formálnak meg a számunkra, mint *lehetséges létmódokat*, a televízió sugárzott médiumának keretei között.<sup>2</sup> (E színészek – valóságshow-k szereplői, riporterek – modellálják, hogy miként kell reagálni az eseményekre.) A lehetséges létmód televíziós változatának azonban van egy fontos jellemvonása: nem jut el a megvalósulásig, nem válik igazán élővé, nem létezik a szó szoros, hétköznapi, vagy akár színházi konvenciókon alapuló értelmében sem.

(*A kerettörténet és annak hiánya*) – „A szereplő nem választható el egy előttől és egy utántól, hanem ezeket az egyik állapotból a másikba vezető út során egyesíti. Ő maga válik másikká, amikor mesélni kezd anélkül, hogy valaha is fiktívvé válna” – állapítja meg Deleuze (DELEUZE 2008; 180). Csakhogy a televízió éppen ezt „az egyik állapotból a másikba vezető utat” felejtí el megmutatni – mégpedig szándékosan és szerkezeti sajátosságai okán.<sup>3</sup>

A televízió egy közvetített létmód sajátosságainak alapjaira épül. A közvetített létmód sajátossága pedig éppen az itt-és-most-ban való megnyilatkozás folyamatos szinten tartása, melynek következtében a szereplő nem sokban különbözik a Lumière fivérek mozdonyától, amely befut az állomásra, de nincs elő- és utótörténete sem. A televíziós szereplő ilyen mozdony. Megjelenik, de minden közvetítettség ellenére nem élő szereplő, mert egyrészt nincs igazi elő- és utótörténete, másrészt folyamatosan tagadja önnön szereplői és színészi voltát. Nincs szüksége átélésre, mert az átélés egy korábbi tapasztalatnak, egy előtörténeti ténynek az előhozatalát

<sup>2</sup> E kérdéskörrel foglalkoztam *Média, kommunikáció, televízió* című egyetemi kurzusomban is.

<sup>3</sup> Ez még olyan műfajokra is érvényes, mint a háttérműsoroké, amely elvben az előtről és az utánról számolhatna be, de valójában igazi és központi tényezője nem az információértelmezés, keretbe helyezés, hanem a szereplők közötti összecsapás, agón.

jelenténé. Nincs ok-okozati összefüggés, nincs csak a mindenkori jelenben való élet, amelyről Bergson is ír, egy olyan élet, amelyben csak „a jelenvaló van”.<sup>4</sup> Ha keretről (frame) beszélhetünk is, az szükségszerűen torzító, kihagyásos, nem valós.<sup>5</sup> Elvileg „segít eligazodni egy kaotikus világban, és így segít értékrendet és identitást választani” (BAJOMI-LÁZÁR 2010; 173), de gyakorlatilag csak egy képértékű modellt sugároz, a szocreál festmények gesztusvilágát is idézve.

*(Az eredeti és a hasonmás)* – Mert nincs előélete<sup>6</sup>, a televíziós szereplő nem kíván hasonlítani, és nem kíván létrehozni egy viszonyítási rendszert sem, nem kíván „létrejönni”, mert a színésszel ellentétben tagadja önnön „létrejövő” voltát.<sup>7</sup>

Másrészt nem kívánja elfogadni a narrátori (a tudósítói) szerepkört sem. A televíziós hírműfajok szerepei számára nem az átél, a megélt valóság a fontos, hanem a fősodorban, főműsoridőben, fókuszban-lét (a szerepé, nem az azt megformáló „színészé”). A folyamatosan a világ közepén való elhelyezkedés hatalmi és narcisztikus ingere irányítja, az újfajta téboly, amelyről Kristeva értekezett már évtizedekkel korábban (KRISTEVA 1995; 51–60).

A cél, hogy a szereplő elsősorban önmagát mutassa meg (a televízió vágya, hogy a néző a sugárzott képanyagot tükrözze, és narciszi módon eggyé is váljon vele, önnön nézői mivolta feladásával és tükörképpé minősítésével).

A cél, hogy a televíziós szereplő az általa formált szerepet csak jelzés értékű díszletnek tekintse, amely körülveszi ugyan, de tetteit, gesztusrendszerét, mimikáját nem a szerep határozza meg elsősorban – közvetített civil viselkedésmódja által helyeződik el egy tipikus színházi konvencióban, amelynek alapja eredetileg az, hogy a néző elhiszi, akit lát: az valaki más.

A tévénezőt azonban nem a Valaki Más, nem a például Kenneth Branagh által életre keltett és megjelenített Hamlet érdekli. Hanem a Valaki Más maszkjában történetet mesélő Eredeti Személy.

<sup>4</sup> „Összefoglalva, olyan elmére nézve, mely pusztán és egyszerűen követné a tapasztalás fonalát, nem volna lehetséges sem az üresség, sem a semmiség, még a viszonyos és részleges semmiség sem, nem volna lehetséges a tagadás. Ilyen elme tényeket látna tényekre, állapotokat állapotokra, dolgokat dolgokra következni. Minden pillanatban levő dolgokat, megjelenő állapotokat, keletkező tényeket jegyezne. A mindenkori jelenben élne, s ha ítélni tudna, sohasem állítana mást, mint azt, hogy a jelenvaló van” (BERGSON 1987; 267).

<sup>5</sup> A framing elméletéről bővebben lásd BAJOMI-LÁZÁR 2008; 160–188.

<sup>6</sup> Jelenléte a meghatározó, az éppen sugárzott volta. Nem az előtörténete a fontos, hanem korábbi felbukkanásainak ténye. Az ismétlődés.

<sup>7</sup> A színész: „azáltal, hogy eltávolodik a világtól, létrejön”. Lásd: MÁNIUTIU 2006; 30.

Paradox módon azonban a tévénezők túlnyomó többségét nem az Eredeti Személy újra és újra megismétlődő feltűnése hozza igazán lázba, hanem maga az ismétlődés, az ismétlődésben rejlő narratív jelleg. Hiszen a televíziós elbeszélések „meghatározott számú alapvető struktúrára vezethetők vissza, vagyis olyan véges számú receptre, amelyek meghatározzák a történet hozzávalóinak összekeverési sorrendjét” (BUTLER 2014; 23–24).

*(Tömegközönség, megalkotottság)* – A közönségnek, amennyiben tömegközönség, nincs szüksége bonyolult történetre, összekuszálódó, majd újra egyértelművé váló folyamatokra, mert „a mindenkiben közös elemi hatások érvényesülnek elsősorban, a komplikált érzések és differenciált mozzanatok hatástalanok maradnak” (NÉMETH 1988; 171).

A tömegközönség a debord-i értelemben vett spektakulum közönsége tehát, a spektakulumé, amely, miként Guy Debord is megfogalmazza, „a létező rend önmagáról szóló, végeérhetetlen beszéde, öntömjenező monológja” (DEBORD 2011) a tömegközönség által követett „szereplő” pedig „mint sztár lép a színpadra; az egyén ellentéte, ellensége mind a saját, mind a többiek individualitásának” (DEBORD 2011).

Mert a tömegközönség színe előtt megjelenő „szereplő” az egyén ellentéte, nem is kívánja meghaladni saját individualitását, nem törekszik arra, hogy valami mást is megjelenítsen, az individualitás hiányának megjelenítését leszámítva. A tévé médiuma által sugárzott sztár ugyanis nem individuum, csupán bizonyos sajátos, korábban is felmutatott elemeknek új, de a korábbi változatot is idéző újragyártása, újrahasznosított műanyagként történő megjelenítése.

Nem kíván létező individuum lenni (a televízió médiumának sajátosságai legalábbis erre predesztinálják), csupán egy képernyőn felbukkanó kétdimenziós alakzat, amelynek legfőbb célja az ismétlődés, hogy minél gyakrabban jelenjen meg és minél könnyebben felismerhető módon, hiszen a tömegmédiumok legfőbb fogyasztói, a közép kulturális blokkjának tagjai csak a szélsőségektől mentes, tehát korábbi, hagyományos mintákat fogadnak el, és azokat a szereplőket, sztárokat részesítik előnyben, akik rendszeresen felbukkannak a képernyőn (KAPITÁNY–KAPITÁNY 2006; 27–45).

*(Jelenlevőség, katarzishiany)* – A sztárok (bemondók, műsorvezetők, és más „szereplők”) kétdimenziós jellege a láthatóság által valósul meg. Azonban a látható jelenlevőség korántsem tekinthető jelenlétnek, mert nincs szimbólumértéke, nem jelent mást is „mint magát a pusztá dol-

got” (HEIDEGGER 2006; 11), nem műalkotás, nem létrehozás, ráadásul folyamatosan tagadja önnön megalkotott voltát<sup>8</sup>, szerkezetének alapja a „mintha”, de általa nem folyamatot kíván létrehozni, csupán a mozzanatot megismétlődését.

A szemlélet közben nem történik meg a felismerés<sup>9</sup>, mint ahogy azt Arisztotelész elvárná, és a katarzisa sincs mód, hiszen a televíziós szereplő narrációjának nem célja a „szenvédélyektől való megszabadulás” (lásd ARISZTOTELÉSZ 1997; 15). Csak a történet közepe érdeklí, éppen ezért nem törekedhet a teljességre sem, hiszen, ugyancsak Arisztotelész szerint, teljes az, „aminek van kezdete, közepe és vége” (ARISZTOTELÉSZ 1997; 18).

A *Poétikában* fellelhető mondat: „Azoknak, akik a látványosság által nem a félelmetes, csak a csodaszzerű hatást váltják ki, semmi közük a tragédiához” (ARISZTOTELÉSZ 1997; 27) – a televízióra könnyedén alkalmazható.

A televíziós műfajok jelentős részében, ha beszélhetünk is individuumbént való megjelenésről, nem szólhatunk átélésről és jelenlétről. Bármennyire is hatást eredményező egyes hírcsatornák bemondóinak a beszédstílusa, megjelenése, gesztusrendszere, tehát színészi kvalitásainak a sora, nem beszélhetünk esetükben átlényegülésről, és éppen ezért jelenlétről sem.

A sztárbemondó nem más, mint bizonyos elváráshorizontok értékrendszerének az együtthatói által meghatározott és létrehozott kép, amellyel a néző szembeesül. A nézővel szembeni színészi jelenlét csak akkor valósulhat meg, ha a néző „csak a lelki impulzusok látható folyamatával” (GROTOWSKY 2009; 11) találkozik, vagyis a jelenvalóként megélt narráció azonnali hatásával. A hírműsorok bemondóiban, a vetélkedők zsűritagjaiban nem jönnek létre folyamatszerű lelki impulzusok, hiszen minden gesztusuk, mozdulatuk arra irányul, hogy ők maguk is érzékelhessék a hatást, amelyet viselkedésük eredményez. Céljuk tehát a „szenvédélyek fenntartása” a hatás érdekében, míg a katarzisz helyére a váratlanul, csodás módon elének táruló új információ lép<sup>10</sup>, amely egy korábbi információ redundáns változata, egy olyan narráció keretében, amelyben „minden egyes epizód in medias res kezdődik” (BUTLER 2014; 41).

\*

---

<sup>8</sup> Lásd a show-műsorok közönségét, a közönség reakcióinak előre kidolgozott forgatókönyvét.

<sup>9</sup> „Azért örvendenek a képek nézői, mert szemlélet közben megtörténik a felismerés” (ARISZTOTELÉSZ 1997; 11).

<sup>10</sup> Ráadásul vannak nézők, akik „nyilvánvalóan jobban szeretik, ha valaki helyettük nevet, illetve érez félelmet és részvétet”. „Katarziszuk »lebonyolítását« inkább egy külső helyettesre bízzák, mintsem hogy saját bőrükön érezzék” (PFALLER 2010; 114).

A televízió, mint a „valóságot” bemutató intézmény, a silverstone-i médiapolisz még manapság is meghatározó részegysége, nem a forrásokra kíván figyelni, forrásait lehetőleg nem is nevezi meg, és korántsem a forrás elhallgatásának sajtóetikai alapjai okán, egyszerűen nem tartja fontosnak a forrásokra, vagyis a történet előttjére történő hivatkozást.

A színház a meg nem ismétlődő ismétlődése – mondja Derrida. A televízióra szegeződő tekintet azonban az ismétlődés ismétlődésével kénytelen szembesülni, amely nem utal a jelenlétre, és nem is kíván jelenlétben lenni, megelégszik önmaga kezdet és vég nélkül való bezárhatatlanságával, teljes könnyedséggel fogadva el, hogy a totális közvetítésben „a közvetítő mint közvetítő megszűnteti önmagát” (GADAMER 2003; 152), hiszen már az újrajátszás jogával sem élhet (BAUDRILLARD 1996; 187), és meg kell elégednie az újra-lejátszás lehetőségével.

A televízió, akárcsak az új médiumok többsége, ha „valamire még utalhat önmagán kívül, vagy túl, az éppen a használó és működtető ember” (LOSONCZY 2005), azonban a működtető, a Szereplő úgy jelenik meg a használó, vagyis a néző előtt, hogy folyamatosan dekonstruálja önnön Szereplői jelenlétét – a már meglévő teátrális médiaparadoxonokat ezáltal is szaporítva, reprodukálva.

## Irodalom

- ARISZTOTELÉSZ (1997): Poétika. In *Uő Poétika, Kategóriák, Hermeneutika*. Ford. SARKADY János. Kossuth, Budapest
- BAJOMI-LÁZÁR Péter (2008): *Média és társadalom*. Antenna Könyvek, Budapest
- BAJOMI-LÁZÁR Péter (2010): *Média és politika*. Antenna Könyvek, Budapest
- BAUDRILLARD, Jean (1996): A szimulákrum elsőbbsége. Ford. GÁNGÓ Gábor. In KISS Attila Attila–KOVÁCS Sándor S. K.–ODORICS Ferenc (szerk.): *Testes könyv I*. Szerk. Ictus-JATE, Irodalomelmélet csoport, Szeged
- BERGSON, Henri (1987): *Teremtő fejlődés*. Ford. DIENES Valéria. Akadémiai, Budapest
- BUTLER, Jeremy G. (2014): A televíziós történetek narratív szerkezete. Ford. KISANTAL Tamás. In KISANTAL Tamás, KISS Gábor Zoltán (szerk.): *Narratívák 12. Narratívó televízió*. Kijárat, Budapest, 23–24.
- CSALA Károly (1982): Mozi és televízió. Alekszandr Trosin könyve = *Filmvilág* 2. 63.
- DEBORD, Guy (2011): *A spektakulum társadalma*. Ford. ERHARDT Tibor. <http://www.c3.hu/~ligal/spekt%20tars%20liget%2011%20print.pdf>
- DELEUZE, Gilles (2008): *Az idő-kép. Film 2*. Ford. KOVÁCS András Bálint. Palatinus, Budapest

- DERRIDA, Jaques (1994): *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*. Ford. FARKAS Anikó (et al.) <http://www.caesar.elte.hu/gondolat-jel/94/derrida.html>
- GADAMER, Hans-Georg (2003): *Igazság és módszer*. Ford. BONYHAI Gábor. Osiris, Budapest
- GROTOWSKY, Jerzy (2009): A szegény színház felé. In Uó: *Színház és rituálé*. Ford. PÁLYI András. Kalligram, Pozsony
- HEIDEGGER, Martin (2006): A műalkotás eredete. Ford. BACSÓ Béla. In Uó: *Rejtektutak*. Osiris, Budapest
- ISTVÁNFY András (2005): A terrorizmus mint rituális kommunikáció = *Beszélő online*. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-terrorizmus-mint-ritualis-kommunikacio>
- Életrajz-puzzle*. In NÁRAY István (1992) (szerk.): Harag György Színháza. Pesti Szalon, Budapest, 23.
- KAPITÁNY Ágnes–KAPITÁNY Gábor (2006): *A tömegkommunikáció szimbolikus üzenetei*. Sajtóház, Budapest
- KRISTEVA, Julia (1995): Nácisz, az újfajta téboly = *Café Babel*, 5. évf., 18. szám, 51–60.
- LOSONCZY Péter (2005): A szent és a virtuális valóság? avagy: létrehozható-e a szent? = 2000. <http://ketezer.hu/2005/05/a-szent-es-a-virtualis-valosag-avagy-letrehozható-e-a-szent/>
- MĂNIUȚIU, Mihai (2006): *Aktus és utánpótlás*. Esszé a színész művészetéről. Ford. ZSIGMOND Andrea. Koinónia, Kolozsvár
- NÉMETH Antal (1988): A színjátszás esztétikájának vázlatja. In Uó: *Új színházat!* Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest
- PFALLER, Robert (2010): Az intimitástól az interpasszivitásig. A részvételi kultúra illúziói és menekülési útvonala. Ford. BÉREZ Zsuzsa = *Café Babel*, 62. szám, 114.
- VISKY András (2002): A színház mint „ősvigasztalás”. In Uó: *Írni és (nem) rendezni*. Koinónia, Kolozsvár