

Borbély András

A halott és a hallott

– egy genealógiai metafora történetéhez –

*„Hősszívú Túdeidész, minék is kutatod születésem?
Mint levelek születése, olyan csak az embereké is.
Földre sodorja a lombot szél, de helyébe az erdő
Mást sarjaszt újból, mikor eljön a szép tavasz újra:
Így van az emberi nemzet is, egy nő, más meg aláhull.”
(Homérosz: Iliász¹)*

1.

Trencsényi-Waldaphel Imre a genealógiai metafora példajaként idézi az *Iliász* VI. énekéből a fenti szövegrészt², amely az eposzban a trójai hős, Glaukos családfájának részletes elbeszélését vezeti be. A metafora szerinte nem(csak) az emberi életnek a növényéhez hasonló hervadékonyságára utal, hanem egy olyan hagyományos formula, „amely az adott helyen és összefüggésben szinte kötelezőnek számít”.³ A Diomédész kérdésére válaszoló Glaukos („Hát te ki vagy, te derék, a halandó földilakók közt?”) azért idézi föl ezzel a képpel egész genealógiáját, ugyanis „saját magáról is csak akkor tud lényegeset mondani, ha egész törzsét (...) mutatja be, mert az egyén, vagy akár az egy nemzedékhez tartozó egyének összessége olyan, mint a fa lombja, amely a váltakozó évekkel eltűnik és újranő. Hogy a váltakozó nemzedékek egy törzshöz tartoznak, annak bizonyítéka a törzs őséhez méltó magatartás, amely alapján a kiváló ős tetteit ismétli meg.”⁴ Tétéle alátámasztásához a szerző idézi az Egyenlítő-vidéki fan négerek egyik rituális szertartásakor, az új törzsfő beavatásánál szokásos rituális éneket, amely hasonló fa-metaforával fejezi ki a törzs és az egyén, illetve az utód lényegi egységét. A fan négerek rituális, mágikus szertartásához képest a homéroszi szöveg kontextusa azonban világossá teszi azt is, hogy a görögöknél a törzssel, a nemzetség múltjával való azonosulást nem egy vallásos szertartás, hanem az utód által elfogadott, apáról fiúra szálló „erkölcsi parancs” biztosítja.

Annak a fejleménynek, hogy éppen a hősmonda feszítette szét először az orális költészet kereteit és igényelte az írásos följegyzést – Trencsényi-Waldaphel szerint – fontos kiváltó oka lehetett az ősök *lejegyzett* hőstetteinek

¹ Devecseri Gábor fordítása.

² Trencsényi-Waldaphel Imre, *A matriarchátus bukásának tükröződése homéroszi mítoszokban*, in: uő., *Vallástörténeti tanulmányok*, Budapest, Akadémiai, 1981, 59–78.

³ Trencsényi-Waldaphel Imre, uo., 60.

⁴ Trencsényi-Waldaphel Imre, uo., 61.

hatalmi-legitimációs funkciója, hiszen a *basileusok* uralmát a kiváló ősök felmutatathatósága támasztotta alá. A hősmonda lejegyzése vagy nagyobb kompozícióba, eposzba szerkesztése tehát egyúttal hatalmi ténykedés is: a szerző által kívánatosnak tartott leszármazási rend melletti állásfoglalást, és egyben a nemkívánatosnak az emlékezetből való kitörlését rögzíti. Mint megtudjuk, a Glaukos által elmesélt Bellerophontés-történet – pontosabban a szájhagyománybeli hősmonda homéroszi „megkozmetikázott” változata – kitörli a történetből azokat a nyomokat, amelyek a lykiai matriarchátusra és egy anyajogi leszármazási rendre utalhatnának.

2.

Ha igaznak fogadjuk el, amit Trencsényi-Waldaphel állít, nevezetesen hogy ez a homéroszi epizód a szóbeliség és az írásbeliség közötti médium- és hatalomváltásról tanúskodik, akkor különösen jelentősnek tűnik az a motívum, amely a Bellerophontés-mítoszban mintegy *mise en abime*-ként vélhetően ugyanezt a hatalomváltást tematizálja. A lykiai király, Proitus ugyanis úgy akarja eltüntetni a felesége által megvádolt Bellerophontést, hogy egy levelet küld általa sógorához, mely levélben a hős haláláról rendelkezik. Ez az ún. „levél-motívum”, amelynek lényege, hogy a hős, aki maga nincs tisztában az írás hatalmával, maga szállítja a halálára vonatkozó parancsot a végrehajtóhoz, a bibliai Dávid és Urijás története mellett több magyar, német, görög stb. népmesében is föltűnik.⁵

Vizsgálódásunk szempontjából azonban fontosabbnak tűnik a genealógiai metaforának az a mozzanata, amely a jelennek a múlthoz való viszonyára, pontosabban jelen és a múlt szétválaszthatatlanságára utal a szóban hagyományozott történetben. Az elhangzó – azaz nem leírt – történet még nélkülözi azt a törést vagy szakadást, aminek következményeként a már megtörtént egyáltalán múltként válik hozzáférhetővé. Amint Jan Assman írja: „Ahol a hagyomány írásjelekben rögzített és tárgyiasított szöveg alakját ölti, és hordozóit többé nem hatja át belülről szellemi áradatként, máris szemünk előtt a szakadás, amely régi és új, egykor és most, múlt és jelen különbségeként bármikor eltöltheti a tudatot.”⁶ Ezzel szemben a hangzó szöveg „hiperesztétikus” jellege a kimondottat egyben jelenlévőként is tételezi. Nemcsak arról van szó tehát, hogy a szóbeliségben nem válik el a tudott a tudótól (mint ahogyan az írásbeliség „demokratizálódása” éppen ezt a törést eredményezi⁷), illetve a múlt a jelentől, hanem, amint látni fogjuk, az élők és holtak közötti határvonal sem kitapintható.

⁵ Erre vonatkozóan több hasznos utalással szolgál Trencsényi-Waldaphel Imre hivatkozott tanulmánya.

⁶ Assman, Jan, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Budapest, Osiris, 1999, 99., ford: Hidas Zoltán.

⁷ „...az egyéniség fölfedezése a tudónak a tudott dologtól való elválasztásán alapul, melyet az írásosság fokozatos elterjedése támogatott.” Simon Attila, *Szóbeliség és írásbeliség az archaikus és klasszikus kori görögység világában*, Eric A. Havelock elmélete – néhány lehetséges kultúratudományi összefüggés, in: *Történelem, Kultúra, Medialitás*, szerk. Kulcsár Szabó Ernő, Szirák Péter, Budapest, Balassi, 2003, 96–115, 112.

Visszatérve a homéroszi metaforára azt láthatjuk, hogy a „ki vagyok?” kérdés a válaszadót a halottak világába való utazásra sarkallja, vagyis amikor magáról kell beszélnie, a halottakról beszél, s ennyiben – ha a tudó nem válik el a tudottól – nemcsak a halott lesz élővé, jelenlévővé, hanem a beszélő maga is halottá válik. Ha a szóbeliségnek egy könnyebben belátható korabeli sajátosságára, azaz egyszerűségére és – mivel nem volt mondjuk CD-lemezen rögzíthető – mulékonyságára utalunk, akkor megfoghatóbbá válik az a feltételezés, hogy a szóbeliségnek egyik fontos tulajdonsága, hogy tulajdonképpen mindig a halottak nyelve, vagy legalábbis az élők és a halottak közös nyelve, azaz – egy félrevezető metaforával élve – a *halott* és a *hallott* szinonimitása állhat fenn. Az orfikus nyelv, a dal, a hangzás mágikus ereje mintha abból is fakadna, hogy ez a nyelv a halottak önmagukról szóló beszéde is, akikkel a mítosz vagy a dal előadójának azonosulnia kell. Az a tény, hogy Glaukos elbeszélésében egy szóbeli mítosz nyomaira bukkanhatunk, s hogy ez a hagyomány a lejegyzésnek köszönheti túlélését, egyben a szóbeliséget is a halottak birodalmába utalja. Az élőszó annyiban is a halottak nyelve, hogy dinamikus, mágikus, hiperesztétikus, címzettre irányuló és ezért „kötelező” (Marshall McLuhan) jellege ellenére a szóbeliség által gyakorolt hatalom pillanatnyi érvényű. Egy csak a szóbeliségben létező jogszabály például nem alkalmazható következetesen és mindig ugyanúgy, akár egy leírt és elvonatkoztatott törvény gyakorlati megvalósulása, hanem „csak” újragondolható, vagyis az „egészet” mindig újra át kell élni. A törvény „kihirdetésének” vagy az ítélet „felolvasásának” a jelenkori gyakorlatban is – igaz, csak nyomaiban, de mégis felismerhetően – meglévő formái az érvényességnek erre az egyszéri „kimondásban” rejlő feltételezettségére utalnak.

3.

Hogy létezik-e a jelennek és a múltnak, a tudónak és a tudottnak, egyszóval a mítosznak hasonlóan bonyolult és egyszerűségében mégis evidenciaértékű azonosága a mi korunkban, mint amelyet a homéroszi fa-metafora jelez, ehhez egy filmet említhetünk példaként. A választás nem véletlenül esett Marcel Camus 1959-es *Orfeu Negro* (*Fekete Orpheusz*) című filmjére, hiszen Devecseri Gábor, az *Iliász* fordítója a filmről szóló kritikájában az általam is idézett fa-metaforával igyekszik megvilágítani a film egyik megkapó jelenetét. A filmbeli Orpheusz Eurydiké halála után az eltűnt személyeket nyilvántartó hivatalba megy, ahol személyek helyett természetesen csak aktákat talál, amelyek valamilyen nem látható ventillátor hatására – Devecseri szerint – éppen úgy reszketnek, mint azok a levelek, amelyekről Glaukos beszél. Az írás problémája a filmben is tematizálódik, hiszen az akták őre, aki Orpheuszt az alvilágba vezeti, nem tud olvasni, így „tehat a semmit őrizi”.⁸ Devecseri értelmezésében – talán elhamarkodottan – többször is utal arra, hogy ez a film számára nem a mítoszból beszél, hanem „azonos vele”, s „ezért válik nem a *szemlélt*, hanem a *megélt* órák emlékévé”.⁹

⁸ Devecseri Gábor, *Fekete Orpheusz – Csillagó mitológia*, in: uő., *Antik tanulmányok II.*, Budapest, Magvető, 1981, 41–44, 43.

⁹ Devecseri, uo., 44. (kiemelések tőlem: B. A.)

Mit jelent a „szemlélt” és a „megélt” idő kettőssége? Devecseri Gábor talán csak költőinek szánt kijelentése éppen ott nyitja föl a mítosz problémáját, ahol *írás* és *kép*, illetve *hang* és *mítosz* időképzete különválik. A szemlélt kép nyilvánvalóan magában hordozza a szemlélő és a szemlélt elválasztottságát, hasonlóan ahhoz, ahogyan McLuhan értelmezi az írás tudatra gyakorolt teljesítményét: „a fonetikus ábécé szétszakította a gondolatot és a cselekvést”,¹⁰ vagy ahhoz, ahogyan Havelock elméletében „az írás lehetővé teszi a tudott elválasztását a tudótól, s a tudás feloszthatóvá válik a különböző tudásterületek között...”.¹¹ Ezzel szemben a hangzó szövegben nem válik külön a hang attól a testtől, amelytől ez a hang származik, s ez a test sem válik külön azon testektől, amelyekről beszélni akar. Glaukos és nagyapja, Bellerophon és ugyanazok: a közösség „nem individuális” hangjai, a nemzetség két különböző, mégis ugyanarról szóló hangja. A részek, vagyis a nemzedékek, mindig egyben az egészet, az egész nemzetséget is reprezentálják, vagy ahogyan Devecseri fogalmaz ugyanott: a mítosz „minden pillanatában minden pillanatról szó van”. De ez a hang nem válhat külön a hallgatójától sem, hiszen a hősdal vagy a rapszódhoz szok előadása rituális keretek között, a közönség tánca és ünnepélye, a hallgatóság aktív részvételével válik érvényes megszólalássá s tölti be társadalmi funkcióját. A mítosz tehát, legalábbis ezen megfontolások felől nézve, nem tűri meg, hogy nézője, elmondója vagy bármelyik szereplője kívül kerüljön rajta, erre utalhat a „megélt órák” fölébe helyezése a pusztán „szemlélt óráknak”.

Csakhowy nehezen látható be, hogy a kép, ami – akárcsak az írott szöveg – a vizuális világ része, hogyan képes megszüntetni a néző és a nézett közötti distanciát, elérni a néző és a nézett totális azonosságát és időnkívüliségét, amit a hangzó szöveg, a hősdal vagy általában a szóbeliségben élő kultúrák teremtenek, hiszen a hangzó szöveg „orfikus” ereje éppen abban rejlett, hogy az, amiről a hang beszél, nem látható, azaz halott. Úgy tűnik, hogy ezt az akadályt a film ugyanúgy nehezen tudja legyőzni, mint az írott szöveg, s ez nemcsak a kép vagy a betű rögzítettségén, statikusságán és azon tulajdonságán múlik, hogy „nemcsak valamely ’közvetítő’ általi kimondásának jelenében lehet érvényes, hanem a kijelentések elválaszthatók ettől a közvetítő hangtól, s bárki számára hozzáférhetővé válhatnak”¹², hanem azon is, hogy az írott szövegben mindig érvényesül valamilyen individuális nézőpont (vagy nézőpontok), amire az olvasónak figyelemmel kell lennie, azonosulnia vagy szembeszegülnie kell vele, akárcsak a filmben, ahol a kamera is egyfajta narrátori funkciót tölt be. A mítoszban azonban nincsen nézőpont, ami elválasztaná az előadót a hallgatótól, ahogyan a kardalban is az előadó *extázisa* vagy *enthusziaszmosza* a hallgató „elragadására”, vagy – Devecseri Gáborral szólva – a hallgatónak az „átélt órákba” való bevezetésére törekszik.

Egy ilyen illúzió megteremtéséhez a filmnek – populáris példával élve – valóban egyfajta „Truman show”-vá kellene válnia, vagyis a képernyő és a valóságos tér közötti különbség felszámolása felé kellene törekednie. Ez az illúzió talán még mindig az álom metaforájával írható le a leghatásosabban,

¹⁰ McLuhan, Marshall, *A Gutenberg-galaxis*, Budapest, Trezor, 2001, 35.

¹¹ Idézi: Simon, uo., 105.

¹² Simon, uo., 112.

valahogy olyanformán, ahogyan – egy kevésbé populáris példával élve – Julio Cortázar *Éjszaka, hanyatt fekvé* című novellájában¹⁵, ahol a motorbalesetben megsebesült főhős a kórházban fekvé arról álmodik, hogy egy bennszülött szertartás keretében föláldozzák, míg végül kiderül, hogy a motorbaleset volt a valószerűtlen álom, ahol „a térde közt egy hatalmas fémrovar zümmögött”, és a rituális kivégzés az, ami valóságosan is megtörténik.¹⁴ Azonban mindkét példa¹⁵ inkább annak lehet az esete, hogy hogyan viszi színre a film és novella – mintegy önreflexióként – a saját maga fikcionalitásából következő dilemmát, miként tematizálja saját létét, vagy másfajta terminológiával: a médium tartalma maga a médium marad. Ez a McLuhantól származó szlogen, és főként annak parafrázisa („the medium is the message”) arra is rávilágít, hogy – amennyiben mindaz, amit *message*-ként, azaz üzenetként, tehát lehetséges szemantikusként „értelmezünk”, egyenlő a médium materialitásával, vagyis a kép megjelenésének pusztán technikai lehetőségfeltételével –, a médium materialitása csakis üzenetként (pl. a materialitás „fogalmaként”), tehát valamilyen értelem vagy szubjektum hozzárendeléseként gondolható el.¹⁶ Ezzel a ténnyel pedig ismét a néző és a nézett, a tudó és a tudott szétválasztottságának megállapításánál tartunk. A kamera, Friedrich Kittler szavaival, képes a látható világot a maga „véletlenszerűségében” láttatni¹⁷, s ennyiben tökéletes modellje és megsokszorozása lehet a körülöttünk lévő világnak, vagy akár a mítosznak, de nem lehet mítosz, hiszen a néző egyelőre még nem válhat úgy szereplőjévé a filmvászonon előadott történetnek úgy, mint az oralitás mágikus világában. A filmet a nézőnek „adják el”, de még nem róla szól, s így Devecseri emphatikus felkiáltása („Mind Orpheuszok vagyunk.”) inkább csak egy nosztalgia metaforája lehet.

4.

Végül ennek az esszének a keretei között csak utalhatunk egy olyan problémára, amely valószínűleg összefügg azzal, amit a kép és annak nézője közti leküzdhetetlen distanciaként említettünk. Marshall McLuhan az írásbeliségnek a görög tudatra gyakorolt hatásait elemezve mutat rá arra, hogy az írásbeliség a görög tudatban egyfajta skizofréniát okozott. Amit e kétféle görög tudatról

¹⁵ Cortázar, Julio, *Rítusok*, Budapest, L'Harmattan, 2004.

¹⁴ Megemlíthető itt Babits Mihály *A gólyakalifa* című regénye is, azzal a kiegészítéssel, hogy éppen a regény keletkezésének idejére esnek az első hazai mozifilmes próbálkozások.

¹⁵ Hasonló idő- és térbeli „összeecsúszásra” lehet példa a Devecseri Gábor által méltatott *Orfeu Negrónak* az a jelenete, ahol Orpheusz az alvilágban meghallva Eurydiké hangját (a mítoszt is követve) visszafordul, ám ekkor egy elhízott öregasszonyt pillant meg, akit akár a megöregedett Eurydikének is hihetünk. Az idősíkok egymásba mosása, hasonlóan a Glaukos által elmondott genealógiai mítoszhoz, megtörténik, de az illúzió csak Orpheusz számára válik valósággá, a néző számára illúzió marad.

¹⁶ Erről bővebben: Kulcsár-Szabó Zoltán, *A közvetlenség visszatérése? Materialitás és medialitás az irodalmi kommunikációban*, in: *Történelem, Kultúra, Medialitás*, i. m., 272–307.

¹⁷ Kittler, Friedrich, *Optikai médiumok*, Budapest, Magyar Műhely/Ráció, 2005, ford: Kelemen Pál.

Bertrand Russel alapján megállapít, semmiben sem mond ellent annak a kettősségnek, ahogyan Friedrich Nietzsche osztja apollónira és dionüszoszira a görög tragédiában kifejeződő alkotóerőket, s mindketten (bár persze nemcsak ők) Szókratészt tekintik olyan jelképes kulcsfigurának, akinél ez a skizofrénia beáll. McLuhan Cicerót idézi, aki szerint Szókratész különválasztotta az elmét és a szívet, ami így egyben a tanulás (tudomány) és az élet különválasztását is jelenti: „Szókratész előtt a tanulás a helyes élet és a jó beszéd szabálya volt.”¹⁸ Amikor tehát Nietzsche a *Tragédia születése* előszavában művét olyan kísérletnek aposztrofálja, amelynek törekvése, „hogy a tudományt a művész szemszögéből nézze, a művészetet viszont az életéből...”¹⁹, mindezt nyíltan Szókratész (vagy az ő általa képviselt racionálisan igazolható moráliák) elleni élel fogalmazza meg.²⁰ S ami szempontunkból érdekesebb, hogy elme és szív, tudomány és élet, vagy nyelv és tapasztalás újbóli találkozását a színházban reméli elérhetőnek, továbbá műve végén utal arra a Bayreuthra, ami Kittler szerint „valójában és igazából mozi”²¹. Anélkül, hogy belemélyednék Nietzschének a XVI. századi operáról szóló fejtegetéseibe, csak jelezni szeretnénk azt a kultúrákon átívelő fonalat, amely az antik tragédia reneszánsz kori hatásától (mások szerint félreértésétől) az opera „kitalálásáig”, illetve a XIX. század végén a wagneri színházig és a film feltalálásáig vezet. Noha Kittler szerint „a színház és az opera csupán olyan művészeti formák példái, amelyek élőszködők módjára az írás monopóliumára hagyatkozva működtek, gondoljanak csak a szerep szerepére a színházban, vagy a partitúrára az operában”, most csak egy olyan *effektusra* szeretnék utalni, amelyre valóban a kardal partitúrájából (verstanából) következtethetünk, de amelynek megvalósulása a görög színházi térben mégis mintha túllépne ezen a partitúrán, mégpedig a zene és a tánc révén.

A görög tragédiákban a színész és a kar közös, dialogikus formaegységét a klasszika-filológia *amoibaion*ként (jelentése: „váltakozó”) tartja számon, amelynek két típusát különböztetik meg: egyrészt a fél-lírai *amoibaion* (*epirrhématikon*), amelyben a színész és a kar dialógusában az egyik fél szaval, a másik énekel és táncol, másrészt a tiszta lírai *amoibaion*t, amelyben mindkét fél énekel és táncol. Fodor Géza Aischylos *Agamemnónjának* híres Kasszandra-jelenetét elemezve mutat rá arra, hogy ez a kettősség, ami a kardalok versmértékeiben jól nyomon követhető, megfelel annak az antagonizmusnak, amire a görög tragédia többnyire törekszik, nevezetesen a logos és a pathos konfrontációjának, ahol a logos nyelve a szavaltat vagy próza, a pathosé pedig a

¹⁸ McLuhan, uo., 37.

¹⁹ Nietzsche, Friedrich, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, Bukarest/Kolozsvár, Kriterion/Polis, 1994, ford: Kertész Imre.

²⁰ Szókratész korának Havelock szerint is az orális tradíció közösségi értékrendjének felbomlásával és az egyéni és eseti döntések igazolhatóságával kellett szembenéznie. Szókratész tehát voltaképpen az orális hagyomány ellen küzd orális eszközökkel. Simon Attila ehhez hozzáteszi: „Fontos leszögezni, hogy a küzdelem nem érték tartalmak, hanem ezek kommunikálásának formái ellen irányul. Szókratész az erkölcsi döntések igazolhatóságát, argumentálhatóságát igényli hallgatóitól.” L. Simon, uo., 111.

²¹ Kittler, Friedrich, uo., 11.

musiké.²² A Cassandra-jelenetben (1072. sortól 1178. sorig) Cassandra a pathos nyelvén adja elő szörnyű megérzéseit előbb az Átreidákat sújtó átokról, majd a Klytaimnestra által elkövetett férjgyilkosságról, s minderre a karvezető epirrhémái válaszolnak, kifejezve a kar értetlenségét a jóslattal kapcsolatban. „Az 5. strófa-párban azonban (...) belép maga a kar is, mégpedig a Kassandrához hasonló lírai mértékekkel, azaz szintén a musiké közegében”,²³ és az epirrhéma tiszta lírai amoibaionná válik. Mindezzel párhuzamosan Cassandra éneke már nem követi egy elbeszélés fonalát, hanem a logoson túllépve diszkontinuus képek felvillantásával adja elő látomásait, s ez a fokozódó pathos lesz az a mozzanat, amely magának a karnak a logosát is megzavarja, majd elhagyva a racionalitás területét és szabad folyást engedve emócióinak, maga is képekben kezdi kifejezni magát. Mindehhez hozzá kell képelnünk előbb Cassandra önmaga körül forgó, őrült táncát, amely a karra, majd a nézőkre is átragad, illetve az aulos átható hangját, és előttünk állhat, ha nem is egy antik operajelenet, de „az a mesebeli szörny, aki megfordíthatja a szemét, és önmagát nézheti; most egyszerre szubjektum és objektum, *egy személyben költő, színész és néző*”.²⁴ Nietzsche, aki a *Tragédia születésében* talán minden másnál több efféle „optikai” metaforával él, s akinek elképzeléseit a görög színházról azóta sok mindenben árnyalták, egy későbbi ponton kifejti: „az attikai tragédia közönsége az *orkhésztra* karában önmagát látta viszont, kar és közönség közt lényegében semmiféle ellentét nem volt”, majd: a görögök „az ő színházaikban, az ő koncentrikus ívekben emelkedő, lépcsőzetesen kiképzett nézőterükön a dionüszoszi embernek egyszerűen észre sem kellett vennie maga körül a kultúrvilágot, s teljesen átadva magát a mámoros, telítkező figyelemnek, önmagát is a kar táncoló, éneklő tagjának vélhette”.²⁵ A színház, abban az eszményi és görög formájában, ahogyan Nietzsche elképzelte, képes volt túllépni magának a szerepnek az individualitásán is, hiszen szerinte minden szereplő mögött egyetlen istenség, Dionüszosz áll, a szereplők csak ennek az istenségnek a maszkjai. Kittler azon megállapításával, hogy a színházbeli „meg-történés” csak az írás monopóliumán, a lejegyzett szerepen élősködik, úgy tűnik, szembeállítható ez a nitzschei szemlélet, amely szerint a színház éppen az írásbeliség kiváltotta individuáció lerombolására törekszik. Minden individuum önmagában nevetséges – mondja valahol máshol Nietzsche, s ezt természetesen szintén a színházra kell értenünk.

Ha most földidézzük azt a metaforát, amelyben a homéroszi hős egy nem individuális én hangján beszélt önmagáról, illetve a halottakról, és egy mesebeli fa egyetlen leveléhez hasonlította magát s azt a filmet, amelyben az eltűnt (halott) individuumok aktái ugyanezen fa leveleinek metaforáivá váltak, akkor úgy tűnhet, hogy – az írás és a film lehetősége ellenére – ahhoz, hogy a halottak megint élhessenek, s hogy mi viszont meghalhassunk, a film mellett is a színházra van szükségünk – már persze ha meg tudunk feledkezni a színház köré épült „kultúrvilágról”.

²² Fodor Géza, *Egy antik „operajelenet”, A musiké Aischylos Agamemnónjának Cassandra-jelenetében*, in: *Magyar Zene*, 2005/1.

²³ Fodor, uo.

²⁴ Nietzsche, uo., 78. (kiemelés tőlem: B. A.)

²⁵ Nietzsche, uo., 90–91.