Király Jenő

A film szimbolikája

A filmkultúra filozófiája és a filmalkotás szemiotikai esztétikája

I/1

Király Jenő A film szimbolikája I/1

A film szimbolikája
A filmkultúra filozófiája
és a filmalkotás szemiotikai esztétikája

Király Jenő

A film szimbolikája

ELSŐ KÖTET

A filmkultúra filozófiája
és a filmalkotás szemiotikai esztétikája

1. rész

Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék
Magyar Televízió Zrt.
2010

© Király Jenő, 2010.

Válogatta és szerkesztette:
Balogh Gyöngyi

Szakmailag lektorálta és az utószót írta:
Varga Anna

ISBN 978-963-9821-17-0 Ö összkiadás

Első kötet 1. rész
ISBN 978-963-9821-18-7

Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék
Magyar Televízió Zrt.
Kaposvár – Budapest, 2010.

Tipográfia és nyomdai előkészítés: Krébecz József, ASSA Kft.
Nyomás és kötészet: .....
Felelős vezető: Nagy Lajos ügyvezető

1. A szellem fenomenológiája a filmben

1.1. A film mint az érzéki tudat formája (Preesztétikai ténykultúra)

1.1.1. Az esztétikai kommunikáció szemiotikai alapjai

Ha a tudat szublimált vágy, azaz tudásvágy, akkor a „tudattól független objektív valóság" a vágy elérhetetlen tárgya; ha az ember létvágy, akkor a létteljesség a törekvés célja, melyben nyugtot találna. Mindkét esetben be vagyunk zárva az elégtelenségbe, a látszat illetve az elvétés világába, a tudás teljessége éppúgy túl van rajtunk, mint a létteljesség. Hamis tudat vezeti a hamis létet. Ám lehet, hogy a létvágy által ösztönzött tudásvágy előny és nem hátrány. A *Penge* című film, melynek hőse a „fényben élő", „nappali" vámpír, felfogható a hőslét és jel-lét viszonyáról szóló mítoszként, mely az iszonyat szelleméből vezeti le a jellé válást. Nietzsche fundamentális poétikájának tárgya a tragédia születése a zene szelleméből, míg a populáris kultúra teljes korpuszát átfogó vizsgálat eredményeként kibontakozhat egy fundamentális művészetontológia, sőt, ezen túl egy mítosz- illetve végül jelontológia, melynek tárgya a jel (pl. mint „ősüvöltés") születése az iszonyat szelleméből. Mindez azért nem bontakozhatott ki korábban, mert a probléma vizsgálói túlságosan kis korpuszt azonosítottak a szűkkeblűen felfogott esztétikummal. A barlang-hasonlat megfordítható. A platóni sötét barlang maga a lét, csak a jel, az előbbin élősködő vámpíregzisztenciaként, az egyedüli „fényben élő". Az anyag az, ami nem tud nem lenni, a szellem az, ami nem tud lenni. A szellem több mint az anyag, amennyiben nemcsak lenni, nem lenni sem tud. Lét és semmi közé ékelve keresi magát. Akar mert nem tud, készül, mert nincs készen.

A testet meg tudja fogni a gravitáció, a szellemet azonban nem, ez a megfoghatatlan valami ki tud bújni a testi hordozóját kötő meghatározások hálójából. Mielőtt a posztmodern világ receptív eklekticizmusa és korrupt tömeghedonizmusa kiirtotta ambícióját és önbecsülését, az ember arra volt büszke, hogy életét elvehetik, szabadságát soha. A szabadságot a börtönfalak sem determinálják: a diktatúrák lázadó embere szabadabb volt, mint a neokapitalizmus stupid fogyasztója. Míg a természet minden létet befőz a determinációk üstjébe, a szellem egérutat nyer: a szellemi lény épp meghatározatlan mivoltában és ennek mértékében válik önmeghatározóvá.

A lét kivált, levált, elveszett része számára a beválás a cél, a lét feladat. „Boldog, akinek háza van, / Ha zúg a téli orkán." – éneklik Brecht: Kurázsi mama és gyermekei című darabjában. A szellem az, ami „kint" van, mi vagyunk „kint", a „barlangba" való bejutás a probléma, nem a kijutás, de mivel a szellem nemcsak a lét szelleme, maga is szellemi lét, a „bejutás" egyik aspektusa a magunkba tekintés. A „magunk" kétértelmű: jelenti a testet és a szellemet; a szellem azonban a „saját" testét is csak úgy ostromolja, mint bármely más testet, soha nem tud bejutni az agy „barlangjába", hiába tudja, hogy a szellemi funkciókat testi funkciók hordozzák. Én vagyok az, aki tudom, amit tudok és nem a sejtjeim, s ez a tudás elfordul az általa

dolgoztatott sejtektől, melyek munkája a háta mögött folyik, a sötétben. S nemcsak az agy barlangja van zárva, az öntudaté is így marad. Bármit is tud meg magáról a szellem, tárggyá téve funkcióit, műveleteit és képzeteit, mindig felmerül a kérdés, ki az, aki mindezt tudja: s a tudásvágy egyszerre kizárva érzi magát az öntudat centrumából. A tudat megismeri a tárgyat, az öntudat tud a tudatról, de az öntudatot ki teszi tárggyá? A pont, ahonnan minden mást tárggyá teszünk, ahol végső identitásunk kikristályosodik, menekül előlünk, rejtve marad.

A lét barlangjából kizárt szubjektivitás beleszövi magát a jelek barlangjába, fekete dobozként konstituálja magát, hogy közös nyelvet keressen a lét fekete dobozával. A magában való világ a minden, a magában való én a semmi; bejutni a súlyos és kényszerítő lét barlangjába annyi, mint kilépni a maga számára is megfoghatatlan lét szétpukkanó barlangjából. Az öntudat fekete doboza és a dologi lét fekete doboza differenciájából bontakozik ki a megismerésnek a megkülönböztetések játéka általi közvetítő tevékenysége. Az ismeretelméletben a jelek keresik a dolgokat, a képek és fogalmak barlangjából keresi a kiutat a tudásvágy, előbb azonban, az ontológiában, a dolgok keresik a jeleket, a magába roskadt lét módjai, halott vagy alvó világok várnak a létnek a tudás általi elismerésére. A meg nem kettőződött lét csak fél-lét; csak a meghasonlás ébredés. A tudat a lét önmagától való távolságtartásának képessége. A szellem a „mindenhol”-t maga elé idéző seholsem. A kétféle barlanghasonlat egymás tükre; viszonyuk arra utal, hogy az önmagával való interakcióba bonyolódott lét talál rá, a meghasonlás által, önmagára. A befutó ingeresemények csak azt jelzik, hogy valami van, ám azt, hogy ennek mi a természete, az ember által rendszerezett és kiküldött ingeresemények tükörvilága értelmezi. Történések hagynak nyomot egymásban, befolyásolják egymást. A cselekvések öntörténések, önmagukat vezető történések, magukat a többi történés közül kitépő, s azokba beavatkozó, őket irányító aktivitások. A cselekvés a szubjektum fekete dobozának önfelnyitása, melynek mozzanata a megismerés, mint az objektum dobozának nyitási kísérlete. Az utóbbi kísérlet sikerességének mértékében folytatható az előbbi aktus. A behatásokat kihatások közvetítik, a környezeti adottságokat emberi aktivitások teszik hozzáférhetővé. A világba benyomuló, a dolgok között helyet csináló, aktusokra vállalkozó létforma aktusaiban képeződnek le, hagynak nyomot a feltételek, a környezet történései. A világba magát aktivitásával beleíró létforma aktivitásába írja bele magát a világ. Az érzéki adatok az értelmezendő találkozások és ütközések, melyek értelmezői a jelek. A szellemi jelek érzéki előjelekre támaszkodnak; az elő-jelek még értelmezetlen ingerek, melyeket majd a jelek értelmeznek. Az elő-jelek (benyomások, jelzések, azaz további jelek által értelmezendő adatok) és a jelek (vagy értelmező koncepciók) kettős hálójának fogságában keressük a valóságot. Az első hálóba természetünk által vagyunk beleszőve, a másodikba magunk szőjük bele magunkat szellemünk által, abbeli törekvésünkben, hogy az első háló benyomásaiból kibontsuk „magukat a dolgokat”, a „naiv illúziókon” túli „valóságot”, a jelenségen túli „lényeget”. Az ontológiailag preszemiotikai realitás ismeretelméletileg transz-szemiotikai vagy szemiózis-transzcendens igazságként jelenik meg. A közvetlenség vágya szakadatlan új közvetítéseket nemz, a közvetlenséget mindig újabb közvetítés szimbolizálja, amely jelzi az előző szimbolizáció és a szimbolizált dolog időközben feltárult differenciáját. A szellem létkeresése összhangban van a szellemi lény önkeresésével: minden újabb differenciálódás számára a megelőző differenciák, le- és kiválások, meghasonlások és az általuk lehetővé tett létkereső megkülönböztetések együttese jelenti az identitást, a magában nyugvó lét vagy az elveszett tökély statikáját. A valóságkeresés végnélkülisége átváltozik az önmegtalálás végtelenségévé.

A dolgokat az elő-jelek kínálják a jeleknek. A jelek jelei csak meta-jelek, csak a nem-jelek jelei jelek. A jelek nem fordulnak elő, nem tudnak jelek lenni, dolgok híján. De ahogyan a szellem is lét, úgy a jel is egyúttal dolog. A jel egy dolog helyett áll, de a jel helyett is egy dolog áll. Az a dolog, amely helyett a jel áll, a jelölt, az a dolog, amely a jel helyett áll (pontosabban: a jelfunkciót képviseli), a jelölő. „Maga" a jel, a két tény közötti megfoghatatlanság, helyettesítési reláció, az egymást kölcsönösen helyettesítő, a világértelmező lény perspektíváját strukturáló utalási összefüggésekben egymást képviselő dolgok viszonyában fennálló nem-dolog: szellemi lét. A jelölő és a jelölt között fellép a jelentett: a jelölő jelentettje nem maga a jelölt, hanem csupán csak annyi, amit sikerül belőle képviseltetni a jelölő által. A szellem kilép a lét barlangjából, egyfajta seholból néz vissza rá, de ezt a kilépést már az elemi jelegzisztencia is tartalmazza: a jel akkor keletkezik, amikor dologi oldala, a jelölő, már csak a szellemről lerobbantott hordozó rakéta, a szellem az új centrum, melyben a „belül" átváltozott „kívüllé". A jelontológia differencialisztika, lehasadás-tudomány.

A szellem van „kint", ő a monstrum, a magányos lovas, a beváltatlan ígéret által elkötelezett abszurd hős, Dürrenmatt nyomozója. A jelegzisztencia ezért értelmezhető úgy, mint robbanás, olyan megkettőződés vagy leválás mely végtelen interpretatív sokszorozódás kezdete: szellemi láncreakció. Ez egyúttal azzal jár, hogy minden jel – azaz értelmezés – lecsúszik előjellé, további jel értelmezendőjévé. A száműzött és lázadó kívülség önreflexív bensőségbe szövi bele magát, önreflexivitása által kapaszkodik magába, hogy az önreflexivitás konstituálta szubjektum akciójaként kibontakozó reflexivitás által a keresett világba kapaszkodjék.

Az irodalom története a fogalom közegében termett, átszellemült képekről szól, melyeket az elektronikus média érájában elsöpör a gépileg előállított, fogalomszegény képek cunamija. A magányos lovas, a felesleges ember, a kallódó ember és az összes többi hőstípusok által reprezentált szellem története utólag megírható: itt az idő. A képáradatban a jelek újra elő-jelekké sorvadnak, ez azonban már nem a hagyományos „lecsúszás" mely új jelgenerációk felemelkedésének nyújtott értelmezési anyagot; az új elő-jelkultúra a jelkultúra helyére lép, az ingerek kiszorítják az értelmezéseket, az inger+értelmezés kapcsolatok vertikalitása leépül, s az inger+inger kapcsolat horizontális mozgása mámorít. Ezzel kép és fogalom viszonyáról (mely az értelmezések szakadatlan gyarapodása révén tartja életben kép és dolog viszonyát) kép és kép viszonyára, a képek hipnotikus és mámorító hatására helyeződik át a hangsúly, a képek első sorban kiváltók, egy új testkultúra ösztönzői. Ezt a folyamatot ma nem látjuk olyan pozitívnak, mint Richard Shusterman, a Pragmatista esztétika (Pozsony – Budapest, 2003.) szerzője, vagy mint még a Frivol múzsa szexuálesztétikai fejezete is tette. A filmtörténetet, ha a ma már őt is fenyegető média-cunami történetében tekintjük, talán úgy értelmezhetjük, mint a „világszellem" haldoklási folyamatát, melyben minden előző stádiumot még egyszer, sűrítve átfut.

A szemiózis kezdete az önmagában nyugtot nem találó lény kilépése önmagából, s belépése az önmagukban nyugvó dolgok világába; világot meghívó önelhagyás. A normális szemiózis egyik tulajdonsága, hogy nem jeleket tudatosít, hanem dolgokat, mert az életet szolgálja, amely dolgokkal „dolgozik". Másik tulajdonsága, hogy a dolgokat értelmezett, klasszifikált entitásokként prezentálja, értelemmel látja el őket, azaz értelmezi helyüket a világban. A normális szemiózis lét-transzparenciája a szemiózis mint a lét ön-transzparenciája szolgálatában áll.

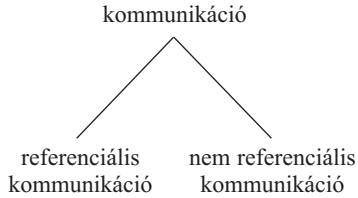
A jel-tárgy viszonyban a dolog árnyékba borítja a jel dologiságát, kisajátítja a tárgylét materiális természetét, míg a jel kivonatolja a tulajdonságok kombinációjaként felfogott dolog szemiotikai természetét, hogy értelmét szembeállítsa magával a dologgal. A jel kifejezi a dolog mint jelölt értelmét (törvényét, lényegét, identitását), a jeldolog mint jelölő (a jel-alakká formált jelanyag) pedig megtestesíti a jel által kifejezett értelmet. A jel kivetíti a (jelölt) dolog értelmét, a (jelölést hordozó) dolog materializálja a jel értelmét, s tárgy és jel eme kettőssége által fogjuk fel a lét egységét, melyet le kell rombolnunk hogy birtokolhassuk, s holt aspektusokból kell rekonstruálnunk, hogy az újrateremtés soha be nem végezhető kísérletének félsikerében tapasztalhassuk meg – mindig distanciából, egy „elátkozott" kívülség szemszögéből, egy semmiben élő teremtő létvágyának perspektívájából – élőként.

A teljesség a túllépés permanenciájától függ, nagyobb teljességektől kölcsönzi teljességét. Az introverzív telitettség az extroverzív telitettség függvénye, az intenzív totalitás az extenzív totalitás függvénye. A szellem léte ezért adható elő történetként, története pedig utazásként. A szemiózis a lét önvonatkozása, a szimpla – külsődleges – vonatkozásokból kilépő önvonatkozás által kreált centruma, a szemiózis centruma azonban nem a szemiózis önvonatkozása, melynek túlsúlya kibillentené a lét centrumából. A szemiózis identitása a differencia, önvonatkozása másodlagos, az öntúllépésre épül, melynek híján üres: eredeti természete és a másodlagos, magasabb aktivitásokat megalapozó normálformája az önmagától elvonatkoztató magán-kívül-lét, mely a szakadatlan öntúllépésben van magánál: engedjétek hozzám a világot! Az ember el kell hogy veszítse, hogy megtalálja magát, az identitás módja a megtérés, és nem az önmegőrzés. A szemiózis mint önvonatkozás a lét megvilágosodó centruma, de a szemiózis önvonatkozása a megvilágosodás segédszerkezete vagy perifériája csupán: ezért állítjuk központba a „naiv" kultúra szimbolikáját. A posztmodern kultúrában a lét önvonatkozását elhomályosítja a szellem önvonatkozása, s bár az önmagával játszó szellem (agy)tornamutatványai sem feleslegesek, de már nem a létben való honfoglalást képviselik, hanem valamiféle búcsúzást. A modern kultúra a világhoz viszonyul úgy, mint a posztmodern kultúra a modern kultúrához. A posztmodern szövegek és metaszövegek, műalkotások és elméletek azért mosódnak össze, mert mind búcsúzások.

1.1.2. A referenciális kommunikáció bevezetése

A referenciális kommunikáció, mely a jeleket dolgoknak, s a jelek kapcsolatait dolgok kapcsolatainak felelteti meg, egy elővilágot követő utóvilágként, egy feltétlen világon alapuló feltételes világként, egy elsőhöz igazodó másodikként, egy esetleges kezdetre visszatekintő szükségszerű folytatásként fogva fel magát, a szemiózist a szemiózison túli összefüggések képeként, a szellemi aktivitást a gyakorlati aktivitás első szakaszaként, a tudást a cselekvés lépéseként, a szellem világát a gyakorlati környezet leírásaként kezeli. A referenciális kommunikáció gyakorlati filozófiájában a szellemi műveleteknek fizikai cselekvések, a szellemi egységeknek természeti egységek, a koncepcióknak környezeti tényállások, a szemantikai egységeknek gyakorlati egységek felelnek meg: az igaznak a hasznos. Bár az ember be van zárva a jelek kombinatorikájába, a létharc szelektív érintkezésmódja szavatolja immanens és transzcendens kombinatorika, jelkombinatorika és létkombinatorika összhangját. Ha a jeleknek dolgok felelnek meg, úgy a jelek kapcsolatainak hasonlóképpen tényállások, dolgok

kapcsolatai megfeleltethetők: a jelek rendje követi a dolgok rendjét (=tudás), hogy ezen az alapon, a tudó cselekvés, a szándékos változtatás közvetítésével, a dolgok rendje kövesse a jelekét (=hatalom).



1. ábra

A referenciális kommunikáció feltétele és kerete, a kommunikatív aktivitást meghatározó szellemi képesség tartalma, a szellemi erőforrásként szolgáló megkülönböztetések rendszere, a kompetenciát meghatározó differencia-készlet, az együtt élők, a kommunikatív közösség által fennállónak vélt, és ellenőrzöttként elkönyvelt, együttesükben a valóság társadalmi képét kitevő adatok és összefüggések rendszere: a kulturális realitásképe. Kincstár, fegyvertár, készséggyár ez, az élés és együttélés módszertana.

A cselekvés által megtapasztalt realitást az észlelés írja be a kulturális realitásképet kifejtő referenciális kommunikációba. A kulturális realitáskép a megállapított és követett összefüggéseket az érzéki észlelések feldolgozására alapítja és a cselekvések szervező elveiként próbálja ki. Az észlelés és cselekvés kettős ellenőrzése alatt álló kulturális realitáskép tartalma a tudatosan cselekvő lény világmegváltoztató környezetismerete, mely eszközöket keres céljaihoz. A realitáskép az észlelésekből ered, a cselekvésekben igazolódik és a referenciális kommunikációban (elméleti, publicisztikai és gyakorlati nyelvben) áll fenn, éli az életét.

Bár az én fedezi fel a nem-ént, ennyiben első, mégis második, mert ez az én egyrészt a maga előzményeként fedezi fel a nem-ént, másrészt előbb fedezi fel és ismeri meg a nem-ént, mint önmagát. Körül kell építenie magát világgal, hogy felfedezhesse magát, mint világa közepét. A kulturális realitáskép az ént függőnek, a nem-ént függetlennek tekintő realitásérzék műve. A realitásérzék és ennek kifejtése, a kulturális realitáskép, magában foglalja az igaznak tartott összefüggéseket, a tudás teljességét, melynek egysége a realitás princípiuma (realitáselv). A rettenetes szentség, a mysterium tremendum, az abszolút túlerő modern örököse a realitás, mint feltétlenül elfogadott, melynek jogát az ellene való lázadás kétségbe vonhatja, létét azonban ő sem vonhatja kétségbe. Minthogy a reá irányuló kétely elméleti marad, nem válhat gyakorlattá, így nem a realitást, hanem önmagát teszi zárójelbe. Ez a kétely, a jobb napok és az eltartott osztályok tevékenységeként, az embernek azt a lehetőségét fejezi ki, hogy túltegye magát a realitáson.

A realitáskép nem fedi le a realitást. Tárgya a környezetünkké lett és így a beavatkozó érintkezés által módosított realitás: az általunk megtámadott és bennünket megtámadó realitás. Az ember azonban nemcsak a tudott realitást ismeri, az ismeretlen realitásról is tud. Arról is tud, amit nem ér el a realitásban, sőt, arról is, amit maga a – folyamatban levő és lehetőségekkel terhes – realitás nem ér el magától önmagában.

Ha, miután a realitásérzék elkülönítette a hit, álom és képzelet tárgyait a közvetlen cselekvés tárgyaitól, fel is lép egy ezoterikus reflexió, mely a hit tárgyait mélyebb valóságnak,

a cselekvés tárgyait pedig látszatvilágnak tekinti, úgy ez a látszatvilág a benne élők és cselekvők számára továbbra is a tények barbár erejével nyilatkozik meg, míg az áhított és tisztelt „mélyebb valóság" izolált, lebegő és hipotetikus jelleget ölt. Az életösztön realitásprincípiuma a tényvilág, míg a „mélyebb valóság" a Libidó vagy a halálösztön tárgya. A tudásvilággal mélyebb realitásként szembeállított hitvilág, s később a pozitív tudással szembeállított metafizika is, sőt végül minden „nagy elmélet" a maga egészében a deus otiosus távolságát veszi föl.

A modernség csúcsán, Nietzschénél a dionüzoszi mámor vagy az apollói merengés, Heideggernél a pre- vagy posztmetafizikus filozófia, a megkésett modernizáció csúcspontján, Leninnél pedig a proletár az igazság birtokosa, a bölcsesség letéteményese, mert a létmegértés önmegértése mindig kétértelmű: a dolgokhoz való viszonyunk ambivalens, a lázadás és a megtérés objektumai, túl akarunk lépni rajtuk vagy eljövetelüket várjuk. Referenciális és nemreferenciális kommunikációs formák megkülönböztetésének tipológiai szükségszerűsége nem függ a létről és valóságról alkotott metafizikai elméleteinktől (melyek határesete az antimetafizika), világnézeti döntéseink kimenetelétől, pusztán azzal a ténnyel számol, hogy az emberek hoznak ilyen döntéseket. Mindegy, hogy a referenciális kommunikáció tényvilágát az irrealitással szembeállított realitásnak, a mítosszal szembeállított logosznak, a hittel szembeállított tudásnak, vagy ellenkezőleg illuzórikus felszínnek tekintjük-e, mely szemben áll a csak a hit által megpillantható mélyebb, tágasabb és teljesebb világgal, mindegy, hogy irrealitás vagy mélyebb realitás áll vele szemben, a lényeg az, hogy a realitás, a létharc kerete, a determinációk miliője, az élet feltételeinek összessége, az a létsík, ahol a létezők találkoznak és az élet folyamatosságát hordozó viszonyok és beállítottságok gyökereznek, ez a minden magasabb értelmet megelőző esetlegesség és próza világa, míg minden más értelemösszefüggés, szellemi világ ritkaságértékű és különleges, a másodlagos beállítottságokban osztozó és általuk konstituált csoportok alternatív világaiként. Az eltérő értékeléseket közös tények hordozzák. A világnézet tények és értékek dialógusában formálódik, az, hogy a világ milyen arcot mutat, függ az őt feltáró ész törekvéseitől, ám bizonyos értékek számára szükségképpen nyilatkozik meg így, és nem másként. A referenciális kommunikáció tartalma az az alapvilág (nullavilág), amelyből a specifikus transzformációk által levezetett többi világ megérthető. A referenciális kommunikáció a magától értetődőségekből kitörni akaró megértés evidenciákkal telített mivoltában csak előprogramozott, s a megértés mint egyéni döntés vállalkozásának még előtte álló – ennyiben üres – kiindulópontja, az ész honfoglalására váró nullavilág senkiföldje.

A referenciális kommunikáció közvetíti a változhatatlan törvények által meghatározott, de a törvények ismeretében megváltoztatható tárgyvilágot. Ha a konfrontatív cselekvést a kommunikációban fel is váltja a kemény tényeket és kiszámítható vagy feltehető lényegeket, sajátosságokat akceptáló megértés, a referenciális kommunikációban a megértő attitűd ideiglenes és eszközjellegű: a változtató akaratot, újfent a konfrontatív beállítottságot szolgálja. Bár a kommunikáció a cselekvés kezdeti fázisából önálló kommunikatív cselekvéssé válik, ez az átváltozás a referenciális kommunikációban nem válik leválássá. A referenciális kommunikáció végső emancipációja lehetetlen, mindig a cselekvés „szolgálója" marad, értékelése a megállapított összefüggéseknek a cselekvésrendszerben való érvényesíthetőségétől függ. A referenciális kommunikáció kommunikátora ily módon a hatalom akarása, célja a világ átalakítása. E tény-nyelv a környezettel való háború eszköze, a szemiózis mint harci forma, amorális szellemi arzenál, amely a megkeményedési pontok, ellenállási gócok, kü-

lönbségek és határok feltárásában érdekelt, mert a megtámadás céljaira preparált világot tár elénk. A realitáselv nyelvezete a nyers, vad, szabad természeti tények befogását szolgáló civilizációs pókháló.

A territoriális determinációnak két értelme van: az ember territóriumhoz kötését megelőzi a territórium emberhez kötése; a referenciális kommunikáció, a minden létezés ellen irányuló territoriális agresszió eszközeként, távollétében is megbélyegzi, megszállja, csatolja, besorolja a tárgyat. A referenciális kommunikáció, tényeket vadászó, gyűjtögető attitűdként, előbb a hatalomban keresi az értelmet, még nem az értelemben a hatalmat. A harci viszony éberséget, koncentrációt, kíméletlenséget és pontosságot követel: a rosszul feltárt környezet elpusztítja az őt megtámadó lényt. Márpedig bizonyos határon túl mindig rosszul feltárt, hacsak az agresszortól, hódítótól nem örökli a gondozó, a támadótól a messziről és ezért messze nézni képes lény, a bölcs, mint visszavonuló. Nemcsak a cselekvő ember támadja meg a tárgyakat és forgatja fel természetes együttállásukat, már a kommunikáló ember is támad, boncolja a valóságot, s a dolgok, sorok és mezők gyenge pontjaként, Achilles-sarkaként, manipulálhatóságuk kulcsaként ragadja meg a törvényeket.

A referenciális kommunikáció a természet és az emberi közösség fölötti civilizatórikus uralmat, s az emberi egyén önmagát is eszközzé tevő önuralmát szolgálva válik uralkodó hatalommá a kultúrában. A kulturális realitáskép mindig is hatalmi szervként ábrázolta magát, szembeállítva az „eszképista" tudatformák álomközeli bénaságával, gyakorlati tehetetlenségével. A referenciális kommunikáció teoretikus és publicisztikus formái, az önfegyelmezés iskoláját kijárva, sorozatos tisztogatások, szellemi formák megtámadása és kiszorítása eredményeként jutottak uralomra a művelődés folyamatában. Hatalmi pozíciójuk nemcsak abban nyilvánul meg, hogy a magasabb kultúrformák nyilvánosságában háttérbe szorították, megbélyegezték vagy másodlagossá nyilvánították a mítoszt, vallást és művészetet. Származékaik mind több társadalmi réteg köznapi kommunikációját áthatják, s alternatívákat kiküszöbölő mértékadó szerepre tesznek szert. A köznapi kommunikáció persze mindig referenciális célzatú volt, e célzat dogmatikus túlbiztosítása azonban csak a technikai civilizációban teszi az ember szellemi egészét műszerré, vizsgáló eszközzé, a gyakorlat egész emberét pedig szerszámmá.

1.1.3. A képi referenciától a referenciális képig (A filmkép sajátossága)

A fénykép majd a film olyan újszerű hitelesség birtokában lépett porondra, amellyel egyetlen korábbi művészet, sőt nyelvezet sem rendelkezett. Ennek az újszerű hitelnek a struktúráját fejezzük ki az indexikális ikon terminusával: a filmkép mint jeltípus indexikális természetű, mert létszerű kapcsolaton alapul, s ikonikus jel, mert képként a tárggyal (pontosabban a tárgy érzékelésben adott képével) való hasonlósági viszony jellemzi. A létszerű kapcsolattal megerősített hasonlósági kapcsolat a filmkép „mágikus" hatásának egyik alapja. A filmkép egyesíti az érintkezésen alapuló mágia, illetve a hasonlóságon alapuló mágia deszakralizált örökségét. A kamera azt ígéri, hogy a psziché és a kultúra, a tudat és a realitáskép megkerülésével, közvetlenül rögzíti a valóságot. Azaz: nem az „én" utánozza le a másik „én" számára a dolgot, hanem a dolog az „én" (és a másik „én", minden „én") számára önmagát, tehát a

fénykép- majd a filmkultúrában a kultúra közvetlenül akarja birtokolni a kultúra-előttit, mintegy kibújva a maga bőréből vagy megkerülve a Kant által megkerülhetetlennek tekintett kategoriális hálót. Mivel a dolog vall magáról a kamerának, így itt már maga a szerző (fényképész, filmes) is befogadó, s a dolog így nem más, mint az önmagát megmutató, önábrázoló, a szerző csak voyeur, aki a valóság dolgait utalja az exhibicionizmus pozíciójába. Az „önmagát megmutató" pedig a fenomén fogalma: a fénykép meghatározható, mint közvetett és sokszorozott fenomén. A fénykép a fenomén leválasztása a dologról, önállósított fenomén, fenomén-nyúzat.

A szavak, gondolatok és dolgok, jelforma, jeltartalom és tárgy viszonyát tanulmányozó Ogden és Richards első megfigyelése „szavak és dolgok viszonyának indirektsége" (C.K.Ogden – I.A. Richards: Die Bedeutung der Bedeutung. Frankfurt am Main. 1974. 17. p.). A normális nyelvben a jel és a referens között nincs direkt viszony. A normális nyelvi jel önkényes: képvisel, de nem ábrázol. Ám ha ábrázol is a jel a képi nyelvezetekben, akkor is felismerési jegyek kiemelése illetve elhagyása által, szelektív jegyköteggel alkotott koncepció által képviselteti a tárgyat a kultúrában: végül is úgy jár el, ha kevésbé radikálisan is, mint a fogalom. Ebben a tekintetben a hagyományos vagy „normális" mesterséges kép (festmény, rajz) sem működik másként, mint a gondolati kép. A normális képi nyelvek esetében a kép követi a referenst, a képnyelvi reprezentáció az érzékelésben adott fenomént, a kultúra a természetet. A fénykép és film esetében azonban a referens maga másolja le magát. A fényképnek két „feladója" van: 1./ a fényképész és 2./ maga a tárgy: a referens verseng a kommunikátori pozícióért az emberi kommunikátorral, az objektum a szubjektummal. A fénykép, majd még vehemensebben a filmkép, a „természet" könyvét készteti gyónásra, míg addig az ember gyónt a nyelv(ek) segítségével az „első" és a „második" természet élményéről. Ogden és Richards szerint a legfőbb hiba, ha közvetlen kapcsolatot tételezünk a jelek és a dolgok között. Ebből három nyelvi mítosz születik: 1./ a mítosz, mely szerint a szavak teremtik a dolgokat, 2./ egy másik mítosz, melynek értelmében a dolgok teremtik a szavakat (jeleket), 3./ vagy a szavak (jelek) és dolgok közötti rokonság mítosza (uo. 22. p.). A filmkultúra poénja, hogy eme a nyelv természetét rosszul leíró három mítoszból a fénykép és film (a fotográfikus és kinematográfikus képrögzítés, mint a reá építendő filmnyelv alapja) a másodikat és a harmadikat megvalósítja. Az indexikális ikonnal azonos értelemben beszélhetnénk a mimetikus képpel szembeállított referenciális képről is: a referenciális képben a referens referál önmagáról.

A XX. század első két évtizedének nagy élménye az új képtípus berobbanása a kultúrába: a fotográfia megjelenése az előző században nem vezetett ilyen mély gondolatmenetekhez. Mintha a fotográfia kulturális újításával való számolásra is csak a film nagyobb szenzációja, s az összkultúrát átrendező hatalma vette volna rá végül a gondolatot. „A mozgókép legcsodálatosabb alkotása az emberi leleménynek." – állapítja meg Karinthy 1910-ben, A mozgófénykép metafizikája című írásában (In. Kenedi /szerk/: Írók a moziban Bp. 1971. 482. p.). A mozgókép szellemet és kultúrát átrendező „csodálatos" hatalmának magyarázatát Karinthy az új képtípus természetének elemzésére alapítja. A fotográfia sötétkamrája illetve a szem „sötétkamrája", állapítja meg, ugyanazt művelik: „az a mód, ahogy a világ nekünk megjelenik: – minden éppoly tökéletesen megvan a képen, mint hogyha a mi öntudatunkban jelent volna meg annak idején maga az élő objektum, amelyről felvevődött." (uo. 479. p.). Az eredmény több mint mimetikus kép: „itt nem analógiáról, hanem adekvenciáról, megfelelésről van szó…" (uo. 479. p.). A mimézis a nemazonos azonossága, míg a „tükrözés" az

azonos nemazonossága: a fénykép esetében igazzá válik az egyébként téves, mert pozitivista módon egyszerűsítő, mechanisztikus gondolkodást kifejező „marxista-leninista tükrözési elmélet". A film mesélni is csak a „tükrözés" alapján tud. A „tükrözés" ellen lázadó filmművészet is a tükrözés alapján lázad a tükrözés ellen. A fénykép és a film felfedezésével a kollektív szellem fejlődése egyfajta „tükörstádiumba" lép. A fénykép és a film kora a „Világszellem" tükörstádiuma. A filmkultúrában a tükörkomplexus integrálja a miméziskomplexust, a tükrözés a mimézis alapja, a filmi világábrázolás tüköralapú mimézis. Az új képtípus „nem közeledik a valósághoz mint a rajz, festmény vagy szobor – hanem magát a valóságot adja…" (uo. 481. p.).

A XX. században a szemiotika alkalmazott nyelvészetként lép fel, holott a nyelvészetnek kellene alkalmazott szemiotikának lennie, ami azért nem valósulhat meg, mert a szellem pozitivista majd neopozitivista önmegrövidítésének két évszázadában elmaradt a szemiotika jelontológiai megalapozása. A nyelvészek és szemiotikusok által nem észlelt probléma a filmesztétikában jelentkezett. A fenti gondolatmenet Bazin gondolatát kísérli meg radikalizálni. Bazin szerint „a fényképezés kezdetben maga is azt a képzőművészetet akarta utánozni, amely viszont szerinte a természetet utánozta…" A művészetté vált fotográfia végül, véli Bazin, eljutott annak megértéséhez, „hogy magát a természetet kell utánoznia." (André Bazin: A fénykép ontológiája. In. André Bazin: Válogatott filmesztétikai tanulmányok. Bp. 1961. 145. p.). A fénykép nem „utánozza" a természetet, hanem a természet önutánzó, önleképező, önsokszorozó erejét állítja az emberi kultúra szolgálatába. Ez több és kevesebb, mint az „utánzás".

A fénykép és filmkép tipológiai meghatározása elsődlegesen ontológiai és nem episztemológiai probléma, amennyiben ez a képtípus nem egy dolog és egy megismerő apparátus, hanem két dolog érintkezésének terméke, azaz nem a kanti kategóriák felelősek érte, hanem a technika. A filmképet nem vetíthette ki tudatunk, nem kérdés, hogy tudatunk magában találta vagy a világban, mert nem a tudatunk találta. A filmkép nézője „az ember, aki ott sem volt", s ennek szélsőséges esete, hogy senki sem volt ott, csak a kamera, ha pl. a rendőrség elemzi egy biztonsági kamera felvételét a bűntény után. Nem állt mögötte operatőr, nem vágták meg, hiteles tanú: maga a tökéletes tanú. De ezzel is túl sokat mondtunk, nemcsak az emberi tudat igényeit, még a kamera igényeit is vissza kell fognunk. A filmképet nem a tudat és nem is a kamera találta, az utóbbi is csak lehetővé tette, hogy a tárgyról érkező fizikai impulzusok leképezzék a tárgyat egy nem is biológiai, csupán kémiai érzékenység közegében. Itt tehát nem a „gondolkodom, tehát vagyok" a világalapító igazság, itt az alapigazság az „ott volt, mert nyomot hagyott" tézise: a tárgy hatott, tehát jelen volt, ott kellett lennie a kamera előtt, hatása tanúskodik létéről, maga állított ki magáról létbizonyítékot, a kamera és a filmtekercs csak tanú. A mágikus gondolkodás létbizonyítéknak tekintette a szavakat, a jelek létéből a dolgok létére következtetett. Eredetileg minden jel létbizonyítéknak tűnt: a kései kultúrában a film ennyiben a nyelv eredeti hatásmódját eleveníti fel. Ezzel minden nyelv sorsát ismétli. A fiatal nyelv közelíti a létet a képhez, a lét megidézésének rangjával ruházva fel a képet, hogy a kép mágikus ereje azután annál nagyobb erővel függönyözze el a létet. Ha a szellem már nem hisz a dolog jelenvalóságában, de az érzékek még igen, akkor lesz a mágiából játék.

„Először történik, hogy semmi sem iktatódik az ábrázolás tárgya és az ábrázolás közé." – írja Bazin (uo. 146. p.). Azaz: nem áll köztük a művész élménye, a szerző befogadói érzékenysége és formáló készsége. „Még a leggyengébb, a deformált, a színtelen, a dokumentum-érték nélküli fénykép is a modell ontológiájában gyökerezik, magával a modellel azonos."

(uo.147. p.). Ismét a mozi hőskorához kell fordulni, hogy dokumentáljuk, eme „referenciális” vagy „ontológiai” képhez az ember másként viszonyul, mint a hagyományos mimetikus képekhez. A filmképhez az egész ember viszonyul, nemcsak több érzékével, hanem a képitárgyi azonosságélmény által riadóztatott cselekvő készségekkel is. Joggal jegyzi meg Szabó Dezső, hogy a film nemcsak a szemet és az agyat dolgoztatja: „Az esztétikai élvezés itt sokkal egyetemesebb: tehát fizikaibb is. Ezért több izommunkát is jelent. Magamon és másokon is megfigyeltem: mennyire fáraszt egy szép mozifilm. Nem a szem fárad el, egészséges szem meg sem érzi. Hanem az egész test: a karok, a lábak, a mell. Mert karjainkban küzdjük, lábainkban rohanjuk, mellünkben szorongjuk a film életét.” (Szabó Dezső: A mozi. In. Panasz. Bp. 1922. 205. p.). Egy akciófilm – és a film d’art esztéta-híveinél jobb ízlésű író a nagy jövőjű krimit és westernt propagálja – az izmokat is megfeszíti, dolgoztatja, fárasztja: a film nem a hagyományos esztétikai szemlélődés, nem a távolságtartó kontempláció művészetének készül.

A filmkép, a fényképpel ellentétben, nem pusztán a tárgy, hanem az esemény, mindenek előtt az emberi cselekvés „nyoma”. A film, mondja Bazin, a fénykép objektivitásának kiteljesedése az időben (uo. 147.p.). A mozgókép mint eseménykonzerv, mint dobozba zárt esemény, „ a változások bebalzsamozott múmiájává válik.” (uo.). Ha a halál „az idő diadala az ember felett” (uo. 146.), akkor a filmkép ezzel szemben az ember diadala az idő felett. Háromszorosan is: 1./ Mert a filmkép befogja, konzerválja és felidézi a levést, a folyamatot, az időbeli eseményt. 2./ A filmkép bármikor ismételhetővé tesz egy adott tartamot, leképezett létfolyamot, történésformájú időintervallumot. 3./ A film végül gyúrhatóvá teszi az időt, a befogott időből egy más, teremtett időt kreálva a montázs segítségével.

A háromból most az első kettő érdekel bennünket, a harmadik teljesítménnyel később foglalkozunk, mert jelen problémánk a film születése a gyász szelleméből. Az első teljesítmény a pillanat közvetlen rögzítése, az idő mumifikálása, s ezen az alapon szül később a film kvázivilágokat. A film mint szellemidézés két aktust rejt magában, előbb a Destrudó alapvetőbb, utóbb az Erósz rácsatlakozó aktusát.

Az első aspektus a filmkép gyilkos aspektusa. Mennyiben tekinthető a lencsevégre kapott személy úgy, mint préda, áldozat? A lelövés, a levágás illetve a lefényképezés a mágikus fantázia szintjén egyenértékűek, felcserélhetőek, az utóbbi pótolhatja az előbbieket: miután a kipusztulóban levő állatfajok életét védeni kezdik, a természetfényképezés pótolja a vadászat „örömeit”. Az idegen kamerája által lencsevégre kapott ember, bármilyen felvilágosult is, kellemetlenül érzi magát. A fénykép és filmkép lenyúzza a magánvalóról a fenomént, hogy kisajátítsa és idegen birtokba adja. Ennek ma is egy veszélyeztetettségi érzés a következménye, ha már nem is hisszük azt, hogy idegen kézre került képünk, hajszálunk, körmünk stb. a „rontás”, az „átok” eszköze lehet. A filmkép e rosszérzéssé halványult mágikus rontáselmélettől függetlenül, tőle elvonatkoztatva is, formálisan destruktív marad. A beállítások feldarabolják a tárgyakat és a montázs az időt. A film az egységes lét darabjait különkülön beállításokban konzerválja, mint Frankenstein dunsztosüvegei a testrészeket.

A filmkép halál-atomokból építi az életet. Vámbéry Ármin használja a „láttani szemfényvesztés” szemléletes fogalmát (Dervisruhában Közép-Ázsián át. Bp. 1967. 29. p.), a vizuális illúzióképzés értelmében. A filmkép a legnagyobb „láttani szemfényvesztés”: a mozdulatlan fázisképek váltakozása következtében mozgást látunk ott, ahol nincs mozgás. Nemcsak jelen nem levő tárgyat érzékelünk, azaz nemcsak arról van szó, hogy olyat érzékelünk, ami nem

az érzékelés, hanem a képzet vagy emlékezet tárgya, a helyzet ennél is perverzebb, ezt az érzékelt érzékelhetetlent sem úgy látjuk, ahogyan van, mert mozgásnak látjuk a mozdulatlanságot. A halál mozdulatlansága játssza el az élet mozgását. A filmmédiumban a fikciót, játékfilmet megelőzi és megalapozza a dokumentáció, viszont a dokumentáció illúzión alapul, a mozdulatlan „utánozza" a mozgást.

A film születése nem az idő megfordítása, hanem a múlást újra múlató, örök visszatérést inszcenáló gép felfedezése. A mozi tehát megvalósítja a nietzschei örök visszatérést, ám csak kísértetjárásként.

A képrözítés felelősséggel terhelő tanúságértékét még teljes súlyában észlelő Karinthy így is hasonló következtetéseket von le e pótkielégülés-jellegű örök visszatérésből, mint Nietzsche a teljesből: "Elátkozott kísértetek, mi, akiknek megjelenni, élni, járni, mozogni kell újra, abban a percben, amelyben a mi termő porunkból feltámadt nemzedék felidéz a homályból. Ember, vigyázz! Nincs nyugalom, nincs feledés többé, végtelen jelentősége lehet ezentúl minden mozdulatodnak, fejed félrefordításának, szemed rebbenésének – mert hiszen örökéletűvé lehet. Mi halunk csak meg, meggyötört öntudatunk, nyomorult énünk – de objektív lényünk tovább él, hogy kérlelhetetlen őszinteséggel tegyen tanúságot rólunk az idők végezetéig." (Karinthy uo. 481. p.).

A Destrudó közvetíti az Erósz munkáját, a szelekció a kombinációt, a gyász melankóliája a szellemidézés eufóriáját. A film mint élőhalál: örökké visszahívható kísértet-pillanatok ágáló panoptikuma. Maga az elmúlt idő válik kiállítási tárggyá, nemcsak a létező anyaga, hanem levése is kiállítható immár. A filmkép eseményidéző, aktusőrző, s az aktusban kifejezett szellemet idéző aspektusa által elmúlt személyek és tettek szemlélői lehetünk a halál birodalma utasaiként. A pillanat konzerválásának eredménye nem feltámadás, csak a halott pillanat érzéki felidézése, az érzéki élet halott változata. Az élőhalál horrorja legalább annyira a film önreflexivitása művének tekinthető, mint a klasszikus revüfilm. A különbség, hogy a revüfilm önreflexivitása tudatos, a horroré sokáig tudattalan, ma már nem, az *Interjú a vámpírral* pl. már a hangsúlyozott önreflexivitás műve. A dokumentumkép az életből csinál holt levonatot, a horrorkép a halál életéről mesél. A horror mesét csinál ugyanabból, amit egy elementáris síkon már a dokumentumkép is megvalósít. A filmkép maga az élet öntúlélése, mechanikus árnyként, s eme árnyak honfoglalása, kiszorítva a betűt, a fogalmat, majd más képeket, s végül a szabadidő-tevékenységek nagy részét.

A film akkor válik művészetté, véli Karinthy, amikor felfedezi (vagy annyiban válhat művészetté, amennyiben felfedezi) azt, „amiért kár, hogy el akart múlni" (Karinthy: Film. In. Címszavak a Nagy Enciklopédiához. 1. köt. Bp. 1980. 433. p.).A kimondhatatlan jelenvaló teljesség, a konkrét, tényleges, egyedi létező a jelen pillanatban, amint megjelenik világa közepén, a lét tudataként, a fenomének látójaként, akihez eljött a dolgok egyszeri gyülekezete, e veszendő egyediség minden pillanata minden pillanatban pótolhatatlanul elvész. Az esztétikum ennek tudatából fakadó orpheusi vállalkozás, melynek félkudarca vagy félsikere a korlátlan elmúlás borzalmát teszi a korlátozott feltámadás szépségévé. Az egydiség teljessége elvész, s mégis marad valami, amit megment Orpheus „dala": az ittvoltság legendája. A film többet ad, mint Orpheus, a filmben az elveszett Eurydiké mesél önmagáról. Ő a jeladó maga, viszont nem sikerült beemelni őt a jelenvalóságba, ellenkezőleg, mi vagyunk, tanúként, a múlt elé idézve. A holtak kórusa a filmben nem pusztán személyeké, hanem perceké, éveké, vállalkozásoké, lehetőségeké is, melyek elvesztek, de visszahívnak. A mozgó-

kép új viszonyt teremt a múlttal: nincs messzebb, mint a jelen távolságai, a régmúlt idők és a távoli dolgok egymás mellett jelennek meg a képernyőn.

A filmkép ontológiai meghatározottságával összefüggésben kell újragondolnunk az aura problémáját, mely Walter Benjamin szerint elvész a műalkotás technikai reprodukálhatóságával. A képzőművészeti kép technikai reprodukálása távolít a tárgytól, mert a képet teszi második tárggyá: a festmény a tárgyra, a festmény reprodukciója a festményre utal. A festmény autentikus eredetiként áll szemben a reprodukciókkal, míg a fénykép minden példánya autentikus. A fénykép nem a képet teszi tárggyá, hanem a tárgyat magát teszi képpé, emeli be jelentékeny fenoménként a kultúrába. A fénykép és filmkép mágikus hatásának forrása a tárgy eljövetele, melyet az indexikális viszony garanciáira bíznak. A festmény reprodukciója által közvetített élmény a képhez való indirekt viszony elerőtlenedett esztétikuma, mely elsikkasztja az egyediséget, kép és festő technikai kapcsolatát. Ami a reprodukció élvezője előtt áll, az már nem maga a festő produktuma, nem az általa a vászonra feltett festék anyagi valósága s nem a művész kezevonásainak terméke. A fény- és filmkép ezzel szemben a tárgyhoz való olyan viszonyunkat hordozza, mely a tárgynak a kamera által rajtakapott egyediségére irányul. A reprodukált festmény aurája elvész, a technikai reprodukcióból fakadt fény- és filmkép viszont magát a tárgy auráját közvetíti (ezért nincs szükség a kép külön aurájára, a technikai egyediesülésből, a példány egyszeriségéből származó varázsra). A fénykép aura-letöltés: a kép örökli a tárgy auráját. A festmény esetében a kép egyedisége utánozza a tárgy egyediségét, ami a fénykép számára fölösleges, mert benne maga a tárgy egyedisége válik közvetlenül általánossá, azaz pillanatnyi éppígylétében az általánosság, mindannyiunk számára hozzáférhetővé. Nem a festő ecsetvonásainak egyedisége hat, hanem a leképezett személy vonásainak megőrzött valósága: ezért keresik az antikváriumokban a régi fényképeket. A régi fényképekben mintha feléledne az ősi rokonsági rendszer csoportszelleme: a nagyanyáink, dédanyáink korának fényképein látható nők mind felébresztik valamennyiünkben a nagyanya-, dédanya-érzést: már nem pusztán egyedek szülői, hanem nemzedék-anyák. A régi fényképek aurája általánosítja a rokonérzést. A technikai reprodukció fordítva hat, ha utólag alkalmazzák a műalkotásra, illetve ha belőle származik. A festmény reprodukciójával, mint egy kép képével szemben a fénykép a tárgy (a fenomén) reprodukciója – ez az előbbivel homlokegyenest ellenkező szellemi mozgás kifejezése. Ha a festmény a tökéletlen gyász műve, melyet a reprodukció megfoszt az auratikus melankóliától, a fénykép a tökéletes gyász kultikus tárgya. Walter Benjamin írja a portréfényképezés kapcsán: „A kép kultikus értéke a távoli vagy elhunyt szeretteinkhez való emlékezés kultuszában találta meg utolsó menedékét. A korai fényképeken látható arcok futó kifejezéseiben hat utoljára az aura. Ez adja az arcok mélabús és semmi mással össze nem hasonlítható értékét." (Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In. Benjamin: Kommentár és prófécia. Bp. 1969. 312. p.). Ma tapasztaljuk igazán nagy erővel a régi sztárok auráját, miután a tudatipar és testipar által egységesített új médiasztárok erről nemcsak a reprodukcióban, hanem már előtte, létük valóságában is lemondtak. Az „isteni sztárok" idején nagyon erősen hat az indexikális aura, mely később azért tűnik el, mert már maga a fényképezett személy is tucatember. Az „itt és most" nem a technikai sokszorosítás során vész el, hanem már itt és most sincs jelen!

1.1.4. A teoretikus referencia filmnyelvi korlátozottsága

Az előttünk álló asztalt minden világkép referensnek tekinti, az „asztalság”-ról azonban nem tudják eldönteni, hogy referens-e vagy „csak” denotátum („objektív valóság” vagy modell, koncepció). Talán még a gyakorlat embere is kevésbé fogja a problémát álproblémának tartani, ha „asztal” és „asztalság” helyett „ember” és „emberség” viszonyát firtatjuk. Az ezzel kapcsolatos kételyekre mégis választ ad az ész ösztöne, amennyiben a tényleíró dokumentációt és az elméletet egy kategóriába sorolja, nem vitatva az utóbbinak a kulturális realitásképhez való hozzátartozását. A kulturális realitáskoncepciónak a kulturális realitásképben immanens pozícióját nem szokás tagadni.

A kulturális realitáskép empirikus és teoretikus műveleteken alapul, a referenciális kommunikáció rögzíti a tényeket és rendszerezi őket. A realitásprincípium észlelés és megértés, emlékezet és magyarázat, dokumentum és teória vitáiból él. Kétlaki természetének felelnek meg a köznapi kommunikáció keverékformáiból kidifferenciálódó kommunikativ műfajok. A referenciális kommunikáció alternatív formarendszerei a ténybeszámoló (publicisztika, emlékirat, útleírás, krónika stb.) és lényegkutatás (teória, tudomány). A filmesztétika alapítóinak generációjához tartozó Lebegyev úttörő munkája, kommunikációelméleti keretek közé helyezve a filmesztétikát, a filmet ”kifejezési formának” tekinti, melynek művészeti, tudományos és publicisztikai felhasználásai vannak (Nyikoláj Lebegyev: A filmesztétika alapjai. Bp. 1961. 74-122. p.). Mindebből most, gondolatmenetünk jelenlegi pontján, az utóbbiak érdekelnek.

A tényekhez illetve lényegekhez (lényegi összefüggésekhez) való hozzájutás a nyelv illetve a filmnyelv esetén eltérő képet mutat: a nyelv a tényeket is lényegekkel, a filmnyelv a lényegeket is tényekkel reprezentálja. A nyelv a szemlélet alapvető kísérlete a szemlélettelen megragadására, a szemlélettelennek a szemlélőtől, a viszony tárgyának a viszonytól független megragadására, a valóságnak a számomra-valóságtól történő absztrahálására. A nyelv számára a formális absztraktum a tartalmi konkrétum keresésének módja, s az érzéki, a maga gyakorlati viszonyhoz tapadtságában, nem más, mint a tartalmi absztraktság: érdekcentrikus elvonatkoztatás a létteljességtől.

Ha a fogalmi konkrétság ambiciózusabb az érzékinél, azért érzéki konkrétságról is beszélhetünk. A film mint képfolyam érzéki konkrétságához képest a pillanat absztrakciójába befagyasztott képzőművészeti műalkotás messzemenően elvont. A képzőművészet történetében az absztrakt festészet végpont, a filmhez képest azonban minden festészet absztrakt. Az érzéki élményfolyamatból kihasított ikonikus reprezentációt szimbolikusan telíti és a gondolat szomszédságába hozza kivetettsége az érzékiség elveszett paradicsomából, melybe a filmi érzékiség nagy összefüggésekben kalkulálható, a részletekben azonban legyőzhetetlen spontaneitása visszautat kínál. A geometriai ábrák éppúgy kifejezései a tudománynak, mint a régi természettani szakkönyveknek a fajok lényegi felismerési jegyeit a fényképnél pontosabban – mert absztraktabban – megragadó rézmetszetei. Az érzéki absztrakció kedvez a gondolati konkréciónak. A mai növényhatározók fényképei kevesebbet nyújtanak, mint a régiek teoretikus szempontok kívánalmainak eleget tevő képei.

A film legfeljebb illusztrálni tudja a tudományt, melynek létmódja a „magánvaló” konkrétságát üldöző nyelvi absztrakció. A film, mely még a filmtudománynak sem kifejezési formája, csak tárgya, más tudományokban megfigyelési, kísérleti és dokumentációs eszközként játszik szerepet. Míg a nyelvi referencialitást empíriára és teóriára tagolhattuk, a film köze-

gében a híradó- és dokumentumfilm empíriájával kell megelégednünk. Bármilyen meglepő, a képzeletre épülő, nagy mértékben konstruktív verbális nyelv esetén gazdagabb a referenciális kommunikáció szférája, míg a fotokémiai vagy elektromágneses tényrögzítésen alapuló film esetében minőségileg szegényebb. A kommunikációs formák nyelvi spektruma (köznapi kommunikáció, publicisztika, tudomány, művészet) a filmnyelvben publicisztika és művészet szembenállására redukálódik. Eme egyszerű oppozíció által a törvényt, lényeget, melynek a modernségben erős vára a teoretikus nyelv, a filmnyelvben a művészi nyelv monopolizálja. A verbális nyelv alapvetően szemlélettelen, azaz absztrahált emlékképek anyagából épülő képzetekkel, az egyéni képzelet által konkretizálandó „sematizált szemléletességekkel" dolgozik, s csak másodlagos nyelvek, költői jelrendszerek segítségével próbálhat érzékiesebb (továbbra sem érzékileg konkrét, csupán nagyobb felidéző hatású) konstrukciókat teremteni, gazdagabb képeket felidézni, a filmnyelv egységei ezzel szemben konkrét, egyedi tárgyak „fénylevonatainak" rögzüléséből állnak elő, mely konkrétumokat a montázs, az eredeti érzéki összefüggésekből való kiszakítás, a mesterséges, ám nem kevésbé érzéki összefüggésekbe helyezés, valamint az ikonográfia arzenálja, a beállítás és képkompozíció konvenciói, illetve a világítás (pl. a részleteket eltüntető és a körvonalakat dicsőítő glamúrfény) tolják el az absztrakciók felé.

Míg a nyelv esetében az agresszív tudomány harcol a lényegek monopóliumáért a mítosz, a vallás és a művészet ellen, a film olyan közeget alkot, amelyben a lényegek szcientista monopóliumának nincs önálló elméleti kifejezési formát szervező transzcendentális-kollektív szubjektuma. Ilymódon, a világ újkori varázstalanításával szemben, a varázstalanítás csúcstechnológiai eredményeiből, a fotofonikus kommunikáció és az elektronikus média közegeiből nagy erejű ellenáramlat születik. Az újkorban az igazságot és lényeget a fogalom monopolizálta, a fogalmat pedig az induktív absztrakció uralta. A film, mint a pozitivizmus terméke azonban a pozitivizmus ellen fordul. Az ősember transzélményei óta ma első ízben jelenti be igényét a realitásélmény teljes létsúlyára és hipnotikus erejére az irrealitás. Napjainkban ez a legtényszerűbb, legrealisztikusabb közeg száz éves fejlődésének végeredménye. Mindez nem jelenti, hogy az analitikus-szintetikus fogalmi gondolkodástól ismét a preanalitikus komplexumokban mozgó „globális gondolkodás" (Cassirer), a „participation mystique" (Lévy-Bruhl) venné át az ember-világ viszony megszervezését, a régi kódokat csupán játékszerként éleszti fel a tömegkultúra. A képkultúra az első ötven évben a mágikus, a másodikban a játékos mozi eszményének kedvezett. A felvilágosodás óta uralkodik az empirikus tudományok uralma által meghatározott teoretikus világban, az iparosítás és a tömegek megszervezése által megkövetelt újtípusú közgondolkodásban a „gyanú hermeneutikája", mellyel a mágikus mozi a rajongás hermeneutikáját állította szembe. A játékos képkultúra ehhez képest legalábbis részleges megtérés a pozitivizmus világába: a XX. század második felében a fantáziánál nagyobb értéknek tekintik a részvételt; nem az a „jó vég", hogy a filmvásznon megvalósul a földi paradicsom, hanem az, hogy a néző betelefonálhat a stúdióba, számítógépén újrajátszhat egy imént elvesztett játszmát, vagy a műalkotásban egymás mellé kiterített alternatívák fölött szemlélődhet. A nyelvben az elvonatkoztatás a rekonkretizáció eszköze, ezért tudja az ember a nyelvi képzelet segítségével megkonstruálni a nélküle-való világot. A nyelv az érzékiséget csak a dolog cselekvések műtőasztalára szánt preparátumának tekinti. Világában a tudomány és a művészet verseng a preparátum „mögé" hatoló lényegkutatásért, mely a „mi a lényege?" kérdését leválasztja a „mire való?" szempontjáról. A filmben egyedül

marad a művészet, miáltal a kép kiürülése fenyeget, a jelek ismét pusztán elő-jelekké válnak, s a világértelmező filmet kezdi kiszorítani a hedonisztikus együttlét, a játék, a köznapi fecsegés – már nem is annyira az eseményrögzítés – ingereinek televíziós transzportja.

A képcunami antiintellektualizmusa kölcsönhatásra lép a tömegtársadalom infantilizmusával. A mítosz a fogalom önkeresése a képek közegében. A film a mítikus fogalmi előtörténet emlékeit felidéző fordított fejlemény, az idők „másik végén": a fogalmak lebontása a képáram szuggesztivitása által. A mítosz a rítustól vezetett a fogalomhoz, a képcunami a fogalomtól a mítoszhoz, és tovább, a mítosztól a rítushoz. A trükktechnika forradalmából és a számítógépes játékok szelleméből újjászületett filmkultúrában, olyan filmekben mint pl. a *Spawn*, absztrakt rituálé maradt a cselekményből. A képcunaminak a fogalmat megkerülni képes kényszerítő hatása készteti a tömegeket a kollektív tendenciákhoz felcsatlakozó feltétlen hajlandóság szakadatlan, egész testi és minden oldalú kifejezésére. A tetoválás, a testékszerek belövése, a veszélyes bőrbarnító tortúrák, a megjelenést egységesítő plasztikai sebészet és a tömegember más beavatási próbatételei, mind a képekhez való hasonulás általi kollektív egységesülés, a konformitás szenvedélye tömegmozgalmi kifejezései. E mozgalom célja nem a történelem, hanem a kirakat: a cselekvés korát felváltja a kiállításé. A tömegmozgalom nem a felszabadítás eszköze, hanem az eszképizmus célja. A filmszínészek, a régi „isteni sztárokkal" ellentétben, ma ki-nem-válni tanítanak, a maszkká lett megjelenés és egyenruhává lett viselkedés manökenjeiként. A képcunami növekvő antiintellektualizmusa monstruózus trükk-klipekké, speciális-effektus-revükké teszi a narratív struktúráikban degenerálódó filmszörnyeket.

1.1.5. A referenciális kommunikációt szétfeszítő tendenciák

„Intellektuális szemlélet", „kategoriális látás", „lényegnézés" – különbözőképpen írják le a tények „mögé" látó képességünket a filozófusok. A közvetlen realitásban mint tényvilágban szunnyadó lényegek, lehetőségek megtapasztalásához el kell távolodni a tényszerű realitástól.

Minél mélyebb lényegekhez férünk hozzá, a lehetőségek annál távolibb elágazásait látjuk meg, annál szélesebb lehetőségtérként fogjuk fel a létezés megvalósulássá koncentrált erőit, realitássá redukált lehetőségeit. A vizsgálat akciórádiuszának növelésével egyúttal nagyobb állandóságok jelennek meg előttünk, a visszatérő képesség tágasabb tereire nyerve rálátást. A teoretikus beállítottság az empirikus érzék lehetőségein túlmenően is növeli a megismerés akciórádiuszát. Már nem a múló valóságokat látja, hanem ezek „építőköveit", nem csupán a megvalósulásokat pillantja meg, kielemzi lehetőségük feltételeit.

A lényegi törvények a reális világ, s az irreális világok szervező elveiként is elkerülhetetlenek, nemcsak a realitások megvalósulását követik, hanem a lét lenni tudása feltételeit fejezik ki. Az intellektuális kompetencia elsődleges tárgya az objektív potencia, az intellektuális fogalmak nem azt fogják fel elsődlegesen, amivé lett a világ, hanem a benne rejlő lehetőségeket: hasonlóképp az általános fogalmak nemcsak a világ más tényekre, egyúttal a lét más világokra való képességeinek is kifejezései. A lényeg mint „őstörés", az anyag identitásának alakot adó differenciális forma, nem irreális, hanem közönyös realitás és irrealitás különbsége iránt, amennyiben tényekben és fantáziákban egyaránt kifejeződhet.

A kulturális realitáskép a cselekvések tartós, kiszámítható feltételeit rögzíti és rendszerezi, a referenciális kommunikáció e feltételeket keresi és közvetíti. A referenciális kommunikáció, a kulturális realitáskép és a realitásprincípium határaira értünk, ha nem a cselekvésfeltételeket megállapító, nem érzéki tényekből levezetett és nem a cselekvések sikerében vagy sikertelenségében igazolt vagy cáfolt, hanem a létfenntartás terhét és felelősségét nem viselő, csupán öncélúan vizionált összefüggésekkel találkozunk. A referenciális kommunikáció, a benne megtestesülő tudás és az általa vezetett cselekvés a kollektív létet hordozza, a nemreferenciális kommunikációt a kollektív lét hordozza: a nemreferenciális kommunikációs formák önkényesen megállapított és szabadon változtatható játékszabályaitól nem függ a közösség létfenntartásának sikere, a közösség jóváhagyásától annál inkább az általa konstituált képzeleti szféra létének fenntartása és a kommunikáció sikere. Minél nagyobb egészekről és távolibb perspektívákról beszélünk, annál inkább kénytelen a referenciális kommunikáció, mely eredetileg az észlelés fogalmi fordításaként jelent meg, segítségül hívni a képzeletet. A már az igazságigény által is szétfeszített referenciális kommunikációt végül az empirikus igazságigény feladása számolja fel. A kommunikációnak ugyanis nem kizárólagos tárgya az, ami van. Az igazságigénynél is szűkösebbnek érzi a referenciális kommunikációt a vágy. A vágy felbukkanásával kibontakozik lét és legyen, lehet és kell konfliktusa.

A tudás három kódrendszer: érzékiség, szellemiség (ész, fantázia, értelem) és cselekvés együttműködésén alapul, melyek közös erőfeszítéseinek terméke a valóságkép, míg önállósult és izolált erőfeszítéseiké a mítosz, rítus, álom és egyéb fantáziavilágok. A realitásképen egymást ellenőrző kódjaink összessége dolgozik, míg egyes kódok önállósulása szemiotikai kísérleti terepeket alkot, melyek rezervátumaiban különös szellemi mutánsok, nemreális tárgyak tenyésznek. E mutánsok a reális szubsztancialitás világát hiába ostromló illeszkedési defekteket, a realitásképbe való beágyazódás képtelenségét a jelentéskombinatorika túlburjánzó felszabadításában kamatoztatják. A realitáskép katasztrófikus inkonzisztenciáiban „maga a realitás” ad jelt, melyhez hozzá kell igazítani a realitásképet; a realitáskép tervszerű felfüggesztése ezzel szemben helyt ad az irrealitásnak. Az inkonzisztencia tudatosítása a realitáskép és realitás közelítését szolgálja, a konzisztencia szándékolt szüneteltetése ezzel szemben nem a realitásképet engedi közelebb a realitáshoz, hanem az embert engedi távolodni tőlük. Az uralkodó összkód a film születéséig a realitáskeresés privilégiuma volt, s az irreális és ideális világok a részkódokba utalva építkeztek; a filmtörténet ezzel szemben olyan új összkód kifejlődése felé halad, mely – a természetes érzékiséggel szemben, kilépve annak területéről – az érzékiség teljes erejével ruházza fel a realitáson kívüli összefüggéseket. Az érzékelés gépesítése a képzelet megérzékítésének beteljesítése felé vezet. A nemreális továbbra sem varázsolódik reálissá, de élményszerűen mind versenyképesebb vele. Mindez különös eredmény, a reális lét iránti közöny felé vezet. A tárgy élvezhetősége nem függ többé reális lététől. Eddig a realitásból tettünk kirándulásokat az irrealitásba, most fordul a kocka. Az újabb filmek – pl. *Mátrix*, *Avalon* – olyan társadalmat ábrázolnak, melyet az irrealitáskép tart fenn, nem a realitáskép: nem a konvenciók a megismerés közvetítői, fordítva, a megismerés maradványai csupán a megismerő munka elaltatását, a kíváncsiság érzéstelenítését célzó konvenciórendszert szolgálják.

A képek a tudás „mellett” alkalmazva nem úgy működnek, mint ha a tudás „helyett” állnak. A fogalom és a cselekvés, tudás és a munka követelményei ellen lázadó képek egyben

az érzékelés közvetlen-természetes formái ellen lázadó ellenérzékiség kiindulópontjai. Az érzékiség leválik az érzékelésről és a recepció formájából a teremtés formájává válik.

A nemreferenciális mutánsközegek haszna: a haszontalan hasznosítása. Az ember érthetetlenségük vagy magától értetődőségük miatt nem fogja fel a dolgokat, mert túl messze vannak vagy túl közel. A cselekvések legátoltsága vagy akadályba ütközése pontján tör fel a tudatosulás, válik problémává, rejtéllyé vagy szenzációvá a világ. Ezért lesz nagy értéke az olyan közegeknek, melyekben a gyakorlati beavatkozás, a materiális cselekvés elvileg sem lehetséges: ahol a legkevesebb a lét, ott a legtöbb a tudat. Ahol a legtöbb a tudat, ott a tudat nem pusztán a közvetlen környezetet célozza meg, a világot nem azonosítja a környezettel. Így a környezethasznosítás érdekein túl felfedezi a létteljességet, és a létszférák feltárulását garantáló értékeket.

Vannak olyan tárgyak, amelyeket érzékekkel érünk el és olyanok, amelyeket gondolatokkal. Vannak olyan tárgyak, amelyeket tettekkel közelítünk meg, és olyanok, amelyeket érzelmekkel. Vannak tárgyak, amelyek tényekként prezentáltak, és olyanok, melyek értékeket reprezentálnak. Vannak tárgyak, amelyek nem a cselekvő, pusztán egy kontemplatív érzékiség tárgyai. A távolító motívumok halmozódnak, ha a tárgy irreális és egyben reprezentatív. E halmozódás szükségszerű: mi másért foglalkoznánk irreális tárgyakkal, mi másért válnának fontossá, ha nem azért, mert reprezentatívak? A nemreális reprezentatív tárgyak kétszeresen szemiotikus természetűek: 1./ nem közvetlen dolgokként adottak, csak élősködnek a közvetlen dolgokként adott, de nem ekként használt entitásokon (= jelek jelentéseiként), 2./ nemcsak egy nyelvi vagy képi jeltest jelenti őket, maguk is jelentenek valamit, használatuk – reális jelenlét híján – nem lehet gyakorlati hasznosítás, csupán értékek tételezése. A realitásukat vesztett tárgyak a maguk megfoghatatlan birodalmában irreálisan megkettőződnek, s egy még közvetettebb birodalomra utalnak, az értékekére. Az értékek a lét növekedési és harmonizációs érdekeit összehangoló kulturális létformák, a szemiotikai orientáció zárókövei, a létvágy beteljesedési feltételei, a létteljesség mércéi. A kultúra olyan létforma, melynek tényei többek, mint tények: törekvések. Tény, lényeg és érték viszonyában az első a tárgy, a második a tartalom, a harmadik a törekvés megfelelője. A tárgy a törekvés számára, a törekvés más törekvések számára értékes. Az értékek értékük (rangjuk, fokuk) mértékében garantálják a törekvések beteljesíthetőségét. A törekvés tárja fel a tárgy minőségi összefüggéseit. Az önző törekvés defenzív és hárító: nem érdekelt a tárgyi szféra átfogó feltárásában. Az erőszak primitív érték, mely közvetlen, pillanatnyi előnyhöz juttatja az egyedet; a türelem, megértés, gyengédség, figyelem, előzékenység magasabb értékek, melyek távlati, tartós előnyökhöz juttatják a közösséget, és egy magasabb létmód kényelmeiből és előnyeiből részesítik az egyént, ahelyett, hogy egy alacsonyabb létforma hátrányaival edzenék túlélő képességét. Az értékek korlátolt, hamis, illuzórikus formái („partikuláris érdekek") olyan létformák, melyek cáfolják, gátolják, míg a valódi, tartós, közös értékek megerősítik egymást. Az előbbiek hátrányokká váló előnyökként, az utóbbiak távlati előnyökké váló hátrányokként jelennek meg. Amazok gyengeségekké váló erőkként jelennek meg, ezek erőkké váló gyengeségekként lépnek fel. A barbár a közvetlen fizikai konfrontációban vagy a visszaélésen alapuló pillanatnyi haszonszerzésben erősebb, mint a kifinomult lény, akinek képessége ezzel szemben a hosszú távú, biztonságos újratermelés, és a produktivitást és biztonságot növelő új életformák teremtése. Ezért van mindig ellentétben a felületes diadal és az értetlenségbe vagy gyűlöletbe ütköző, nehezen elismert, későn rehabilitált valódi értékteremtés. Az értékek,

mint a lehetőségekkel telített lét beteljesülési feltételei, az egymás ellen harcoló önzések alkuiban is megnyilatkozhatnak, amennyiben a partikuláris érdekek frusztrációi értelmes korrekciókhoz vezetnek, ám elvileg nemcsak a fejlődésnek erre a költséges formájára van lehetőség, az értékek direkt értékvíziókban is megnyilatkoznak, amennyiben az egymásért létezők önzetlensége kudarcot és szenvedést tesz megspórolhatóvá, katasztrófákat elkerülhetővé, s a pazarló kisebbség fájdalommentes önkorlátozása a többség embertelen szenvedéseit tenné kiválthatóvá. Az értékfok a létteljesség mértéke. Az érték maga a lét, lét és érték konfliktusa csak a létvágy parazita és kisiklott megjelenési formáinak önfélreértése.

A magasabb érték valószínűtlenebb. A magasabb értékek erős értéklátás, vizionáló képesség, hit, belátás és kultusz (szimbolikus értékápolás és gyakorlati értékkövetés) meglétét feltételezik, mely kulturális és gazdasági növekedéssé válik. (Ennek megérzése a pragmatikus hedonizmus mai világában a gazdasági növekedés szociálpszichológiai feltételeinek kijáró növekvő figyelem.)

1.1.6. Igazság, hazugság, közvélemény (A referenciális kommunikáció zavarai és határai)

A referenciális kommunikáció alapvető labilitása orvosolhatatlan, mert a lényeglátást a ténylátás igazolja, de a tényeket lényegek segítségével azonosítjuk, a ténylátást a lényeglátás értelmezi, a lényegnézésre való rálátás pedig nem tudja eldönteni, hogy a lényegek keményebbek vagy puhábbak a tényeknél, hogy a lényeglátást úgy kell próbálni felfogni mint – a szellem intuíciójából vagy minden lét közös és a szellem önreflexiójában is szükségképpen megmutatkozó, az összefüggések egymásból következésében, a másképp el sem gondolhatóságban kibontakozó lehetőségrend vízióját – valamiféle mélyebb ténylátást, vagy ellenkezőleg mint puszta konstrukciót. A modern ember csak egy izolált vizsgáló szerv és egy izolált vizsgálati tárgy viszonyát képes felfogni az igazság tereként, egész ember és világegész viszonyát nem. A lényeglátás nem mer hinni önmagában a ténylátás módján, a meglét és a milét nem azonos mértékben vitatható, a minősítés vitathatóbb, mint a minősítendő tény fennállása, így a referenciális kommunikáció kétértelműsége előrejelzi a róla leszakadó kétértelmű kommunikációs formák üstökös-csóváját. Meg kell különböztetni a referenciális kommunikáció zavarait és határait, melyek bár tartalmilag hasonlítanak egymásra, az egyik jelenségei mégis a realitásvizsgálaton belül vannak, míg a másikéi alternatív formákat alkotnak. Az előbbiek mégis újrafelhasználásra kerülnek az utóbbiakban, s maguk is a határokon fellobbanó üstökös csóvát táplálják.

A tévedés nem nemreferenciális kommunikáció, és nem is a referenciális kommunikáció modifikált esete, mely átmenetet alkotna valamely nemreferenciális kommunikációs formához, a tévedés ugyanaz a referenciális kommunikáció, ha nem is ugyanolyan, a különbség pusztán annyi, hogy amannak sikertelen példánya. A tévedés már csak azért sem lehet önálló, nemreferenciális kommunikációs forma, mert az igazság mozzanata is lehet (vagy az igazság a tévedésé): minden referenciális kommunikáció hozzávetőleges, a megismerés az állítások állandó módosítására szorul, igazság és tévedés, sikeres és sikertelen referenciális kommunikáció viszonyát nem jellemezheti kizáró szembenállás. Ha nem elégszünk meg továbbfejlesztendő, ideiglenes igazságokkal, ha nem tekintünk minden igazat valami igazabb ideigle-

nes jelének, ha abszolút igazságot akarunk prezentálni, prezentációnk az igazság puszta mimézise lesz, a túlelvont és túlbonyolított konstrukció, önálló életre téve szert, elveszti kapcsolatát a tárggyal.

A hazugság nemlétező tényt állít. A tévedés sikertelen, a hazugság hamisított referenciális kommunikáció, de mindkettő az, továbbra is annak kritériumai érvényesek, ha nem is érvényesülnek. Nem lépnek fel más közeget alapító, új kritériumok. A hazugság sikeres, ha elhiszünk, valóságos tárgyi összefüggésként kezelünk valamit, bármilyen összefüggést, ami nem létezik. Mind a tévedés mind a hazugság feltételezik a referenciális kommunikáció princípiumait. Az alulteljesítés és a visszaélés szemiotikai konstrukciós tereket nyitnak, amelyek, ha sikerül őket leválasztani a referenciális kommunikációról, a hiányosságként fellépett képzetekből erényt is csinálhatnak. A köznapi világnézet, a közönséges józan ész nem tudja a referenciális kommunikáció hibáit, a nemreferenciális kommunikáció erényeivé átfunkcionalizálva, újrafelhasználni; a hibákat úgy, amint vannak, a zavarokat zavarként hasznosítja. Mivel a valódi problémamegoldások mindinkább specialistákra hárulnak, a közönséges „józan ész" egy életmód önigazolását szolgáló kollektív elhárító mechanizmusként egyenlősíti igazságot, hazugságot és tévedést. Az ideológiai üzem ezen az alapon létrehozza az önigazoló rendszereket termelő, rendszerező, karban tartó, magasan képzett specialistákat, akik a szellemtelenség világképeinek kidolgozásába rengeteg – szolgai – szellemet ölnek bele.

Az információkat ellenőrizhetetlenné teszi specializáltságuk és mennyiségük, s a túlkínálat felesleges információi nem is követelik az ellenőrzést. A befogadó számára hozzáférhetetlenül távoli világok átélhetetlenül idegen katasztrófái a közönyt vagy cinizmust táplálják. A képek manipulálhatók, hamisíthatók, de a televízió nézője megbocsátja a csalást, nem akar megválni lebukott kedvenceitől, mert az igazságértéknél fontosabb a szenzációérték, a tudásnál a kéj és borzongás, az igazságkeresésnél az unaloműzés. A hazugságnál is tragikusabb jelenség az igazság hazugsága, az, hogy a távoli világcentrumok nagyhatalmai által uralt tehetetlen tömeg, ki csak báb a világ sakktábláján, hiába kapná a színtiszta igazságot, csak annyit érne vele, mint a hazugsággal, nem tudna vele mit kezdeni. A mozi- és tévénéző ezért éli át az igazságot úgy, mint a hazugság unalmasabb formáját. S mert így éli át, ezért tud hinni, a „pozitív életszemlélet" amerikanizált kultusza jegyében, abban is, hogy a hazugság az igazság „szebb" formája: a bádogvárosok szappanopera-nézője így éli át.

A referenciális kommunikáció kétértelműségének további forrása a tények és összefüggések közvetítése során bekövetkező minőségromlás. A tévedés egy szellemi aktivitás melléktermése, az érvényesség határa, míg a hazugság önálló szellemi aktivitás, mely önigazolása során igazságokat is beépít. Mindkettő kétértelmű, a szellemi aktivitás formái, melyeket meg kell különböztetnünk a szellemi passzivitástól. Míg az aktivitás kétértelműsége a vizsgálat, elemzés és önelemzés motorja, a passzivitás elsődlegesen torzító erő. A tények ellenőrzött élmények, de kérdés, ki ellenőrzi őket? A nem személyesen kontrollált tudásformák kulturális piaca a közvélemény. Aki átgondolja, hogy a közvéleménynek is különböző nívói vannak, a kontraszelektív karrierizmus és a hatalmi érdekösszefonódások által meghatározott tudományos közvéleménytől a lefelé homogenizált tömegvéleményig, akár meg is rémülhet, ráébredve, hogy tudásunk milyen kis része áttekinthető, öntudatos, felelős és megalapozott. A közvélemény a nem általunk ellenőrzött tények világa, a tény-nyelv elszakadása a tényektől, jel és tárgy, kommunikáció és tudás kapcsolatának lazulása, amelyből a kulturális realitáskép betegségei (előítéletek, fanatizmusok, tömeghisztériák) vagy a kommunikációs etika torzulásai

(megismerés és érdek naiv összefüggése, tények és érdekek, „objektív” és „szubjektív” elemek elválasztani nem tudása) fakadnak.

A tömegmédiában, sőt, a tömegtársadalomban, a tudományos igazság is mítoszként terjed. A közvélemény mítikusan kezeli a tudás forrásait, a mítosz formájával látja el a tudás szubsztanciáját. Az eredmény a felelősségvállalás felelőtlensége, a nagy cégek szolgálatában álló specialista, a politikai hatalom szolgálatában álló jogász, közgazdász vagy véleménykutató bármit igazoló lelkiismeretlensége, a szaktudás mint erkölcsileg indifferens érv-fegyvertár, a guruk ágálása, a szektariánusok agymosó közösségszervezése, az imponáló viselkedéssé torzult, tanítómesteri pózba merevedett tudás tudatlansága, az igazság elszakadása a tárgytól, a frázis uralma, mely örökli az igazság tekintélyét, de nem produktív hatalmát.

A referenciális kommunikáció a cselekvésvilág valóságának tételezése, a jel visszalépése a tárgy, a szellemi élményé a materiális élmény javára. Ám minél többet tudunk a tárgyról, annál hajlamosabb kiszorítani a szellem látókörének perifériájára a tárgyat a már nem közvetlenül őt, csak a korábbi eszméket, a vitázó tudásformákat kommentáló tudás (a „létélményt” a „műveltségi élmény”). Nemcsak az egyszerűsítő kultúraközvetítők passzív, receptív tudása, nem is csak az ideológusi fanatizmus és igazoló-üzem csalása probléma. A tudás gyarapodása nemzi a kifinomult szőrszálhasogatást, a szellem álproblémáit. A kommunikáció, a papi elitek spekulációi, a közéleti harcok, szónoki viták által, később – a könyvkultúra közvetítésével – a művelt elitek privatizált szellemi tevékenységében, majd a sajtó és az elektronikus média térhódításával össztársadalmi mértékben differenciálódva és megsokasodva, összekötőből elválasztóvá, közvetítőből új közvetlenséggé, a lét elénk idézőjéből vagy még inkább magunknak a lét elé idézőjéből retorikai dzsungellé illetve világnézeti álalternatívák áttekinthetetlen jelmezkölcsönzőjévé válik. A kulturális realitáskép a szakadatlan változásban eleven, ám a valóság társadalmi képének vannak „betokosodott” formái: a primitív és a művelt közvélemény egyaránt ilyen. A közvélekedés elhalt tudás, a tudás élő, változó, felforgató vélemény.

A tudásrendszer összefüggéseiből kiemelt tudáselemeket nem tudjuk, csak hiszünk bennük. Nem a tárgy igazolja őket: kölcsönös igazolásuk az uralkodó kultúra önigazolásának eszköze. A vélekedésben rejlő egyszerűsítéshez kapcsolódik az ezáltal lehetővé tett torzítás. A más teóriákkal való horizontális és az érzékletekkel való vertikális kommunikáció permanenciájából kivált, egyszerűsített pszeudo-teóriák a viszonyok és szokások folytonosságáról gondoskodó előítélet rendszerekbe kerülnek át.

A naiv vélemény az életfeltételeket indulatilag minősítő állásponthoz keres érveket, melyek a kudarcok kedvező magyarázatát és a törekvések minden áron igazolását szolgálják. Az objektív megállapítások álarcába rejtőzik az érdekérvényesítő érvelés, a megismerésébe a nyelvi érdekharc. A közvélemény érdekelt vélemény, nem a logika vagy az episztemológia, hanem a retorika tárgya. A közvélemény a kevesek tudását a sokak előítéleteihez igazító, s csak ezáltal ható, befutó, a befogadói ellenállásokat ezáltal legyőző vélemény. A restség túlereje, a lanyha, lomha, kényelmes, informálatlan, vagy a bonyolultabb összefüggések iránt közönyös és a nehézségek elől kitérő vélemény átformálja a tudást. A tudás kivételét alulról kontrollálja a tudatlanság szabálya. A tudást, a piramis csúcsát, a tudatlanság, maga a piramis hordozza. Az alulról, a tudatlanság által megtámadott, higított vagy asszimilált szellemet közben felülről a gazdasági és politikai hatalom szolgálatában álló cenzurális érdek is megtámadja, amennyiben nem minden vélemény jut el a nagy kommunikációs hálózatokba,

vagy ha el is jut, nem kommentáló erőként, csak kommentált „jelenségként". A közvélemény kollektív vélemény, de azoké, akik készen kapják az álláspontokat a véleményirányító elitektől, mely utóbbiak, karrierlehetőségeiket tekintve, szintén alá vannak vetve a gazdasági-politikai eliteknek. A közvélemény formálódása alkut feltételez a gazdasági-politikai hatalmi elit és a szellemi elit viszonyában, majd újabb alkut az elitek és a (vélemény)befogadók viszonyában. E hierarchiában lefelé haladva természetesen radikálisan romlik az alkupozíció hatékonysága. A közvélemény, mely a felső rétegek szempontjából alku terméke, az alsókat tekintve sokkal inkább megerőszakolt, ráerőltetett vélemény. Mivel a felül levők tudatosan megélik az alkut, míg az alul levők nem bírnak helyzetük tanulsága artikulálásának eszközeivel, végül ezt a pervertált tudatformát csak azok érzik teljesen magukénak, akiknek leginkább hamisítja meg helyzete igazságát, kilopva a létnek eme és csak eme helyzetből hozzáférhető információit. A közvélemény mint a legszélesebb körben közölt álláspontok kölcsönös alkalmazkodásából, tudatlanság és a ravaszság kényelmi érdekközösségéből, a felületes vágygondolkodásnak és ideológiai voluntarizmusnak a tudást felülíró könnyelműségéből és a tudás hatalmát a hatalom tudásának alávető, szelektáló és torzító kontroll győzelméből fakadó, a legnagyobb nyilvánosságot élvező vélemény: megerőszakoló és megerőszakolt vélemények alkuterméke. Felülről egy ragadozó vélemény kontrollálja a tudást, alulról a változtathatatlannak véltet elviselni segítő illúziók lazítják. Egy táguló, differenciálódó világhorizontból egy szűkülő és egyszerűsödő rendszerbe való átkerülésünk annak jele, hogy erőink más erők játékszerévé váltak. Ha a tudás hatalom, akkor a vélekedések rendszerébe való szellemi beilleszkedés lemondás, önfeladás. A hegemón hatalma őrzése érdekében a kommunikációt és kooperációt korlátozó önzés lemond a hatalommegosztás által közvetített magasabb hatalomegyesítés előnyeiről. Ideológiája által maga a hatalommal bíró is további hatalomról mond le, az ideológiai önkorlátozás, a hatalmat és privilégiumokat őrző előítélet rendszer az a pont, ahol életbe lép úr és szolga dialektikája, s a hatalmas kezéből kicsúszik a tudás hatalma. A primitív dogmatizmus nem érzékeny a tárgy iránt, de mivel az önismeret is ismeret, melynek megszerzésére a dogmatizmus egyszerűsítő kultúrája nem képes, végül az önérdek is elhomályosul, s a merev és egyszerűsítő világkép kiszolgáltatott mostmár nemcsak a hatalmi érdek manipulatív szándékainak, hanem az érdekracionalitással gyakran összeütközésbe kerülő hisztérikus önmanipulációnak is. Itt a helye a gyanú hermeneutikájának, ahol a tárgymegragadás torzulásaiban tetten érhető a rejtett szándék kifejeződése, s még az utóbbi meghasonlásaira is figyelni kell. A hatalmasokat kettős kötés kínozza: a kultúra, az igazságkutatás eszközrendszere is az ő privilégiumuk, de privilégiumaik védelme hazug – csaló és öncsaló – retorikává teszi kultúrájukat. Ahol az eszköz, ott nincs meg radikális bevetésének érdeke, ahol a szükséglet radikalizálódik, s a teljes szomorú és kegyetlen igazság feltárása lenne a fel nem ismert valódi érdek és felszabadulási lehetőség, ott az eszköz hiányzik: ez a világtörténelmi kultúrdefekt adja az uralkodó és birtokos osztályok lázadó renegátjai és árulói, bohémek, anarchisták, forradalmárok jelentőségét. A hatalmi manipuláció tudásformáit az ellátottság érdekének és a privilégiumok védelmének konzerváló és hárító természete uralja. A megismerő érdek azok oldalán van, akik érdeke a világ megváltoztatása, s ennek érdekében az összefüggések tisztázása, a beavatkozási lehetőségek keresése. Csak ők férnek hozzá a lét forró magmájához, míg a konzerváló érdek a kihűlt felszín birtokosa. Az érzékenység és érdeklődés nem más, mint az adott világban való otthontalanság, mely kétféle érzéketlenség, a barbár és a privilégikus érzéketlenség harapófogójából kell, hogy

kitörjön. A kultúrafosztott durvaság és a monopolizált kultúra mesterkélt beltenyészete a tudásrendszer két defektje. Ezek kontrasztjában nyilatkozik meg az élő kultúra, melynek lényege a lázadás. Az élő tudásrendszer mozog: az új összefüggések folyamatos feltárulása teszi lehetővé a gyakorlat állandó önkorrekcióját, mellyel megelőzhető a feltételek visszaütése. A passzív-receptív tudás és a feltételeket kizsákmányoló gyakorlat a célmegvalósítások kedvezőtlen mellékhatásainak eluralkodásához vezet, míg az aktív tudás lehetővé teszi, hogy a gyakorlat ne csak önmagát ismételje, a létfeltételeket is újrateremtse.

Egyik oldalról a szórakozáskultúra szubjektivizmusa, a barbárság szellemi kényelme, másik oldalról a politika elfogultságai, s a hatalmi elit manipulációs stratégiái deformálják a közvéleményt. Blődli és manipuláció, gagyi és „gyarmati nyelv", show és kondicionálás, igazság iránti közöny és tervezett, szervezett hazugság egymásra találnak, miután a politikában is mind nagyobb szerepet kap a színjáték, a show. A különböző politikai pártok, a „fejlett demokráciákban" azonos hatalmi csoportokat szolgálnak ki (épp eme közös bázis kontrollja következtében nagyobb a kiszámíthatóságuk), ahogyan a különböző márkanevek és karosszériák mögött ugyanazt az autómotort vagy tévéképernyőt találjuk. A marginális differenciák valósága kívánja meg a show szélsőséges dramatizálását, aminek hangtompítva ketyegő, ma még titkon visszaszámláló kockázati tényezője, hogy ha egyszer a tisztán receptív létezésbe kiszorított fogyasztók végre mozdulnak, ha kimozdítja őket a viszonyok növekvő egyenlőtlenség és igazságtalanság, vagy várható gazdasági, politikai és környezeti katasztrófák által programozott romlása – vagy, mint hatvannyolcban, az undor, csömör és unalom – a dramatizált show fikciói véres valósággá válhatnak a cselekvés váratlan explóziójában.

A show, a cirkusz, a szórakozás szükségleteinek alávetett referenciális kommunikáció progresszív módon deformálódik a bulvársajtóban és az üzleti csatornák programjaiban. A tényeknek konszolidáló hatása van a vélemények kommunikációjára, a közvéleményt azonban nem a létezőnek a nyugodt és elfogulatlan mérlegelő társak közös nyereségét jelentő megmutatkozása jellemzi, hanem az önigazoló vakhit öngerjesztő fanatizmusa, mely erős kötőanyaga a csoportnak, lelki gerince a kezdettől nyájlényként tenyésztett tömegembernek, de félre is orientálja az indulati alapon összefogott szellemtelenséget. Ez is csak növeli a modern kollektivista kiszolgáltatottságát: egyik lelkesedésből a másikba esik, de végül soha sincs igaza, ismét más véleménybe kell menekülnie, melyet megint csak új mámorként él meg. Kommunikáció és szemiózis-transzcendens életösszefüggés elszakadásából, a kommunikáció politikai vagy szórakoztató ipari szubjektivizálódásából (hatalomszolgálati vagy eszképista kárpótlásszolgálati, ösztönmanipuláló idomító funkciójából) fakad a média olcsósága, igénytelensége, hisztérikus agresszivitása, gyűlölködő elkötelezettsége, a kommunikátorok növekvő szemtelensége és durvasága, az erőszakos középszerűség bebetonozott diadala, mely igazság és kommunikáció szüntelen távolodása, végső soron elvi szakadása felé sodor. Ha a dolgok fegyelmező megmutatkozása nem szervezi a jeleket, úgy a vonalhűség és a merev ritualizáció szervező erői szükségeltetnek. Az ember többé nem a lét önmagára ébredése, de annál erőszakosabban gerjed a show, a kommunikáció élvetegen játszik vagy gyűlölködve izgat. A későkapitalizmus nem a tömegembert emancipálta szabad személyiséggé, hanem a rabsághoz, szolgasághoz, önfeladáshoz, elfogultsághoz, vak indulathoz és szenvedélybetegséghez való jogot emancipálta. E zajos társadalomban, melyben evidenciaélményt csak a tömeghisztéria kölcsönöz, s csak a média kollektív szelleme által zsongítóan mantrázott közhelynek van élményszerű, személyiségformáló hitele, mind inkább csak elhallgatás-

ként lenne elképzelhető az igazság, ha nem vált volna maga a hallgatás is csak újabb showműfajjá, kedélyeket izgató titokká, kalkulált szenzációvá.

A tudomány eszménye a vizsgálat, melynek feltétele alany és tárgy távolsága, termékeny idegensége, s a távolság az alany önmagától való eltávolodása értelmében is, a leválasztott tárgyat középpontba állító önmegtagadása értelmében. A végső ideál, a végcél: az abszolút objektum eszménye. A tudás az elidegenített tárgyat vizsgáló elidegenített tekintettől várja, hogy ne a tárgy birtokolja az embert, hanem az ember a tárgyat. Vizsgálat és önvizsgálat közvetítik a tárgy valóságát, melynek biztosítéka szakadékok megugrása, különbségek egysége, míg a személy és tárgy gyanútlan egysége a környezetbe beleszövődött preszubjektív érzékenység függésének kifejezése.

A művészet, az objektív vizsgálattal szembeállított önkifejezés világaként, alany és tárgy nem eredeti-naív hanem másodlagos-művi egységeként, az abszolút szubjektum világa. Ezért katartikus: míg a tudomány legfeljebb „ahá”-élményhez jut el a felismerésben, a művészet, mint az önmegélésben a világra és létre ráébredő felismerés, a személyiség egészét megrázó megvilágosodási élményeket nyújthat. A tudomány a környezet tényeit vizsgálja, a művészet felfedezi a lét értékét. Míg a pragmatikus és utilitarisztikus műveleti közegekben pusztán szembeállított objektum igazságát a művészetben a beteljesült, személyes szubjektivitás a létteljesség igazságává fokozza, a közvélemény esetében a hatalmi kontroll által generált csoportszubjektivitás (a „köz” kontrolláló szelleme) a szerény objektív igazságot, az adott kulturális realitáskép számára mindenkor elérhető környezetfeltárás eredményeit is roncsolja, bomlasztja.

A publicisztika, a közvélemény emelt formája, úgy viszonyul a tudományhoz, mint a közvélemény a tudáshoz. A publicisztika harcosabb és elfogultabb, mint a tudomány, s nem törekszik egyszer s mindenkorra igazolandó megállapításokra, a nap igazsága s a „mieink” igaza nem az „örök” és közös igazság. Az érdekcentrikus praktikus én más tárgyat lát, mint az elvonatkoztató teoretikus én; az előbbi az alkalmi szándékhoz, az utóbbi a tárgyrendszerhez viszonyított tárgyat. Az elfogult tudat csak a maga igazságát látja, az elfogulatlan a tárgy igazságát: zárójelbe teszi az ént és szándékait. A kívülről látott igazsággal szemben álló, belülről látott igazságban a meggyőződés pótolja a bizonyosságot. A meggyőzésnek azonban épp a meggyőződés hevére van szüksége. A retorikai erő aláveti az episztemológiait. Az igazságokat kizsákmányoló tollharcok nem mindig nélkülözik a szellemi minőségeket, felhalmoznak részigazságokat, megvan a helyük érdek és érték, ész és ravaszság, elmélet és gyakorlat munkamegosztásában és vitájában.

Az audiovizuális kommunikációban, melyben a tudomány nem önálló termelőerő, művészet és publicisztika ellentéteit filmmédium és televíziós médium kultúrái, s mozi és televízió intézményei testesítik meg. Mivel maga a filmközeg is kezdettől fogva ingadozik művészet és vizuális látványosság között, a művészet e kultúrában épp annyira fenyegetett, amennyire a tudomány legyőzött; a televízióban pedig a művészet is olyan pozícióba kerül, mint a filmben a tudomány. Mivel a televízióban publicisztika és show küzdenek úgy, ahogy a kezdeti filmben még kétséges volt művészet és publicisztika harcának kimenetele, a publicisztika a televízióban előbb kárpótlást talál filmközegbeli másodlagosságáért, utóbb azonban itt is legyőzi a show, ahogy a filmben legyőzte őt (a show által fenyegetett művészet képviseletében) a játékfilm. A publicisztika a mai tömegkultúrában művészet és tudomány árulójává, s a show (és a politikai show) szálláscsinálójává és szolgálójává vált. A szex- és bűncentrikus

bulvársajtó a voyeurizmus nagyüzeme, a pártoskodó „elit”-sajtó a gyűlöletbeszédé. A félelem, rettegés és szorongás nyelvezetét tökéletesíti az egyik, a gyűlölködését a másik, egymást hajszolva korábban nem sejtett végletekbe. Az újság, melyet ma már nem jellemezhetünk a felvilágosodás terjesztőjeként, elárulta a szellemet, s mert ezt tette, történhetett meg, hogy az új nemzedék számára nem vonzerő többé. A sajtó degenerálódása együtt haladt a demokrácia degenerálódásával: az újságíró a mai mitológiában (pl. *Született gyilkosok*) nem hős többé, mint Anthony Mann *Cimarron* vagy John Ford *Aki megölte Liberty Valance-t* című filmjében.

1.1.7. Vallás, művészet, reklám

A vallási szimbolika kb. 70 ezer évig visszakövethető, az önállósult és beteljesedett esztétikai szimbolizmus 3 ezer éves. A szimbólumfejlődés új formája, mely a XIX. század végétől keríti befolyása alá a másik kettőt, a reklám világa. Vallás, művészet és reklám olyan sort alkotnak, mely irreverzibilitást fejez ki, de nem fejlődést. Ahogy korábban a vallás vetette alá az emancipálatlan esztétikai szimbolikát, úgy veti alá az államszocializmusban a propaganda, a későkapitalizmusban a reklám és propaganda. A szimbolikára irányuló elsődleges szándék a harmadik korban nem az emlékezés vagy az értelemkeresés, hanem a hatás, a befolyás, a viselkedés-szabályozás akarata. A XX. század ötvenes éveiben kialakuló kommunikációelméleti kutatás két ösztönző forrása a hidegháborús propaganda és a marketing. A szimbólumhasználat harmadik korszakában a befolyásolás szándékából fakad a teoretikus szimbólumismeret akarata. A film a művészeteket egyesítette, a befolyásolás művészetét a tudatos szimbólumismeretre alapító, mind kevésbé ösztönös reklám a művészetet és tudományt kapcsolja össze. Az első korban a fantázia az átfogó, a harmadikban a tudás, míg művészet és tudomány, fantázia és tudás a másodikban találja meg a harmonikus differenciáció, munkamegosztás és együttműködés formáit. E formák híján csúszik le a tudás a harmadik korban technikává. Az alkalmazott tudás megspórolja az elméletet: a „nagy elméletet” elvetik a „sűrű leírás” és a „középszintű általánosítás” nevében.

A reklám kizsákmányolja a korábbi szimbólumvilágokat, profi módon keveri elemeiket, de nem hoz létre új princípiumokat. Hasonlóan működik a mai „mainstream”-filmkultúra is: a reklámot nem pusztán poétikailag kell tanulmányozni, új művészeti műfajként, mint Leo Spitzer tette, hanem esztétikailag is, a „már-nem-szép” és főként „már-nem-autonóm” művészeti „termelés” paradigmájaként. A reklám világképe, akárcsak a *Csillagok háborúja* óta uralkodó szuperfilm-forma, az élmények évezredeken át szétnyíló legyezőjét összecsukva, ismét közvetlenül szembesíti jót és rosszat, iszonyatot és boldogságot, s a közvetlenül szembeállított végső értékekről egyszerűsítő koncepciókat alkot. A jó nem más, mint a hasznos és kellemes, a problémamentesen működő, a kontrollált, a gépesített, az egyforma, az egyéniség kockázatától mentes, a lecserélt, az előregyártott, a pótlék, a protézis. A jó a megszokott, a kényelmes, az, ami megspórolja a munkát, a szellemi munkát is, s a receptív lény, a fogyasztó értelmében tesz öncéllá. Az öncélúság nem aktív önmegvalósítást, hanem passzív önelfogadást jelent. Jussát követelő cselédmentalitásban nyilvánul meg, és nem szenvedélyes öntevékenységben. Megtakarítja a munkát, megkímél az önkereséstől, önépítéstől: a reklám hízeleg, azt közli, az ember többé nem rejtvény, s nem feladat önmaga számára, sem a meg-

fejtés sem a megvalósítás értelmében. A reklám nem épít ki a kimondatlan szorongások és önkereső vágyak kidolgozását szolgáló valószínűtlen fiktív világokat, a fiktív világoktól örökölt konnotációkat a tényekre ruházza, a tény szolgálatába állítja a képet. A filmtörténetben ez a „remake" kora. A játékfilmek korábbi művek egyszerűsített változatai, melyekben a cselekményváz a trükk-show hordozójává ványadt. A játékfilm is egy ingertípus reklámja, mintha egy hatásvadász trailer maradt volna csak a filmből, az elveszett elbeszélő kultúra pótléka: a reklám kiszorította a reklámozott tárgyat. Nemcsak a film jár így, hasonlóképpen működik a többi árucikk, a kép a tárgy eladását szolgálja, de a tárgy is csak kép, ha valódi szükséglet tárgya volna, a szükséglet üldözné őt, nem ő a szükségletet. A vásárlás szenvedélyének tárgyai, mint szükségtelen szükséglettárgyak, olyan ismeretlen produktív aktivitások, teremtő aktusok helyett állnak, melyek valóban boldoggá tennének. Az ipar az önreklámozó design tolakodó agresszivitásának mind inkább hajlandó feláldozni a funkciót, a működés hatékonyságát, a használat érdekét. Egyik oldalon a hivalkodó megjelenés agresszivitása nő, másik oldalon a tervezett minőségromlás halad előre. A tárgy alapvetően retorikai eszköz, de ez a műfajszegény retorika egyetlen műveletet ismer, a hencegést: a tárgyak szélhámosok, csalók, lényegükhöz tartozik a hivalkodással párosuló teljesítménypórolás. Az önreklámozó tárgyak egyetlen parciális ösztön kifejezői, a látszat önélvezetéé. A soknak látszó kevés, a mindennek látszó semmi trükkjéből fakad a szélhámos önbecsülése: a csaló hatalomélvezete azon alapul, hogy az egész világot „az orránál fogva vezeti". Önreklámozó tárgyak hazugságai szolgálják az absztrakt én önreklámozását. Az én létmódja is csak reklámhadjárat, mert lényege sem más, mint neurotikus igény, puszta követelés, üres ambíció.

A vallás az istenek, a művészet az emberek, a reklám a tárgyak tiszteletén alapul. A reklám lényege a deszakralizációt követő defikcionalizáció, a kultusz átvitele a gyakorlati élet haszontárgyaira, Istent a szakemberre, a kegyelmet a tudásra, a szentséget a technikai apparátusra, a megváltást a konzerválásra váltják be: az egykori „szép öregséget" megcsúfolja a felvarrott arcú „örökifjak" zombivilága. Ez a kultusz az élet kultusza, de olyan életé, melynek a „kemény" létnek tekintett tárgyak adnak értelmet. A reklám a mindennapi élet tárgyait mitizálja a fikciórendszerektől kikölcsönzött emlékek segítségével. Míg a reklám a tényeket kínálja fel a tömegembernek – „ kényeztesd, jutalmazd magad, jár neked, megérdemled!" – közben a ténykultusz tudattalanjaként kísért a reklámban az elfojtásban degenerálódott elbeszélés, mely szorongások aktivizálásával próbálja vággyá éleszteni a csömört. Habár a passzív-receptív degenerálódás kísértetvilágává lecsúszva, mégis egy elbeszéléskultúra a reklám tudattalanja. A költészet és fikció tömegkultúrán átszűrt, s a populáris elbeszéléskultúrához képest is tovább trivializált öröksége a referenciális kommunikáció gyakorlati céljait szolgálja. Ahogy a születő költészet a lélek születését kommentálja a mindennapi életet lefékező kontemplatív apollói vagy megszakító kaotikus, dionüzikus pillanatokban, a reklám is kommentár, de csak a mindennapi élet kommentárja, s nem az ébredő lelket dicsőítő, tudatot marasztaló, érzékenységet tágító és differenciáló elégia, inkább a tárgyakat dicsőítő ódaköltészet.

A reklám mint műfaj a tárgyak erejéről és erényeiről szóló dicsőítő vagy hősi ének, az ipari- és kereskedő társadalmak elidegenedett hősköltészete. A reklámban az áruk és szolgáltatások harcolnak egymással a piacért, és helyettünk az életért, jólétért és boldogságért. A reklám nem informál objektíven, és ezt a befogadó is tudja, aki nem az objektív információ, hanem a médiajelenlét okán tartja hitelesnek a reklámot: e jelenlét a termelő és a termék sikerét és hatalmát jelzi, mert csak a leghatalmasabb termelők tudják a termék képének állandó nyil-

vános jelenlétét finanszírozni A termék szükséglet feletti hatalmát fejezi ki a termék képének és nevének uralma a médiában. A reklám az ajánlkozás leplében fellépő imponáló magatartás kifejezése.

A reklám mint a tárgyak apológiája gyakran a hálaadással, hálás fogyasztók hitvallásaival kombinálva jelenik meg. Térítő funkciója is van: a fogyasztói közösségbe való megtérésre csábít. Többé nem fáj, ha csatlakozol! Presztízsed lesz, ha megtérsz! A reklám az üdv fetisisztikus eltárgyiasítása az isteni tárgy – az isteni nemfikció – fikciójával. Aki a nemhitben hisz, a hitetlenségtől várja üdvét, az a lelkek vagy az istenek helyett a tárgyakban hisz, ám ezáltal fantasztikus minőségekkel ruházza fel a tárgyakat és az azonnali, apró kielégülésekkel azonosítja a végső boldogságot.

A reklám banális mitológiájában a tárgy teljesítménye a hősmunka, az övé a feladat és teljesítmény, az ember csak részesedik a tökélyben. A régi zsenielméletben a teljesség és harmónia, pontosság és tökély a mély lélek és nagy szellem eltárgyiasulása. A technozófia (tudományhit és technikaimádat) filozófiája szerint a tökély lehetőségének feltétele az eltárgyiasulás, az ember csak a tökéletesült tárgyi szféra függvényeként részesedhet a tökélyből.

A reklám a dicsőítés által erősíti meg a szimbolikus szféra tolakodó tárgyainak valósságát. Az emberi szükségletekhez való állítólag tökéletes hozzáigazítottság, a tökéletes uralom igazolja a tárgyat. Sőt, a tárgy a túlteljesítés által szégyeníti meg a szükségletet, többet nyújt, mint amit vártunk. A tárgy elébe megy a szükségletnek, az ember tanítójaként: így a „jobb" tárgyat kreáló mérnöki ész „új" embert kreál. Az újdonságért folytatott verseny azonban a régi verseny: a fog vagy a ruha még egy fokkal fehérebb, mint korábban. A málnás joghurt pirosabb, mint a málna. Az eperfagylalt eperízűbb, mint az eper (már csak azért is, mert az előbbi mindenütt jelenvalóságán mérik az utóbbi esetleges előfordulásának minőségeit). Az eperfagylalt legalább igazi fagylalt, de az eper már nem igazi eper, mert a világ túlsó feléről szállítják, kénytszeréretten vagy mert génmanipulált. A digitális fotográfia színesebb mint a valóság. Hasonlóképpen a képernyők új generációi, melyek agresszív, ordító színei elavulttá minősítik a technikailag „fel nem javított" természetélményt. Az a tárgy, melyet a reklám megidéz, a valóság társadalmi képe, a szimbolikus világrend egysége, s nem a belőle hiányzó és vele szembeállított realitásé. A harc a folt és az árnyalat eltüntetéséért folyik, a tökéletes illúzióért és parancsoló hatásért, melynek összeomlásában jelezné a megoldatlan problémákat a realitás. A realitáskép az uralt, kontrollált összefüggések képe, s nem azoké az összefüggéseké, melyekkel épp csak érintkezünk az uralt összefüggések által, nem az uralton túli, teljesebb valóságé, mely majd visszaüt, jelezve önállóságát. A reklám által megidézett tárgy a realitáskép és az irrealitáskép, realitáskép és fantázia, s nem realitáskép és realitás között közvetít.

Két realitásfogalom van. 1./ Realitás az, ami előtt az ember meghajol, mert erősebb mint ő. Ez a parancsoló realitás, mely rákényszeríti magát az egyénre, a többiek közös világa, melynek előfeltevéseit nem illik megkérdőjelezni, nem érdemes kulisszái mögé tekinteni. Ez a realitáskép realitása, melynek el nem fogadása izolációhoz vezet. 2./ A reális ennélfogva az, amivel senki sem mer szembenézni, s nem is tud, amennyiben ragaszkodik a realitásképhez. Ezzel a realitással való szembenézés mindig valamiféle szublim transzélmény, amennyiben túllépi a realitásképet. Ez a reális maga az ismeretlen, s a vele való szembenézés a kimondatlan összefüggések eredeti felbukkanásának élménye. Mivel ez az élmény és az őt kiaknázó közlemény a hivatalos képpel való konfliktushoz vezet, a kétesélyes eredmény a közlő kizárása a kultúrából (őrültté vagy ellenséggé nyilvánítás) vagy a realitáskép módosítása. A realitás 1. (a reali-

táskép) a „számunkra való” konzervativizmusát fejezi ki, a realitás 2. („maga a valóság”), a „magánvaló” vonzereje, olyan traumatikus élmények következménye, melyek szellemi energiákat szabadítanak fel. A realitáskép szorongásai a szociálpszichológusok kognitív disszonanciáját és a pszichoanalitikusok elhárító mechanizmusait hívják segítségül a traumatikus „magánvalóval” szemben. A reklám hangoskodásai a gazdaságénál mélyebb szükségleteket is szolgálnak: a reklám a szimbolikus szféra hatalmát ritualizálja, elhárítva a tényleges, reális lét jelzéseit. Harci tánc is a reklám, nem csak dicsőítő ének. A realitáskép annyiban válik szemantikai börtönné, amennyiben elhárítja a traumatikus élményeket, s nem hajlandó feldolgozásuk által kommunikálni a realitással. A reklám az ideológiai illúziók s az álvalóság kényelmi világképének megerősítésére kebelezi be a hasznos tárgyvilágot. A reklám a „számunkra való” tárgyat dicsőíti, nemcsak arra redukálva a tárgyat, amit tudunk és ellenőrzünk, hanem azt is sugallva, hogy a tökéletesen kontrollált tárggyal magunkat is tökéletesen kontrollálhatjuk: a reklám a „számunkra való” végleges győzelmét ígéri a „magánvaló” fölött, a használati tárgyét „maga a dolog” fölött. Mindent a tárgy végez el, nincs több dolgunk, sőt, mivel a dolog végtelensége a tárgy funkcionalitására redukálódott, nincs többé „maga a dolog”. A reklám a tényvilágot képviseli, nem a rejtőző és sokkírozó lényegi realitást.

A reklám győzelme a többi kommunikációs forma fölött a használati tárgy, a termékpiac győzelmét jelenti a kommunikáció fölött. A szellem meg akarja tenni a lépést a világ felé, mert máskülönben magába omlik, de a tudásban a tárgy úgy távolodik, mint Zénon paradoxonában. A kételyt birtoklásra cserélő reklám nem a tudáshoz keres tárgyat és a szellemhez valóságot, megfordítja a sorrendet: birtoklok, fogyasztok, tehát vagyok, többet fogyasztok, tehát felül vagyok. Minden fogyasztás, minden elsajátítás hatalom-elsajátítás. A szellemet mindig elhangzó és szétpukkanó fantomnak érezte a „pozitív életszemléletű”, praktikus polgár, aki végül a fogyasztói társadalom idején a tárgyak rendszerében hajlamos felismerni a létközeli „ősírást”. Vége a logosz korszakának, melyben a szellem alakulataiban élő ember számára kérdésessé válhatott a reális világ léte. Most a szellem válik fantomszerű közvetítővé, melynek létszerű státusza bizonytalan. Nem az a kérdés, igazolhatja-e a világ magát az ember előtt, az a kérdés, hogyan tehetne szert több biztonságra a gyenge én, hogyan szívhatná tele magát e parazita fantom-én bizonyossággal a gazdag tárgyvilágból. A tárgy győzelme a dolog felett a szerep győzelméhez vezet a személyiség fölött. Az ember nem kérdés többé, s az egész modernségben nem volt kérdés, bár ezt csak a posztmodern mondta ki. Nem a világ a szellem ideiglenes külsővé válása, mint a klasszikus filozófiában, fordítva, a szellem a világ ideiglenes belsővé válása, szélbe írt bevésődése, széthulló lenyomata. Azaz: a lét teljesebb modelljének érzik a külső tárgyi adottságot, mint az öntranszparens jelenlétet. A tapinthatót tekintik a világ alapformájának, az anyagias mintadarabot, nem lét és semmi megfoghatatlan egységét. Deleuze és Guattari a parciális ösztönöknek kínálták fel a helyet, ami addig a szellemet illette meg. A szellem az egésszel, az ösztön a résszel van vis-à-vis viszonyban. Deleuze és Guattari műve mégis a szellem diadala, mert csak a szellemnek van ereje és képessége vitatni önmagát, amire az ösztön nem képes. Az ember ma azért nem kérdés, mert nincs kérdés, mert a minden kérdést megelőző gazdagság a tárgyvilág, melyben a parciális ösztönök dúskálnak. A válasz megelőzi a kérdést, a bizonyosság a kételyt, a kollektív az individuálist. Birtokoljuk az üdvöt, mert birtokolunk. A vásárlás fékevesztett gyönyörét meghirdető reklám bejelenti a történelem végét, a Fukuyama-féle ízléstelen happy endet, melynek feladata, hogy túlharsogja az ellenkezőjét, a kultúra „rossz végét”.

Nemcsak a reklámnak vannak vallástörténeti aspektusai, a vallásnak is reklámtörténetiek. Mielőtt rátelepedtek világunkra a totalitárius (kommunista,náci) később globális (már nem pluritotalitárius, hanem unitotalitárius, nem a totalitarizmusok plurális és konkurens konfliktusrendszerét képviselő, nem is totalitarizmus és demokrácia ellentmondását kinyilvánító, ellenkezőleg, sem totalitárius, sem demokratikus alternatívával nem rendelkező, mert az unitotalitáriust a pervertálódott demokrácia látszatformáival rituálisan felszentelő) szuperstruktúrák, a terjeszkedő kapitalizmus aranykorában a szatócsbolt és a templom rendszeres látogatói kis képeket kaptak ajándékba: az előbbiek állat-, az utóbbiak szentképeket. A szentkép makulátlan lakkozottságát örökli a reklám, mert a szentkép is reklám, az anyaszentegyház idealizált képe, mely az igefogyasztás által ígéri elérhetni a lelkibékét. A szentkép a földi boldogság és az örök boldogság differenciáját felfüggesztő, áthidaló szellemkép. A szentkép tehát még jeleket, szellemet reklámoz, de ezt már naivan, eldologiasítva, makula nélküli testek burkába bezárva látja el reklámhomlokzattal, árutesttel. Olyan árutesttel, mely ezúttal, mint látszattest, még ajándékként jelenik meg. A „szent marketing" hite szerint az „égi" fogyasztás a földi jó alternatívája, a szellemi fogyasztás az anyagi esélyes versenytársa. A makulátlan szépség a jóság lehetőségét hirdeti meg, a kettő együttese pedig a végtelen hasznosságot, szemben a maga létfeltételeit megsemmisítő, gátlástalan és korlátolt, véges hasznossággal.

A propaganda a vallási ideológia illetve a reklám és marketing közötti köztes régió. Míg a reklám a parciális ösztönnek ígér a fogyasztás általi teljesülést, a propaganda az egész embert kecsegteti a – társulás általi, evilági – megváltással. Míg a reklám tárgy választására ösztönöz, a propaganda párt illetve személy választására. Egyúttal mindkettő, mint a jövőre irányuló választás, magunk személyiségének is megválasztása, szükségleti illetve törekvési rendszerünk jellegét meghatározó értékválasztás. Míg a normális referenciális kommunikáció adott összefüggés fennállását konstatálja, erre olyan leszármazott formák épülnek, melyek a jövő felé tekintenek: a múlt megállapítására épül a jövőformáló beavatkozás, a tények megállapítására a jövendő tények formálása. A reklám és propaganda, mint a referenciális kommunikáció formái, sokszor jobban hasonlítanak a fiktívkommunikációra, mint a referencialitás normális alapformájára. A rábeszélő retorika a tények kezelése érdekében mozgósítja az illúziókat. A befolyásoló szempontjából e retorika a tudásformák alkalmazása, a befolyásoltakat azonban nem a tények feltárásában érdekelt kommunikatív partnerként, hanem a megismerendő és manipulálható illúzióik által felhasználandó „biopolitikai" tények, az emberanyag eseteiként sorolja be. A referenciális kommunikáció hipotetikus illetve voluntarisztikus formáinak ellentéte előlegezi a referenciális közegben referenciális kommunikáció és fikció alternatívájának vonásait.

1.1.8. A reklám narratológiája

A régi reklám hízelgett, bűvölt, csábított, az új lehengerel, sokkíroz, fenyeget és zsarol. Napjainkban a budapesti metró szerelvényeiben olvasható reklám figyelmeztet: a potencia zavarok a szívinfarktus előzményei lehetnek. A nagybetűs fenyegetés a kisbetűs ajánlatot szolgálja, valamilyen potencianövelő szerről van szó. Az ezzel egy időben a villamosokon olvasható reklám a hasmenés szemléletes definícióját adja. A járművek mintha élve boncolt hússal, belekkel volnának megrakva, nem személyekkel. A televíziós csatornákon hosszú

ideig látható tamponreklám rémült tanárnőt mutatott be, aki átvérzett szoknyával áll az osztály szeme előtt. A régi reklám jellemzője a közeli földi paradicsom eljövetelét ígérő illuminált glamúr, míg a mai reklám az agresszív imponáló rituálékat vagy ember és teste bizalmi viszonyát romboló nárcisztikus hipochondriát tenyészti. A régi reklám Erószra apellál, a mai Thanatoszra; a mai reklám erotikája is thanatális, témája és formája is a fenyegetés és erőszak, melyet az erotika is képvisel.

A fogkrém-reklám a kirakatember, a nárcisztikus hipochonder, és nem a sztoikus cselekvő ember önképére apellál, a szuvas fog és a gyulladt íny képeivel riogat. Gonosz rajzfilm-emberkék, trükk-szörnyek, fogmanók ostromolják a mulandó szépséget. Az elborult, fintorgó arcok képe bűzös kloakává, tátongó sírrá nyilvánítja a szájat. A száj a fekete sír, s a fog a bosszúálló horror-rém örököse, kicsinyített mása, Drakula unokája. A sokféle segítségre, bajűző kellékre és intézkedésre szoruló fog, az élőhalottak örököseként, lét és nemlét határán honos. Örökké ápolni kell e monstrumot, kefékkel, kenőcsökkel, folyadékokkal és gépekkel kell gondoskodni róla, melyeket Frankenstein doktor örökösei, fehér köpenyes tudósok ajánlanak a televíziós képernyőkön. Frankenstein monstruma is minduntalan elbitangolt, s a fogat is nehéz a helyén tartani. Ha egy nap a monstrum cellája üres, a hiány hiányt, az űr űrt nemz, a monstrum tarolni kezd, ártatlan emberek hullanak. A foghíj horrorja a monstrum kitörésének megfelelője, a fog egykori tulajdonosa, mint fogatlan áldozat, esztétikailag halott, már nem sikeres és többé nem szeretett lény.

Megható látvány Karinthy Frigyes, amint foghíjasan tart beszédet egy régi filmhíradóban: az ember, aki élt és szeretett, dolgozott és nem magával foglalkozott. Karinthy olyan ezen a régi mozgóképen, mint egy Kosztolányi-vers: „Bizony ma már, hogy izmaim lazulnak, / úgy érzem én, barátom, hogy a porban, / hol lelkek és göröngyök közt botoltam, / mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak / vendége voltam.” (Hajnali részegség, 1935. Kosztolányi Összes versei. 1. köt. Bp. 1984. 588. p.) Megrendítő, ahogy túllendül a személyiség a testi lét korlátain, ahogy a szellem legyőzi az anyagot, s nem toldozza, hanem elhasználja, felhasználja a létet, és felkínálja a megszólított közösségnek, a lét gyümölcseit. Ha a nagy modern embert Kosztolányi-vershez hasonlítjuk, a posztmodern közszereplő metaforája lehet a reklámszlogen.

A reklám nem tesz mást, néhány technikai tanácsot ad, ám ezeket az iszonyat- és boldogságmitológia aktivált emlékei teszik hatékonnyá, az iszonyat mitológiája pedig a reklámban közvetlenül megy át a boldogságmitológiába. Szépség és egészség, siker és boldogság pusztán a fogápolás rituáléinak, a szerek, eszközök, idő és pénz befektetésének kérdése. Az egyik kép a fog szuvasodására, az íny bomlására és a száj kellemetlen szagára hívja fel a figyelmet, a másik nagy, kemény, zöld almát mutat be, amint reccsenve hasad a győztes fog agresszív harapása nyomán. Az egészséges fog úgy megy neki az almának, mint a beteg fognak a „fogmanók”.

A fog a városi harcos mesterségének címere, a lovag csillanó páncélzata, műanyag-fényű sánc, mely reklám-mosollyal pótolja a kommunikációt. Az egészséges fog képe a reklám reklámja. Egyúttal a háborúé: a száj harci eszköz, új vagina dentata, ezért kapcsolódnak a fogkrém-reklámhoz kasztrációs szorongások. A fogkrém-mitológia embere, a fogkrém-rém nem lehet más, csak kasztráló vagy kasztrált. A fogatlan fogkrém-rém elvesztette a támadó, őrlő, daraboló kés-gépet, a fehér mosolyú láncfűrészt, a száj fegyverzetét.

A kihulló fog az őstehetetlenség szimbóluma, ám a veszélyeztetett harapós lény a szakember, az eszköz, az ápolószerek és a befektetés által, váratlan fordulattal, boldogságszim-

bólummá alakul. A magára hagyott fog kilépett sötét odvából, a száj sírkamrájából, és kártékony vándorútra indult, melynek története bevezet bennünket a betegség és halál birodalmába. Az ápolt fogak ezzel szemben összetartoznak, s a fegyelmezett kollektivizmus ragyogó képét kínálják. Leni Riefenstahl filmjébe, *Az akarat diadalá*ba illő harcias díszszemléket látunk, makulátlan sorakozót. Ám a jó katonát, a sikeres hőst sem szabad magára hagyni, az ínyt szakadatlanul, erősen kell dörzsölni, ez teszi a száj-hőst (a szájbarlang fallikus lakóját, mint modern mesehőst) potenssé. Az ápolt és edzett fog, mely megkapja mindazt, amit minden fognak meg kell kapnia, versenyben marad. A fog győzelme tulajdonosának ugyan nem győzelme, de sansza: ő is versenyben maradhat. Ha a fog tulajdonosa hallgat a reklámra, s követi a reklám által megszólaltatott specialista utasításait, akkor és csak akkor jut el minden szükségessel ellátott fog az almához. És nemcsak Éva almájához, hanem az alma Évájához is, mert a fogakat villantó mosoly tulajdonosára visszamosolyognak a társak.

A technikai és hatalmi struktúráknak alávetett ember létélménye a térképzeten alapul, nem az idő képzetén. Az idő igazságára való traumatikus ráébredés tartalma a pótolhatatlanság sorsszerűségének élménye. A reklám „jóhíre" más: csak a pótlék igaz, mert állandó vagy legalább vég nélkül, hasonlóval vagy akár jobbal pótolható. A pótlék már eszméjével is boldogít, a pótolhatatlanság tagadásaként. A pótolhatatlanság élményének függvénye a tragikus egzisztencia eszméje. A kétségbeesés az az alapélmény az etikában, ami az episztemológiában a kétely. A pótolhatatlan kétségbe ejt, a pótlék azonban annak tanúsága, hogy nincs pótolhatatlan. A pótlék első csodája a pótolhatatlan leváltása, második a pótlék pótlása. Az előbbi a mulandóság és veszteség frusztrációjától kímél meg, az utóbbi megajándékoz az átváltozás képességével. A pótlék, mint a sebezhető igazit leváltó sebezhetetlen hamisítvány, két értelemben is állandó, 1./ mert nincs alávetve az emberi sorsnak, a veszélyeztetett egyszeriség szükségszerű átalakulásai sorának, és a legnagyobb átváltozást, az eltűnést garantáló múló időnek, s 2./ mert – uniformisan általánosult, statisztikailag megerősített mivoltában – bátorságot, s az igazodás erejeként felfogott identitást kölcsönöz. A pótlékok halmozása leépíti az egyszeriség magányát, az individualitás rizikóját. Az átváltozások versenyét a trendhűség organizálja; két kritériummal méri a közösség az egyént: 1./ képes-e szakadatlanul hűtlenné válni mindenkori önmagához, 2./ és képes-e ezzel – a mindenkori „vonal" vagy „ukáz" követésében – bizonyítani a közösség, a csoport, a team, a vállalat iránti hűségét? A próbatétel folyamatossága és a kritériumok változása jelzik, hogy az egyént ily módon idomító organizációs forma nem történelmi és tartalmi közösség. A formális közösség az egyént absztraháló, kevés és inkonkrét vonásra redukáló, tetszőleges bevetésre készenlétben tartó janicsársereg.

A pótlékok utolérik és felemésztik azt, akit szolgálnak. A régi közösségi társadalom minden egyedet pótolhatatlannak tekintett, nem is tudta elképzelni a halált. A modernség pótolhatatlannak tekintette a kimagasló személyiséget vagy az eredeti embert. Újabban nemcsak a plasztikai sebész cseréli ki a tulajdonosának nem tetsző testformákat, a pszichiáter is kicserélheti lelki tulajdonságainkat. Ma már nemcsak a személyek pótolhatók a munkahelyeken vagy a labilis családokban, nemcsak a test szervei lecserélhetők, nem is csak a problémákat jelző tudatállapotok száműzhetők vagy a nem kellőképp konform személyiségjegyek kapcsolhatók ki gyógyszeresen, a számítógép az agy, a gépi szellem az eleven lélek pótlására készül. A régi Hollywoodban az egészséges fogak kihúzásával kezdték, melyeket szabályo-

sabb műfogakkal pótoltak. Ez volt egyik korai előjele annak a társadalomnak, melyben az igazit igazítják a művihez, a létet a protézishez.

A tárgyak uralkodnak az emberen, de a holt tárgyak, az érzéki-anyagi lét dionüzoszi vagy herakleitoszi áramából partra vetett, levedlett burkai a lét elveszett elevenségének. A reklám makulátlanságot ígér, apollói formát, amelyen nem üt át a dionüzoszi anyag, a forma nevében tagadja az anyagot és a lét nevében az időt, magánvaló arculattal, sorsfüggetlen jelenséggel, totálisan kontrollált fenomenalitással kecsegtet, eszmét, ideált, ideát ajánl az életért küzdő valóságos test helyett, maszkra váltja az embert, mint a *Wax Museum*-filmek őrült gyilkosai. A testtől, az élettől és a természettől rettegő konzumember, örökké szökésben, maga elől futva, a tárgyakhoz menekül. Az „én" romlékony, a „te" romlékony, csak az „az" romolhatatlan. Az ápolószerek azonban nem tüntetik el a pokol kapujává tett testről a bélyeget. Az a tény, hogy napról-napra felvonul a fogvédők fehér köpenyes hadserege, bizonyítja, hogy a monstrum lankadatlanul lázad, Frankenstein nem győzte le az átkot.

1.1.9. A reklám világképe

Az egész több mint a részek összege, nem is jöhet létre a részek alkujából. A művészetben az egész a részek kulcsa, a reklám világképében a részek az egész kulcsai. A reklám, mely az egyes testrészeket és funkciókat állítja középpontba, miután kijelölte a szabálytalant vagy a különösen kényes és ezért fokozottan kontrollálandó részeket, a felszabdalt dolog művi kiegészítéseiből és pótlékaiból alkot új egészet. Ez az új egész azonban álegész, megfosztva az egész-ség valódi teljesítményétől, mely a kiszámíthatatlanság és túlság veszélyeivel teljes. Az álegész erénye a kontrollált stabilitás. Az éretlen lét kívánja a kontrollt. Az örök ifjúság amerikai kultusza jelöli ki a beavatkozás időbeli támadási pontját, mely nem a csúcspont, a lehető legkorábbi beavatkozás a felnőtt élet kezdőpontját ígéri rögzíteni. Az „örök kamasz" társadalma tudatosan vállalja, hogy bolondítható. Az élet a játék proteusi jellegére tesz szert, a karnevalisztikus mámor összekapcsolódása a szépségipar mártíri próbatételeivel mégis elhibázza a beavató funkciót. Mindez nem a felnőtt világba avat be és nem is a karnevalisztikus ellenvilággal tartja életben a személyiség potencialitásait, utópiát sem képvisel, a jövő mássága hívó jeleként, a változás lehetősége feltételeinek őreként. Az örök ifjúság testi eszményét az örök óvodás lelki eszményével fércelik egybe. Az idő az a futószalag, melyen a gyári emberek cserélődő élete elrohan, a beavatás pedig puszta egységesítés.

Abel Ferrara: *Body Snatchers* című filmjében szörnyű óvodát látunk. A kamera lassan végigpásztázik a gyermekek rajzain, melyek teljesen egyformák. A sok rajz: egy rajz. Az individuális felszámolása és a Világóvoda eszménye a látszat kultuszának kedvez. A tömegszépség egyenruhaszerűségének védelmező, szinte láthatatlanná tevő funkciója van, ne engem lássanak, ne legyek más, csak a címlapfotók jobb-rosszabb emlékeztetője. Még az illat is csigaház: a test szolidabb természetes illata kínos, a dezodorok agresszív illata nem az, mert el lehet benne rejtőzni. Az egyéni kínos, csak a közös nem az, az individuális eltűnése a kollektívban: a modern eltűnés. Ez a kollektivizmus egy kollektív kényszerneurózis fantomvilága, melynek az alkalmi esetekre rákényszerített ágálásai mögül eltűnik az ittlét konkrét jelenvalósága, az egyedi egzisztencia.

A modern technika és a nagy szervezetek által meghatározott mesterséges milió, a helyi kultúrák visszanyesése, hozzáigazítása a globális világ drasztikus és monoton ingervilágához, átfogó alkalmazkodási követelményeket állít. A maszk, a make up, az átszabás, a protézis, a mesterséges felszereltség segít beilleszkedni, rákapcsolni a testet és a személyt a technikai-szervezeti miliő impulzustovábbító haszonáramaira. A hatalmas technikai és szervezeti apparátusokhoz jól alkalmazkodott, egységesített emberanyag erénye a felcserélhetőség. A reklám világképét a gyarmatosított embertest egységesítő sterilizálása jellemzi. Az ipar reklámhadserege világ- és villámháborúinak kereszttüzébe kerülnek a hónalj feromonjai, az érett bőr változásai, természetes jelek, melyek az életkorok regényét, a teljes élet történetét mesélték el, nem volt közük iszonyat és boldogság túlfeszített alternatívájához. Az új inkvizíció áldozata a testszőrzet, előbb a hónalj-, majd a szeméremszőrzetet is kipécézi a boszorkányüldözés, s az eltüntetés és kiirtás mind tökéletesebb, „végleges megoldásait" ígérik az embertestet társadalmi-technikai ellenőrzés alá helyező ízlésdiktátorok. Perverz ízléskultúra vetíti előre a biopolitika elfajulásának látens veszedelmeit. A test egységesítése és sterilizálása a lélekkel, személyiséggel szemben állított hasonló társadalmi igényeket jelzi, s a testi dresszúra is a lelki és szellemi alkalmazkodás felé terel. Megmérgezik az ember és személyes sajátosságai közötti viszonyt, azt az érzést keltik, hogy az ember csupa kigyomlálandó eltérésből és módosítandó pontatlanságból tevődik össze, szorongással, kisebbrendűségi érzéssel oltanak be, hogy az ember specialistáik kezére adja magát, akik pl. saját orrunkat kedvenc színészünk orrára cserélik (aki bizonyára szintén nem eredeti orrát „viseli"). Lassan mindenre ez a sors vár, ami eredeti, spontán, természetes, személyes vagy emberi: a melleket nagyítják, az orrokat kicsinyítik, átszabják az orr- és fülcimpát, áthelyezik a szemöldököt. Előbb a nők vállalkoztak a számtalan mártíriumra, melyekből újabban a férfinem is kikéri részét.

A természetes szag funkciót és diszfunkciót jelez, a mesterséges szag sterilizációt. A természetes szag vallomás, kifejezi pl. hogy az ember szorong, pánikban van stb. A mesterséges szag tehát hazudik. A divatos illat nem a testet és a személyiséget fejezi ki, hanem a sterilizáció értelmében vett ápoltságot, a semleges eszközzé fegyelmezett test nyugalmi állapotát, szolgálati hajlandóságát és a divatos ízlést. A kényes, a kínos, a borzalmas, az undorító tárgy, az iszonyat tárgya a konzumember számára maga az ismételhetetlenség, mely, éppen mert ismételhetetlen, a nélkülözhető, sőt, a romlandó minősítését kapja az új kultúrában. Ha a test felvette a közös szag álcáját, úgy másokat idéz, közös ingerek felidézőjeként képviseli a modernizált örökkévalóságot, melynek tartalma az átlagos értelmében vett általános.

A játékfilmi narratív mitológia és a reklámfilmi tárgy-nyelv összevetése látványosan megvilágítja a kulturális változások tartalmi kérdéseit. Itt, ahol pénzkiadásról, csábításról, kereslet és kínálat harcáról van szó, s ahol a fogyasztóknak ígért jólét (mint esztelen-öncélú fogyasztás) szolgálja a kínálók jólétét (mint esztelen-öncélú halmozást), itt látszik csak igazán, mi az, ami valóban fontos a mai társadalomban. Itt látjuk, milyen keveset vesznek igazán komolyan. A szerelem mitológiája pl. visszaszorul, a házasságból a háztartási üzem hatékonysága marad, s a személyes testi kondíció problémái állnak középpontban. A reklám narratív aspektusa degenerált, a sorstalan reklámember nem ismeri a szenvedélyt, a reklám a szerepeket szólítja meg, nem az ént. Az igazodás esztétikája eltünteti az egyéni életformát, csak az alkalmazkodás ösztönét szólítja meg. Alapja a „mindenki ezt csinálja" imperatívusza, parancsa, hogy az ember maga is legyen reklám, a simára csiszolt, lakkozott egyformaságé, az absztrakt teljesítőképességé, a szerző, birtokló és megtartó erőé, az imponálásé. A marketing

legyőzi az összes meséket, Dr. Jekyll itala hat és eltüntet minden foltot, izgalmat, túl sokat és túl keveset, burjánzást és merevséget. Míg a korai *Jekyll*-filmekben az átok itala csúnyává tette a szépet, az ötvenes évektől, a kibontakozott konzumtársadalomban a méregpohár a meghitten csúnyát teszi hivalkodóan elegánssá, gonoszul széppé, agresszívan konformmá, s végül a férfit változtatja nővé az átok (mert a divathölggyé, konzumbábbá lett nő az előbb, gyorsabban, átfogóbban uniformizált nem, s ő vállalja fel az élfogyasztó szerepét; az amerikaiak által megszállt Kabult előbb látták el kozmetikumokkal mint ivóvízzel). A „fölösleg" (= a bőség) demokráciája átalakult a „fölösleges" demokráciájává, a tékozló fogyasztás demokráciája az alapszükségleteket már nem, csak a szeszélyeket kielégítő dekadens társadalommá.

Az egyformaság imperatívuszát a felfelé igazodás kényszere tökéletesíti. A parazita struktúrák szolgálatába befogott társadalom ontológiájában az élet a „több élet", a „nagyobb élet" foglya. A „mindenki ezt csinálja" eszményét korlátozó feltétel: „mindenki, aki teheti". A biztonság vágya, sikeressége mértékében, hatalomvággyá alakul. Az egység feltételére épül az egységet dinamizáló feltétel, a közegalapításra a közeg dinamizálása. A mindenki varázsát, a szociális tömegvonzást kiegészíti a presztízséhség, a magában vajúdó tömeg káoszának hierarchizációs kényszere. A reklám kétségbe vonja a reklámozott árucikket nem birtokló fogyasztó egészségét, tisztaságát, józan eszét és társadalmi rangját. A reklám a tárgyat reklámozza, de a tárgy is csak reklám, mely az egyén szociális helyzetének és a fogyasztói csoport társadalmi rangjának kifejezése. Reklámok reklámoznak reklámokat.

Elanyagiasodás vagy fantomizálódás tanúi vagyunk? Vagy, ahogyan a globális kapitalizmusnak sikerül egyesítenie a klasszikus kapitalista anarchia és a totalitárius diktatúrák hódító radikalizmusának hátrányait, az új kultúra is csak az anyagias és az idealisztikus orientációk hátrányait egyesíti? Ha nincs már, vagy állítólag soha nem is volt egység és egészség, ha mindenek előtt ők, az individualitás esztétikája és etikája, és a konkrét, tényleges, egyedi lét szubsztanciális tulajdonságai a fantomok, ha a parciális ösztönök tulajdona az igazság, úgy materializmus és fantomizáció is egymást támogatják.

A tévéreklám kéretlen és kényszerű mindenütt jelenléte a realitáselv kényszerkultúrává szerveződését és a diktatórikus realitáselv más princípiumokat elnyomó győzelmét fejezi ki. Előbb a játékfilmbe és a show-ba, utóbb a híradóba is benyomultak a reklámfilmek. Előbb a mesét győzte le így a tény, a tárgy, a habzó és csillogó, felhasználható és impozáns jelenlét, utóbb a híradóképeket, melyek hiába hívták segítségül a ténykultuszt, nem tudták megszülni a tapintható jelenlétet. A televízió, melytől az információ győzelmét várták, előbb a show győzelmét hozta, végül – bár a néző továbbra is a show-t kívánja – elfogadják a reklám „szükségszerűségét". Hasonló utat tesz meg az internet, melyben növekvő szerepet játszik a vásárlás és a szexuális kapcsolatfelvétel, a piac és a reflex spontán mechanizmusai. Mintha az információk letöltése csak pótkielégülés volna: a vevők „valóságokat" akarnak „letölteni".

Tárcsázzon és az öné lehet! A kereskedelmi csatornák vásárlásra kínálják a bemutatott tárgyakat. A képernyő álomvilágából lehívható tárgyak a korai konzumtársadalomban azt ígérik, hogy úgy élhetünk és olyanok lehetünk mint az odaát, a fényképezés és közzététel (a pótörökkévalóság és a fantomizált mindenütt jelenvalóság) által érvényessé és parancsolóvá nyilvánított létformákban megjelenő sztárok. Ma kevesebbet ígérnek: azt, hogy egyformák lehetünk, megszerezhetjük, amit a többiek is velünk együtt szerezhetnek meg, nem maradunk le, versenyben maradunk. A XX. század közepének reklámja a kínált tárgyak szükségszerűségének látszatát keltette, azt az érzést szuggerálta, hogy az élet a beteljesülés nyugpontjára

jut általuk. Az áru reklámteste ugyanazt a harmóniát ígérte, amit az Erósz: az autó nőies volt, ő is egyfajta szépnem. Ma az autó inkább groteszk harci gép; nemcsak az autósztrádán folyik harc az előzésért, az autómárkák cseréjében is ez az előzési harc zajlik; egy-két évre szóló, s nem az ember tartós és korántsem végső vágyait kifejező formát ölt a reklámtest. A régi reklám végleges boldogságot konnotált, a mai új izgalmat. A régebbi reklám a glamúrfilm tanítványa, a mai inkább valamilyen agresszív ragadozó ösztönre apellál: új zsákmány ejtésére hív fel.

Míg a film, a fotofonikus információrögzítés naturális tényigazsága, az észlelési adatok technikai közvetítésének szuggesztív ereje, mely a képzelet műveit is felruházta a realitásélmény érzékiségével, az eszképista világok alkotását vitte győzelemre, televízió és reklám szövetsége ellenkezőleg, magát a valóságot teszi az eszképista törekvések célpontjává. A reklám a fikciótól örökölt vágyképekkel ruház fel, eszképista retorikával közvetít egy tárgyat, melyet felajánl a valóságban. Ezzel vált igazán hatékonnyá az eszképizmus, egyúttal elszakadva az utópiától. A kárpótló képeket ajánlkozó képek váltják le, de a tartalom formálisan azonos, boldogító üzenet. A fikció érája messzi és nagy boldogságot követel, a reklám azonnali és kis boldogságot ajánl fel. A reklám az eszképizmus lázadása, mely visszaköveteli a fikciótól a boldogságot. A fiktívszférában kialakult ideálok reális megélésére alkalmas közeget kereső ember – „jobb ma egy veréb, mint holnap egy túzok”-alapon – elveti a transzcendencia és a totalitás fogalmait, s immanencia és parcialitás szövetségére alapítja új stratégiáját. Minden egyes parciális ösztön számára létezik és elérhető, közeli a cél, s ha csak parcialitás létezik, nincs üdvprobléma. A modernség az eszközök céllá válásának folyamata, az érdeklődés áthelyeződése a fogyasztásról a termelésre és az állati örömről az alkotásra. A parciális ösztönök azonban fellázadnak a korábban élvezetté átértelmezett fáradság ellen. Nem kell más, csak hogy a termelést újra eszközzé, a fogyasztást céllá, a produkciót eszközzé és a recepciót céllá minősítsük. Ennek nincs akadálya, hisz a posztmodern ember jól tudja, hogy a hierarchiák megfordíthatók, a dolgok fordítva is hierarchizálhatók. Ennyi kell, és ezzel a fogyasztási tárgyakat és rituálékat váltogató végtelen út nyílik, a tevékenység mohósága feledteti a törekvések motiválatlanságát, a töltekezés permanenciája a törmelékvilág kontextustalanságát. A mindent megkóstoló mindenből csak kóstolót kap, a világ egy sor reklámajándék.

A szellem ott lép fel, ahol túllépünk a puszta ténymegállapításon, ahol az empíria nem marad magára: nyers tény és alkalmazkodó reflexképződés, később megszokott tény és betanult, általánosult szokáscselekvés közvetlen kapcsolatát fellazítja a koncepció, a teória, mely nem csak azt kérdi, hogyan használhatók fel a dolgok, mire jók, a tények „mögé” tekint, elemeiknél, alapjaiknál, feltételeiknél ragadva meg őket, hogy sokkal többet hozzon ki belőlük, mint az ehhez képest passzív, közvetlen felhasználás. A szellem az alkotó, teremtő szemével nézi a világot, nem puszta fogyasztóként, felhasználóként. A létezők fogyasztása a passzív alkalmazkodás pótkielégülése a lét átformálásáról, létezők teremtéséről való lemondásért. Ha a jel nem tud szellemet konstituálni, ha visszavonul és átadja a terepet a tényeknek, úgy a tény válik parancsoló, előíró jellé. A parciális ösztönök győzelmének következménye, hogy a „tíz” szellemi „parancsolat” világa átadja helyét a végtelen számú tárgyi parancsolat világának. Eddig az ember volt az alany és a világ a tárgy, ezután az ajánlkozó, elcsábító és végül parancsoló tárgy az alany és az ember a tárgy.

A reklám, mely a jelentést az igazság helyett a hatékonyság radikálisabbnak vélt princípiuma által hozza kapcsolatba a tárggyal, ez utóbbit tekinti a viszony egyéb szereplőit asszimiláló abszolútságnak. Nem a tárgy igazolja a jelet (s tovább: a dolog a tárgyat és a valóság létteljességében való részvétele a dolgot), a jel, a martketingmunkára redukálódott szemiózis készíti elő a helyet a világban a sokszorozódó és nyomuló tárgy hódításának. A jel lép fel a tárgyinvázió előőrseként. A mai vevő, pénze mind nagyobb részével finanszírozza az áru reklámját, s nem a termék előállítását. Jelek kórusa dicsőíti a szükségtelen tárgyat, melynek feladata a szerencsétlenné tevő, ám meghatározatlan hiányokban kifejeződő álszükséglet izgatása, s a hiányzó tárgy vagy funkció világos tudatában kifejeződő valóságos szükségletek elnyomása és feledtetése. Mind nagyobb mértékben igaz, hogy nem a fogyasztónak van szüksége a tárgyra, hanem a termelőnek az elcsábított fogyasztó tárgyszükségletére. A fölösleges tárgyak burjánzása kerül a folyamat középpontjába. A reklám retorikája, mint a szemiózis-transzcendens tárgynak főszerepet szánó pragmatikus kommunikáció, a szemlélődő középkor elmélyedéséhez vagy a felvilágosult polgárság intellektualizmusához képest radikálisan új módon növeli a dologi szféra súlyát. A technokrata pragmatizmus evilágisága azonban kétértelmű, valóságellenes vonatkozásai is vannak. A tárgyakat protézisekként ajánlják, olyan szervek vagy korábbi tárgyak helyett, amelyek már teljesítették az új tárgy által teljesítendő funkciót. Protézisvilágot ajánlanak egy szerves helyett, szolgáltatóktól függőt a természettörvényektől függő helyett, újfajta alávetettséget a régi helyett. A felszabadulás és emancipáció törekvéseit ösztönző természeti függés helyett a felszabadulás konfliktusait és a szabadság fáradságát megspóroló, önként vállalt új függést erőltetnek reánk. Egy-egy szükséglet kielégítésére számtalan tárgyat kínálnak, amelyek különbsége külsődleges, így az ember első sorban és mind inkább csomagolást, homlokzatot, reklámtestet vásárol. A régi polgár számára a tárgy befektetés, az egzisztencia kiterjesztése és tartósítója, a polgár utáni kapitalizmusban a tárgy kábítószerré válik, a tárgyáramok az élményszomjat oltják. A hatalmas táskarádiók mintha sci-fi-filmből jönnének, de alig fognak néhány adót, s azok is mind ugyanazokat a slágereket és híreket ordítják fenyegető mélabúval.

A tárgyak protézisvilága kényelmesebb, biztonságosabb, korszerűbb, divatosabb megoldásokat kínál, mint a természet. A reklám diadalmaskodó ellenvilágként vezeti be a művit, mely a szakszerű kontroll, a specialisták által garantált tökéletes ellátás, a gépesítés és vegyszerezés előnyeit kínálja. A művi környezet, mely másodlagosként áll az elsődleges, mesterségesként a természetes, esetlegesként a sorsszerű helyett, Proteus-jellemű, Janus-arcu világként nyújt módot a kellemes élménylehetőségek és kockázatmentes szerepek kihasználására. A parttalan élményszomj felszámolja a lehetőségek alternativitását, hogy mindent kipróbálhatóvá tegyen. E világ struktúraoldó és dinamikanemző alaptörvénye a paradigmatika szintagmatizálódása, az összes alternatív lehetőségek egymás mellé állítása, az ellentétek kiegészítésekké való átértelmezése értelmében. A „vagy-vagy” értelmét kell kioltani, nincs többé „vagy” csak „és”. A diktatúrában szinte semmit sem szabad, a posztkapitalizmusban szinte mindent. A diktatúra monopolizálta a döntést, a posztkapitalizmus feloldotta. A diktatúra ellenőrizte a még látható alternatívákat, a posztkapitalizmus korrumpálta őket. A diktatúra a választástól igyekezett megfosztani, a piaci világ a választás tétjétől. A diktatúra alternatívátlan társadalmat hozott létre, a posztkapitalizmus alternatívátlan embert. A vásárlás ellenvilága olyan előnyöket kínál, amelyekkel eddig csak a képek bírtak, a protézisek világa

a képek előnyeit kínálja a létnek, a színház előnyeit a világnak, a mítosz előnyeit a valóságnak és a rituálé előnyeit a mindennapi cselekvésnek.

Mindez nem egyszerűen, nem kizárólag a fogyasztók becsapása, mely nem lehetne ilyen hatékony, ha nem támaszkodhatna mély elégedetlenségre, ontológiai otthontalanságra, a teremtés elleni lázadozásra. A tárgyak inváziója verseng a képek inváziójával, s a felesleges tárgyak úgyszólván csak képek, míg az érzéki hatásokat növelő képek a reális tárgyak hatásával versengenek. Az irrealitást azért teszik versenyképessé a realitással, hogy így az irreális elemekkel dúsított, illuzórikus pszeudo-realitásokkal feltöltött realitást magát annál könnyebben irrealizálják. A dionüzoszi anyagot apollói vágyak ostromolják. A test, mely a halandóság bűnében vétkes, állandó erőfeszítéseket tesz, hogy ne a romlandó testek, hanem a romolhatatlan képek módján létezzék. A remények (pozitív értékek) és a félelmek (negatív értékek) világprojekcióinak fejére nő a reklámember fantomvilága, mint harmadik szféra, az alternatívákat kioltó keveréklét: a tényekkel reprezentált fikciók vagy kulisszaként ható realitások közege. A jeleket legyőző és szolgálatukba állító dolgok hiába számolták fel a szellem distanciáját, maguk is puszta jellé váltak, a szemiózist legyőző valóság puszta szemiózissá fantomizálódott, melyet mostmár nem ellenőriz és gátol semmi sem. E keveréklét célja a kioltás, a monotóniának az élet gerincévé nyilvánítása, az életnek a ritmusra redukálása. Az érvényesülés kiskapujává válik minden elfogadott rossz; az alkalmazkodás a maga érdekében alkalmazhatja mindazt, amit elfogadott és kiszolgál. A siker útja a kioltás, a jelentés fürkészéséről való lemondás. A jelentéstől a tünethez, a tünettől a ritmushoz menekülnek. A valóság szemiózissá fantomizálódik, a szemiózis pedig érzéki ingerjátékká egyszerűsül. Valóság és szellem kiegyezése a játék, az örök gyermekkor kiútja. A munka piszkos munka, melyet a harmadik világba telepítenek. A nagy cégek szinte börtönként szervezik meg a munkahelyet, tréningekkel és közös, szervezett szabadidő tevékenységgel vonva ki munkásaikat a társadalomból. A legnagyobb bűn a „meghiúsult kisegzisztenciák" ügyetlensége, melynek büntetése a munka szégyene, amit rejteni kell.

A reklám mint a referenciális kommunikáció határesetének jellemzője a felszólító, rábeszélő funkciók uralma a ténymegállapító funkció fölött, ennyiben inkább a jövő mint a jelen világban mozog. Ez a jövő azonban nem a tervek, hanem az ismétlési kényszerek jövője: a./ az ember ugyanazokat a fogyasztói aktusokat ismétli változatos formákban és b./ az emberek egymást utánozzák, ismétlik. A reklám mint a referenciális kommunikáció szellemileg passzív, receptív formájának célja nem a világ megismerése és átalakítása, csupán eladása. A tárgy birtoklása megismerését pótolja. Nem az ígéret ígéri a tárgyat, hanem a tárgy az ígéretet. A reklám üzenetét birtoktárgyra váltjuk, amelyet azonban nem ismert, bevált funkciói hanem ígéretei miatt szeretnénk birtokolni. Az ismételt felmutatás, megnevezés, a mindenütt jelenvaló felidézés közvetítette örök visszatérés totemtárgyakat konstituál. A márkanevek szakmai titkot birtokló titkos társasággá nyilvánítják a termelő és szolgáltató szervezeteket, s a vásárlást beavató értékkel ruházzák fel.

A referenciális komunikáció fiktiv elemekkel telítődik: valóságos tárgyakról szól, de ezeknek olyan osztályáról, amelyeket ezután és általa, az ő felszólításainak engedelmeskedve kell bevezetni a fogyasztók világába, e tekintetben tehát a jövőről. Láttuk, hogy a reklám, a tárgy közvetítésével, a fogyasztói csoportot jelöli. Engedd meg magadnak, légy jó magadhoz, ne vond meg magadtól, ne árts társadalmi előmenetelednek, ne lény kishitű, ne spórolj, tartozz azok közé, akik megszerzik! – így szól a reklám üzenete. A reklámüzenet kézenfekvő

verifikációs formája lehetne a fogyasztás, ám a valóságban nem ez a mértéket állító végcél. A reklám úgy viszonyul a fogyasztáshoz mint a flört a szerelemhez. Élménye egy emelkedett érzés előérzete. E praxisszféra igazi célja az emelkedett érzés, amelyet előbb a pénzkiadás, utóbb a birtoklás által ér el az ember. A vásárlók számtalan tárgyat halmoznak fel, amelyeket nem próbálnak ki, és nem használnak. A tárgy a fontos, nem a vágyteljesülés, a teljesülést tárgyra váltják. A tárgy kapható, s a kínálkozó, sőt, tolakodó hozzáférhetőség olcsóságát próbáljuk korrigálni azzal, hogy halmozzuk csupán, nem használjuk. Nem a vágytárgy vonul vissza a beteljesedés halvány lehetőségével kecsegtetve a vágyót, a fogyasztó minősíti át puszta lehetőségekké a halmozott tárgyakat.

A fogyasztói kívánságkultúra perverz: perverzió a vágytalan kívánság, a vágyat megelőző teljesülés, a kívánságot megelőző fogyasztás, mely a használattal igyekszik szükségletet teremteni és a tárgyak váltakoztatásával és halmozásával tartani ébren a tárgyi érdeklődést. A megszokás teremtette függés által akarják pótolni a vágyat. A vásárló alany általi halasztás azonban nem éri el a vágytárgy általi halasztás jelentésgazdagító hatását. Az ipari totemtárgyak által kiváltott művi elcsábítottság elsorvasztja a vágyat, az impulzusvásárlásból hiányzik a vágy növekedési, érési szakasza, melyben a tárgy összenő az élet értelmével. További probléma, mely az áruökonómiát távol tartja a vágyökonómiától, hogy az aktus szellemi szerkezete a kényszerű kötelezettség felé hajlik el a vágytól, a tárgy birtokba vétele pusztán belépés a birtokosok közösségébe, míg a birtokolhatatlan vágytárgy a boldogság- és értelemkeresés tevékenységét végtelenítő realisztikus fantom, melynek megkapása elveszítés és elveszítése kínálkozás.

A reklámfilm hírt ad egy tárgyról, valóságos tárgy fogyasztására szólít föl, de egyfajta kisjátékfilmet kerekít köréje. A reklám mint referenciális kommunikáció a szó szoros értelmében nem ellenőrizhető, nem tudni, a fogkrémet ajánló vagy a mosószert dícsérő orvos vagy háziasszony valóban az-e, vagy csak színész, s ha az is, reklámfilm szereplőjeként látjuk és nem dokumentumfilmben, így megnyilatkozását nem tekinthetjük személyes vagy szakvéleménynek. Apró színjátékot inszcenálnak számunkra, a tárgy sem valódi, az előttünk párolgó leves frissebb, dúsabb, színesebb, mint ami a zacskóból valóban kikerül. A színjátékos elemekkel telített reklám szórakoztató klipként koncepcionált vízió, mely a fogyasztás ígért, kedvező lelki és társadalmi hatásait jeleníti meg.

A realitáshitet rituális tárgykultusszá szervező reklám az élettől való távolodás során kidolgozott struktúrákat a legközvetlenebbül viszi vissza a mindennapiságba. Próbáljuk végig az összes vegyszereket, bénítsuk meg a dolgok saját teljesítményeit, vegyük figyelembe a divat összes előírásait, ruházzuk fel pszeudo-funkciókkal a tárgyakat. A reklámember nem ismer kételyt: az igazság olcsó, mert a hazugság válik igazsággá. A fétis olyan jel, amely a pótló és az igazi különbségét felfüggesztve, a jelölőt és a jelentettet azonosítva, a lét helyére nyomul. Dupla varázslat: a jelölő azért minősül a jelentést elénk varázsoló, neki mágikus testet adó teljesítmény birtokosának, hogy a keresendő erőket és megismerendő tárgyakat a jelentésre, a realitást a koncepcióra redukálhassuk, s ezáltal úgy érezhessük: minden megvan. Eltűnő cselekvésterek helyén tenyésznek a statikus fétisterek, a haladék és várakozás zárványai. A reklám olyan új társadalmi szerződést kínál, mely való és valótlan közötti keveredési zónába telepíti az életet. A valóságos tárgy jele fikció, színjáték, s végső soron maga a valóságos tárgy is fikció, jel, teljesüléstől visszariadó, birtoktárgyakban hibernált vágyak jele, fantomvágyaké, melyek megvalósulása lemondás, olyan szerzeményeké, melyek az

elhalasztott élet módján szuggerálják a velük azonosított ígéreteket. Az emberi kultúra történetében nő a távolérzékek szerepe és akciórádiusza: mind kevesebb tárggyal kerülünk az ízlelés, a tapintás, a fizikai manipuláció viszonyába. A való világban s a normális kultúrákban is több a rituálé, mint a beteljesedés, s a legtöbb tárgy (és közöttük a személyek) nem nyújtanak többet számunkra, mint amit a képük nyújtana.

A reklámban nem a kommunikáció igazságértéke célozza meg a tárgy létét, hanem a kommunikáció hazugságai előfeltételezik annak létét, amit el kell adni, aminek nevet és rangot kell adni (amelyet azután tovább ad nekünk), ami számára imázst kell termelni, ami köré kommunikatív-rituális kultuszt kell szervezni és szükségletet gerjeszteni iránta a kommunikáció által: egyáltalán egy még nemlétező embert és világot teremteni, mely eme tárgyhoz, mint abszolút dologi előfeltételhez van igazítva és eme igazodás által jön létre. A tárgyakat úgy váltakoztatják a fogyasztók, mint a csábító a szeretőket, de a tárgy fordítva reagál, nem úgy, mint a szerető. A szerelemben a szükséglet üldözi a tárgyat, a reklámban a tárgy a szükségletet: az új kultuszban nem a lélek imádkozik Istenhez, az új kultusz istenei a tárgyak, és ők imádkoznak az emberhez. A szellemi kommunikációban hipotetikus, a kanti magánvaló bizonytalanságával terhelt tárgy a reklámkommunikációban ellenkezőleg, olyan biztos pont és abszolút előfeltétel, amely minden mást feltételessé tesz. Az uj világban a tárgy az alany és az alany a tárgy: a reklám az objektum győzelme, tárgyuralom. Azt hittük, mi szeretjük a tárgyat, de ő szeret bennünket. Azt hittük, mi vagyunk a fogyasztók, de a tárgy fogyaszt bennünket.

A fétisek kultusza mely a köznapi élet kárpótló tárgyainak a tett meghiúsulásán alapuló tisztelete, a megkívánás erotikájának engedelmeskedik. A megkívánást, átszellemült kötődés híján, mint minden erotikában, itt is csömör követi: a fétis mániás-depressziós kultúrpatológiájának önidealizációja a divat. A posztmodern Erósz is hajlik a promiszkuitásra, melynek megvalósítását a párosviszony bensőségességének nosztalgiája zavarja. A promiszkuus Erósz kiélésének a szextárgyat a tárgykultúra Erószára váltó nagy átalakulás a kulcsa. A felesleges tárgyak háreme ajzza az absztrakt érzéket, melynek kielégülése a birtoklás. Mivel az imperiális ember (a globális világhatalom centrumainak részben vagy teljesen idegen munka által eltartott embere) sokkal többet birtokol, mint amit élvezhet vagy felhasználhat, az eldobást élik meg a birtoklás beteljesedéseként, s ezt előbb a használati tárgyak kultúrájában alakítják ki, innen viszik át a személyes viszonyok területére. Az eldobás élvezetében megnyilvánul a pozitív élvezet és tartós együttélés képtelensége is, de a birtokviszony megfordulása elleni lázadás is szerepet játszik. A birtokviszony megfordulása azt jelenti, hogy a birtokos a birtokolt birtokává válik, aminek következménye a beteljesedés látszatának a rabság, függés valóságaként való lelepleződése. A kínálkozás birtoklásra csábít, a birtoklót azonban a birtok ejti rabul. A birtoklás fogság, a birtokos a tárgyak túsza, s a tárgyakon keresztül a közösségé, melyben a presztízs a tárgyak tulajdonsága, nem az aktusoké.

A mechanikus képrögzítés közvetítette indexikális kép, mint a kamera előtti tárgy létének bizonyítéka, a gépi rögzítés, mint a szubjektivitás illúzióinak és hallucinációinak, elfogultságainak és hangulatainak megkerülésével létrehozott dezantropomorf kép olyan jel, melyet, ha közvetve is, a tárgy ad magáról, mondhatni a tárgy ittlétének felezett módja, mely a materiális jelenlétről leválasztja a fenomenális identitást, önállósítja a dologtól a fenomént. A reklám felszólít a tárgy felkeresésére, használatára és birtokba vételére, a tárgy elé idézi az embert, így a tárgy a nagy kommunikációs hálókon leosztott, szétszórt jel általi mindenütt jelenlét hatalmán túli

kényszerítő hatalomra is szert tesz általa. A tárgy esetleges, nem feltétlenül bekövetkező örömét, sikeres használatát, az áldást, ez a kényszerítő hatalom, az átok közvetíti.

A birtoklás könnyebben és feltétlenebbül elérhető, mint a haszon, az öröm és az értelem. (A haszon az életösztönt szólítja meg, az öröm a Libidót, az értelem pedig a szellemet. Az előbbi által a biztonság nő, a második által a kellemesség míg a harmadik új, felszabadító létnívóra emel). A személyes megszólítottság örömét, a tárgy ajánlkozását már a reklám által birtokoljuk. A reklám embere fél az öröm beteljesülésétől, az értelem beteljesülését pedig megveti. A reklám általi elvarázsoltság a tárgyvilág általi elvarázsoltság, amely nem tesz mást, minket is besorol, asszimilál, lehorgonyoz. Dezaktivál: a birtoklás örömét a használaté csak veszélyezteti. A reklámban elér a szellem egy végpontot, az eltárgyiasulás békéjét, melyben a tárgy ígéretét hasznosként, kellemesként vagy rangjelzésként, végső soron az eltárgyiasult üdv foglalataként lehet megragadni. A bizonytalan létformájú szubjektum számára a biztos létformájú tárgy az eltárgyiasulásként felfogott üdv beavatási mestere. A kommunikatív aktus által szolgált erősebb aktus, a vásárlás eléri, amit a megismerés soha sem ért el, a bizonyosságot. A referenciálisba való ugrást, a külvilág biztosítását, a valóság meghódítását nem a munka eredményessége, a teremtés sikere, nem is a tudás megalapozottsága, hanem a birtoklás, a fogyasztás, a felemésztés közvetíti. A birtoklás elrejtés, a fogyasztás pedig megsemmisítés: ezek a biztos dolgok. A valóságok megszerzése, biztosítása nem más, mint a valóságok felszámolása. A birtoklás az aktusvilág élő vérkeringésének zavara. A birtoklás önmagát feldaraboló, a szereplőket eltávolító és szembeállító világában az egymásra uszított figurák nem ismernek más kielégülést, mint a megsemmisítést. Előbb a tárgy fogyasztói megsemmisítését, utóbb, amint a birtok kultúrája lassan, de biztosan vezet a gyűlölet kultúrája felé, egymás megsemmisítését. Mivel a birtoklás birtoklást nemz, a szűkölködés pedig szűkölködést, a fölösben dúskáló birtoklás pedig csak dőzsölésként tud kifejeződni, a birtokló nem képes közvetlenül élvezni birtokát, csak a szűkölködők nyomorának kontrasztjában, így valójában nem is a maga gazdagságát, hanem a mások szegénységét élvezi, a birtoklás kultúrájának szükségszerű és radikalizálódó tendenciája a gyűlölet kultúrája.

A reklámvilágban a partner nem jelentés, nem is jelölő, csak jelhordozó. Az határozza meg, amije van, amivé átszabták vagy ami rá van aggatva vagy kenve. Csak a tárgy hordozójaként, képviselőjeként, birtokosaként beazonosított partner tett szert – kollektív – identitásra és szubjektivitásra. A megismerés fejlődése az önvizsgálat felé fordulása mértékében problematizálta a dolog megismerhetőségét. Hasonló kétely tárgya a másvalaki elérhetősége. A reklám úgy olvasztja be a másvalaki problémáját a tárgyába, ahogyan az ismeretelméleti kételyt az ökonómiai bizonyosságba. A másvalaki helyére lépő holt tárgy látszólag teljesebben átadja magát, mert a feltétlen önátadás illúzióját kínálva vesz birtokba, s nem zavarja a megismerés igényével a viszony realizációját. A realizáció, a jelenlét, a bizonyosság garanciája a fizetés, a pénz leszámolása. Az én felszabadítója a másik én, de a lehetséges felszabadító többnyire valóságos elnyomó. Felszabadítás és elnyomás szadomazochisztikus keverékformáiból, az emocionális és etikai konfliktusok, vagyis a fárasztóan drámai lét összefüggéseiből végül a holt tárgy ígér menekvést. Eddig mindig az énnek voltak kételyei és lelkiismereti problémái, feladatai és kötelességei, most, miután fizetett, mindettől megszabadult. Minden jog az övé, a feladatok és a kötelességek vele szemben jelennek meg, más gondjaként, általa számon kérhető teljesítményekként, megtisztult az élet gondjától. A használati értéket csereértékre, minőséget haszonra csupaszító kapitalizmus kultúrája a világ létébe

vetett bizalom összeomlásával kezdődött, és a viszony, az emberi kapcsolat lehetőségébe vetett bizalom elvesztésével végződött. Az utolsó kapaszkodóként kipróbált önviszony is csak a semmivel találkozik, s nem ő ragadja meg a semmit, hanem a semmi őt: Kovács András Bálint ezt a találkozást mutatja be a modern művészfilm témájaként (Kovács András Bálint: A modern film irányzatai. Bp. 2005. 115-120. p.). Nemcsak az egyenlőség, testvériség és szabadság vagy akár csak az elemi szolidaritás társadalmát nem sikerült megvalósítani. A másik ént, a partnert, a legközelebbi lényt sem sikerült bizonyosságként levezetni és a megértés reményével megszólítani. De nemcsak ez a törekvés maradt sikertelen, az önzés stratégiája is kudarcot vallott, nem sikerült a partnert szükségleteinkből sem levezetni és teljesen hozzájuk igazítani. E kettős kudarc eredménye a szingli. A nagylelkűség és az önzés stratégiája egyaránt összeomlott, ezzel azonban maga az emberi viszony maradéka, a páros viszony omlott össze. Ezért lett végül a győztes posztmodern boldogságszimbólum a holt tárgy.

A reklám köznapi, praktikus összefüggésnek alávetve eleveníti fel a fenséges, az ódai, a himnikus és az idilli minőségek esztétikáját. Frye úgy véli, a hirdetés és a propaganda is az irónia jelenségköréhez tartozik, mert alacsonyabb rendűnek tekinti azokat, akikhez fordul (Northrop Frye: A kritika anatómiája. Bp. 1998. 45. p.). Az irónia azonban első sorban nem a kommunikációs partner, hanem a tárgy, a téma, a tartalom fölött ironizál, s ha lehet is az intenciónak a partnert is eltaláló irónikus melléksugara, a reklám nem használhatja sem a fő sem a melléksugarat. Bár a reklám valóban megveti a partnert, ezt ellentétébe, pozitív idealizációba rejti, amelynek eszköze a tárgy túlértékelése.

A reklám okot ad az iróniára, de nem iróniát. Az irónia banális világot, alacsonyrendű társadalmat gúnyol ki, mely azonosítja magát a fenséges, patetikus stb. formák magasabb rendű társadalmával. Az ostobaságot színre vivő irónia színpadán megjelenített komédia, az irónia önkarikírozó céllal megjátszott értékkonformizmusa, bukott értékek vagy legalábbis bukott értékhordozók leleplezését szolgálja: az alantas beszél a fenséges, a kicsinyesség a nagylelkűség, a számítás a szenvedély és az indulat a józanság nyelvén. A kiábrándult irónia kétértelműen használja előbb a szentség, utóbb a logosz nyelvét. A megrendült lényeg nyelvén beszél a fetisizált tényről és végül az illúzióval azonosított logosz nyelvén a realitással azonosított káoszról. Az irónia nem egyszerűen kritika, hanem a kritikátlanság kritikája, nem az igénytelenséget leplezi le, hanem a jogosulatlan igényt. A reklám ezzel szemben éppen a jogosulatlan igényt és hamis idealizációt képviseli, olyan társadalmat építve, melyben a neurotikus igény válik normává. A szegénységet álcázzák, stilizálják gazdagsággá, az igénytelenséget színvonallá, az elnyomorodott futóbolondok társadalmát a történelem dicső végévé, gyarmatosító olajháborúkat a demokrácia terjesztésévé, a kizsákmányolás tökéletesedését szabadsággá. A reklám mindig többet mond, mint ami van: fedezetlen jelentéstúlkínálat. A jelentés igazságfedezete iránti növekvő közöny az öncélúan túlpörgő turbókapitalizmus szükséglete.

A moziban a játékfilm előtt vetítették a reklámot, mely a televízióban benyomul a filmbe, mintegy széttépi, felkoncolja a narratív időt. A televíziós adás a tényidő küzdelme a narratív idővel, mely rendszeresen figyelmezteti a nézőt, hogy nem az emberiség üdve vagy a lélek boldogsága az igazi valóság, melyekről a cselekmény szól, hanem a szappan, a tampon, a vécépapír vagy a takonykiválasztás intenzitását mérsékelő szer, melyet a reklám ajánl. Előbb feldarabolja a reklám a műalkotást és a köztes tereket szállja meg, később benyomul magába a műbe: az indiai melodráma szerelmesei fogkrém-reklám alatt járják el táncukat, az új

magyar szórakoztató filmek cselekményébe autóreklámok vannak beépítve stb. Előbb az esztétikum idejébe nyomul be a reklámidő, később az esztétikum lényegébe, eszméjébe a reklámlényeg. Legkevésbé a szappanoperák esetében zavaró a reklámszünet, mert a szappanopera pontosan azt az életformát propagálja, melynek tárgyi ellátmányát közvetítik a reklám ajánlatai. A szappanopera ugyanazt az életet reklámozza, melynek eszközeit a reklám.

A reklám feldarabolja a filmeket, élősködik a meséken, a tradicionális fikciókultúrát, a mesefolyamok történelmi folytonosságát, az igazi mesét kezdetben kívülről támadja meg, veti alá, teszi a maga hordozó közegévé, míg maga kezdettől megtelik korcs mesékkel. A történetek vége harangozza be a történelem végét. A reklám e nagy, kollektív és rossz véget jeleníti meg jó végként, happy endként.

1.1.10. A filmhíradó pornográf- és a pornófilm hírértéke

A publicisztika úgy szolgálja a közéletet, ahogy a tudomány a technikát (és „szociáltechnológiát"). A konfrontatív társadalmakban azonban minden technika a hadi technika függvénye, a közélet látszata pedig a hegemón politika valóságát leplezi. A referenciális kommunikáció főszerepet játszik a gazdasági, politikai és tudományos szférákban, de a show világában is van szerepe. A politikában a show nyomult be a „komoly" szférába, de a referenciális kommunikáció is bevonul a „komolytalanba", a szabadidő-kultúrába. A reklámot is jellemezték új népművészetként, de a reklámban a nemreferenciális aspektus szolgálja a referenciálist, a poétika a retorikát, a korcs narratíva maradványai meggyőzést. Most a fordított szolgálat eseteit keressük. A reklámban tényközléssel álcázzák a mesét, objektív tájékoztatással az illúziókeltést, de a mesék és illúziók diszkurzusa csak az eladás valóságát szolgáló retorikai trükkök alkalmazása. A fordított esetben a referenciális aspektus szolgálja a nemreferenciálist, a dokumentáció a szórakozást, a tényrögzítés az önélvezet céljából felszabadított indulatok kultuszát. Témánk a tényközlés, mint az élménykultúra eksztázistechnikája.

A nemreferenciális kommunikáció különleges világai feszültség alá helyezik a maszkképet, mely a túlszocializált embert előírt szerepeire korlátozza. A kalandos és fantasztikus elbeszélésmódok határszituációi megtámadják és bomlasztják a mindennapi élet által kitenyésztett konform szociális maszkokat, begyakorolt reagálási és interpretációs sémákat, melyek kiváltója a banális, az unalmasan meghitt, a legvalószínűbb összefüggés. De a referenciális kommunikáció bizonyos határesetei, a meztelenség és halál képei, kéjkép és kínkép, testkép és rémkép is képesek hasonló teljesítményre. Kezdetben minden filmfelvétel szenzációértékű, a fotokopikus tényrögzítés eredendő szenzációértékét azonban csak a katasztrófák, borzalmak illetve meztelenség és koitusz tematikája őrzi változatlanul. Olyan tényképek, melyek azokat az alaptényeket rögzítik, amelyek képei szelekció és kombináció (= halál és szerelem) alapműveleteit képviselik a mitológiában.

A tárgytól kapja a kép a mágikus és auratikus hatást vagy megfordítva? Mindkét mozgás felfedezhető a filmkultúrában. Nézzük előbb az elsőt. Vannak tények, amelyek maguk is többek, mint a világképet konzerváló ismétlődő helyzetek gyakorlati fontosságának elismerése a ráismerés által. E különleges tények már tényként is mítosszá, legendává válnak. A dokumentáció tényei banálisak vagy szenzációsak. A szenzációs tények a szerelem és halál tényei: 1./ a szerelem levetkőztet, az élő anyagra csupaszít, 2./ a halál tovább vetkőztet, a holt anyagra

csupaszítva. Az első csak levetkőzés, a második egyúttal kivetkőzés, de a kifinomult kultúra már az elsőt is kivetkőzésnek érezheti, s ekkor szerelem és halál máris egymás metaforái, s a képek a szerelemben is a halálösztön munkáját kezdik kutatni. Mi a két végszenzáció, mit nyújt szexualitás és iszonyat dokumentációja? A levetkőzés eredménye az intenzív testi élet mint abszolút adottság, a lélek testi vajúdása, súllyá és térré való kivetülésének látványa, vergődése a „kiterjedt dolog" fogságában. A kivetkőzés eredménye olyan abszolút tény, a hulla, amely az abszolút nemtény megtestesülése: az eltűnésé. A hulla ténnyé fagyott történet, a találkozásé az abszolúttal az eltűnésben, a léttel a semmiben. A szerelem szenzációja a lélek anyaggá válása, a halál szenzációja a lélek semmivé válása. De az anyaggá váltan önmagát a másik kezébe adó lélek viszont nem szeretett mivolta szintén egyfajta megsemmisülés. Az abszolút tény már nem a tényvilág része. A banális tények megerősítik egymást, az abszolút tény felrobbantja a tényvilág szemiotikáját. Az abszolút tény kontrollálhatatlan, rendhagyó, perverz: elviselhetetlen és végtelenül interpretálható, soha sem elég és mindig túl sok. A szerető vagy a koporsó ölében abszolút ténnyé vált ember mítosszá, legendává vált.

Az előbb vizsgált esetekben a különleges tény adja a kép hatását. A többi tényt azonban a kép ruházhatja fel hasonló hatással. A fénykép és filmkép mint a „valóság matricája" minden tényt megfertőz a tényen túlival, lélek- és testidézésként, elmúlt pillanat feltámasztásaként. A rögzített mozdulat képében egy az aktus reális halála és imaginárius feltámadása, mert a vetítés pillanata ismétli a felvétel pillanatát.

Kezdetben azért válhatott minden felvétel szenzációvá, mert már a technikai reprodukció képviseli a szelekciót, az elmúlt pillanat elveszettségét, és a kombinációt, az elveszetthez való – rögzítés közvetítette – megtérést. A kéj és iszony képeiben, melyeket nem tájékoztató funkciójukért, nem hírértékű, praktikus információjukért keres a befogadó, a tény közvetlenül válik mitikussá. Mindebben elméletileg az érdekes, hogy van olyan tény, amely nem interpretálandó tényként, hanem az élet egészét magyarázó mítoszként hat. Van olyan tény, amely nem az interpretáció által a rejtett lényegről lehántandó banalitásként jelenik meg, hanem az élet lényege metaforájaként szolgál. Tehát van olyan dokumentum, mely mítoszként olvasható.

Chiarini a film két alapformájaként állítja szembe egymással a dokumentarizmust és a vizuális látványosságot, az első magasabb rendű kiképzéseként értelmezve a filmművészetet, s a másodikkal azonosítva a fikcióképzést a megismerő feladatok alól felszabadító szórakozást (Luigi Chiarini: A film gyakorlata és elmélete. Bp. 1968. 135-178. p.). Ám a dokumentáris ténykép is szolgálhat vizuális látványosságként. Bizonyos tények nem úgy hatnak, mint a tények, hanem mint az elbeszélések. Olykor nem is világrengető tények. Korunk internetszenzációja, mely fölött generációk csámcsognak, a defekációs aktus képe. Valóban határszituáció, melyben az erőfeszítés csak az erők általi feszítettség; szülés, melynek eredménye nem születés, csak hulladék; a gyanú hermeneutikája nem találhat tanulságosabb tárgyat. Hogyan hathatnak a tények elbeszélésekként? A Destrudó és az Erósz képei kimeríthetetlen forrásai az emócióknak és asszociációknak. E különleges státuszú, korlátlanul interpretálható tényképek úgy hatnak mintha a legravaszabban konstruált „nyitott műalkotások" lennének.

A hír, a régi krónikás énekek hírmondóinak idején, természeti vagy történeti katasztrófa, korok végét és kezdetét, népek sorsát befolyásoló esemény. Mondhatni: a középkorban a bibliai hír a jó hír, a többi a rossz. A hír tehát eredetileg a vég vagy a kezdet híre; nem így a polgári társadalomban, ahol folyamatos a hír pervertálódása. A hír a deviancia, a szabálysértés,

kötelességszegés képeinek szellemi éhségét csillapító kábítószerré válik. Krúdy: Aranyidő című kisregényének fiatal írója így panaszkodik: „A könyveket nem olvassa senki, de a rendőri vagy botránykrónikát mindenki.” (Krúdy: Aranyidő. Bp. 1960. 91. p.) A kisregény 1923-ban jelent meg, de az előző, békekorszakban, a kapitalista kultúra „eredeti felhalmozódása” idején játszódik: „Tehát úgy olvassuk a következő történetet, mintha nagyon régen esett volna meg.” – tanácsolja a szerző (uo. 9. p.). Krúdy humorral cifrázza a hír pervertálódását: „Nagyon jó dolog az is, ha őrültnek tetteti magát valaki, és eleven bogarakat, egereket nyel, pávatollat tűz a kalapja mellé, fütyül a templomban, és sündisznócskát hord a kabátja zsebében.” (uo. 92. p.). Nem fogy ki a tanácsokból: „…már fiatal korban kell szerezni valamely gyógyíthatatlan betegséget, amellyel az ember érdekessé teheti magát.” (uo.).

Kiemeltük az Erósz és a Destrudó tényeit. Mivel az Erósz tényei a pornográfia üzemében intézményesülnek önálló kultuszként, a filmhíradóra a Destrudó marad, melynek szublimálatlan formája a háború, s szublimált formája, a politika: ezek a „főhírek”. A kommunista híradók fő témája, a munka is háborúként kerül megjelenítésre: ember és természet háborúja. „Győzelmek a munka frontján.” Hírértékűek az ünnepi események is, melyek ugyanúgy felfüggesztik a köznapi életet, mint a háborús és terrorakciók. Az ünnepben a közösség a „kombináció” tárgya, ahogyan az Erószban az emberpár. A Destrudónak individuális és kollektív formája is „hír”, míg az Erósznak csak kollektív formája (a pletykalapok, melyek olvasottsága minden esetre szakadatlanul nő, nem hírlapok). Az Erósz a terrorrá válás által válhat hírré (nemi erőszak, sorozatgyilkosság stb.) A hír lényege mindig a terror, ami katonai illetve gengsztertársadalmak (politikai diktatúra és pénzdiktatúra) konkurenciájaként jellemzi a modern világot: az alternatíva a terror monopóliuma vagy e készség általános elsajátítása. A hír a terror híre, de – mivel e konfrontatív világban ez a legerősebb, lebilincselő inger s a megkerülhetetlen információ – a terror a hír funkciója is. A terror hírei megvalósítják a hír terrorját.

Szükségünk van a cselekvés és a történés, a két – dokumentálandó – lehetséges szenzációtípus számára egy összefoglaló kategóriára: legyen ez az „esemény” fogalma. A hír tárgya az esemény: ami esemény, azért az, mert elérte a fontossá válás küszöbét, mégpedig a köz számára is fontos, ezért nemcsak emlékezésre, közlésre is méltó. A kamera tényt rögzít, a filmkommunikáció hírt továbbít, eseményt közöl. A kép tárgyának így egyszerre kell ténynek és eseménynek lennie. Az eseményt keressük a tényekben, a legtöbb tény azonban kihűlt, fagyott, halott esemény, csupán az esemény emléke. Míg az esemény hirtelen, váratlan és múlandó, előzményei és következményei ismétlődnek, érdektelen és terjengős diskurzusként mormolnak, a banális lét számára hipnotizálnak. Nemcsak hogy nem tudhatom, melyik pillanat válik eseménnyé, s ezért nem készülhetek fel rögzítésére, az eseményt gyakran menet közben, az esemény spontaneitásában és az általa megszólított tudat lekötöttségében sem veszem észre, csak elmúlása közli velem: ez volt az! Amiből válogathat a tudat, az egyrészt az okok prózája, a determinációs hálók tényei, másrészt az eseményekből lett új determinációk, a következmények világa. A kettő közé nyomul be a megfoghatatlan esemény, a váratlan és véletlen krízis, a szabadság sansza és munkája. Nem azonos-e az esemény a megfigyelés és tudatos számadás számára elviselhetetlennel? Nem túl sok-e a köznapi tudat számára az eseményben, mint az igazság pillanatában megmutatkozó teljesség? Nem teszi-e ez a tudás folytathatatlanná az életet? Keressük ezt a tudást vagy menekülünk előle? Az esemény menekül és rejtőzködik előlünk, vagy mi menekülünk előle? Talán azért kell lekés-

nünk, mert az, amit keresésének vélünk, valójában öncsaló menekülés előle. A film- vagy televízió néző közvetlen igénye nem az eseményre irányul, hanem a hírre, s a hír már szelídített, magyarázott, tipizált esemény. Végül a hírt fogadjuk be az esemény helyett. A hír befogadása, a „jól informáltság" annak módja, hogy tisztes távolságból szemléljük az eseményt. Ennek felismerése sem segít rajtunk, nem hoz megoldást, mert a hír pótkielégülése is az esemény vágyát fejezi ki, így az előle való menekülés is az esemény keresése, nincs kiút a csapdából.

A mozgóképi hírközlés alapproblémája, hogy a kizökkent idő, a katasztrófa és terror pillanata ruházza fel a képet hírértékkel, a kamera azonban az esemény pillanatát általában lekési, legfeljebb következményeit rögzíti, de ha nem késik le, az iszonyat pillanata úgy is képtilalom tárgya, előttjével és utánjával kell megelégednie a nézőnek. Az iszonyat pillanata rajtakaphatatlanságának függvénye a nagy tett rejtőzködése. Az esemény a szabadság váratlan tettben való megnyilatkozása, a szabadság kihívása a történések által, ember és világ drámai konfliktusa, mely rávilágít az emberi lét lényegével kapcsolatos köznapi elképzelések elégtelenségére. A kép azonban mindig lekésett, mert az esemény váratlan, csak következményei szemlélhetők, tájkép csata után, csak az ismétlődés felkereshető, mely a történések monotóniájává alakítja az esemény egyszeri eredetiségét. A megismerés akaratát az traumatizálja, hogy mindig lekési a katasztrófát, a megismerés katasztrófája a katasztrófa lekésése. A lélek azonban attól fél legjobban, amit a szellem legjobban akar, a teljes igazságtól. A nézők átlaga, bár kíváncsi rá, nem is tud és nem is akar szembenézni a pillanattal. Az erotika esetében a cenzurális kényszerkultúra által a XX. század második felében felfüggesztett képtilalom a borzalom esetén változatlanul fennáll, ami arra utal, hogy a XX. század végére a borzalom veszi át a végső izgalom ama funkcióját, melyet az előző kultúrában az erotika töltött be. A híradó mellébeszél: hírt ad a kegyetlenségekről, de nem néz szembe valóságukkal. A ruandai mészárlásból – azok lelki kényelmének védelmében, akik hagyták mindezt megtörténni – csak a „megtisztult" csonthalmok láthatók. Az amerikai pilótáknak sem kell szembenézni vele, hogyan tépi szét az „útjába kerülő" civileket a számtalan kisebb robbanó bombává szétrobbanó szuperbomba.

A pillanat váratlan, elfutó és ezért megragadhatatlan mivolta ott is probléma marad, ahol a képtilalom esetleg nem áll fenn. A balesethez kihívott híradós team már csak a roncsokat találja. A film első száz évében a kamera rendszeresen lekéste az eseményt: nem tudhattuk, melyik utcasarkon történik majd autóbaleset, melyik iskolára támad egy ámokfutó, kibe csap bele a villám, hol lesz gázrobbanás: a kamera romokhoz és hullákhoz érkezett, s az utóbbiakat nem illett bemutatni, és nem akarták látni, így maradtak a romok. Már a fényképezőgép is lekéste az élő drámát: „Ebből a szempontból érdemes lenne nyomon követni a még gyermekcipőben járó fotóriport és a rajz versenyét az 1890-1910 között megjelent képesújságokban. A rajz még mindig a dramatizálás barokk igényeinek tett eleget s ezt a dokumentum erejével megjelenő fénykép csak lassan tudta legyőzni." (Bazin: A fénykép ontológiája. In. Bazin: Válogatott filmesztétikai tanulmányok. Bp.1961. 143. p.). A filmkép az esemény nyomainak nyoma, gyakorlatilag éppen azt a döntő pillanatot nem tudja dokumentálni, amivel a film minőségileg többet nyújthatna a fényképnél, s amit a rajz jobban kifejezett, mert már a fénykép is lekésett róla. Korunkban, amikor egyre több ember kezében vannak kis kamerák, nő az esély az esemény pillanatának rögzítésére, ám ehhez egyrészt állandóan működnie kellene, minden eshetőségre számítva, a kamerának, mert az esemény rendszerint nemcsak

váratlan, időtartama is korlátozott, másrészt ilyen pillanatokban az ember a helyzettel küzd, pl. életét menti, és nincs módja a pontos és hatásos megörökítés követelményeit kalkulálni. A videokamerák mindenütt jelenléte azért sem oldhatja meg az örök elkésettség problémáját, mert nemcsak a filmkép késik le az eseményről, a befogadó is lekésik a képről. Hiába kapná is el a kamera az eseményt, végül az elkapott eseményről is lemaradunk. Szeptember 11. a le nem késett esemény esete, mert a két torony magában véve is turista attrakció volt, így történhetett, hogy az esemény meglepte a nem-eseményt fényképezőket. De a le nem késett esemény képe banalizálta az eseményt, mintha olcsó B-film rosszul sikerült trükkjeit néznénk, mely nem éri el a „kívánt hatást". Mert a valóság nem tud versenyezni a kiszínezett, dramatizált fikciókkal. Mert a rögzített esemény valós kontextusából kiszakítva jelenik meg. Mert hiányzik számos érzéklet (a füst bűze, a fojtó por stb.). Mert hiányzik a veszély, nem a mi fejünkre hullnak a kövek, a néző biztonságában vagyunk, s nem tudni, ez bennünket irrealizál jobban vagy az eseményt. A kizökkent időt, a kihívást, a szabadságot és az emberlét drámai lelepleződését hajszoló, ám örökös elkésettségre ítélt kamera csak akkor éri utol az eseményt, ha lemond a tényről: a rekonstruált híradóban. A rekonstruált híradó műfaja a hozzáférhetetlen vagy lekésett esemény iránti szükséglet kielégítését szolgálta. Az amerikaiak még a második világháborúban is készítettek nagy sikerű és komoly propagandisztikus értékű rekonstruált híradókat, melyek hangulata tovább él az ötvenes évek sci-fijeiben. A tényrögzítést a teljes igazság, az esemény lényegének bemutatására és megfejtésére irányuló vágy tolja a játékfilm felé.

A kamera örök késése és lemaradása vajon nem a modern ember sorsának tükre-e? Kezdődik a sor Don Quijote esetével: már ő is hiába kereste a kalandot. A köznapi ember pontosan az, aki lekésett a pillanattal való találkozásról, egész életében rosszkor volt rossz helyen: a banalitás állóvízében. A nagy pillanat, a dramatikus csúcspont ugyanaz, amit kalandnak is nevezhetünk, a kalandor pedig az, aki ezt a pillanatot keresi, ennek a nyomain járva hagyja el a konvencionális szituációkat és miliőket. Mi történt a nagy pillanattal? Eltűnt az életből, vagy mindenkihez eljön, de hiába, mert az emberek nem mennek elébe, nem választják és vállalják, nem vetik belé magukat, nem aknázzák ki az alkalmat? Bizonyos értelemben csak a játékfilm éri el a pillanatot, s egy még erősebb értelemben csak a kalandfilm éri utol az eseményt mint nagy drámát.

A pornográfia követelménye a nemi szervek feltárása, megidézése, előhívása a rejtettségből, ahová a realitásprincípium és a szemérem törvényei utalják őket. A pornográf kultusz által megjelenített nemi szerv, egyfajta Alien-szörny, mely az akaratlan kényszer győzelmét jelenti be az akarat fölött. Az ábrázolás tilalmát igazolni látszik az erőszakosság, ahogyan a tilalmak alól felmentett nemi szerv főszereplővé válik, nemcsak a praktikus élet prózai tényeinek és a köznapok banalitásainak, de az emberi sors drámáinak, a társadalom problémáinak és a személyiség egészének sem ad helyt a pornográfiában, mindezt a mai pornográfia selejtes töltelékanyagnak, ráerőltetett hamisítványnak nyilvánítja, sőt végül a meztelen test egészét is háttérbe szorítja, az emberi összfenomént is messzemenően elhanyagolja, a szolgáló száj kivételével, melyet közvetlenül szembesít a hatalmat gyakorló genitáliákkal. A pornográf aktus a száj, mint a szellemi nyelvezet ura bukását hivatott látványosan inszcenálni. A nyelvi információ kibocsátójából a nemi szekrétum és egyéb exkrétum befogadójává lett szerv meghurcoltatásának kidolgozott stációi vannak. A lényeg azonban az, hogy ha a száj által „kibocsátott" anyagtalan információ jelöli be a világot, ezzel úgy jellemzi azt, mint

amelyben minden több magánál, míg a materiális exkrétumok által megbélyegzett és bejelölt környezet dolgai csak azok, amik. A beszélő ember a szellem tartálya, a szekréciós attrakciók embere mirigyeké és beleké. Én vagyok az úr, mondja a nemi szerv, a száj csak hazug sznob vagy aljas szolga. Ha meggondoljuk, hogy a hard-pornó az analitást is hasonlóan alkalmazza, úgy elmondhatjuk, hogy a pornográfia az aktív testnyílások, azaz a test aktív megnyílása iránt érdeklődik (a destruktív bestialitás rokonaként, mely egyazon irányban keresgélve, de kicsit tovább lépve, új „testnyílások" nyitásában érdekelt). A testnyílások események színhelyeként, kapukként, aktív határokként jelennek meg, a bekebelezés és a kibocsátás aktusaival alapított viszonyok és hierarchiák foganó helyeiként szolgálnak, attrakcióvá alakítják ember és világ egymásba való behatolását és összekeveredését, az ember létének igazolását közvetítik a világ, és a világét az ember által, szubjektum és objektum helycseréit valósítják meg a kooperatív beleérzésben, miáltal a magát átadó szubjektum válik abszolút objektummá, s az objektum – mint behatoló szerv és kontrolláló hatalom – abszolút szubjektummá, a szerelmi objektum, a partner pedig mindezt a világ nevében közvetíti és vállalja fel, mint a világ megszemélyesült nemi szerve. Ezzel a dologi aspektustól az eseményszerűhöz léptünk tovább.

Az élmény mindenek előtt a dologi referenst, mint önazonos állandóságot tartja szemmel, melyet egy tér összefüggéseiben vizionál, s kevésbé számol a referens eseményszerű oldalával, mely nehezebben megragadható, rögzíthető és tanulmányozható. Egyszerű dolgunk van, ha a kép valósághitelét egy felkereshető, szétszedhető és összerakható dologi tény adja, de hogyan igazolhatja a képet az esemény, valami, ami megesett, s ebben a minőségében, a léten átesve, kiesett a múltba? A dologi tényadottsághoz, mint újra felkereshető észleleti forráshoz folyamodhatunk, az elmúlt eseményt ellenben a kép őrzi, melyet igazolnia kellene, s így nem a kép igazságát bizonyítja az esemény, hanem az esemény igazságát a kép (pl. a hatóság által tagadott rendőrségi brutalitások videofelvételek általi bizonyításának eseteiben). Ha a kép képes vádolni a valóságot, ez ugyanolyan erős igazolása a képnek, mintha a valóság hozzákeresett tényei érvelnek a kép mellett. Az elmúlt események képének igazolása nem folyamodhat magához az eseményhez, csak annak más dokumentumaihoz, így a kép igazolását és az esemény értékelését egyaránt fenyegeti a szelektív emlékezet (pl. a kulturális emlékezet politikai szelekciója). Ha csak a kép maradt az eseményből, kérdés, hogy mit nem mutatott meg belőle? Mi az, amit elhallgattak előlünk? Tendenciózus szelektív kritériumok eredménye-e a maradvány? Egy pornófilm esetében is kérdés, mit tartottak érdektelennek vagy elviselhetetlennek az eseményből; s még nagyobb kérdés, hogy már maga az esemény is mennyiben befolyásolt a kamera jelenléte által. A képtilalom cenzúrája már magában az eseményben is hatékony: a leképezés tudata lehetetlenné teszi az esemény bizonyos lehetőségeinek megvalósulását. A leképezés eleve azzal fenyegeti az eseményt, hogy önmaga kontrollált mimézisévé, áleseménnyé válik. A pornográfiában különösen erősen lép fel az igény, hogy ha már a képet nem igazolhatja az elmúlt mivoltában ellenőrizhetetlen esemény, ezt a kép úgy kompenzálja, hogy minél többet hozzon magával az eseményből. A gyanú hermeneutikája a gyanú kultúrájának megnyilatkozása: a gyanú hermeneutikája a képek titkait akarja leleplezni, de már a képekre is jellemző a tárgy titkai leleplezésének törekvése. A gyanú kultúrájában a kép akkor vonz, s annyiban tekintik igaznak, ha a kép tárgya egybeesik egy kulturális képtilalom tárgyával.

A malackodás az obszcénnal való puszta kacérkodás, míg a pornográfiát az obszcén princípium képtilalmakkal megharcoló kutatása művészetté is teheti. A fénykép obszcén tárgya a meztelen test, az állókép a nemi aktust is csak a testek egy pozitúrájában foglalhatja össze, míg a filmképben, a fényképpel ellentétben, maga az aktus a tárgy, s a meztelen testek az aktus részeiként viszonyulnak egymáshoz.

Az obszcenitás purizmusa, a legszélsőségesebb antipuritanizmus nem fékezi, hanem fokozza az obszcenitást. A neorealizmust a naiv közönség kultúrájában a dokumentarizmushoz való játékfilmi közeledés tette népszerűtlenné. A pornográfiát – fordítva! – a „művészkedés", a nemi aktus dokumentációjától való eltérés, a játékfilmmel kacérkodó stilizálás károsítja erotikus szenzációértékében. A pornográfia az obszcenitás purizmusa: tényleges nemi aktusokat akar fényképezni, s hazugnak és unalmasnak minősít mindent, ami túlmegy a dokumentativitáson, minden színjátékot és mesét. Bár a populáris kultúra egyébként a játékfilmet, a mesét tekinti érdekesnek és a dokumentumfilmet kevésbé szenzációsnak vagy éppen unalmasnak, a nemi tárgy már önmagában, tárgyisága felbukkanásában is – exhibíciós – esemény, a nemi cselekedet pedig feszültséggel terhes, a suspense és a thrill elemeit felmutató drámai szenzáció, míg az orgazmus mint az eseménysor vége: a feszültség feloldása, az intenzív dráma happy endje.

Dokumentáció és fikció közötti elkerülhetetlenül kényszerítő csábításokat és átmeneteket, melyeket a híradó esetében már jeleztünk, a pornográfiában is megtaláljuk. A pornográfia lényege nem a mimézis, hanem a nemi reakciókat kiváltó nemi reakció: a szereplők koitális reakciójára támaszkodik a néző voyeur reakciója. A szenzációként forgalmazott esztétikai alakulat egyrészt valóságos nemi aktus, melyet másrészt bemutatás céljából inszcenáltak s képként, látványként kínálnak fel. Mindez nem idegen a köznapi interakcióktól sem, melyekbe a megfigyelt jelenlét tudata, a tekintetre való tekintet szintén mimetikus elemet visz bele.

A pornográfia vágyellenes tendenciája, hogy nem az aktusra váró vagy az aktus utáni bonyolult személyes lelkiállapotokat, nem a vágy kínját és rajongását vagy a teljesedés boldog békéjét, hanem magát az aktust tekinti tárgyának, nem a lehetőségek végtelenségét látja a testben, csak működő eszközt, mely egy esetleges változatot produkál. A vággyal nézett test szubjektivizálódik, a lélek tartályaként, míg az aktusban szemlélt testek ingercseréje, reagálásokat kiváltó reagálásai a testet megfigyelési tárgyként prezentálják: nem álmodozásra ösztönöznek, hanem reflexes válaszokra ingerelnek. Inkább alkalmasak a nemiség közvetlen reagálásmódjainak aktiválására, mint a megértés által megbékélő szemlélet előidézésére. A pornográfia kérdése nem az, hogy mit csinál az ember a testtel, hogyan építi rá léte természeti adottságára a személyesség szabadságát, hanem az, hogy mit csinál a test az emberrel. A dokumentáció azért válik szenzációvá, mert maga a test jelenik meg anyag és szellem csatatereként, természet és kultúra konfliktusának kihordozójaként.

A filmnézés, a koitális aktusra rákapcsolt, fölébe telepített voyeurisztikus aktusként, nemi tevékenységgé válik. A nemi aktussá váló esztétikai aktus, a szeméremsértő, exhibicionisztikus és voyeurisztikus aktivitások találkozásának médiumául szolgáló szemlélődés a nemiségnek a nemző erőről, a szexuális aktusnak a nemzésről való leválasztását segíti. A szexuális aktus, mely nem veszi ki részét a faj újratermeléséből, kárpótlásul az erotikát dolgozza ki önálló termelői és fogyasztói szféraként, érintkezési módként. A merev és rituális valóságigény, mely az ejakuláció látható igazolása érdekében megköveteli a nemi aktus megszakítását, ez az extrém materializmus messzemenően korcs nemi aktusokhoz vezet, mégis vállalja

a néző. A nemi aktus műtétté válik, vagy a saját röntgenképévé, amennyiben láthatóvá lesz a láthatatlan, externné az intern, s az extravaginális ejakuláció szenzációja nem a koitáló partnereket, hanem a fényképezett nemi szervet és a valóságos nézőt köti össze, amennyiben a történésben kulmináló cselekvés és üzenetté váló történés címzettje nem a partner vaginája, hanem a néző tekintete. A pornográfiában végül minden ismeretkritikai gondot a reflexes aktusra terhelnek, az ejakuláció válaszol minden kételyre. A befogadói tudat, a nézői élmény a kamera tanúságának tanúja, a kamera előtt pedig megtörtént valami, elanyagiasult a vágyteljesülés. A lelkek és viszonyok története egy reflexben, a reflex eksztatikusan megélt élménye pedig az anyagi maradványban foglalódott össze. A hosszú harcból, amely valaminek (partnernek, élménynek) megszerzéséért folyt, olyasmi maradt, amit el kell takarítani. A pornográfia záróaktusa a szekrétum kétértelműségének felmutatása. A szekrétum egy happy end maradványa, a jó vég rossz vége, szemét, ugyanakkor a kezdet lehetősége, génbank. A poén, hogy a pornográfiát a szemét aspektusa érdekli, és nem a kezdeté. Mintha a jelen pillanat rángó, vonagló és ürítő reflexei volnának az igazság, a jövők nyíló kapui pedig csak az alibi. A koitusz dokumentációja kis elbeszélés, amely lehetséges nagy elbeszélésekre utal, melyek eme kultúrában már nem érdekesek. A végén a nagy elbeszélések „magvait" láthatjuk eltakarítandó szemétként.

Az aktus kultusza reflexre redukálja a rituálét, a szekrétum kultusza pedig az anyag-kultuszt hajszolja a materializmus extrémjéig, a lelki értéke szerint legalantasabb anyagot emelve általában az anyag képviselőjévé. A régi esztétikák az undorító esztétikai szférájának megnyilatkozásaként tárgyalták a szekréció és exkréció produktumait. A vitalitás nedves és ragacsos primitív formái a primitív élet elhagyott őspocsolyájának ambivalens hatását képviselik. A pornográf aktus olyan vitális pokolkörökbe vagy immanens transzcendenciákba vezet be, melyek mélyein az undor a lelki vezetőnk, posztmodern Beatricénk.

Ez a nyersen materialista ejakuláció-kultusz felveti a kérdést: a valóságos nemiségben vajon milyen részt vállal a képzelet? Az előjáték ábrázolása azért nem találja méltó helyét a pornográfiában, mert a nemi partnerek a flört és petting minden mozdulatát emlékek és elvárások rendszerében érzékelik, olyan emlék- és képzetterekben, amelyek iránt a pornográfia nem érdeklődik. A nemi szerv ugyanis a jelenben él, nem akármilyen pillanatban, hanem múlttalan és jövőtlen, abszolút jelenben. Ez a reflexek ideje, a közvetlenség tökélye. A pornográfia tárgya egy elsőrendű szenzáció fordítottja: nem azon a ponton ragadja meg anyag és szellem, természet és kultúra viszonyát, ahol a természetből kilép a szellem, s a természet magánál többet hoz létre, a pornográfia tárgya, ellenkezőleg, a szellemtörténet vége, a szellem ősrobbanásának fordítottja, ahol a szellem önként felkínálja magát az anyagnak, visszaolvadni próbál, az oldódás mámorát inszcenálva végjátékká, a kialvás önként felidézett tragédiájává.

Rút-e a nemi szerv, undorítóak-e a nemi aktusok? A hard-pornó koncepciójában az arc egy másik nemi szerv, a soft-pornó koncepciójában a nemi szerv a másik arc. A hatvanas évek „szexuális forradalma" idején, s a hetvenes évek pornográfiájában a két koncepció egymás mellett élt, s kezdetben általában a hard-film sem fordult szembe még a soft-pornó koncepciójával, a zenekíséret ünnepelte az aktust, a rohanó ritmusok dallamos melódiák hízelgő kórusát sodorták magukkal, melybe belefonódott a szeretkezők elbűvölt sikoltozása. A szeretkezést becéző szavak kísérték, a mozdulatokban figyelmes önátadás volt érezhető, legalábbis az aktus iránt, s néha a partner iránti gyengéd empátia is. A sóvár tárulkozás és összefonódás képeinek tanulsága az volt, hogy az izgatott nemi szerv önmagában groteszk, de a

beteljesülésben való találkozásban a két groteszk alakulat szép egységgé válik. A soft-pornó gyakran virággal takarta a nemi szervet, de ha bemutatta is, az egyesülés esztétikus lehetőségeire irányuló követelést látta benne, a magányos izgalom bimbóját, mely az egyesülésben virágzik ki. Ez a koncepció azonban kezdettől defenzívában volt, s napról-napra szorult ki az akkor még moziműfajból, mely, miután az erotika templomává tette a mozit, a mysterium tremendumot választotta a fascinans helyett. A nézők nem a gyönyör lehetséges koncepcióját látták a soft-pornóban, csak megalkuvását a cenzúrával. A két formarendszer munkamegosztása azonban lehetséges, a japán pornográfiában pl. tovább fejlődött. Ez arra utal, hogy a nyugati világban győztes koncepció kulturálisan relatív, van alternatívája. A nyugati nők is még egy ideig a soft-koncepciót támogatták, míg új generációjuk, a test és a nemiség esztétikus igényeit kétségbe vonó szkeptikus aktivizmus nevében, szakított vele.

1.1.11. A filmkultúra patológiája (A perverzió mint a médium üzenete; a perverzió mint „rossz hír”)

Az utóbbi évtizedekben mindenek előtt a thriller műfaja figyelmezteti az embert, hogy mindig lehetséges még egy új „csavar” (= váratlan és teljes átértékelődés). Minden értékek átértékelődését követi minden átértékelések átértékelődése. A „magas” kultúrában sem visszavonni és felszámolni kell a kultúrkritikát, nem lemondani kell róla, de túl kell lépni, pontosabban: radikalizálása az út, melyen maga lépi túl önmagát. A posztkultúra olyan manipulatív közeg, amelyben minden mást jelent, és ez a más többnyire ellentétes a kinyilvánított értelemmel. Általánossá vált az elnyomást felszabadításként, bűnöket erényekként jelölő „gyarmati nyelv”, melyet Barthes még a politika nyelveként írt le. Ezért nő a világkép visszája, az érem másik oldala iránti érzék jelentősége. A „másik oldal” azonban maga is kétoldalú: nemcsak az igazság álarcát öltő hazugságot kell feltárni, hanem a torzulásokban erjedő jövendő dolgokat is. Freud a betegség nyeresége, Marx, Lenin vagy – mindhármuk nyomán – Deleuze és Guattari a torzulások, kisiklások nyeresége nagy elemzői voltak.

A posztmodernbe való átforduláshoz érkezett modernizmus nihilizmusa, akárcsak a promiszkuitív szexualitás, de-kódol, de-formál, új formaként adja el a káoszt, hódításként a feladást, új érzékenységként a tehetetlenséget, új erőként a gyengeségek kultuszát. A modernség a forma kultuszaként indult, mint új éberség, a tartalom ellenőrizhetőségét ígérő közeg iránti figyelem, de a nagyipari kultúratermelés idején, a versengő újdonságkultusz szükségszerű felületességének nyomása alatt, átcsapott a forma önfelszámolását hozó szellemi orgiába. A formaforradalom, akárcsak a szexuális forradalom, ellenforradalommá vált, mégpedig, a külsőségek megőrzése jóvoltából, észrevétlenül. Nem radikalizálták, hanem felfüggesztették a kultúrát kitevő különbségtételeket, s a piacélénkítés szolgálatába állították a felhigított érzékek ingadozását. Megismételte a kultúra, amin a politikai forradalom is átesett, mely nem a tömeg és a filozófia ígért találkozását, hanem a tömeg és a kultúra szétválását hozta, vadonatúj felvilágosodás és új életöröm helyett ősrégi erőszak zordon stupiditását.

Vajon a filmhíradó perverzitása nem találkozik-e a filmközeg vagy a filmkorszak kultúrája általánosabb tendenciáival és vonzalmaival? Nem kerülünk-e be már a kép egyszerű mozdulása által a perverzió teljébe? A bécsi Saturn-Film által 1906-tól gyártott korai szexfilmek egyike, a *Beim Fotografen*, tulajdonképpen már igazi metafilm. Túlöltözve fontoskodó

úrinőt látunk, amint élvezettel pózol a fotografáló masina előtt. Míg az asszony pózolva imponál, az őt körülugráló két férfi valami másra lennének kíváncsiak, ami a pózok mögött van, amit az önmutogatás eltakar. Az önmaga élő szobrává dermedő asszony kettősen eltakart, a divat és a pozitúra kódjainak kettős maszkhatása mögött rejtőzik el. Miután vetkőztetni próbálják – a kezek és tekintetek –, a nő felháborodottan távozik. A fotográfus erre a telefonhoz lép, és prostituáltat rendel a műterembe, aki csakhamar megérkezik. Az alapkonfliktus rejtőzködő test és vetkőztető tekintet konfliktusa. A rang kódjai által társadalmasított test a fenséget, illetve annak köznapi karikatúráját, a fontoskodó pózt igyekszik realizálni, míg a férfivágy szeretné kihámozni a társadalmi helyzet szimbolikájából a megmutatkozás pillanatát, a szépség izgató jelenvalóságát. A fenség eltakaró és általánosító, a szépség feltáró és individualizáló erőként szerepel a játszmában. Itt vagyok, ez vagyok, a számodra, a tiéd! Ez a szépség üzenete. Az új nő készséges fesztelenséggel vetkőzik, s ha az előbbinek feszélyezettsége, úgy az utóbbinak fesztelensége a veszte. A második fotómodell gyümölcsként kínálva veszi kezébe lemeztelenített mellét, a nemi éhség mártírjaként, obszcén szent, szinte megható pillanat. Ám nemcsak a beállított meztelenséget látjuk, hanem a nő szorgos vetkőzködését is, amint ruháiból kibújva vagy átöltözve, szorgoskodva hajlong, akaratlanul tárva fel a kontrollálatlanul, előnytelen perspektívákban megjelenő testrészek groteszkségét. Később lenge csipkékben pózol, s míg előbb a szépség groteszkbe fúlt, most a fenséggel egyesül. A fenség és groteszk között ingázó erotikus szépség hányattatását követve végül az eredményt látjuk, az erotikus fotográfiák dekoratív meztelenségét. A fotográfia a szelekciót, a kinematográfia a kombinációt képviselte, s a kombináció végül a szelekcióhoz menekülve igazolja önmagát. Mintha a kombináció megrémülne saját frissen felszabadult lehetőségeitől, melyeket nem tud kontrollálni. Mintha a film jövője függne tőle, hogy megtanulunk-e együtt élni és bánni az emancipált kontrollálhatatlannal?

Az erotika csak a film által megragadható dinamikus kétarcúsága a meztelenséget tovább vetkőzteti a mozdulat által. A meztelen akció a pózból kibillenő szépség állandó lecsúszása a groteszkbe, de a groteszkből állandóan újra kristályosodó szépség szenzációáradata is. A megmozdult kép több mint kép: a képen túlcsordul vagy áttetszik a leképezett lét gazdagsága, melyet a képesztétika többé nem kontrollál teljesen. A mozgókép soha nem lehet a tárgy teljes ellenőrzése, csak koncepció és tárgy alkuja. Ahogyan az erotika is több mint szép, mert a szépségen állandóan túlcsordul az individualitás életre és halálra ítélt elevenségének hősiessége, a megpróbáltatásé, mely abban áll, hogy valaki egyáltalán van, és bármint lépi is túl magát a maga vagy a mások céljai és eszményei irányában, magában valósága szerint meztelen. A pornográf film akkor kezdi kialakítani műfaji esztétikáját, amikor ritualizálva tematizálja a mozgó szépség önmagából való kibillenését. Már ez is megvan a *Beim Fotografen* szexdramaturgiájában. A modell egyszerre békaként terül el, előnytelen pózba dermed, prédaként kínálva fel magát, bárkinek és bármi célra, s cáfolva az előbbi póz esztétizmusát. A szépség élménye esetében két előnyös póz összekötése volt az obszcén, míg az obszcén élmény akkor jön létre, ha a kompromittáló pózok kötőeleme a szépség.

A mozgókép a köznapiban is feltárja a perverzet, a filmnézés azonban nemcsak ebben az értelemben perverz. A *Szerelmes Thomas* vagy a *Truman Show* a filmkultúra perverzitása elleni lázadásról szóló filmek, a *Videodrom* pedig maga a filmkultúra perverzitása elleni lázadás. Miben áll ez a perverzitás? Lényege, hogy a képfogyasztás kényszercselekvéssé, a képvilág börtönné válik. Ez azonban olyan börtön, amibe önként vonul be az emberiség,

ezért igazabb a *Zöld szója* című film, mint a *Mátrix*. Az előbbi filmben ugyanis halálmozit látunk, ahová önként ülnek be az öngyilkosok. A nézőket, ha az élmény valóban lényegileg „abnormális", halálösztönük viszi a moziba, a nyüzsgő nagyvárosi létharcból a kihűlt árnyak birodalmába, ez ugyanaz a kísértés és kíváncsiság, mely korábbi korokban a mágikus rituálé, pokoljárás és szellemidézés formájában szembesült az elviselhetetlen, végső dolgokkal.

Camille Paglia fény és sötétség harcaként írja le a pornográfiát, „a nő chthonikus bensőségének" férfiúi kutatásaként (Camille Paglia: Die Masken der Sexualität. München. 1995. 53. p.). A pornográfia kegyetlensége a szellemet megerőszakoló természet kegyetlenségét akarja megerőszakolni. Ennek érdekében a formát ostromló, megbabonázó, elnyeléssel fenyegető anyag hatalmát idézi fel, hogy megértse az akarat vereségét a vágyban, megvizsgálja a két előre vivő erő, akarat és vágy antagonisztikus konfliktusát, s megalapozza a harmadik erő, a megismerés, a szembenézés hatalmát, az előbbi vereség tovább vezető jóvátételeként.

A tekintet keresi fel a tárgyat, de a kép a kamera terméke, a tekintet nemzi, de a gép szüli meg őt. A filmképnek a szellem az apja, és a tárgy, a dolog az anyja. Monstrumházasságból, horrornászból születik a „hetedik" művészet. Úgy keletkezik a filmkép, mint a mítoszokban, ég és föld egyesüléséből, a világ. A filmkultúrában azonban az apa és anyaszerep is androgünné válik, amennyiben azt is mondhatjuk, hogy a tárgy impulzusa, a kamera munkája nemzi a képet az anyagi hatást befogadó kulturális közeg önátengedésében. A kép születésének pillanatában, akárcsak a nemi aktus végső fázisában, anonim és prekultúrális erők birkóznak. A filmkamera mint rögzítési eszköz és a filmtechnika mint rögzítésmód terméke a leképező, érzékeny anyag és az anyagi impulzusokat, fényreflexeket küldő tárgy egyesülési aktusából keletkezett filmkép: gyökeresen pornográf képződmény. A tárgykép, mint a képtárgy indexe által a filmkultúra közvetlenül érintkezik a chthonikus természettel, nem utánozza, hanem befogadja azt.

Hiába nyitott a filmtudomány az esztétikánál szélesebb kutatási területet, a filmológia is adósunk maradt a fényképpel és filmképpel kapcsolatos babonák és rituálék rendszerezésével, s a pszichoanalízis sem tárta fel a hozzá kapcsolódó szenvedély(betegség)eket. Végül maga a film, mindenek előtt a mai japán horrorfilm kezdte kutatni ezt az érdekes tárgyat, figyelmeztetve, hogy a kutatások hosszú elmaradása már egy újabb reánk váró kutatási tárgy, talán az intellektuális kultúra fóbikus viszonyának tanúsága. De nemcsak az új horrorfilmben, régebbi útleírásokban is bőséggel találunk a kép „gonosz varázslatával" és más hasonló kulturális koncepciókkal kapcsolatos anyagokat. Következzék egy példa a XX. század közepéről: „Verőfényes kairói délelőtt… Először látunk muzulmán temetési menetet a legnagyobb afrikai város európai negyedének legforgalmasabb utcáján…Véletlenül éppen nálunk van a fényképezőgépünk. Gyorsan megelőzzük a gyásznépet, és Mirko menet közben beállítja a gépet. Ügyesen két felvételt készít a menet éléről, majd néhány lépéssel odébb áll, és máris elhalad előttünk a letakart koporsó. Harmadik felvétel. További megfigyelésre már nincs időnk. Arra sem, hogy lecsukjuk a bőrtokot, mert egyszerre izgatott muzulmánok tömege zár körül bennünket, magával sodor és a legközelebbi ház falához szorít. Nem tudjuk megérteni, mi történik. Haragos tekintetek, szidalmak, fenyegető öklök, izgatott kiabálás, köpködés. Azután az első ütlegek. Menekülésre nem is gondolhatunk ebből a légmentesen elzárt körből. Hátrálunk…A halott egyedül marad az utca közepén a kövezeten, mialatt tucatjával nyúlnak a karok arcunk és a fényképezőgépünk felé." (Jiri Hanzelka – Miroslav Zikmund: Afrika az álmok világában és a valóságban. 1. köt. Bp. 1954. 149-150. p.) Miután

a XX. század második felében eléntötték a világot a turista népvándorlás újnomád hadai, az emberek megtanulták visszafogni a kameravégre kapottság keltette rosszérzést, a posztmodern ember pedig önként ágál és vall a kamera előtt. Ez két kérdést vet fel: 1. Ki az érzékenyebb, az, aki látja az ember kameravégre kapása és puskavégre kapása közötti analógiát, mint nemcsak az imént idézett egyiptomiak, hanem Kieslowski is, vagy az, aki nem lát benne problémát vagy üdvét várja tőle? 2. Vajon a kamera-nyilvánosság felé való mai tolongás nem ugyanazon félelem túlkompenzálása-e?

A természetes vagy naiv érzék mélyen átéli a képrögzítés zsákmányául esett ember szorongását. A babonás félelem és a belőle következő védekezés nyomai a mai emberből sem hiányoznak. A kéretlenül, lopva lefényképezett, lefilmezett ember kifosztva, leleplezve és megerőszakolva érzi magát. A „primitív" hit szerint a fényképezett ember a fényképező ember hatalmába kerül, de a modern érzék sem tud szabadulni a gyanútól, hogy a fényképezés ártás. Kinyilvánított célja, hogy megőrizzen, de ehhez előbb valamiképp meg kell ölnie, valamit megsemmisíteni bennem. Létem spontán igazsága modoros léthazugsággá változik a kamera tekintete előtt. A kamera általunk leírt „ártó" hatása a tekintet Sartre Lét és semmijében leírt „ártó" hatásának változata. Ha tekintetünk rajtakapja a rápillantó tekintetet, az idegen tekintet színpadára állítva egy idegen forgatókönyv fogságába esünk, elkezdünk szerepet játszani, az individualitás visszahátrál a kollektívba, a felfedező és alkotó jelenlét a kollektívumba. Ezért jelezte a régi, érzékenyebb kor szűzleánya szemlesütéssel a feltétlen elfogadást, az óvó tapintatot, az anyaságra való képességet: a lopva vigyázó anyatekintet nem ártalmas.

Tekintet és tárgy macska-egér játéka ugyanolyan problémát okoz a filmkamerának, mint a váratlan pillanat rajtakaphatatlansága. Nemcsak a mindig váratlan, sorsfordító pillanat, pusztító katasztrófa vagy megvilágító jelenés rajtakaphatatlan, hanem az én is. A híradók – rekonstruált híradókként – fikcióvá változtak a nagy pillanat iránti vágy szolgálatában, az egyén pedig, aki viselkedése nyilvánosságra hozatalát felelősségre vonásként értelmezi, anonim általános alannyá változik a kamera előtt. Az egyik esetben a filmes cseréli le a tényt fikcióra, a másik esetben maga a „tény", a „tárgy" csinál magából fikciót.

A „klasszikus" dokumentumfilm (Flaherty, Murnau) átváltozik dokumentáris játékfilmmé, a dokumentált élet átváltozik önábrázoló színjátékká: magát játssza ugyan, de játssza. A családi amatőr filmekben is van valami hamis, a tény nem elégít ki, mert nem eléggé tény, hanem inszcenált önábrázolás, görcsös reprezentáció. Ki lehet-e hámozni a reprezentációból a prezentációt, a szimbolikus kódok érvényesítési kényszeréből az egyszeri realitást? Ki kellene várnunk azt a kiváltságos és áruló pillanatot, amikor a realitás nemcsak gyón, ami szintén prekódolt reprezentáció, hanem önkénytelen lelepleződik, válsághelyzetben elmozdulva, önkénytelenül felfedi többnyire maga által sem ismert céljait és okait. Ez pontosan az az esemény, amiről a klasszikus dokumentum, sőt híradófilm is mindig lemaradt. Módosul-e a probléma azáltal, hogy a mai világban, amikor mindenütt jelen vannak a videókamerás turisták, mind gyakrabban rendelkezünk a „pillanatot" elkapó képsorokkal? A probléma azért is fennmarad, mert a kamera csak mechanikus értelemben találkozik a „pillanattal", melyet nem az involvált személy résztvevő tekintetével lát. Mindaz, ami a résztvevő számára tragikusan nagy vagy rettenetes, a mechanikus tekintet számára csalódást keltően kisszerű és idegen. A filmhíradó hozzájárul az ember általános leértékelődéséhez: mindent inflál, amit bemutat. A tragikumból a képbe átmentett maradvány az obszcén tény perverz képe.

Nemcsak a „pillanat” elkapásának esélye nő, a cinéma vérité óta a pillanat szándékos előidézésének technikáit is kidolgozták. A vasúti balesetet vagy repülő szerencsétlenséget többnyire ma is lekési a kamera, a személyes élet balesetei, katasztrófái, leleplező, kínos helyzetei azonban előidézhetők. Lehet, hogy ha nem állítjuk le a kamerát, előbb-utóbb összeomlik a szerepjáték. Ekkor válik a kép zavarba hozóvá, kínossá, perverzzé, és a leképezett személy áldozattá. A „kandi kamera” műfaj kétszeresen beteg: a képek egy része láthatólag beállított geg, más része, amennyiben nem művi, felháborítóan embertelen. Kieslowski és Žižek a dokumentumfilm problémájaként vetik fel a problémát, melyet a filmközeg mindig kísértő, legalábbis mozzanatként jelenlevő általános perverzitása kérdésévé általánosítottunk. Egyben a mai kultúra általános obszcenitásának alapproblémája: a zaklatás, az illetéktelen behatolás az intimszférába, a közszféra voyeurisztikus imperializmusa, mely annektálja, kiforgatja a privátot. „Félek az igazi könnyektől. Még csak azt sem tudom, jogom van-e lefilmezni őket.” – mondja a dokumentumfilmtől a játékfilm felé forduló Kieslowski (Id. Slavoj Zizek: Die Furcht vor echten Tränen. Berlin. 2001. 67.p.). Kieslowski a voyeurizmus bestialitását érzékeli. Ám ha, mint a játékfilmben a színész teszi, az ember felkínálja magát a kamerának, a közösség gépesített tekintetének és ítéletének, az exhibicionizmus problémája vetődik fel.

Voyeurizmus és exhibicionizmus, két csapda alternatívája marad? A film felidézi a felhalmozott formarendszereket, vizuális, színjátékos és történetmesélő kódokat, hogy párbeszédre késztesse őket az anyaggal, melyet kamera és tárgy közvetlen viszonya visz bele a játszmákba. A *Taxidermia* című film első „hőse” a néző, aki minden résen, nyíláson át a nő „réseit” és „nyílásait” lesi, s olyan voyeur, aki belehal a pillanatba, amikor, akaratlanul meglepve, az exhibicionista pozíciójába kerül. Ugyanezen film utolsó hőse az önboncoló, aki a tartósító, kitömő gépnek kínálja fel magát. Az előbbi figura a mozinéző, míg az utóbbi alak a filmszem tárgya, a rögzített személy metaforája. A filmnéző életből kiszorított, sötétben élő voyeurizmusa és a kamera előtt álló ember önboncoló exhibicionizmusa anyagot szolgáltat az értelmező montázs számára. A filmben forma és anyag, anyag és szellem keresik egymást.

A perverz felidézi az obszcént, de nem tudja megvalósítani (a „végére járni”, „csúcsra járni”), az obszcén felidézi a tragédiát, de nem tudja megvalósítani, a tragédia viszont az isteneket vádolja obszcenitással. A cinikus perverzitás önmagát, a tragikus perverzitás önnön ellentétét igenli. A cinikus perverzitás pozitív, a tragikus perverzitás negatív visszacsatolási viszonyra épül, az előbbi tükrözi a turbókapitalizmus dinamikáját. „Meg fogom mutatni, hogy a magas kultúra, a modernizmus nihilizmusa által önmagát fosztotta meg erejétől. Így válhatott a tömegkultúra a nyugati múlt fő örökösévé.” – írja Camille Paglia (uo. 49. p.). „A huszadik század nem a szorongás kora, hanem Hollywood kora. A személyiség pogány kultusza új életre ébresztett és ural minden elmúlt művészetet és gondolkodást.” (uo. 50.). A cinikus perverzitás filozófiai megalapozásának és általános világnézeti győzelmének idején, Paglia szerint, a „lesüllyedt kultúrjavak” világában találhatók meg a szellemi ellenanyagok. A magas le- és az alacsony felértékelésének eme dialektikája számára döntő indícium, hogy, mint láttuk, a felvilágosodás modernista érájában az obskurus, babonás mítosszal, az eszképista mesékkel, és általában a hittel szemben igaznak tekintett hír elidegenedett, a tény pervertálódott. Elviselhetetlen, hogy a film mindig elhibázza az elviselhetetlent, és mégis a közelében marad, nem szabadul csábításától. Ez a filmkultúra nagy kihívása. Az irodalmi pornográfia nem igazi irodalom, mert a fogalom, a magáénál nyersebb és elementárisabb hatások felidézésének szolgálatába szegődve, nem úr benne a saját portáján, a filmben viszont, ha nem is

pornófilm, mindig marad valami eredendően pornográf. Az irodalom modernizmusa a klasszikus kultúra találkozása a pervertálódás kihívásaival, míg a film a pervertálódás erjedési állapotából kiforró új formák ígéretével lép fel. A filmkultúrának kiinduló- és nem végpontja a közegalapító perverzió, melytől a közeg kidolgozása így csak távolodik. Paglia megállapítását igazolja, hogy a tömegkultúra szorgosan rendszerezi a formákat, amikor a magas kultúra megtámadja őket. A tömegkultúra nem de-kódol, hanem az őskódolást építi tovább, differenciálja, vele keretez és alá sorol be, segítségével klasszifikál minden további kódolást: minden egyéb műveleti rendszer fölé rendeli az archetípusok őskódjai és az alaktalan harcát. Ez azt jelenti, hogy a tömegkultúrát úgy üldözi, s oly közvetlenül érintkezik vele ma is a prereflexív érzékeket ostromló alaktalanság, ahogyan a fényérzékeny réteget is maga az anyag ostromolja. Ez az oka, hogy a tömegkultúra a filmben találja meg klasszikus nagyformáját.

Ahogy a képzőművészeti kép harmonikus statikáját feloldja a mozgókép, úgy oldja fel a tömegkultúrában a mítoszkör a műalkotást. Ez azonban nem a rendetlenség győzelme a rend felett, hanem egy dinamikus rend keresése, túl a nyugati kultúra megalapozó eszméjén, a statikus renden. A káosz a statikus rend határán jelentkezik, a dinamikus rend nem fulladna káoszba; a cinikus perverzió a nyugati kultúra alkonya, és nem valami őt elsöprő idegenség. A tragikus perverzió ezzel szemben olyan gyötrelmek kifejezése, melyek a lehetséges új világ szövetségesévé válhatnak. Végül a mocsok olyan tengerét tárja fel – saját kultúrájában – az ember, ami negatív képévé válik a jónak, az elbutulás olyan mélységeit, melyek pontosan körülírják az ész feladatait. A megújulás akkor következik be, amikor a felfordulás élére áll a felforgatás. Ennek előjele, hogy a túlkultúrált szellem produktumai pedáns és üres rituálévá válnak, a naivitás pedig bölccsé.

A filmkép ugyanúgy bekeretezi a látványt, mint a festészet, de míg a festészet megrögzíti a formát, a filmkép a rögzítetlen valóság emléke. A mozgókép nem az életnek a valóságon túli végleges formába öntése, a filmforma megőrzi a formátlanság mozzanatát, a képfolyamban minden forma ideiglenessé nyilvánít minden formát. Míg „fizikai lényekként kéj és fájdalom dionüzoszi kontinuumában élünk", a „nyugati tekintet" az elhatárolt területek mintáit nyomja rá a természet folyamára (Paglia uo. 54.). A film formatörténetét áttekintve azt látjuk, hogy előbb a mozgóképet darabolja és fegyelmezi a montázs, utóbb a montázst oldja a plánszekvencia. A daraboló figyelem önkijózanító erejének és az élményfolyam eksztatikus sodrásának ellentmondása a filmmédium szerkezeti lényegéhez tartozó kihívás, mely az új filmformák kitalálására késztet. Ez pedig azonos azzal, amiben Paglia, a filmkorszak gyermekeként, az emberi kultúra alapproblémáját látja, amint leírja apollóni elhatárolás és dionüzoszi regresszió harcát.

A perverzió de-kódol, a pornográfia pedig közvetíti, felidézi a de-kódoló magatartást, melynek képe szintén de-kódol: a pornográfia óhatatlanul műveli is, amit ábrázol, az emberi, kulturális kódok lebontását, s a hús, a bőr, az ösztön „diskurzusa" számára szót adó szellemi elbizonytalanodás megvallását. A pornográfia annak gyónási kényszere, amit a kultúra megvallhatatlannak tekint, azért meggyónhatatlannak, mert ez esetben a gyónás is ismétlése, újra elkövetése a meggyónandó tettnek, tehát nem jóvátétel, hanem visszaesés. A pornográfia mint diskurzusforma konfliktusa már a perverzió mint magatartás konfliktusa is. A pornográfiában azt látjuk, hogy a diskurzus óhatatlanul cselekvésértékű, a perverzióban azt, hogy a cselekvés talán elsődlegesen szimbolikus diskurzusértékű. A perverzió annak feltárni vágyása, amit az ember eltakarni vágyik, annak megcselekvési kényszere, amit az ember meg-nem-

tenni vágyik. A perverzió annak a vágynak a győzelme, hogy az akarat legyőzessék azáltal, amit legyőzni akar. A vágy akarat fölötti győzelmének vágya. A szellemi szabadság vágya a szellemtelen burjánzás szabadosságára. Paglia szerint a pornográfia legotrombább megnyilvánulása is kísérlet „képet alkotni a chthonikus természet mint egész hallatlan hatalmáról. Művészet-e a pornográfia? Igen. Mert a művészet az őseredeti misztériumok szemlélete és képzete, rituális ábrázolása." (uo. 53. p.). A cinikus perverzió banalizálódik, csak a tragikus perverziót jellemzi a szellem és szellemtelenség összeütközésében álló aktuskarakter szellemi aktusként realizálódó katartikus reflexivitása. A tragikus perverzió elviselhetetlenül botrányos kifejezés: a szégyenletes önkifejezése, az én kudarcának, összeomlásának önkifejezése. Az önkifejezés összeomlása az összeomlás önkifejezéseként. Ezáltal azonban tanulmánnyá válik a kudarc, s a tragikus perverzió az emberi határainak önkínzó kutatásaként jelenik meg. A tragikus perverzió olyan erők szimptomatikus megnyilvánulása, melyek kényszerzubbonynak érzik a kultúrát. Ezért a perverzió éppúgy kultúrkritika, mint ahogyan a kultúra sem mondhat le a perverzió kritikájáról, máskülönben maga válna perverzióvá, mégpedig annak cinikus változatává. A film pornográf médium, de amikor az irodalomban és filozófiában a szellem csúszik le az alaktalan dicsőítéséhez, a filmben az alaktalan indul el újra alakot, az anyag szellemet, a lét lényeget, a széteső tehetetlenség összefogó és mobilizáló értékeket keresni. Ezt az új Odüsszeiát kell leírni a filmkultúra elméletében.

1.1.12. A menekülő eseménytől a mesemondó tényig (A dokumentarizmus esztétikája)

A tényrögzítésre specializált formák, a híradó- és dokumentumfilmek is tele vannak a fikció nemfiktív-beli kezdeményeinek szenzációival. Nemcsak Lumière és Méliès filmjeinek oppozíciójában, már a Lumière-filmekben is megfigyelhető a film eredeti ingadozása fiktív és nemfiktív között, mely később is kíséri a filmi információközvetítés és dokumentarizmus történetét. A menekülő pillanatot, váratlan és hozzáférhetetlen szenzációt a rekonstruált híradók színjátékos elemekkel pótolják. De nemcsak a pillanat menekül, a tény is ezt teszi. A tényként kezelt, megfigyelési tárggyá tett lény védekezik. Ezúttal nem az elveszett pillanatot pótolja a színjáték, ellenkezőleg, a rajtakapott lény merevedik meg, egész viselkedése hazudni kezd, a tény alakul át színjátékká. E jelenséget a tény cselének nevezhetjük. A tény csele azért lehetséges, mert ez a tény nem egyszerű tény, hanem ténnyé tett észlény. Valójában átviteli konfliktusról van szó: a fényképezett ember átviszi a kamerára a megfigyelő és felügyelő tekintettel és tekintéllyel kapcsolatos összes konfliktusai emlékét. A cinéma vérité újításai a tény cselét akarják kicselezni. Az „igazság megmutatásának nehézségei" tudatosításával jön létre a klasszikus dokumentumfilmből a modern: „Vajon a kamera látható jelenléte nem változtatja-e meg a valóságot? Vajon a valóság nem mereven és ünnepélyesen fog-e megjelenni, s voltaképpeni lényege – a spontaneitás – nem vész-e el, nem dermed-e meg?" – teszi fel a kérdést Morin (Edgar Morin: Az igazság megmutatásának nehézségei. In. Homoródy – Sallai (szerk.): A híradó- és dokumentumfilm problémái. Bp. 1965. 271. p.). A megfigyelő tekintet, mint általánosított és gépesített kollektív szem „rontása" színjátékká alakítja az életet. A rituális és ceremoniális eseményekben, figyelmeztet Morin, már maga az élet dramatizált és mitizált (uo. 272. p.). A *Nanuk az eszkimó* forgatásakor csak fél hókunyhót

építettek, hogy lefényképezhessék a „belül” zajló eseményeket: Nanuk és családja nem élik, hanem játsszák, bemutatják életüket. A klasszikus dokumentumfilmek végső soron nem dokumentáris, hanem a dokumentumba rejtett fikcionális elemek segítségével nyerik meg és bilincselik le a nézőt. A tényrögzítés azért oltható be ilyen könnyen fikcionális elemekkel, mert a dokumentum alapja és kerete mindig fikció, a tényeket tárggyá, a benyomásokat ténnyé tevő előfeltevések szintjén a tényigazságot mindig megelőzi a fikció. Az ember és természet harcát dramatizáló és mitizáló klasszikus dokumentumfilmek hőst teremtenek, de ezt olyan hatásosan teszik, ami az olasz vagy japán neorealizmusban a dokumentumfilm utánzására csábítja a játékfilmet. A *Kopár sziget* című filmben a föld az a trójai vár, amelynek paraszti ostromát, sokéves háborúként, a munka eposzaként, elmesélik. A pszeudo-tényábrázolás puritanizmusát a himnikus stílus modernizálására használó játékfilm dokumentumfilmre, Fejős *Egy marék rizs*ére utal vissza.

A dokumentumfilmben csírázó fikciós elemek nemcsak a megmutathatatlant pótló kiegészítések vagy az áttételi konfliktusok által mobilizált ellenállás és hárítás következményei. A dokumentumok mítosszá totalizálják egymást, a tények mítoszokat hordoznak. A klasszikus dokumentumfilm játékterét meghatározó alternatíva azonos a mítoszéval, mely a kezdet (a teremtés) vagy a vég (mint megváltás) tökéletességével magyarázza a világot. A dokumentumfilmben ez a megőrző, megörökítő, konzerváló antropológia illetve a haladást propagáló, szolgáló és ünneplő politikai aktivizmus alternatívájaként jelenik meg. Ha az előbbi legismertebb példája Flaherty, az utóbbié Vertov. Flaherty és Murnau a múltat romantizálják, Vertov és Riefensthal a jövőt heroizálják. A *Moana* forgatásakor a valóságban már nyugati szokásokat követő és európaizált öltözéket viselő szamoaiakat a filmesek öltöztetik népviseletbe, így a szereplők nem önmagukat nyújtják, hanem eleik életét játsszák el és rítusait elevenítik fel a filmben. Napjainkban a szibériai népek már csak a filmesek kedvéért adják elő a samanisztikus rituálékat. Flaherty és Murnau a múltat fényképezi, míg pl. Viktor Turin: *Turkszib* című filmje a jövőt.

A film is fikcióval keveri az életet, de már az élet is fikcióval keveri magát. Minden élet bármifajta dokumentálásakor kérdés, hogy már a fényképezett valóságban is mennyi a megjátszott illúzió. Hol valóban élet az élet, és mennyiben csak játék. A Lumière testvérek filmjeinek meglepően nagy része nem élettényeket rögzít, hanem mutatványos szenzációkat. A lefilmezésre érdemes pillanatokat kereső, eladható filmeket produkálni kényszerült operatőrök nem a való életet részesítik előnyben. Az ünnep, a sport, a játék, a cirkusz és varieté világa a filmi képrögzítés kedvelt témája és az artista a hőse.

A dokumentumfelvétel a tények megajándékozása az örökkévalósággal. Mi éri meg ezt, mi érdemes reá? Mindenek előtt a különleges pillanatok dokumentálása lenne a cél, melyek mindenek előtt katasztrófák, megpróbáltatások: nevezzük őket fekete szenzációknak. A fekete szenzáció az a tény, amely kifog az emberen, nem hajlandó szembenézni vele, míg legyűri őt. Olyan tény, mely rejtőzik az ember elől és meg is támadja őt, így az ember csak a tény legyőzése után szemlélődhet. Az ember válasza a fehér szenzáció, melynek témája az ember csele. Az ember kifog a tárgyakon, önmaga eszközzé tétele által. A fehér szenzáció hőse a maga-ura, mint a világ ura. A szenzáció lényege a tökély, a perfekció, módja az önuralom, melynek eredménye a tárgyi feltételek fölötti uralom. Ez az artista produkció lényege. A mutatvány túlteljesíti a banális életet, kitágítja a „természetes” határait és kihívja a halált. A néző azt is várja, hogy az oroszlán leharapja az idomár fejét, hogy leessék a tányér az artista kezéből

vagy az artista a trapézról, és azt is várja, hogy az artista bebizonyítsa, megérdemli, hogy mindez ne történjék meg. Itt csak a legrosszabb történhet meg, vagy a legjobb. A rossz vég valószínűségét legyőzi az önuralom általi uralom valószínűtlensége. Az artista ugyanazt teszi a valóságban, amit a hős a mesében, túlteljesíti magát, behatol a valószínűtlenbe, kihívja a sorsot és uralja a veszélyt. Az artisták megelevenedett mítoszok: a vadak ura, a levegő ura stb. A hős érdekkel teszi mindezt, de önérdek nélkül, a közösség érdekében, míg az artista érdek nélkül, célja maga a mutatvány sikere, mely már nem válik valami ezen túli, a világ átalakításában megnyilvánuló „haszon" megszerzésének eszközévé. A cirkuszban eltöltött est a pazarlás ünnepe, az artista erejét pazarolja, a néző idejét és pénzét.

A mutatvány, mint „fehér szenzáció" nemcsak a tetten érés elől menekülő, lefényképezhetetlen „fekete szenzációk" pótléka, hanem a banális életben mindig elmaradt eseményeké, az élet szenzációié is. És pótléka végül a csodának is, melyet a fikció csak szembeállítani tud a valósággal, míg az artista valósággal, a bűvész pedig illuzórikusan, ha csak pillanatra is, de egyesít vele. Az artista a valóságban teljesíti túl a valóságot, de nem keveredik vele, nemcsak a mutatvány valószínűtlen, a pódium és a világítás is kihasítja a produkciót az életből, mintegy bekeretezi. A mutatvány reális aktus az irrealitás státuszában. Realizált valószínűtlenség, megelevenedett mese, mégis, továbbra is az elérhetetlen és utánozhatatlan distanciájában. A pódiumon emberfelettinek tűnő lény, akinek varázsától az anyák féltik a lányokat, egyúttal lenézett „csepűrágó", társadalom alatti, kóbor nomád. Banális köznapiságba integrálhatatlan mivoltában már köznapi egzisztenciája is egzotikusan kalandos és patetikusan melodramatikus. Az artista mutatványban egy kivételes realitás válik az irrealitás előlegezésévé. Míg a fikciós film a realitás lenyúzott fenomenális burkát, a mumifikált tényrögzítéseket teszi az irrealitás kifejezési formájává, a mutatványokat dokumentáló filmfelvétel fordítva, a tényvilágban fedezi fel azokat a különleges tényeket, melyek a mesék konnotációs erőivel bírnak.

A mozgókép számára kényelmesen hozzáférhető tárgyak: az ismétlődő természeti történések, a mechanikus munkafolyamatok, köznapi rutincselekvések, rítusok és ceremóniák, játékok. A rajtakaphatatlan esemény nemcsak váratlan, hanem félelmes és obszcén, nem tudni, valóban keressük, vagy menekülünk előle, ráadásul a modern életben mind inkább belsővé válik: az ember nem drámaian szakít, csak érzi, hogy ezt a személyt ezután kerülni fogja. Ha feltesszük, hogy az inkognítós – elidegenedett, modern – élet eleve menekül a megnyilatkozás elől, s a személy anonim általános alanyként igyekszik inszcenálni mindennapjait, akkor a rejtett kamera is csak ezt az általános banalitást és eseménytelenséget ragadhatja meg. A rejtett kamera alkalmas a zavartalan banalitás megragadására, a provokáló kamera ezzel szemben nemcsak megfigyel, elő is idézi a megfigyelendő eseményt. Ha az igazság rejtőzködik és a valóság menekül, akkor nem meglesni kell, hanem kikényszeríteni: „a kamera és a valóság találkozásából az igazság új típusa keletkezik, amely a megfigyelt és a megfigyelő párbeszédéből áll…" – írja Morin (uo. 272. p.) Mivel a többi esemény menekül, végül ember és kamera találkozása lesz az esemény. A kamera nem egy marciális kaland megfigyelője, hanem egy episztemológiai kaland szubjektuma. Amikor a XX. század közepén a filmesek rájöttek, hogy az igazságot nem, legfeljebb az igazság keresését tudják dokumentálni, a dokumentumfilm ugyanazt a konfliktust élte át, amit a művészet, amikor a valóságos tények utánzásáról lemondva, esztétikai tényeket teremtett. A filmezés beavatkozása az elérhetetlen kanti magánvaló pozíciójába szorítja ki az életet, amelyet rögzíteni szeretne, és

helyette egy másikat teremt. Nem a filmesek lépnek be a valóságba, hanem a natúrszereplők a kinematográfia külön világába, egy másik életbe, mely nem az övék. Ezzel a cinéma vérité előlegezi azt a posztmodern állapotot, melyben a médiába épül bele a világ, és nem a média a világba.

A fényképezés, amely rögzíti a provokált, és provokálja a rögzített adottságot, mindig többet rögzít, amint amit az ember mutatott. Nem a maszkot rögzíti, hanem a maszkírozást, nem a szerepet, hanem a szerepjátszást. Vajon nem az élet és a kép további távolodása lesz-e az eredmény? Lehetséges-e a színjáték kiiktatása? Képes-e erre a dokumentumfilm, vagy csak a fikció, a filmszínjáték iktathatja ki az életszínjátékot? Elérheti-e a dokumentumfilm, hogy maga ábrázoljon és ne pusztán egy önábrázolást rögzítsen? Ne a fényképezett ember ábrázoljon a kamera számára egy képzelt embert, hanem a kamera a néző számára egy valóságos embert!

Az igazság nem a mindentudó megfigyelő birtoka, hanem a privilegizált individuális és csoportperspektívák információcseréjének terméke. A filmezett ember és a filmes igazságcseréjének folytatása film és néző igazságcseréje, a vágyott objektivitás pedig az igazságcsere lehetséges „haszna" mint igazsághalmozás. A filmes először is igyekszik alkalmat teremteni, hogy a laikus szereplők előadják önmagukat, azaz megmutassa magát az élet. Erre épülhet rá azután a pszichoanalitikus illetve szocioanalitikus igazság, ha a filmes elkapja vagy kiprovokálja azokat a játékszüneteket, amelyben kisiklik az önmítizáció, és az élet titkolt vagy önmaga számára ismeretlen aspektusai kezdenek megmutatkozni. A szocioanalitikus igazság megragadásában a szocializmus iránti bizalom elvesztése, majd a hagyományos esztétikum iránti bizalom megrendülése idején jó volt a magyar film (*Hosszú futásodra mindig számíthatunk*, *Jutalomutazás*). A fekete és fehér szenzációk a játékfilm hatásmódját előlegező különleges pillanatok segítségével teszik érdekessé a dokumentumfilmet. A szocioanalitikus leleplezések ezzel szemben a banális máz felfeslésében ragadják meg a társadalom kínos titkait. A puszta banális tényekkel szembeállítható különleges tények a szenzációk illetve a titkok. A szenzációban felülmúlja magát, megkettőzi ambícióit az ábrázolt élet, míg a titokban felezi magát a leleplezett világ, levetve a konszolidáció hamis látszatát.

Miután a fentiekben figyelemmel kísértük dokumentáció és fikció küzdelmét a dokumentumfilmben, végezetül arra kell figyelnünk, hogy ez a küzdelem a fikcionális játékfilmben is tovább folyik. A dokumentumfilm mindig bizonyos mértékig játékfilm („mese") és a játékfilm is mindig tartalmaz egy dokumentumfilmet. A XIX. és a XX. század fordulóján még a dokumentáris felvételek is szenzációval bírtak, a XX. század elején azonban a játékfilm egyértelmű győzelmet aratott, a filmszenzációt legyőzte a szenzációfilm, már nem maga a filmi rögzítés puszta ténye szenzációs. A dokumentáris felvételt a következőkben hírértéke teszi értékesíthetővé, a játékfilm kísérője a filmhíradó. A híradófilm azonban nem olyan fejlődőképes, mint a fikció: az aratás minden évben egyforma, az idei képek helyett a tavalyit is elővehetnék, s lehet, hogy meg is tették, amikor a kommunista híradókban örökké az aratás diadalmas képeit láttuk. Aki látott néhány filmet az oroszlánok életéről, elveszíti érdeklődését, a természet ismétli önmagát. A hír „romlandó" primőráru: a képek ismételt megnézése során elvész a hírérték, az ismételt hír nem hír többé.

Miután a játékfilm legyőzte a dokumentumfilmet, a győztes játékfilmben mégis mind nagyobb súlyra tesz szert a dokumentáris mozzanat. A régi némafilmek a mai nézőt elbeszélésként már nem kötik le, dokumentáris elemeikből azonban mind nagyobb varázs árad. A *Pál*

utcai fiúk című némafilmben pl. az a Budapest látható, amelyet Molnár Ferenc is látott. A régi fikciófilmek dokumentáris varázsra tesznek szert. Ez nem jelenti, hogy a dokumentáris és a fiktív összetevő egymás rovására érvényesülnek, ellenkezőleg, a filmfikciónak hallatlan erőt kölcsönöz az, hogy tényrögzítő képek elevenítik fel és közvetítik a mesét. A filmfikció dokumentáris alapú, a filmen a tény húsából épül a fikció gesztusa, ami mágikus hatással ruházza fel a fikciót. A rövid kezdeti ingadozás után azért győzhette le a dokumentumfilmet a fikció, és a film a tudományos kutatás, a mozgásfázisok tanulmányozásának eszközéből azért válhatott mesegéppé, mert a fikciót a dokumentáris elem alapozza meg és szolgálja, s kölcsönöz neki minden korábbi fikciónál elementárisabb érzéki erőt. Ezért válik a filmfikció a legerősebb médiummá, s tudja végül legyőzni magát a valóságot is, erősebb vonzerőre téve szert, mert a tények élmény-nyomatékát egyesíti az anti-tény, az irrealitás korlátlanságával.

1.1.13. Az „élőkép” és a televízió

A filmhíradó, heti híradóként, még ha tiszta is a rekonstruált híradó fikcióitól, úgy is világtörténelemmé dramatizálja az eseményeket, mintegy az emberiség sorsát elmesélő folytatásos filmsorozatként. Mint egy *Sherlock Holmes*- vagy *Tom Mix*-sorozat, melynek hőse ezúttal az emberiség. A televízió ezzel szemben varázstalanított hírkoncepcióval él. Televíziós hír minden olyan napi változás, mely érinti a privát élet újratermelését, megszólítja az érdekeket. A filmhíradó szelekciós princípiumai az érték és a közélet voltak, a televíziós híradóé az érdek és a magánélet. Ezzel a hírküszöb leszáll. A hír az ügyes napi alkalmazkodás sikerét szolgálja, nem az élet céljainak tisztázását és a világ átfogó megértését. A hír politika. Az eseményhez mint Eseményhez azonban kivonul a kamera, tömegkatasztrófának, lázadásnak, forradalomnak helyszíni közvetítés dukál.

A televízió úgy képes sokszorozni és közvetíteni a képet, hogy leképezett tárgy és néző viszonyából kikapcsolja a rögzítést. Új képtípus jelenik meg, melynek lényege nem a halott pillanat megidézése, hanem az élő pillanatban való részvétel. A televíziós helyszíni közvetítés nem pillanatok kísérteteit hívja meg a néző jelenidejébe, hanem a nézőt idézi meg az esemény pillanatának jelenébe. A valóság rizikója a kép rizikójává válik, a kép, a képalkotó és a kép befogadója ki vannak szolgáltatva a leképezett személy szabadságának. Nem csoda, hogy a televízió a show felé tereli ezt a képkultúrában eddig ismeretlen szubverzív potenciált: a leképezett személy szabadságának robbanó erejét a játék karanténjába zárják. Másik elterelési stratégiájuk a szakemberek vitaklubjainak műfaja, mely olyan „köztiszteletben álló” tisztségviselőket és szakértőket szólaltat meg, akik pontosan tudják, hogy – az adott viszonyok konzerválásán belül – meddig lehet elmenni, s akiknek érdeke is, hogy ne lépjenek tovább.

A televíziós helyszíni közvetítések és előadások véget vetnek a kísértésnek, hogy a dokumentumokból „filmet” kerekítsenek, és így többé ne a tények beszéljenek, hanem keveredni kezdjék a referenciális kommunikáció a fikcióval. A filmtörténetben a film legyőzi a dokumentumot, a televízió ezzel szemben lehetőséget ad, hogy a dokumentum győzze le a filmet. A helyszíni közvetítés tárgya olyan esemény, melyben a jelenlét aktuális szenzációja az, ami eltakarja, a perifériára utalja a kamerát. A tömegakcióban az emberek egymásra és az akcióra figyelnek, nem a kamerának „játszanak”. Az új helyzetnek kettős hatása van. Az egyik lehetőség, hogy – mivel a televízió általában a játékos mentalitásra apelláló szórakoztató gép –

a katasztrófa vagy a politikai tömegesemény is a meccsnéző mentalitását ébreszti fel. Ha az esemény a fogyasztói mentalitással találkozik, a képkultúra perverz mélypontjára érünk. Amikor a kamera végre eléri az esemény tényét, csak tény és valóság távolságára ébredünk rá. A realitást először is nem éri el a direkt intenció, csak a retenció és a protenció, amit a helyszíni közvetítés nem nyújthat. Nemcsak a kamera, a szem is mindig már lekésett, vagy még nem érte el az eseményt, melyet az eseménysor, a lét kibontakozásában betöltött feltáró és megvalósító funkció tesz eseménnyé. A realitást leghatékonyabban az izolált, kiszakított, ezáltal értelmetlen és idegen ágálássá absztrahált pillanat képe irrealizálja. Példa lehet erre a szeptember 11-i esemény képeinek áradata, amikor hónapokig, minden pillanatban, minden csatornán omlott, robbant és dőlt a kettős épület. A néző azonban hideg marad, mert nincs ott, élményében játékházba fúródnak játékrepülőgépek, egy következmények nélküli kulisszavilágban. A néző nincs veszélyben, nem dolgoznak az izmok és az adrenalin, nem potyog a törmelék, nem fojtogat a füst, és nem segíthetünk. Ez akkor a legkínosabb, és egyben a legkényelmesebb, ha az eseményt valóban „egyenesben" látjuk: a részvétel maximumát paralizálja a nézői pozíció konstitucionális részvétlensége. Mi takarhatná el jobban a valóságot, mint a tény? E tapasztalat leghivatottabb szószólója a dokumentumfilmes: „Már sokszor elmondták, hogy az amerikaiakat mélyen megrázta Kennedy meggyilkolása, de egyben hamarosan magukhoz is tértek, mert a televízió pontosan és vizuálisan reprodukálta az elnök halálának minden részletét, s így a valóságot adta a kétségbeesett kérdések benső megválaszolása és a dallasi események elemzése helyett. Gyakorlatilag bemutatja Kennedy holttestét, mint megoldást, ahelyett, hogy az okok elemzését adta volna." (L. Mazzetti: Vádirat a cinéma vérité és a living cinema ellen. In. Homoródy – Sallay (szerk.): A híradó- és dokumentumfilm problémái. Bp. 1965. 264. p.) A tény mint a valóság holttteste, a ténykép mint pótkielégülés, a ténykép-cumani mint az agymosás eszköze, a ténykép szemlélete mint a fogalomalkotás és kritikai gondolkodás elfojtója! Itt kezdődik a televízió elmélete, de nem itt ér véget, mert a televíziós információszolgáltatás szubverzív formákat is ölthet, a változások katalizátoraként.

Ha a hírközlés egyidejűvé válik a hírrel, az eseményről adott információ nem késik le az eseményről, úgy a híradás az esemény részévé válik, a szemlélődő potenciális résztvevő és a média generálni kezdi az eseményeket. A forradalomban a hírközlés tetté válik, találkozik a kamera és az esemény. A helyszíni közvetítés az esemény színhelyére szólíthatja, az aktualitás mint esemény szemlélete részvételre buzdíthatja a nézőt. Forradalmi helyzetben a hatalom ezért mindenek előtt a rádióhoz és televízióhoz vezető utakat torlaszolja el.

1.1.14. Televízió és játék

A megfigyelt személynek az őt tárggyá tevő tekintethez való viszonya történetileg változó. A tradicionális ember agresszíven reagál a tekintetre, melyet támadónak tekint (a westernekben a párbaj a tekintetek párbajával kezdődik). A modern emberben szorongást kelt a tekintet, míg a posztmodern ember igényli. Bourdieu már nem érti, miért tulajdonít Sartre döntően negatív szerepet a tekintetnek, mint az ént a világ közepéből kitaszító erőnek, Foucault egyik témája pedig a másvalaki tekintete iránti mohó szükséglet, a gyónás szenvedélye. A posztmodern ember akkor semmisül meg, ha nem kölcsönzi neki a tekintet a megerősítettség érzését.

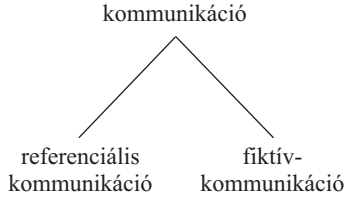
Bábok vagyunk, melyeket a tekintetek zsinórjai táncoltatnak a világ színpadán. Mindazt, amit a nárcisztikus és infantilis személyiségek már nem nyújtanak egymásnak, a nyilvánosságtól és az őt képviselő gépszemtől várják. A kamera pótolja a meghitt empátiát, amit a régi ember a társtól kapott, s amit az új ember a külön-külön közönyös társak szavazatát összefoglaló Géptárstól, Gépszemtől, valamiféle Nagy Társtól vár. A későkapitalista élménytársadalom embere nem viszonyul ellenséges berzenkedéssel a kamerához. Mivel sorsát nem jellemzi tartós létbiztonság és folyamatos életépítés, belső tartalmai megítélése, sőt fennállása tekintetében is bizonytalan. Az értékrend is változik, nincs szégyellni valója, bármit megvallhat, képviselhet, mert nem azáltal válik érdekessé, hogy mit vall vagy képvisel, hanem azzal, hogy egyáltalán megnyilvánul. A mindenre kész üresség megnyilatkozásának ideális módja pedig a játék, mely nemcsak a megmutatkozást biztosítja, hanem azt is, hogy legyen mit megmutatni: a játék tölti fel a játékos létét tartalommal. A posztmodern ember ideális játékos. A televízió jóvoltából játék az egész világ, és olyan játékszer benne minden férfi és nő, aki játékosnak hiszi magát.

A játék tevékenységében találtuk meg, a hír mellett, a televízió második, de elsőségre törő sajátos teljesítményét. A játékigény azonban nemcsak az eszképizmus műve. Az ellenséges és parazita hatalmak előbb inkognitóba szorítják, végül kiüresítéssel fenyegetik a személyiséget, melynek maradékai csak a játék felszabadult szituációjában mernek megmutatkozni. A televízió kora egyúttal a terápiás játékok kora. Elgondolkoztató, hogy a klasszikus pszichoanalízis, melynek lényege a fogalmi megragadás, szellemi megvilágosodás gyógyító hatása, e korban már nem hatékony, annál népszerűbbek a terápiás játékok. A játék az önkeresés és önmegnyilatkozás maradványainak kínál kockázatmentes terepet: „az egyetlen lehetőség, az embereket úgy mutatni meg, amilyenek valójában, a védőmaszkjuk mögött, paradox módon abban áll, szerepet játszatni velük…” –írja Žižek (Die Furcht vor echten Tränen. Berlin. 2001. 72. p.).

1.2. A fiktívkommunikáció sajátossága és a film

1.2.1. A fiktívkommunikáció fogalma

Korábban referenciálisról és nemreferenciálisról beszéltünk, most a referenciálisal szembeállított másik oldal pozitív meghatározása a feladatunk. Ha a tudás műveként megjelenő kommunikációink teljes egészében a kulturális realitáskoncepció keretei között maradnak, akkor általában – a referenciális kommunikációt utánzó fiktívkommunikáció különleges esetétől eltekintve – referenciális kommunikációról, ha a képzelet megnyilvánulásainak tekintett közlemények lazítják, megsértik, vagy elhagyják a kulturális realitáskoncepciót, fiktívkommunikációról beszélünk.



2. ábra

Mivel kulturális realitásészlelésről, kulturális realitásképről és kulturális realitáskoncepcióról is beszélhetünk, a referenciális kommunikáióból kivezető formációk is bonyolult rendszert tárnak elénk, az érzékelés, az észlelés vagy a tudás evidenciáit ostromolva a képzelet szabadságvágyával. Ha terminológiánkban a referens a kommunikáció szemiózis-előtti érzéki gyakorlati tárgyait jelenti, megkülönböztetve a jellemző jegyek együtteseként felfogott értelmi egységtől, a leírandó tárgy szemiotikai modelljétől, a denotátumtól, a mindig új megértendőt feltáró cselekvésvilág tárgyi egységeit távolabbra helyezve, mint a megértés egységeit, az így felfogott referenciális kommunikáció ellentéte a fiktívkommunikáció. Ebben az értelemben csak a gyakorlati cselekvés fogja igényelni a pontos referencialitást, míg a megértés, amennyiben, a cselekvésszolgálattól függetlenedve, önálló – szellemi – cselekvéssé válik, önállósítani akarja a referencialitástól a denotativitást. Referens és denotátum megkülönböztetése ebben az értelemben magánvaló és számunkravaló filozófiai megkülönböztetésének szemiotikai öröksége, nem a tárgy fölösleges megkettőzése, hisz azt kell megérteni segítségével, hogy a dologban mindig több van, mint amit a megismerés tárggyá tesz, vagy úgy is mondhatjuk: a cselekvés mindig többet tesz tárggyá, mint a megismerés, amennyiben a dolog ismeretlen vonatkozásaival is dolga van. Ha tetszik, úgy is mondhatjuk, a cselekvés többet tud, mint a megismerés. (Ezért van szüksége a cselekvésnek olyan megismerési formákra is, amelyek többet tudnak, mint amiről tudják is, hogy tudják, azaz: „nem tudják, de tudják". Ezért választhatnánk a Lukács-esztétika mottója helyett, amely így hangzott: „nem tudják, de teszik", új mottót: „nem tudják, hogy tudják"- az első mottót a felvilágosodás szelleme hatja át, a második a pszichoanalízisen átesett kultúra második felvilágosodására hivatkozik.) A referens tehát a megértendő, a felfogandó, a denotátum pedig az, amit felfogtunk belőle.

A fiktívkommunikáció, a referenciális kommunikációval ellentétben, areferenciális denotáció, melynek areferencialitása elvágja a cselekvéssel való közvetlen kapcsolatát. Az arefereniális denotáció egymással való értelmes összeillésük és nem a szemiózistranszcendens tárggyal való megfelelési viszonyuk alapján ítéli meg a jelentésegységek kombinációit. A véletlen adottságok, az esetleges fennállások akceptálásánál fontosabbá nyilvánítja a megszokott vagy a szükségszerű formációkat. Ezzel a lépéssel a tényeken mért lényegek stratégiáját a lényegeken mért tények stratégiájára váltja: nem esetleges tárgyakat „utánoz", hanem szellemi mintadarabokat konstruál. Nem egyediségeket ír le, hanem a konkretizáció szenvedélyében fogant általánosságokat alapít. Amennyiben képeket alkot: a képek nem individualitások általánosításai, hanem általánosságok individualizációi. E fejtetőre állított világban a tudat hozza létre a tárgyat, a szellem az anyagot, a szó teremt.

A kulturális realitáskép az életakarat letéteményese, a létharc terméke. A teljes egészében a kulturális realitáskép keretei között maradó praktikus kommunikációról beszéltünk, de még nem értelmeztük a „teljes egészében" kifejezést. A kulturális realitáskoncepció jelöli ki a kulturális realitáskép határait, s a realitásészlelés általánosítása a realitáskoncepció. A kulturális realitásészlelés (a tényfelfogás) és a kulturális realitáskoncepció (a törvényfelfogás) együtt teszik ki a kulturális realitásképet, a kollektív praxist vezető mindenkori tudást, a valóság társadalmi képét. A realitáskép a realitásészlelés és a realitáskoncepció kölcsönhatásának színhelye, az általuk meghatározott mozgástér. A referenciális kommunikációnak duplán kell igaznak lennie: a tények és az összefüggések, az érzékletek és a törvények szintjén. Ha való tényekről állítunk nem igaz összefüggéseket, akkor hazudunk

vagy fantáziálunk. Ha nem valós tényekről állítunk igaz – valós tárgyak között is fennálló, tipikus – összefüggéseket, úgy a képzelt tárgyak segítségével valódi tudást illusztrálunk. Az előbbi esetben a valóságot bírjuk, de az igazságot nem, az utóbbiban minden igaz, de nem valós.

A referenciális kommunikáció teljes egészében az őt kétszeresen kötő realitás keretei között marad. Ebből másrészt az következik, hogy a fiktívkommunikáció többféle módon, többé vagy kevésbé távolodhat el a realitástól. A fiktívkommunikáció teljes fogalma, beteljesedett formája egyértelmű: ebben az értelemben fiktívkommunikációról beszélünk, ha 1./ a jelek sem felelnek meg dolgoknak és 2./ a jelek kapcsolatai sem a dolgok kapcsolatainak. A fiktív tárgyak és viszonyok megfelelőit nem találjuk meg az érzékelés és cselekvés világában, a reális környezetben, a gyakorlati valóságban. A két aktus, a tények (vagy tárgyak) és a viszonyok (vagy törvények) elleni lázadás azonban nem egyenértékű. Az első tesz fikcióvá, a második teljes fikcióvá. Az első jelöli ki a fiktívkommunikáció küszöbét, a második radikálisabb formáit jellemzi. Az első vezet ki a referencialitásból, a második vezet be a sajátos fikcióvilágokba, melyeket differenciál.

Mivel a törvényeket a tények segítségével ellenőrizzük, a törvénytudásnak önmagában véve csak hipotetikus jelleget tulajdonítunk, csak a tények rendelkeznek teljes referencializáló, a kommunikációt referenciális kommunikációvá nyilvánító erővel. „Esik a hó!”- mondják, mire kinézünk az ablakon, s megállapítjuk, valóban esik. Vagy nem esik: az illető hazudik vagy tréfál. Ha egy regényben olvasom, „Esik a hó!” – nem nézek ki az ablakon, nem jut eszembe ellenőrizni az író állítását. A fiktívkommunikáció zárójelbe teszi az érzéki tényt, az empirikus referencializáció, az esetleges környezetvalósággal való kapcsolatba lépés lehetőségét. Ez az ugrópont, az ellenőrzés iránti közöny, a tény kialvása, itt születik a fikció. Itt szabadul ki a jelrendszer az érzékelés és cselekvés hatalmainak kettős szorításából és kontrolljából, és válik önálló hatalommá.

A kommunikáció nemcsak azért harc, mert, a cselekvés tervező és szervező szakaszaként, a környezet meghódítását szolgálja. Nemcsak a kemény tények világának tekintett környezet cselekvés általi meghódítása harc, már a megismerés is az, mint megnevezés általi tulajdonba vétel és hatalomgyakorlás.

A referenciális és denonatív összetevőket egyesítő szemiózis fegyverré válik a környezet uralásának szolgálatában. Ezt a fegyvert hatástalanítja a referenciális robbanófej leszerelése: ha a fegyvert szétszedjük, játék lesz belőle. A fiktívkommunikáció az erők szabad játéka, ama szellemi és lelki erők felszabadítása, amelyeket a referenciális kommunikáció adott, előttes, külső célok érdekében dolgoztat. A referenciális aspektus leköti a kommunikációt a determinációk világában, a gyakorlati létfenntartás problematikáját meghatározó környezeti valóságban, míg a fiktívkommunikáció kiszabadítja belőle.

A háború kihívás az intelligencia számára, éberségre és találékonyságra ösztönöz, de az értelmi képesség, mely belőle fakad, nem a szellem különösen magas formája: ravaszság, nem bölcsesség, taktikus kalkuláló erő, nem mélység. Ez az, amit az államosított felvilágosodás együgyűsége ellen lázadó értelmiségiek „gyalogracionalizmusnak” neveztek a diktatúra végnapjaiban.

A referenciális kommunikáció hadüzenet, a fiktívkommunikáció a világgal való békekötés. Más szempontból azonban megfordul a viszonyuk. A referenciális kommunikáció a képzetenergia kötött felhasználása, melynek modellje a gyár, míg a fiktívkommunikáció a képzet-

energia felszabadítása, melynek modellje a bomba. A fiktívkommunikáció különböző formái azáltal jönnek létre, hogy mindent, ami tereli, köti, korlátozza és irányítja a kommunikációt, minden kötelező korlátozást és meghatározást sorban felfüggesztünk. Szellem és anyag határán megnyilvánuló erőkifejtés terén, ahol a szellem az anyagi létfenntartás érdekharcait vezeti, a referenciális kommunikáció radikálisabb és mozgékonyabb, a tisztán szellemi erőfeszítések terén – ahol nem a bármilyen létező minden áron való reprodukciója a cél, hanem a lehetséges jobb létformák, mint együttélésre képes életformák modelljeinek konstrukciója, az élet értelmének kutatása folyik, a szellemnek „közepében" és nem perifériáján – a fiktívkommunikáció szerepe nő. A ráció háborúja a „lélek" – az önmagára ébredő lét felelősséget vállaló, empatikus szorongáskultúrája – távollétében zajlik, a lélek háborúja ezzel szemben a primitív számításnak, önző rációnak, ha nem is paralizálása, minden esetre trónfosztása.

A realitásérzék műveként, lét és nemlét alternatívájának keretében megjelenő referenciális kommunikáció a megkerülhetetlen világot állítja elénk, az egyetlent, amely nem választható, amelybe mind együtt be vagyunk zárva, amely a mi feltételünk és nem mi az övé. Részleteiben módosítható, egészében azonban túlléphetetlen világ ez, ami által köt minden, ami szükségszerű, amire ítélve vagyunk. „Viselkedésében" befolyásolható, természetét tekintve változhatatlan. Nem a tárgyi vagy intézményi környezet változhatatlan, épp ennek változtatása érdekében kell kutatni a törvényeket. A világ mint tényvilág, természete ismeretében, megváltoztatható. A referenciális kommunikáció igazodás a tények esetlegességének vonzataként adott minden szükségszerűséghez, míg a fiktív világok alapító gesztusai szemantikai elhajlások, érzelmi lázadások, melyek azt próbálgatják, milyen messze lehet elmenni, eltávolodni a referenciális világtól, hogyan lehet lazítani a tudat kötöttségét a léthez, az emberét a feladatokhoz, a lélekét a gondhoz, a vágyét a számításhoz, az örömét a realisztikus életstratégiához. Ahogyan a szó poétikájában a közvetlen kifejezés helyett másik áll, hasonlóképpen a világok poétikájában is a közvetlen világ helyett másvilágok. Miért válik le a referenciálisról egy alternatív kommunikációs forma? Ennek megteremtése olyan lény szükséglete, mely a környezethez való alkalmazkodástól mind nagyobb mértékben függetleníteni próbálja az önépítést, hogy – önépítő lényként – átépítse a környezetét. Az összefüggések áttekintése hatalommal ruházza fel az értékválasztásokat. A megismerés kiterjesztése és elmélyítése mértékében konkretizálható a kérdés: milyen legyen a világ? A spontán lét esetlegessége ellen lázad a lét mint vállalkozás megkísérlése, ne pusztán történjék veled, csináld magad, csináld másképp! Eme egymást követő mind radikálisabb elrugaszkodási kísérletek vagy lazítási gyakorlatok összege a fiktívkommunikáció mint a világok világa. Szinte olyan lazítási gyakorlatokra gondolhatunk mint a jóga módszerei, de a jóga a test felől lazítja fel a lelket, a fikció a szellem felől, az eredmény mégis hasonló, lazább, szabadabb lélekállapot.

A legnagyobb éberség állapotát megtestesítő referenciális kommunikációtól csak a cselekvéshez lehet továbblépni. A tudatfeszültség a cselekvés számára koncentrált erők akciókészségének kifejezése. A fikciótól előbb a kritikai ész közvetítésével kell megtérni a józan észhez (a referenciális kommunikáció szelleméhez), s csak az utóbbi közvetítésével juthatunk tovább a cselekvéshez. Aki – pl. kábítószeres mámorban – a fikciótól akar közvetlenül átlépni a cselekvéshez, nagy valószínűség szerint öngyilkosságot követ el (mert úgy érzi, tud repülni stb.). A fikció az éberség csökkenése árán növeli a mámort, a hasznosság feladása árán az önélvezetet, a biztonsággal szemben a Libidót részesítve előnyben.

Az értelmiségi gyakran azzal henceg, hogy csak a természetfilmeket vagy történeti dokumentációkat sugárzó csatornákat nézi, a játékfilm filmkultúrabeli hegemón pozícióját mégsem ezek veszélyeztetik, ha egyáltalán valami, akkor sokkal inkább az interaktív internet vagy a computer-játékok. A legnagyobb tudatfeszültség nem a lélek legnagyobb feszültsége, mert a tudás csak a lélek kései fejleménye, felszíni régiója. A referenciális kommunikáció is kétségtelenül szenvedéllyé válhat, az eredmény mégis a szenvedély leszármazott formája, míg az igazi szenvedélyek megtámadják a tudatot, illúziókban élnek. Az eredeti társkép lényege a reális eszmény: a szülővel kapcsolatos mindenhatósági illúzió, mely később összeomlik, s melynek pótléka az elkábító nemi hormonok által támogatott szerelmi idealizáció. Az esztétikai érzék ébredésekor a tárgyban meglátjuk azt, aminek lenni kell, így a tény az eszmény, az empirikus véletlenség a beteljesült lényeg kifejezésévé válik; az etikai érzék ébredésekor pedig az énben látjuk meg, aminek nem szabad lennie. Az előbbi az imádat és rajongás, az utóbbi a bűntudat születése. Eredetileg az előbbi élmény a nagyobb, az elsöprő, később az utóbbi: ezért későbbi az önreflexív módon átetizált vallomásművészet, amelyet – a rajongás és bűvölet esztétikumával szemben – hagyományosan a magas művészettel azonosítanak. A világkép átesztétizálása megelőzi az átetizálást. Az átetizálás közelíti a fikció nyelvét a referens nyelvéhez. A referens nyelve nem a szenvedély nyelve, a szenvedélyt nem lehet korrekt referenciális kommunikációval táplálni. A költő valódi „kedvest" szólít meg, pontosan tudjuk, kinek „szőkeségéről" beszélt Juhász Gyula, mégsem tekintjük a lírát referenciális kommunikációnak, mert a beékelődő szenvedélyes képzetek messzemenően átfikcionalizált birodalma közvetítésével referencializál, így a tulajdonképpeni téma nem a tárgy, hanem az emóció-kifejezés, melyre a tárgy alkalmat szolgáltat. Joris Yvens: *Az eső* című filmje valódi esőt fényképez, ám nem a napi időjárás jelentés illusztrációja. Lírai vallomás az esőről, nem az eső tényéről, hanem jelentéséről szól, nem dokumentumfilm, hanem költészet. Az ajzott érzelmet az fokozza fel, hogy a tényt a lényeg, a tényszerű valóságot a lehetőségek teljessége kifejezésének tekinti.

A referenciális kommunikáció introjektáltként felfogott világában a tárgy, a fiktívkommunikáció projektáltként felfogott világában az alany a főszereplő. A referenciális kommunikáció tárgyfüggő alanyával a fiktívkommunikáció alanyfüggő tárgyai állnak szemben. A referenciális kommunikáció eszménye a semlegesített én odaadó tárgynál-való-léte, a fiktívkommunikációé a kifejezéssé lett tárgy énnél-való-léte. A referenciális kommunikáció elsődlegesen a világban, a fiktívkommunikáció főként a magunkban való eligazodásunkat szolgálja. Az erőkként, törekvésekként, életlendületként megélt önaktivitás közvetlenebb képet ad a létről, mint a megfigyelés által közvetített determinációs hálókban levezetett tárgyak világa, mely a létezés külsődleges aspektusát, a környezeti adottságok kölcsönös feltételezettségét mutatja fel. Míg az adottságok ellenállása jelöli ki a realitást, az önadottság áttetsző mivolta, önmaga számára való átjárhatósága és önrendelkezése a létet. A holt tárgy nem tud nem lenni, s bizonysága sincs önnön létéről, nem érzi és ismeri magát, sem mást. Az önadott és önrendelkező lét számára szörnyű gondolat ez a létforma, melynek nincs betekintése önmagába, sem kitekintése más létre. A lét csak az élményben közvetlenül adott, csak az élményszerű önadottságban van közvetlenül önmagánál, csak a megfoghatatlan élményben fogja meg bizonyosságként önmagát, eme élmény kommunikációja már jobb vagy rosszabb közvetítés.

A külső realitás keresésének útján határokat tapasztalunk, míg – az önlét kifejezése felé fordulva – a kifejezésben csökkennek s az élményben teljesen eltűnnek az iménti ellenállások,

s így lehetnek a képek a határtalan megtapasztalásának eszközei. A referenciális kommunikáció tárgya a véges, a fiktívkommunikációé a végtelen. Az egyre ellenállóbb közegben magán kívül előre haladó szubjektum odakinn van magánál, a koncentrált figyelem és összeszedettség állapotában ütközve a tárggyal. „Magánál lenni": ez esetben a tökéletesített szerszám akciókészségét jelenti. Az egyre kevésbé ellenálló közegbe visszahátráló és alámerülő szubjektum magában van magán kívül, mindent itt talál meg, idegenséggel nem találkozva engedi el magát és kísérletezik magával, alternatív tudatformákkal, létmódokkal, énkitágítással. Léte közepébe visszahúzódva, belső környezetként tapasztalja a maga gazdagságát. A környezet végességéből, melyet határok, ütközési pontok tagolnak, átkerült a belső kimeríthetetlenségként megtapasztalható lét határtalanságába.

A szubjektivitás önélvezete nem puszta kellemesség, hanem egy létezőnek arra irányuló kísérlete, hogy ne csak a létezők kölcsönhatásának hálóját, a természetet (vagy a társadalom természetét illetve saját lelke hasonlóan pusztán determinált adottságnak tekintett természetét, temperamentumát, komplexusait stb.) figyelje meg, hanem önnön létezésében magát a létet érje tetten, tegye problematikussá. Magát a létet akarjuk tetten érni, s ez az egy „hely" van, az önlét, ahol az „ön" közvetlenül fér hozzá a léthez, nem pusztán kívülről, megfigyelt környezeti adottságként, jelenségként. Ez az egyetlen alkalom, amikor ébredésében jelenik meg a lét önmagának, s a közlő beszámolójában maga a lét számol be önmagáról. A jelenlét egyik értelme a részvétel a pillanatnyilag fennálló teljességében, másik, teljesebb értelme egy olyan lét, amely – önmegjelenítő képessége révén – meg is tudja jeleníteni magának a jelenvalót: nemcsak jelen van, hanem a jelennél is van, azaz találkozik vele, nem csupán elvész benne.

A tárgyvilág tanulmányozása során külső térként jelenik meg a lét, mint olyasmi, ami „túl" van a vizsgálón, (amelyen „innen" van a róla beszámoló tudat). A szubjektivitás jelenlétében közvetlenül önadott lét időként jelenik meg, hisz egyrészt az ember létének szubsztanciája maga a neki kijutó idő, másrészt léte mélysége, mindaz, amit készségként és érzékenységként birtokol, a múltak örökségeként, az idők teljességévé nyilvánítja az ember létét. Az ember elidegeníthetetlen, szubsztanciális birtoka a megélt idő, míg a marginális, tárgyi birtokokba kihelyezett önazonosítás a szubsztanciális kiüresedés oka és következménye, a kettő felpörgő kölcsönhatásában fantomizálva az egykori emberlényt. A lét birtokosa nem ezt vagy azt a külső tárgyat, hanem önmagát birtokolja, kitöltve absztrakt önlétét, a rendelkezésre álló időt, arculatot adva neki aktivitásával. Mégpedig nem formális, lereagáló vagy utánzó, hanem szubsztanciális, az ismételhetetlenség kezdeményezéséből fakadó aktivitással: öntevékenységgel. Aki a létet nem birtokolja, tárgyakba kapaszkodik, a tárgyi birtok csak az elveszett lét pótléka; aki az így szerzett tárgyakat sem tudja használni, az általános tárgyhoz, a pénzhez menekül, ez az utolsó menedék, az absztrakt én absztrakt tárgya. A szubsztanciális, élettörténetté, előrehaladó felhalmozódási és kibontakozási folyamattá összeálló élményfolyam hiányának, a történet összeomlásának tanúsága az „élménykultúra" ingervadászata. A szubjektivitás az a pont, ahol megszűnik alany és tárgy, vizsgáló és vizsgált ellentéte, és egységük nemcsak teljessé, hanem kezdetté, kiindulóponttá is válik, s eme egységben nyilatkozik meg a szétszórtságából megtérő létező számára a lét, s egyúttal ez az a pont, ahol értelmet nyer az „idők teljessége" kifejezés. Az idők teljessége nemcsak a múltak visszanyerését, örökségük felhasználását jelenti, hanem a jövő jelenvalóságát is, miáltal a jelen nem a múlt rabja s az ismétlési kényszerek foglya. A jövő ott van, ahol felkeresi a jelent, amikor az ember megkísérli a sosem-voltat.

A referenciális kommunikáció – az akarat – világa harc, amelyben a kommunikálók csak egy igazságot ismerhetnek el. Az eltérő álláspontok harcolnak egymással igazukért, az alternatív állítások egyike hamisnak tekintendő. Az igazságát megvédeni nem képes szellem érvényét veszti, behódol, helyt ad a más igazságot képviselő szellem hódításának. Így működik a tényekről szóló kommunikáció, de nem az, amely élményekről beszél. A tényekről való állításaimat kétségbe vonhatják partnereim, az élményeimről való tudásomat nem. Az expresszív, emocionális és képzeletszerű jelek állíthatók, de nem tagadhatók. Élményeimről állító kijelentéseket tehetek mint tanújuk, más tanújuk azonban nincs, aki cáfolhatná kijelentésemet. A tagadásról leválasztott, tőle függetlenített állítás: elő-állítás (alkotás, teremtés) kiindulópontjaként választja le az élményt a világról. A szubjektivitás léte élményeiből áll elő, s az élményeiből kivont értékek vezetik beavatkozásait, melyek által környezetéből előállítja világát.

Az állítást a személyes világkép kifejezésében nem éri el a kommunikációs partnerek tagadása, az idegen tudat ellenőrzése, korlátozó kontrollja. A személyes élmény tagadhatatlan. Ha azt mondom, „ez van", helyet adok a vitának, ha azt mondom, „ezt élem át", nem adok helyt. A kifejezés világában nincs értelme valóság és képzelet ama elhatárolásának, mely a tényvizsgálatot jellemzi, mert a kifejezés jelöltje nem objektív-tárgyi, hanem személyes-szubjektív lét. Az egyetlen objektív világhoz való közös ragaszkodásunkból következő harci attitűd számtalan személyes világnak helyt adó békés attitűdnek adja át helyét a szubjektivitás határán. A szubjektivitás közlője beavató, hallgatója beavatott, megértésük pedig titkos társaságot képez. Az objektivitással kapcsolatos viták a territórium megismerésszerű majd gyakorlati megtámadását és kisajátítását, kihasználását szolgálják. A szubjektivitás kommunikációja ezzel szemben odaajándékozza a kommunikált ismeretlen világot, mely addig kizárólagos birtoka volt.

A valóságérzék a tudat felszíni rétege, mely a környezettel kommunikál. A képzelet a tudat többi rétege, melyek egymással kommunikálnak, s melyekkel érintkezésre lépve a magát a jelenponttal identifikáló felszíni tudat, a realitásvizsgálat aktuális környezethez kötött szerve, a múltakkal és jövőkkel, elveszett és el nem ért világokkal, lehetséges és lehetetlen, alternatív világokkal lép érintkezésre. A valóságérzék egy érzék, az uralkodó érzék, a hatalomgyakorló világkép, a fantázia ezzel szemben az összes többi.

Már a kommunikáció alapjai is elvileg meghasonlottnak tűnnek, amennyiben az egyik alapimpulzus, a környezettel való harcot szabályozó kommunikáció, természeténél fogva az éberség maximumára tör, míg ellentéte, mely nem kevésbé alapvető és mindenütt jelenvaló, a magába merülést választja. Aki nincs ostromállapotban (akár a természet ostromlójaként, akár a társadalom ostromlottjaként), nincs kitéve a konfrontáció sokkjának, mentesítve van a feszültség alól, az magába mélyed, nem összpontosítja minden erejét egyetlen feladatra, ellenben hagyja egymásra hatni és egymást vallatni képzeteit. A feszültségállapot koncentráltságában az a kérdés, hogyan érhetünk el az oksági folyamatok keresztútján adott, létfenntartásunk kényszerpályáján előírt célokat. Az éberség csökkenése s az erők szabad játéka esetén minden kérdésessé válik. Nem a világ meghatározott létét kutatja az üzenet, hanem a lét lehetőségeinek játékát a kommunikációs aktus. A létezőt a szükségszerűségek kategóriái írják le, a létet magát a játék. Ennek a játéknak szükségszerűségek nélküli kezdete a káosz, szükségszerűségeket kiküzdő formája a háború, s a szükségszerűségek kiegyensúlyozott együttélésének konszolidált formája a rend, a természet rendjétől a jogrendig.

Mit nyújt a realitástól távolító álom- és mámorszerű éberségvesztés? Hová vezetnek ennek fokozatai, egyre idegenszerűbb fantáziavilágok? A fiktívkommunikáció fajtáinak legfeltűnőbb vonása kisebb vagy nagyobb távolságuk a cselekvők törekvéseit a tárggyal és egymással összehangoló referenciális kommunikációtól. A referenciális kommunikáció tárgya a környezet, melyben eszközöket keresünk céljainkhoz. E tárgyiasító szellem a lelket is „belső környezetként" fogja fel, hogy uralkodjék rajta. Az ember azonban nem egyszerűen egy adott környezethez alkalmazkodik, hogy beilleszkedjék. A környezetet megváltoztató lény nem kötött céljait tekintve az adott környezet egyensúlyi állapotához. Nemcsak az a kérdés a számára, hogy milyen viselkedés a legillőbb az adott környezethez, hanem az is, hogy milyen környezet a legillőbb az önmagát szakadatlanul újra kitaláló és átépítő emberlényben rejlő lehetőségek kibontakoztatásához. Az ember ezért nemcsak az adott tapasztalati világot fogja fel, túl is lép rajta, számtalan világot kitalál. A lehetséges világok különböző mértékben lehetségesek, több vagy kevesebb közösséget vállalnak az adott világgal. Így a lehetséges világok valószínűségük mértékében sorba rendezhetők, s valószínűtlenségük az adott világtól való távolságuk kifejezője. Miért válik a világ vándora a világok vándorává? E világok nem esetlegesség és törvény, véletlenség és szükségszerűség viszonyát világítják meg, hanem lehetőség és érték viszonyát. A léttörvény ismeretét a reális világ vizsgálatából meríti a tudás, az értékeket a lehetséges világokban kísérletezi ki. Az érték nem az ideál, hanem az ideál is azért érték, mert az adott pillanatban jobban megtestesít, képvisel egy kívánt minőséget, mint a „reál". Az „ideál" és a „reál" az érték kifejezési formái. Az érték a létkeresés mint magán-kívül-lét beteljesülési feltétele. Az érték olyan viszony, miáltal a tulajdonságok feltételezik egymás fejlődését, melyben kihozzák egymás lehetőségeit: a fikció e lehetőségekről faggatja a tulajdonságok viszonyait. Az értékek egymással is konfliktusban vannak, konfliktusukat kezelni kell, hierarchizáló értékrend szabályozza viszonyukat. Az értékrendek konfliktuskezelő képessége azonban véges, e végponton következnek be a tragédiák, melyek új értékrendek felé mutatnak. Mivel az értékrendek egymással is konfliktusban vannak, megtámadják egymást, új értékrendeket keresünk, a fantázia kísérleti terepeket nyit a valóságos értékrendek konfliktusai és a lehetséges értékrendek konfliktusoldó teljesítményeinek vizsgálatára.

A referenciális kommunikáció, a működő eszközök működtető eszközeként, az eszközök megtermelését és használatát közvetíti. A fiktívkommunikáció nem a cselekvőknek a cselekvésfeltételekről, a törekvőknek az ellenállásokról való tájékoztatását szolgálja. Azt a kérdést veti fel, hogy mire érdemes az eszközöket felhasználni. Kivezet az eszközkeresés világából, s a célkeresést célozza meg. A nemfiktív determinált, a fiktív determinálatlan oldaláról közelíti meg a kozmoszt és a létezést. A nemfiktív kérdése: milyen környezet a világ? A fiktív kérdése: még milyen másféle környezet is lehetne a világ, s még milyen világok elképzelhetők? Van-e világunknak mértéke? Van-e jobb világ? Van-e a világoknak legjobbika, mely minden világ mértéke? Mennyire közelíthető a lét a mértékhez, a realitás az értékhez? Az értékek kitörési pontok. Alkotó értéktételezés azaz az értékek értékelése híján nem az ember formálja a tényeket, hanem a tények az embert, a tényvilág használ bennünket önmaga újratermelésére. Az ember álmodozó lény, ennek hiányában az akarat ragályként terjed, a kényszerpályán törekvők egymást utánozva, önállótlanul akarnak, s a hiányzó képzeletkultúrát az előítéletek pótolják. Egyúttal, mindennek emocionális bázisaként, korlátozó, fegyelmező fanatizmussá torzul a kereső, lázongó rajongás.

A referenciális kommunikáció kiszolgálja, míg a fiktívkommunikáció teremti az akaratot. Világok sokaságába vet bele, hogy válasszunk, létünk milyen lehetőségei irányában akarjuk bevetni eszközeinket. A lehetőségek megpillantása egyúttal hierarchizálja, igenli vagy elutasítja a lehetőségeket. Az alternatív reális lehetőségek képének megalkotásával a tények értékelését gyakoroljuk, az irreális világok képének megalkotása metaértékek kikísérletezését szolgálja. A szépségeszmény dönt a tárgyak szépségéről, de a gótikus és a barokk szépségeszmények távol állnak egymástól, s végül jön egy kor, melynek nem eszménye többé a szépség, hanem pl. a „funkcionalizmus". A szépség kontemplatív érték, az új kor pedig, mely a gyakorlatiasságot, hasznosságot értékeli, a harmonikus kiképzettségnél többre becsüli a skrupulusoktól menten tevékenykedő, nyers erőt. Az értékek a gyakorlatnak a traumatikus szituációkból kivezető kritériumai, az értékrendeket konstituáló metaértékek pedig az értékelés, az értéktudat traumatikus szituációit oldják. Az új értékrendek konstituálásakor értékek lépnek elő a többit hierarchizáló metaértékké.

Az érték az önmagával összeillő lét teljes önkiélése: a dombtetőn álló magányos fa szebb, erősebb, teljesebb, mint a sűrűben a létért küzdő. Értékek valósulnak meg benne, akár a tökéletesen kerekre csiszolódott kavics formai szépségében. Az ösvényen azonban, hová a kavicsot kiszórták, nem érték gömbölyűsége, csak a geometriában vagy a képzőművészetben tesz szert rangra e forma. Az érték az élettel születik, a kavicsnak mindegy, milyen a formája, a fa esetében azonban már a lehetőség és teljesítmény találkozása a beteljesedés. Az élettel születik az érték, a kultúrával a metaértékeket is feltételező értékrend és értékválasztás. A tudat valaminek a tudata, az érték valakinek az értéke. Az értékes tárgy valaki számára értékes: az illető értékrendje tárja fel értékét, alkalmasságát. A tudat a tárgyra irányul, az értéktudat a belső fejlődésimpulzusokat strukturálja. Az érték valaki számára érték, mint a lehetőségek közötti döntés kritériuma, a létre és a több létre való képesség garanciája. A megőrzés és megvalósítás garanciája mely a feltételek reprodukciójára alapítja a gyakorlat bővített reprodukcióját.

Az érték a létvágy teljesülési feltétele: ahogy a létvágyat az együttműködés praxisa közvetíti, úgy a tárgy értéke is az alany értékétől függ, az értékek olyan tulajdonságok, amelyek a „lét őrévé", az „anyag tudatává" teszik az embert. Az értékek az átszellemüléstől visszakapott létezés formái. A magasabb érték a magasabb létnívó belépője; az értékek létnívókat konstituálnak. Az érték a tudatosulás és az együttműködés közvetítette létezésre való képesség. Az értékek, mint a létvágy kielégülési feltételei: a törekvő lét beteljesülési feltételei, a permanensen teljesülő lét fenntarthatósági feltételei.

Mindenki a maga jogaiért küzd, s az értékekkel sem áll másként a helyzet, pedig az értékek a másik jogaival kezdődnek, az értékalkotás túllát és túllép a pillanatnyi haszonérdeken. Az érték olyan törekvés tartalma, mellyel az egyén nem a különöst, hanem az általánost tartja fenn. A naturális értékek, melyek szükségleteknek vagy érdekeknek is nevezhetők, itt és ezáltal mennek át önálló, értékcentrikus kulturális létformába. Az értéktörekvésekben egymás szükségleteit és hasznát tesszük gonddá és törekvéssé. Egy pusztító és terméketlen lény haszna nem fejez ki értéket. Az érték értékességét nem szavatolja sem az öröm, sem a haszon, mely mind pillanatnyi lehet, pusztán ellentmondásban álló részösztönök szükségleteinek teljesülése, ily módon az élvező egyedre is kártékony. Az érték nem az, ami itt és most, nekem, az én valamely részösztönömnek értékes, hanem az, amire törekedni érdemes, ami belátás esetén feltétlen értékelendő. Az értékek bizonyos fajta önlegyőzés formái, olyan

önlegyőzésé, amelytől bővített, differenciált formában kapja vissza az ember önmagát. Olyan örömlemondásoké, amelyek új örömök termelésének formái. A közös érdekfelismerés már elemi értékfelismerés, a közös szükséglet tárgya érték: az értékek a szükségletek egyesülési feltételei. Az értékelendő minőség a helyes, közös értékfelismerés tárgya, s a közös felismerés azért kritériuma az egyéninek, mert egymás törekvéseinek kritériuma vagyunk. Az érték ott kezdődik, ahol a cél több, mint a számomra itt és most értékes. Ily módon korlátozza szabadságomat, mert kénytelen vagyok értékelni, engednem kell az értékfelismerésnek. Az érték parancsoló természete azonban csak a csábítás bevezető szakasza. Az érték felszabadít, növeli az érzékelés és cselekvés akciórádiuszát, a befogadó, kifejező és alkotó készséget, a működő és együttműködő erőt. Az értékek erőközösségek szervezeti formái, erőegyesítési formák, s minél magasabb értékek, annál általánosabb egységszervező és ezáltal pacifikáló formák. Az értékek a kultúra tényei, egyedi célokat diktáló vagy sugalló közös célok, a törekvéseket perspektívával ellátó potenciális rendek.

Az általa elképzelt világok segítségével önmagát minduntalan átprogramozó ember környezetidegen, a környező világból nem levezethető lényként jelenik meg a reális világban. Nem egyszerűen reagál, a külső változásokkal szemben átveszi a kezdeményezést. Diktátor, eredendően voluntarista, ezért van szüksége bölcs ellenhatalomra (istenekre, öregek tanácsára), nem bízhat a voluntarizmusok egymást végletekbe hajszoló önszabályozásában, az előre haladó tudatosulás mind magasabb fokára van szüksége. A környezetidegen lény megváltoztatja a környezetet, olyan összefüggéseket tesz lehetővé, amelyek az általa nem modifikált környezetben nem voltak lehetségesek. A képzelt világok új összefüggései az ember önátalakításának közvetítésével alakítják át a reális világot.

A fiktívtárgy csak hozzáfordulásunk keretében létezik, figyelmünk elfordulásával kialszik, ennyiben egy velünk. Másrészt mi is egyek vagyunk általa – a „mi" figyelmünk által feltételezett és nem az „én" figyelmem vagy a „te" figyelmed által –, Don Quijote nem válik semmivé, ha leteszem a könyvet, vagy nem gondolok rá, mert mások hozzáfordulásában aktualizálódik, s állandó jegyei nemcsak megőrződnek élményeken általi vándorlásában, hanem meg is sokszorozódnak, amennyiben hasonló alakokat, rokon hősöket nemz mások fantáziájában. A fiktívtárgy nem a közös kényszerek, a sors, a végzet akceptálásában egyesít, mint a tudás tárgya. A fikció a kollektív szubjektum önteremtésének eszköze. Nem a célok teljesüléséért folyó verseny, hanem a célok versenyeztetése. Az értékek előkiválogatódása: melyik képes az embert elcsábítani, s a korábban választott értékekkel összenőni? (Ez az értéklét első próbatétele: az értékek mérkőzése egymással. Későbbi az értékek mérkőzése a realitással, megvalósíthatóságuk tesztelése.) A referenciális kommunikáció által a realitás, a fiktívkommunikáció által az idealitás (azaz saját lényege, létteljessége, jobb lehetőségei) felé lépi túl magát a szubjektum. A fiktívtárgy pontosan az az egységelv, mellyel mi magunk konstituáljuk szabadon, minden tény túllépésének közös programjaként, egységünket. A fiktívtárgy az életlendület önstrukturálásának eszköze.

A kulturális realitáskép való világa a környezet stabilizálódott összefüggéseit fejezi ki, míg a lehetséges világok sokasága a lét végtelenségét, azt Ernst Bloch-féle „anya-agyag" végtelen szülőenergiáját és kimeríthetetlen átváltozó készségét. Ehhez csak azt kell hozzátennünk, hogy az eme anya-anyagban szendergő lehetőségek ébredése a szubjektivitás. Maguktól nem valósulnak meg, megvalósítóra van szükségük. Ebben az értelemben a szubjek-

tivitás egyfajta megváltó, a világ megváltója a tompaságtól, a tehetetlen eseményszerűségtől. Erről az ébredésről szólnak, ezt modellálják különböző módokon az összes mesék.

1.2.2. Ábrázolás és mesélés (A realizmusgondolat szerepe a filmkultúra differenciálódásában)

Az új médium művészetté válásában kezdettől fogva szerepet játszottak a korra jellemző realizmusviták. Előbb a film tudományos felhasználását győzte le az előtérbe került szórakoztatóipari kiértékesítés, majd a dokumentáris ágazatot a fikció, végül a formalista stíluskoncepciót a realista fikció. A fő fejlődési útnak nem Delluc, Dulac, Vigo vagy Moholy-Nagy bizonyult, hanem a francia költői realizmus vagy az olasz neorealizmus. A filmfikció szórakoztatóipari értékesítésének a realista fikció lett a legnagyobb, legsikeresebb ellenzéke, s ha a populáris filmkultúra triviális műfajait le soha nem is győzhette, legalább meggyőző alternatívákat teremtett, mindenek előtt előidézve a filmkultúra dichotomizálódását. Mit jelent a művészetek történetében a kinyilvánított realizmusigény? Mindenek előtt azt, hogy az ábrázolásnak le kell szakadnia a fantasztikus mítosz és a kalandregény vagy a szentkép hagyományáról, s a kulturális tudás illetve a józan ész által valószínűnek nyilvánított összefüggések körén belül kell maradnia. Utóbb a realizmusigény szigorúbbá válik, s azt is jelenti, hogy kegyetlen igazságokat kell elmondani az életről és nem kényelmes közhelyeket. A naturális realitáskoncepcióval szemben, mely a kegyetlen, visszataszító, aljas, alantas és undorító vonatkozások kiküszöbölése ellen tiltakozott, a nagyrealizmus koncepciója azt hangoztatta, hogy csak az átfogó összefüggéseket megragadó kritikai ábrázolás éri el az igazságot, s nemcsak a szépítés eszképizmus, hanem a kis igazságokkal való pepecselés is. A szocialista realizmus eszméje a kis igazságokat a privával azonosította, s a kollektív sors fordulatainak ábrázolását helyezte előtérbe. E ponton azonban a realizmusesztétika feljődésvonala visszakanyarodik az eszményítési esztétika felé, mellyel szemben valaha fellépett. A XIX. századi nagy költészet még úgy tartotta – Arany szavaival –, hogy nem a „valót", hanem annak „égi mását" kell ábrázolni. A szocialista realizmus alkotói és teoretikusai szerint nem a jelenség hanem a lényeg igazsága a cél. John Ford ugyanezt hirdeti meg az *Aki megölte Liberty Valance-t* végén: ha a tények nem esnek egybe a legendával, akkor a legendát kell megírni, mert az igazság benne van. Pirjevnek szemére vetették, hogy a valóságban nincsenek olyan tökéletes kolhozok, mint a *Vidám vásár*ban. „Majd lesznek!" – felelte. Nem lettek, de ezzel nem a Szovjetunió szégyenítette meg a Pirjev-filmeket, sokkal inkább ezek vádolják a Szovjetuniót.

A realizmusesztétika, mely valaha az obskurantizmus, majd az eszképizmus elleni harcként hirdette meg a „művészet szabadságharcát", egy progresszív gondolatmenet befutása után elbizonytalanodott. A polgári realizmus a szentkép absztrakt idealizmusával állítja szembe a zsíros bőrt, mély ráncokat, testeket, amelyeken látszik, hogy éltek. A romlandó, de még romlásában is az egyéniesülés élvezetét kifejező embert a köznapi lét tárgyai veszik körül. Jan Steen: Margrit, a művész asszonya című képén (1655 körül – Rijksmuseum, Amsterdam) a harisnyát húzó nő lábainál ott a bili az ágy alatt. A reneszánsszal vagy a korapolgári realizmus művészeti forradalmával szemben a győztes polgári társadalomban a modernizációt megalapozó elfojtások uralják a közízlés nyilvánosságát, melyeket előbb óva-

tosan kerülget, utóbb lázad ellenük a művészet. A korábbi, magasabb fokú idealizáción nevelkedett nemzedékek a realizmust minden fejlődési szakaszában sokkolónak, aljasnak, alantasnak vagy legalábbis problematikusnak, tapintatot és jóízlést sértőnek tekintik, míg a mindenkori fiatalabb nemzedék ugyanazon műveket, melyek előbb botránkoztattak, végül nem tartja elég realistának, olyan új tények és összefüggések feltárása nevében, melyeket a régiek nem tartottak fontosnak vagy nem mertek velük szembenézni. Ez a realizmus kétségbeesett helyzete és krónikus konfliktusa: az egyik fél számára túl realista, a másik számára nem eléggé. Az egyik szerint csúnyává hazudja, a másik szerint szépíti a „valót".

A realizmus-eszmény művészeti mozgalmi jelszóvá válása a művész szellemi vezetői igényét jelzi. Ne a néző tudatának, világnézetének és érzelemvilágának („illúzióinak") reflexe legyen a mű, hanem a befogadói tudat kontrollja, a „zseni" vagy a „felvilágosodottabb" érzékenység által. E világnézet önmagán állott bosszúja a kultúrpolitikus. A realizmuseszmény, mely előbb művészeti mozgalommá lett, utóbb hivatalos eszmévé, állami kultúrpolitikává válik. Mostmár nemcsak a művész kontrollálja a befogadó világképét, a káder is a művészét. A művész „kétfrontos harcot" folytat a kispolgári illúziók és a káder cenzúrája ellen, a káder szintén kétfrontos harcot a „sötéten látó" művész és a „kispolgári illúziók" ellen.

„A *Vihar előtt* Viscontija hagyta magát befolyásolni az irracionalista sugallatoktól, és a *Fehér éjszakák*at rendezte." – írja Aristarco (Filmművészet vagy álomgyár. Bp. 1970. 81. p.) A marxista kritikus, aki a *Vihar előtt* című filmet a neorealizmus csúcsának tartja, csodálkozik, hogy süllyedhetett le alkotója a *Fehér éjszakák*ig. Nem azért látja irracionálisnak – vagy „antirealistának" – Visconti filmjét, mintha abban vámpírok és zombik vagy tündérek és angyalok ágálnának. A realizmus-antirealizmus oppozícióban gondolkodó marxisták három dologgal is szembeállították a realizmust:

1./ a giccsel,

2./ a dekadenciával és

3./ a formalizmussal.

A három ellenfél közül a legutóbbi futotta be a legnagyobb karriert a realizmusvitákban, melyekben a realizmus a világképen, a formalizmus a nyelven folytatott munkát jelentette. A hivatalos kritika az előbbit, a művészi avantgarde az utóbbit fetisizálta. A XX. század szüntelen vitáit tanulmányozva érzékelhető művészi realizmuskoncepció és kulturális realitásképkapcsolata, az előbbi függése az utóbbitól, mely a „formalizmus" esetén lazul (gondoljunk a szürrealizmus fantasztikumára, az expresszionizmus álomszerűségére vagy a nonfiguratív festészet szakítására a kulturális realitásképpel).

Ahogyan a művészetet kontrollálja a világnézet, a fantáziát a tudás, úgy kontrollálja a tudást is az uralkodó tan (mindegy, hogy egy párt ideológiája vagy egy szakértő elit világképe, az utóbbi sem kevésbé merev és elnyomó). A kulturális realitásképmozgékonyabb, mint a hivatalos realitáskép, de a művészetben az utóbbi tesz olyan károkat, melyek végül az előbbitől is elriasztanak. De a realitáskép nemcsak mint politikai ideológia nyomaszthatja a művészt, akinek a „köznapi józan ész" követeléseivel is meg kell küzdenie. A szocialista realizmus esztétikája egyáltalán nem volt idegen a naiv néző természetes igényeitől, a káderek valójában naiv nézők, akik államosították a glamúrt. Zarhi – Hejfic : *Forró napok* című filmjében, egy gyengéd humorban gazdag remek modern idillben az almáskert fáinak valamiféle kollektív orgazmusa, almaeső ünnepli a szerelmesek egymásra találását. Földi paradicsommá válik a félénk és gyengéd vágyak és a szorgos munka világa, melyben nem bűn a tudás

almáját enni, és a boldogság termékenysége korlátlan. Az egyetemi szemináriumon, melyen bemutatásra került, így kommentálta a filmet egy hallgató: „Nem tudom, hogy ezek a rendezők jártak-e falun, de az alma nem így hullik a fáról.” A harmadik évezred első éveiben olyan kijelentés hangzott el egy budapesti bölcsész részéről, mely bízvást elhangozhatott volna egy szovjet komszomolistától az előző század első felében. A régi szovjet művészeket volt szokás megdorgálni, amiért az alma „nem elég tudományosan” hull le a fáról. Ma már bizonyos, sok minden, amiért a kommunizmust kárhoztattuk, pl. a feltételes iránti bizalmatlanság vagy az elsajátított tudás szó szerinti számon kérése és merev alkalmazása, egy bizonyos kultúrstádium és nem egy politikai rendszer sajátossága.

Mivel mindenki a maga realitásképén méri a mű realizmusát, egy ideológia-semleges realizmuskoncepcióra lesz szükségünk, s ez csupán ennyi: realista a valamely modern, a természettudományok érája és a közműveltség által formált bármely világképhez igazodó műalkotás. Geraszimov *Csendes Don*ját a bolsevik realista műnek, a polgár bolsevik propagandának érezhette, a lényeg nem ez, hanem hogy mindketten összevethették élményeikkel, emlékeikkel, az utókor pedig a történelmi dokumentumokkal. Pirjev *Vidám vásár*ját azonban a bolsevik sem érezhette realistának, neki is észre kellett vennie, hogy „kolhoz-musical”-t lát, nem „realista valóságábrázolást”.

A realizmust azért söpörte el végül a korízlés, mert a realizmusesztétika ki akart söpörni minden mást a művészi élet színpadáról. De eltemetni azért korai lenne: végül a tömegkultúra őrizte meg azokat a realista stílusformákat, melyeket az elitkultúrában elavultnak tekintenek. A tömegkultúra középfajú műfajaiban (melodráma, iránydráma, szalonkomédia, társalgási komédia stb.), e műfajok „szolidabb” vagy „emelkedettebb” termékeiben megvan a művészi fikciót kordában tartó feltételrendszer, a kulturális realitáskép, sőt, a szappanopera kevésbé kalandos vagy melodramatikus változataiban a köznapi élet és a köznapi ember világképéhez, a köznapi realitáskoncepcióhoz való alkalmazkodás igénye is megvan, mely utóbbi konzervatívabb, mint az általános kulturális realitáskoncepció. A vázolt fejleményeket meghatározó esztétikai törvény a következő: miközben a magas művészet elutasította a kulturális tudást vagy a köznapi realitásképet, mint az esztétikumot kontrolláló szervet, a tömegkultúra, épp ellenkezőleg, meghívta a műfaji és stílusdifferenciálódást szolgáló produktív és nélkülözhetetlen érzékenységként. A kulturális realitáskép, mely a magas művészetben a felettes én pozíciójában volt, a tömegkultúrában parciális ösztönként, meghitt örömök forrásaként, az apró dolgok isteneként ébred másodéletre. Ismét egy egyetemi élmény: a „rendszerváltás” idején jutottak el hozzánk a westernkultúra nagy klasszikusai. Egy Sturges-western után odajött hozzám egy döbbent bölcsész: „De hiszen ez tiszta szocreál!”

1.2.3. A kvázireferenciális fiktívkommunikáció fogalma

Mindennapi életünk egy szélsőséges világban, a tényvilágban játszódik, melyben a holt dolgok holt viszonyai jelentik az alapot és a kiindulópontot. A haszonelvű racionalizmus az élőt is holtként és a szellemet is anyagként kezeli, megengedve, de nem véve tekintetbe, vagy tekintetbe véve sem tisztelve önmozgását illetve szabadságát.

Ha a kommunikációt meghatározza a referens és a kommunikáció rendjét korlátozza a referens rendje, akkor referenciális kommunikációról beszélünk. A referenciális kommuni-

kációban a jelek dolgokra és a jelek viszonyai dolgok viszonyaira utalnak: a jelek rendje a dolgok rendjét fejezi ki. A referens igazolása a jelentés eldologiasító visszavezetése az észlelési és cselekvési kódok meghatározottságaira. Referens híján a szabadon lebegő jelentés önálló kódot alkot, nem egyesül az észlelési és cselekvési kódokkal a létharc, a társadalmi praxis összkódjává. Jelek és dolgok kenyértörésével, a jelnek a referenstől való emancipációjával, a referens tényének elvetésével születik a fikció. A fikciós rendszerek jele nem utal ellenőrizhető tapasztalati tényre, nincs az érzékelés, a kísérlet és a cselekvés számára hozzáférhető tárgya, mely az élet egészébe, a szükségszerűségek világába, a természettörvény terébe helyezné vissza a kommunikáció terét. A referens ténye azt jelenti, hogy a szemiózistranszcendens tárgyat követi a kommunikáció, tehát a kommunikáció tárgyfüggő. A fikció ezzel szemben azt jelenti, hogy nem a kommunikáció előfeltételezi a tárgyat, hanem a tárgy követi a kommunikációt, tehát a tárgy léte kommunikációfüggő. A referenciális kommunikáció az adott tárgyvilág gyakorlati átalakításának szolgálatában áll, míg a fiktívkommunikáció megteremti a maga feltételes tárgyvilágát. A referenciális kommunikáció tapasztalati tárgyakra, a fikció képzelt tárgyakra utal. A fikció lehetővé teszi olyan tárgyak megbeszélését, amelyek hiányoznak a tapasztalatból.

Minden jel tárgyra utal, de nem minden jel utal szemiózistranszcendens dologi egységre, nem minden tárgy dolog, a kanti magánvaló értelmében, ha ezen a rá utaló jelektől független adottságot értünk, mely akkor is létezik, ha a jelek nem modellálják létét, mely nincs kimondva, nem tudott. A tudás csak olyasvalami modelljeként tudás, ami közönyös iránta. A környezetről új információt adó „pozitív" tudásnak ez a közönyös tárgy a feltétele. A jelentésfunkció valamely tárgyat határoz meg, a jelölésfunkció e meghatározást külső, idegen, dologi tényállással azonosítja. A jelentésfunkció csak a kultúrában helyezi el a képzet tárgyát, a jelölésfunkció a természetben is. A fikció leválasztja a jel jelentő funkcióját a jelölésfunkcióról, a kulturális modellt az általa modellált adottságról, a szellemi egységet az anyagiról. A szemantikai elemeknek és kombinációknak nem felelnek meg a szemantikán túli világ elemei és kombinációik: a fikció megtámadja jelek és dolgok kapcsolatát. Azt is mondhatnánk, hogy a fikció jelek és dolgok kapcsolatát azért támadja meg, hogy szorosabbra fűzze jelek és tárgy kapcsolatát, hisz a fikcióban a jel teljesen összeforr a tárggyal, a tudás kimeríti a létet, a tárgyban annyi van, amennyit látunk benne, nem burkolózik a dolog áttekinthetetlen, kimeríthetetlen rejtelmességébe.

Kvázireferenciális fiktívkommunikációról beszélünk, ha a jeleknek már nem felelnek meg dolgok, de a jelek viszonyainak még megfelelnek a dolgok viszonyai. Képzelt személyekről és dolgokról beszélünk, de mindezek olyan összefüggéseknek vannak alávetve, mintha valóságosak lennének. A képzelt világban érvényesek a kulturális realitáskoncepció összefüggései, és nem érvényesek a kulturális realitáskoncepciótól idegen összefüggéstípusok, melyek deviáns értelemrendszereket és idegen világokat hoznának magukkal.

A kulturális realitáskép két szinten fogja, rögzíti, korlátozza és vezeti a referenciális kommunikációt. E kettős kötést meghatározza a kulturális realitáskép természete, mely egyrészt tény- másrészt összefüggésismeret. A kulturális realitáskép fogalmát ezért két további fogalomra bontottuk: a kulturális realitásészlelés tárgyismeret, tényszerű adottságok felfogása, míg a kulturális realitáskoncepció összefüggések tudata, törvényismeret. A kulturális realitáskép ama tények és törvényszerűségek összessége, amelyeket fennállónak tekintenek. Tényközlő, híradó, hírmondó, tényfeltáró, ismeretközvetítő kommunikációról beszélünk, ha

a közlemény a kulturális realitásképe (észlelés + koncepció) fennhatósága alatt áll, a kulturális realitásképe tényeit és összefüggéseit közvetíti. A kvázireferenciális fiktívkommunikáció felezi a kulturális realitásképet, elveti a kulturális realitásészlelést, a tények szavatolását, de megőrzi a realitáskoncepciót, a törvénytudást. Milyen érzékenység ez, mely feladja a realitásészlelést, de megőrzi a realitáskoncepciót? Ha a kulturális realitásképet realitásészlelés és realitáskoncepció (ténymegállapítás és összefüggéstudat) egységének tekintjük, akkor a kvázireferenciális fiktívkommunikáció a kulturális realitásképe bomlásának terméke. A realitásészlelés feladása az összefüggéstudás megőrzése mellett: egy deviáns út első szakasza. Annak az útnak a része, melynek első szakaszán, a realitásészlelésről való lemondással, születik a fantázia, második szakaszán, a realitáskoncepcióról való lemondással szabadul fel, a mesélő készség, hogy differenciálja és radikalizálja a fantáziát. Az, ami először pusztán megszületik, felszabadulása által másodszor is meg kell hogy szülessék.

Az első felszabadulás, a tényektől való megszabadulás eredménye egy sajátos érzékenységi forma különös kétlakisága. A kvázireferenciális fiktívkommunikáció a realitásészlelés szintjén feladja, a realitáskoncepció szintjén helyreállítja a realitásképe hatalmát. Ilymódon a megfoghatatlan differenciában valósítja meg a lényegazonosságot, a jelenvalóságtól megfosztva tárja fel az identitást. A gondolati szemlélődés számára felszabadított, és nem a cselekvő beavatkozás számára megrögzített képet ad a világról. A realitásészlelés elvetése a fikció szabadságát, önállóságát szavatolja, a realitáskoncepció hatalma a fikció aszkézisét fejezi ki. Egy leszakító, távolító és egy mérsékelő erő, oldás és kötés, filobata és oknofil erők küzdenek egymással.

Mi születik e széthúzásból? Egyik irányban van a realitásélmény, melyet magunk mögött hagytunk, másikban a képzelet, melynek lehetőségei még nem bontakoztak ki teljesen. A képzelet területén vagyunk, de annak mérsékelt, önmérséklő formái között. A kvázireferenciális fikció jelkapcsolatai nem utalnak a természet és társadalom individuális realitásaira, de megfelelnek a tudás világképében tárolt összefüggéseknek: nem a tényleges világról beszélnek, lehetséges világokat alkotnak, de olyanokat, amelyek a tényleges világgal azonos összefüggéseknek alávetve, vele azonos típusúak. Az eredmény a konkrét tárgyismeret felfüggesztésével párosuló általános miliőismeret, a konkrét személyektől elvonatkoztatott emberismeret. Felülemelkedés a tényszerű valóságon, de azért, hogy átvilágítsuk mélységeit.

A kvázireferenciális fiktívkommunikáció ízlésprincípiumát kifejező esztétikai és kritikai gondolkodás azt követeli a műalkotástól, hogy „hasonlítson az életre". A képzelet termékeit a közlők stilizálatlanként stilizálják, mintha-megfigyelésekként, szinte-tapasztalatokként, kvázi-tényészlelésekként adják elő. Valóság és fikció megfeleléséről beszélnek, ami mögött valójában valóságkép és fikció megfelelése rejlik, egy szemiotikai rendszer szervező elveinek kikölcsönzése egy másik számára, a valóságképből importált rendezőelvek uralma a fikcióban. A kvázireferenciális fikció, a „realista művészet" nem a valóságot „tükrözi", hanem a valóságképet utánozza. A realizmusesztétika, mely azt tanítja, hogy a művészet a „valóság mimézise", valójában a tudomány, a publicisztika és a köznapi tudat világképét kéri számon a művészeken. A realizmusesztétika szcientista parancsuralma a teoretikus és gyakorlati világképen, a pragmatikus ráció világképén méri a művészi világok informatív értékét, nem számolva vele, hogy az ismeretlen összefüggéseket megcélzó művészet a megismerés frontja és nem hátországa. Ha a tudás mindentudó volna, csak akkor nem volna szükség a közvetlenül nem tudottat indirekt módon megsaccoló közvetett tudásformákra. Mindezt ma, a

realizmusesztétika hivatalos kultúrabeli bukása után hangoztatni talán időszerűtlennek tűnhet, valójában azonban az „esztétikai felhőrégió” frontjainak átvonulása nem sokat változtat a társadalmi szimbolikus szféra nehézkesebb információtengerének törvényszerűségein. A mai átlagműveltség is örökli a nyárspolgár valószínűségkultuszát, ma is a kulturális érettség jelének tekintik a közvetlenül hasznosíthatónak tűnő, tájékoztató és nevelő funkciók kultuszát, az esztétikai funkciók alávetését az érvényesülési és alkalmazkodási játszmáknak.

A jelölésfunkció reális individualitásokat céloz meg, a jelentésfunkció az egymást megkövetelő minőségek rendjét, a tárgy eszméjét. Az a rámutatással visz át az alakítás világába, ez viszont a mibenlét eszmei tisztázásánál marad. A referenciális kommunikáció segítségül hívja, az areferenciális denotáció, a jelölésfunkcióról leválasztott jelentésfunkció hatályon kívül helyezi az ellenőrzés és igazolás három rendjét, az észlelés tanúságát, a cselekvés próbáját és a tudásrendszereknek való megfelelést. A kvázireferenciális fiktívkommunikáció a harmadik felfüggesztés felfüggesztése, a fikció visszatáncolása a referenciális kommunikáció felé. Továbbra is a fikció területén maradunk, de a képzelet eme régiójában akceptálják a tudást, s a tudott korlátozza a képzeletet. Ahhoz ugyan nem elég a szóban forgó korlátozás, hogy az élmény tudományos értelemben vett tudássá váljék, de ahhoz elég, hogy a képzelet örömöt veszítsen és szorongást nyerjen korlátai között. Olyan képzeletforma születik, mely a gyakorlati gondoskodás közelében marad, mert átveszi a valóságérzéktől az önmérsékletre, lemondásra és előrelátásra késztető érzések komplexumát, a gondot. A kvázireferenciális fiktívkommunikáció ezért nem lehet a gondtalan kellemesség, az oldott megkönnyebbülés, a szemantikai tehermentesülés, az ösztönfelszabadulás, a szórakozáskultúra világa. Olyan fikció ez, amely továbbra is, bár az életen kívül, az életből csinál gondot. Ezen a nyomon találhatunk rá egy másik presztízsformára is, mely szintén kívül esik a szórakozáskultúrán, az esztétikum önreflexivitását középpontba állító avantgarde formákra, melyek a kifejezésből, a formából, a jelrendszerből csinálnak gondot. Az esztétikai élet előbb az életet, utóbb önmagát problematizálja.

1.2.4. Az „ábrázolás”-fogalom bevezetése

A kvázireferenciális fikciót a fiktívkommunikáció közegében leképezett nemfikcionális összefüggéstípusok jellemzik: a fikció a tudásból merít, s a fiktív szövegek nemfiktív jelkapcsolatokra, élményfolyamokra utalnak vissza. A mese visszautal a nem-mesére, a fiktív a nem-fiktívre, a fikció lázad a mese ellen, a kvázireferenciális kommunikáció örökli a referenciális kommunikáció világképét. A fikció összefüggéseit a kulturális realitáskoncepcióval ellenőrző, a kulturális realitáskoncepciót képzelt világ kigondolt tényei segítségével kifejtő eljárásrendszert ábrázolásnak nevezzük. Az ábrázolás fogalmát, a később kifejtendő mesélésfogalom ellenpárjaként, annak jelölésére használjuk, amit a polgárság produktív, felívelő szakaszában művelt, és amit a szovjetmarxista diktatúrában az előbbi virágkor mesterséges feleleventésével próbálkozó realizmusesztétika „művészi valóságábrázolásnak” nevezett. Az, ami a realizmusesztéták számára kötelező eszmény, a fantázia változatait korlátozó, a világok világát szelektáló, elnyomó ideál volt, s a „valószínű” terrorjához vezetett a fantáziavilágban („ilyen nincs” felkiáltással utasítva el a szabadabb fantázia minden megnyilvánu-

lását), visszanyeri akceptálhatóságát, ha a kommunikációs formák egyikének tekintjük, mely semmiféle előjogra nem tarthat igényt.

A fikció semmit sem állít a tényekről, de a fiktív tárgyak kapcsolataiban bemutatott összefüggések gyakran a tényekről is állíthatók. A referenciális kommunikáció tényt közöl, beszámol, dokumentál, míg a fikció hozzá legközelebb eső formája, az ábrázoló fikció nem tényt közöl, csak világot ábrázol, de tapasztalatunk számára ismerős, rokonvilágot: tárgya nem a valóságos, hanem a valószínű. A poétika mozgástere ott kezdődik, ahol a valóságostól átlépünk a pusztán valószínűhöz, mely felszabadítja a fantáziát, előbb az észlelés, és később majd az emlékezet kontrollja alól.

A valószínű fogalma mint egy kommunikációs közeg általános jellemzése, mint a tapasztalati tudásból kidifferenciált, de önállósult egynemű közeg, mint specifikus érzékenységi formát alapító kódolási típus és mint önálló művészeti ízlésforma, nem az egyes tények fennállásának vagy események bekövetkezésének esélyeit latolgatja, sem nem előfordulásuk gyakoriságát méri, hanem egy olyan imaginárius közeg létmódját írja le, amely empirikusan diszkontinuus, teoretikusan azonban kontinuus viszonyban van a valóságélménnyel. A kvázireferenciális fiktívkommunikáció szövegeinek tartalma nem tényszerűen igaz, de elvileg igaz lehetne: a szöveg az egyediségeket illetően nem azt állítja, hogy léteznek ezek az egyedek, csak azt, hogy léteznek ilyen fajtájú egyedek. Mivel a kommunikáció nem a tapasztalati világ introjekciója, hanem az ilyen jellegű, tapasztalati eredetű tartalmait aláveti egy világkép és létélmény projekciós szükségleteinek, nem egyediségeket általánosít hanem általánosságokat egyediesít, ami pszeudo- és kvázi-egyedeket eredményez. A tradíció mutánsai, a kollektív érintkezés közegében kikristályosodott sematizmusok, az egyedi fantázia személyes emlékekből táplálkozó megelevenítő munkájától kapják az élményszerű egyszeriséget. A fikció nem állítja egyedei reális létét: egyediségüknek csak látszatát vagy jelenségét éri el, nem valóságát. Pontosabban: látszat- vagy jelenségszerű egyediséggel szereli fel őket. Az összefüggéseket illetően ezzel szemben azt állítja, hogy a fikción kívül, a reális egyedek között is léteznek eme összefüggések. Az ábrázoló közeg képzelt tényeit így jellemzi a valóságérzék: „nem léteznek, de létezhetnének", nem szükségszerűen nincsenek, pusztán véletlenül nincsenek. A valószínű, mint a képzelt világok típusa, mind a valóságból, mind a mesevilágok köréből kizárja az ide sorolható fantáziatermékeket, melyeket a tudás vezetésével konstruál a fantázia, sőt, gyakran elmondhatjuk, a tudás konstruálja, a fantázia csupán illusztrálja őket. Ez az utóbbi – illusztratív – művészet a pártköltészet, a propaganda, a hivatalnoki ész vagy a művészetet a tudomány „szolgálólányává" nyilvánító „ismeretterjesztő" megbízatás gyámoltja, ez az a „költőiség" mely a „tudatosság" betegségében szenved. Ide tartozik a nyárspolgári világképet kommunikáló épületes tanköltészet is, és az uralkodó eszméket rögzítő és terjesztő mindenfajta művészet és irodalom. Vegyük észre, hogy a mai filmben is sok az ideológiai leckefelmondás, nemcsak a sztálinistában, s még jó, ahol két egymással versengő ideológia jelenik meg, és nem egy, amely „végső győzelmet" aratott.

A fiktívnek a nemfiktív irányában kifejlesztett konformista megfelelési kényszerét a köznapi nyelv a hasonlóság fogalmával jelöli: a kvázireferenciális kommunikáció ábrázoló közegében konstruált lehetséges vagy mesterséges világok „hasonlítanak" a valóságos világra. Hasonló, de nem azonos! Mi e viszonytípus értelme? A kvázireferenciális fiktívkommunikációt vagyis a realisztikus művészi ábrázolást az esztéták a valóság megismerésének eszközeként méltatták, s Arisztotelész óta úgy gondolják, hogy a tényismerettől való emancipáció az

összefüggésismeret nagyvonalúbb kidolgozásában kamatozik. A tények iránti hűtlenség, vélik, felszabadítja az összefüggések iránti hűséget. A rész tényigazsága korlátozza a nagy egész lényegigazságát: a képzelt dolgok viszonyai világosabban kifejezik a törvényeket, mint a valóságos dolgok viszonyai. A valóság mutatja is, takarja is a lényeget, mert a „valóság istenének" céljai ontológiaiak, nem episztemológiaiak. A kvázireferenciális fiktívkommunikáció világának céljai episztemológiaiak: a lényeg teljesebb, pontosabb, rendezettebb, szuggesztívebb kifejezése. A művészi ábrázolás kibányássza a rejtett összefüggéseket, megszólaltatja a hallgató lényeget.

Az ábrázoló fikció lemond a közvetlen valóság képéről, a teljes rendszer empirikus reprodukálásáról, hogy annál világosabban dolgozza ki a rendszer formáját, struktúráját, értelmét. A referenciális kommunikációt ily módon a rendszer, a kvázireferenciálist a struktúra fogalmával értelmezzük. A referenciális kommunikáció a valóság – mint cselekvésreleváns ellenállásközeg – rendszerét modellálja, mely elemek és struktúrák együtteseként értendő. A kvázireferenciális fikció ezzel szemben csak a valóság struktúráját – a cselekvésakadályozó és szándékkisiklató hatalmak mögött feltételezett princípiumok összefüggési rendjét – modellálja, a reális rendszerelemektől elvonatkoztatott s képzelt elemek segítségével kifejtett struktúrát. Mert most már nemcsak az Isten rejtőzködő Isten, a valóság is rejtőzködő valóság, mely nem mutatkozik meg pontosan a tények véletlenségében, sőt, nem is akar megmutatkozni, mert a tények dzsungelét még az illúziók dzsungele is átszövi.

A valóságost, az ábrázolásesztétikai legitimációs teóriák szerint, azért váltja le a valószínű, mert a valóságos esetleges, s a puszta valószínű, az esetleges abszurditásával és a tény stupiditásával szemben, a szükségszerű, a lényeg, a visszatérő összefüggés, az eligazító momentum kidolgozásának eszköze lehet. A realizmusesztétika a szubsztrátum elhagyásával akarja fokozni a szubsztancialitást. A természetes szubsztrátum a szubsztancialitás ellenlábasa: a művészet a szubsztancialitás számára saját szubsztrátumot kínál. A fikció rendezettebb mint a valóság: ezt szokás kifejezni a „sűrítés" fogalmával. A sűrítés, a szükségszerűség és a lényeg fogalmai igazolják az esetleges ténynél igazabb valószínűségek kidolgozását. A felszíni hamisság a mélyebb igazságviszonyt szolgálja, a tény terén felmondott igazság a lényeg terén helyreállított igazságot. A kvázireferenciális fikció (vagy ábrázoló esztétikum) világként és nem környezetként kutatja a realitást. Általában kutatja, milyen a világ, nem egyedi tények összefüggéseit állapítja meg. A realitás értelmét kutatja, nem egyes eseteinek összefüggéseit. Ha nem igaz, hogy az „egész az igaz", akkor az ábrázoló esztétikum mindig nem-igaz.

A tudás világából a tények elvetésével, a dolgok elárulásával, az empirikusan ellenőrizhető entitásokról folyó kommunikáció feladásával léptünk át a fantázia világába. E lépést követve helyeződik át kutatásunk a vizsgálóerő elméletéből a képzelőerő elméletébe. De az itt talált első tartományban, az empíria határain elterülő szomszédrégióban, a képzelőerő még nem függetlenült az vizsgálóerőtől, emlékezik rá, gátlásokat örökölt tőle, melyek által befolyása alatt áll. A képzelőerő tevékenysége most még csak a vizsgálóerő által körülhatárolt szellemi térben zajlik, ahol a fantázia szolid formái összebékültek a tudás világával. A vizsgálóerő fennhatósága a kreatív fantáziát reproduktív fantáziává szelídíti. A fantázia azonban, lényege szerint, rakoncátlan erő. Teremtő isten akar lenni és nem tudós kutató. Egyén és közösség olyan ősvilágaitól örököltük a fantáziát, melynek nem ismernek fegyelmet, nem fogadnak el korlátokat. A korlát: túllépni való valami.

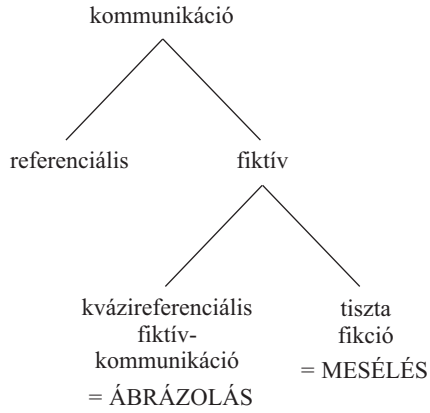
A kvázireferenciális fiktívkommunikáció olyan fikció, mely a realitásérzéket akarja kielégíteni, nem a fantáziát. Olyan fikció, amely a nemfiktív világképen dolgozik, nem teremt önálló világképet. A kázireferenciális fikció fölött a referenciális kommunikáció gyámkodik. A fikció a realitásérzék szolgálólánya? A múzsák a tudomány szolgálólányai? Nem elcsábító szirének, nem ismeretlen partok és új létmódok felé hívnak? Nyugtalanító kérdések hívnak bennünket tovább eme ismerős tartomány, megbízható miliő, szellemi otthonosság elhagyására késztetve. Utunk a fikció erdejéből a fikció tengerére visz, ahol megnevezendő és feltérképező kontinensek várnak. Az ábrázolás szélcsendjéből, a mindennapiság partjai által körülvett nyugodt öbölből, mely fölött egész civilizációnk áll őrt, ki kell lépnünk a fikció nyílt tengerére.

1.2.5. A tiszta fikció szelleme és a mesekultúra fenomenológiája

Ha Platon barlangjának lakói nincsenek egyformán leláncolva, és egy részük – gúzsba kötve – passzív marad (befogadó), míg más részük – némi mozgást is engedélyező láncokra kötve – aktivizálódik, akkor az utóbbiak vagy tükröt akasztanak a barlang falára és gyertyát állítanak a tükör elé, így szemlélve és szemléltetve a barlangbeli lét igazságát, vagy lyukat fúrnak, ablakot vágnak a falon, és kinéznek a szabadba, s végül pénzért árusítják a kilátást, mely jövedelmező üzletté válik, bár nem juthat ki senki, mert nem engedik őket láncaik. A tükör princípiuma felel meg a tudománynak, az ablaké a művészetnek vagy a vallásnak, a pénzt pedig a tömegszórakoztatók szedik. A képet folytatva: vannak azután „tudományos" művészek (=kvázireferenciális fikció) és „művészies" tudósok (= filozófia – legalábbis annak klasszikus formája, míg a modern pozitivizmus megpróbálja a filozófiai gondolkodást a természettudomány princípiumaihoz és a technokrácia tudatiparának szükségleteihez idomítani).

A helyzetünkbe való belátást biztosító tükör és kilátást biztosító ablak, mint a dichotomizálódott művészet két lehetősége differenciálódására utal a filmek önábrázolása. Vannak filmek, melyekben a szereplők testi útja tükrözi a néző lelki útját. Az *Óz*…-ban vihar ragadja el és repíti a kislányt egy másik világba, az *Alice Csodaországban* változataiban egy nyúl vezet be, míg a *Végtelen történet*ben a könyv a másik világ kapuja. Ez a kapu különféle világokba vezethet, világok pluralizmusára utal a könyvtár szimbóluma. A *Gonosz halott*ban a pokolba, a *Végetlen történet*ben vagy az *Óz*…-ban a köznapinál vonzóbb, színesebb világba vezet a kapu. Az *Óz*… vagy az *Alice*… esetében a másik világba bocsát be a kapu, míg Karl Freund *Múmiá*jában a másik világ szörnyét bocsátja be köznapi világunkba a papiruszte-kercs. A *Démonok* című filmben egy mozi az átjáró.

A lelki utat tükröző testi út példái az egzotikus útifilmek is, melyek a világ végére vezető utazást ábrázolják (*She, The Land that Time Forgot, Salamon király kincse, Doc Savage* stb.). A világ végén van a rejtett kincs, mely bizonytalan ígéret tárgya, nem tudni, létezik-e egyáltalán. Ez maga az absztrakt vágytárgy, mely nemcsak az erotikus, a szellemi beteljesedést is szimbolizálja. E filmekben minden beteljesedés a világ végén zajlik, azaz tágítja világunkat. A kincs olyan öröm képe is, mely minden más örömnél nagyobb, de olyan bölcsességé is, mely több mint minden tudás.



3. ábra

Ha a közlemények forrása az érzéki észlelés és a cselekvő tapasztalat, akkor dokumentumról, hírről, beszámolóról, ábrázolásról beszélünk, ha ezzel szemben forrásaik más közlemények, akkor tradícióról. A dokumentáció konkrét egyedi tapasztalatot rögzít, az ábrázolás általános tapasztalatot közvetít, az „így folynak a dolgok" érzését fejezi ki. A fikciót a referenciális kommunikáció princípiumainak alávető kvázireferenciális kommunikációval szemben áll a képzeletet a tudás uralma alól felszabadító, önálló princípiumokat teremtő tiszta fikció, melyben nemcsak a jeleknek nem felelnek meg dolgok, a jelek viszonyainak sem a dolgok viszonyai. Nemcsak a kulturális realitásészlelés tényei veszítik el kötelező érvényüket, a kulturális realitáskoncepció összefüggései sem érvényesek. A kvázireferenciális fikció nem konform az észlelés tényeivel, a tiszta fikció tovább megy, nem konform a tudás törvényeivel. Nem veszi figyelembe a tudás által megállapított összefüggéseket és olyan összefüggéseket vezet be, amelyeket a tudás nem ismer. A kvázireferenciális fiktívkommunikáció nem a reális világról szól, de realisztikus, a tiszta fikció nem is realisztikus.

Bár a tiszta fikciót nem köti a realitáskép, azért tért nyerhetnek benne a realitáskép kategóriái, de csak annyira, amennyire ezt a fikció törvénye, típusának sajátossága megengedi és kívánja. Ennek alapján differenciálhatjuk a további fikció típusokat. A kvázireferenciális fikció követi a realitáskoncepciót, míg a tiszta fikció rendszeresen – és típusonként más-más mértékben és formákban – eltér tőle. A fiktívkommunikáció képzelt világait a referenciális kommunikáció világától való távolságukkal határozhatjuk meg: szomszédosak vagy nem, rokonok vagy idegenek, hasonlítanak-e vagy sem, milyen erővel rugaszkodnak el tőle, milyen gazdag a metamorfózis-potenciáljuk. A valósággal rokon világok körein túl a vele szembeállított ellenvilágokra bukkanunk.

A kvázireferenciális kommunikáció szubjektuma azért vetette el a tényeket, hogy áttekintse, rendszerezze a reális világ törvényeit. Az ábrázoló fikció ily módon sokkal inkább a megismerés növekvő szenvedélyének, mohóságának, sőt – mondhatni – hübriszének kifejezése, semmiképp sem a vele való szakításé. A fantázia lázadásának kibontakozása, sajátos princípiumának hatalomátvétele nem referenciális kommunikáció és fikció határán megy végbe, itt még várat magára, ellenben pontosan ez a lázadás jelöli ki kvázireferenciális ábrázolás és tiszta fikció határát. A tiszta fikció szubjektuma fellázad a törvények ellen: nem érdekli, milyen a világkép világa, mert nem bízik a világképben, sőt, sokszor az sem érdekli, milyen

a világ. Mintha a tényvilágban minden csak torzképe volna önmagának, mintha el kellene hagyni a tényvilágot, hogy megpillanthassuk bármely dolog magával összeillő változatát.

A kvázireferenciális fikció olyan világokat teremt, amelyek a valóságos világ összefüggéseinek rekonstrukciói. A tiszta fikció továbbvisz a konstrukció világába, melyben a teremtés elvét nem korlátozza a rekonstrukció princípiuma. Az ábrázoló fikció axiomatikája azonos a reális tapasztalatéval, a köznapi józan észével, illetve magasabb fokon a tudományéval. A fikció saját lehetőségeinek kibontakozása a tiszta fikcióban veszi kezdetét, mely egy alternatív axiomatikát állít szembe a tudás axiomatikájával. A referenciális kommunikáció a tapasztalati valóságban mozog, az ábrázoló fikció még mindig róla szól, de távolról szemléli, míg a tiszta fikció alternatív axiomatikája kiemel az érzékelés, a cselekvés és a tudás természetes világából, hogy egy önállóan végiggondolt, alternatív vis-à-vis világba vezessen át. A referenciális kommunikációban a közlők, a befogadók és a közleménytartalmak világa (a kommunikálók és a kommunikátumok világa) materiálisan és formálisan is egyazon világ, a kvázireferenciális kommunikációban a két világ csak formálisan azonos, a tiszta fikcióban sem a tényszerű tárgyi tartalmakat tekintve, sem formálisan nem azonosak. Nem arról a világról beszélünk, amiben élünk, s az elbeszélt figurák nem abban a világban élnek, amelyben művész és közönség, közlő és befogadó. A kvázireferenciális kommunikációnak nincs referense, de elvileg lehetne, a tiszta fikciónak elvileg sem lehet. A referenciális kommunikáció ellenőrizhető tényigazságaival és az aszketikus ábrázoló fikció realisztikus lényegigazságaival szemben a tiszta fikció mindkét szinten felfüggeszti a realitásérzék követeléseit, sem a tényismeret, sem a törvényismeretként értelmezett lényegismeret szintjén nem gondozza a tudást, a tudáson túli világképet vezet be, a képzelet világát. Sem tény, sem törvény! A képzelet filozófiája: a „nem!" filozófiája. S ami mögötte kibontakozik: az újrakezdés eszménye, a semmiből teremtés ideálja.

A tudás világa igyekszik elvonatkoztatni műveleteit az emócióktól. A kvázireferenciális fikció, a realisztikus művészi ábrázolás, mely emóció és tudás egyensúlyára törekszik, féken tartja az emóciót. Ebből érthetjük meg, ami különben nem lenne magától értetődően szükségszerű, az „érzelmesség" gyűlöletét vagy megvetését a realizmusesztétikában. Ha nem a művészi eljárásrendszerek egy sajátos formájának csak helyileg értelmes inger-ökonómiai szükségletével indokoljuk, teljesen értelmetlen lenne egy fundamentális érzékenység, az érzelem rossz hírbe hozása.

A tiszta fikcióban a képzeletnek a realitáskoncepció fennhatósága alóli felszabadulása az érzelmeket is felszabadítja. Sőt, mintha ez a fikcióforma az érzelmeknek adná át azt a szerepkört, amelyet a tényektől és törvényektől megvont. A költők gyakran ábrázolták a filmhatás e vonatkozását, melynek megközelítésében az elmélet csődöt mondott:

„De azt az életet, a remegést, a lázat,
Melyet sötét mozik mélyén éreztem én,
Azt nem találja meg ezentúl semmi század,
Nem őrzi szó, se könyv, se kép, se költemény,
Az ifjú életet, a remegést, a lázat."

- írja Vas István (Elégia a moziról. In. Kenedi János (szerk.): Írók a moziban. Bp. 1971. 369. p.)

A kvázireferenciális kommunikáció olyasforma szerepet játszik, mint a forradalmak átmeneti, polgári kormányai a kommunista hatalomvétel előtt. Minden hatalmat az érzelmeknek! A képzelet most, a tények erejével szemben, az indulatok erejét, a törvények átfogó

szervező hatalmával a hangulatok szervező hatalmát hívja segítségül. A tiszta fikció alanyát azért nem érdekli, milyen a világ, mert saját impulzusait analizálja, nem a környezet ellenállásait: az érdekli, mit hozhat ki magából. Nem az érzelem-e a teremtő életlendület önkommunikációja, a magánvaló életerő első megkettőződése az önmegnyilatkozás által?

A kvázireferenciális kommunikáció világalkotási módját, mely a kulturális realitáskoncepciónak való megfelelésen alapult, ábrázolásnak neveztük. A tiszta fikció világalkotási módja, az ábrázolás ellentéte, a kulturálisan koncipiált realitástól eltérő fiktívvilágok konstrukcióin alapuló elbeszélésmód: a mesélés. E distinkció keretében az ábrázolás realisztikus, racionális, a mesélés irrealisztikus, irracionális elbeszélésmódot jelent. A tudás axiomatikája kész világot tár fel, a mese axiomatikái világokat alapítanak. A kvázireferenciális kommunikáció axiomatikája kölcsön rend, mely az esztétikai érzéken kívül jött létre, a mese axiomatikája együtt jön létre a poétikai szférával.

1.3. A kaland poétikája

1.3.1. A mesélés mérsékelt formája: a kaland

Mind a *Poltergeist*, mind a *Pleasantville* cselekményében a televízió képernyője a kapu, mely az előbbi filmben a fantasztikus rémek világába vezet, míg az utóbbiban egy a mi felszabadult, de kiábrándult, aktív de pesszimista prózánknál érzelmesebb és idealisztikusabb világba. A *Pleasantville* hősnője, akinek a miénkben csak banális erotikus kalandokban volt része, az alternatív világban megtalálja a Szerelmet. Ez utóbbi azonban csak annak következménye, hogy ő és testvére megváltoztatják a világot, amelybe belecsöppentek.

Miután a kommunikációt referenciálisra és fiktívre bontottuk, a fikció mérsékelt formájaként találkoztunk az ábrázolással, radikális formájaként a meséléssel. Az ábrázolás elfogadja, a mesélés módosítja a tudás világképét. A tiszta vagy mesélő fikcióban a realitástudat axiomatikája helyébe a képzelet axiomatikája lép. A tudomány, az ismeretterjesztés és a publicisztika, a tudós, a pedagógus és a hírlapíró leírja a valóságot, képviseli a közmegegyezés által valóságosként elfogadott összefüggéseket, a „művész" ábrázolja a valószínűt (általában ezt várták el a művészettől mimézis címén), a „szórakoztató", a „mesélő" mindezekkel szemben kiszínezi a valószínűtlent. A mesélés két alapformája a kaland és fantasztikum. Az ábrázolás felől tekintve a kalandepika a mérsékelt, a fantasztikum a radikális elhajlás világaként jellemezhető. A kvázireferenciális (ábrázoló) fiktívkommunikáció a fikció mérsékelt formája (a meséléssel szemben), míg a kaland a mesélő fikció szolidabb formája (a fantasztikummal szemben).

A mesélő fikció mérsékelt formája, a kulturális realitáskoncepció felbomlasztásának kevésbé rajtakapható formája, az alternatív axiomatika életközelibb változata a kaland. Az alternatív axiomatika felezett formájának is nevezhetnénk, mert csak a társadalom és a lélek képét módosítja, míg a természettörvény kemény magvára redukált realitáskoncepciót érintetlenül hagyja. Az ábrázolás számára minden ismert törvény kötelező, a mesélés válogatni kezd a világképet meghatározó a törvényi szabályozások között. Ezáltal a realisztikus ábrázolás és a valóságkép tartalmi kötelme a kalandepikában formálissá válik. A kalandfilmben a természettörvények változhatatlanok, csak a környezet módosítható, s az sem a törvé-

nyek módosítása, ellenkezőleg, felismerése és felhasználása által. A természet nem enged, nem adja fel magát, csak reagál, s a racionális állat ravaszsága e reagálások kiszámítására és tervezésére épít.

A környezet adottságait mindazonáltal módosíthatjuk, s a módosított létezőkkel új törvények is életbe lépnek. A lélek és a társadalom ilyen új, „másodlagos" és „puha" környezet, melynek fejlődése, döntéseinken keresztül, ismeretlen változatokhoz vezet. Ha a konfliktusait megoldó ember új tulajdonságokra tesz szert, alternatív törekvések, értékek vezetik, új módon él, szépsége, sikere vagy vonzóan tragikus kudarca által megkísért másokat: a viszonyok rendszere alkalmazkodik az új életmegnyilvánulásokhoz, a megváltozott viszonyokkal pedig új – társadalmi, lelki – törvények lépnek életbe. A lázadó és kreatív ember új viszonyai felbomlasztják a hagyományos viszonyrendszert, világrendet. Jézus pl. a („felebaráti", azaz általánosított, intellektuális) szeretet viszonyának felfedezésével újfajta együttélést, kultúratípust alapított. Az embernek elvileg mindig módja van újradefiniálni önmagát, s mindenkor a győztes szükségleteken, értékeken, öndefiníciókon és viszonyokon fognak alapulni a születő lélek és a szerveződő társadalom törvényei. Az adott ellen lázadó új ön- és létdefiníciók a történelmi változások pillanataiban ragályként terjednek, a jó vagy rossz ragályai, a tévelygés és üdvkeresés traumatikus szituációkra válaszoló formái.

Az egyén szükségletei egymással is, más egyének szükségleteivel is ellentmondásban vannak; választani kényszerül. Választhatja a maga egyik szükségletét a másikkal szemben, a másokét is a magáéival szemben. Magasabb szükségletek zavarják meg a legalacsonyabb, egyszerűen természetes, állati módon kényszerítő szükségletek hatásmódját és ezzel az előrejelezhető választásokat. Az előre nem jelezhető választások által azonban a törvénydeterminált lény törvényadó lénnyé válik, az okozatként adott lény teremtővé. Az önmaga vitális és ökonómiai természetének nem automatikusan kiszolgáltatott lény a teremtett természetből a teremtő természetbe lép át.

A humánszféra törvényei a hit és akarat közvetítésével érvényesülnek. A lélek és a társadalom törvényei feltételezik a beléjük illetve az általuk szabályozott viszonyokba vetett hitet: ha elegendő ember hiszi, hogy gazdasági válság van, s ennek megfelelően cselekednek, kitör a válság. A „szocialista" társadalom fenntarthatatlanná vált, amikor elég ember nem hitt benne többé, hogy kormányozhatatlanná váljék. Nem vagyunk a történelem végén, a jelen és jövő kiürült, hazug, kártékony és igazságtalan együttélési formáit is ez a sors várja. Az ember képes nem hinni az adottban és hinni a lehetségesben; hazugsággá és tévedéssé nyilvánítani magát a fennállót. Válság idején, amikor „mindenki újakra készül", a valószínű valószínűtlenné válik, s a valószínűtlen válik valószínűvé: a világ nagy ugrásra vár, üdvözítő kockázatvállalásra szólít a kétségbeesés.

Az önmagát újrateremtő lény, a produktív ember, megváltoztatja a társadalmi törvényeket, az új társadalom, lehetséges jobb világ magvaként színre lépő új típusú emberi viszony pedig többet hoz ki a természettörvényekből, mint a régi. A „hőstett" a társadalomontológiát módosítja, nem az általános ontológiát, de a társadalomontológia differenciakvalitásai kihívást jelentenek, provokatívan afficiálják az általános ontológia struktúráit, hogy a szokottól elhajló funkciómódokra késztessék őket. A kaland ritka beteljesedett pillanatokban, a csúcsra járt élet nagy kockázataiban és nyereségeiben, különleges kihívásokban, átváltozásokra késztető határszituációkban homogenizálja az életet, melyek a reális életben a legritkábbak, de ott sem elképzelhetetlenek. A szebb és jobb vagy legalább aktívabb ember, és az igazsá-

gosabb vagy legalább mozgalmasabb világ hitelesíti a több szerencsét és jobb eredményt. A kaland valószínűtlensége a hiteles világstruktúra nem elvileg hihetetlen, de gyakorlatilag el nem várható teljesítménye, melyben, noha a természettörvény nem omlik össze, a természet mégis felülmúlja önmagát. A kaland világkitágító struktúrája és tudatkitágító hatása ontológiai és etikai túlteljesítés, „csoda" és „hőstett" kölcsönhatásain alapul. A hőstett csodákra képes, a „csoda" szót azonban idézőjelbe kell tennünk. A kalandhős csak viszonylag halhatatlan: a teljesítmény és a szerencse révén többet bír el és tovább él, túléli, amit a köznapi ember nem bírna ki, győz, ahol ez kudarcot vallana. Több élete van, mondhatjuk, de nem mondhatjuk, hogy örök élete van, mint az isteneknek.

Nem véletlen, hogy a kalandepika formáit a tradicionális társadalmaktól örököltük, melyeket a szokás organizált. A kalandepika ama idők emléke, amikor nem a szükségszerűségek hanem a valószínűségek, nem a tudás, hanem a hit alapján éltünk. Ezek a rizikósabb, de bátrabb idők a puszta számítással szemben a globális becslést, a sugallatszerű megsaccolást részesítették előnyben. Ahol nagyobb a szerepe a szokásnak és a hitnek, mint a még messzemenően hiányos, inkoherens pozitív tudásnak, ott egész ember és egész világ olyan globális kölcsönhatási formái határozzák meg az életet, mint a sors vagy a szerencse. Ilyen feltételek között az a kérdés vetődik fel, milyen beállítottságokkal lehet csökkenteni a végzet és növelni a szerencse hatalmát. A beállítottságok, emberi tulajdonságok rendszerezése alapján kell firtatni a szerencse titkát. Aki elmegy a világhoz, ahhoz eljön egy még nagyobb világ, aki beleadja a tettbe erői teljességét, annak a világ nagyobb teljességei nyílnak meg stb.

A kalandepika nem világstruktúraként hanem teljesítménystruktúraként fogja fel a valószínűtlent. Alternatív axiomatikája nem konstituál alternatív természetet, idegen másvilágot. A kaland alternatív axiomatikáját nem találhatjuk az akceptált valóságtörvények megőrzött nívóján, egy új nívón kell keresnünk, az akceptált törvények együtthatásának valószínűségi törvényei szintjén. Az új nívót a törvénynívó kevésbé rezisztens részének fellazítása készíti elő. A valószínűtlent a kaland a társadalmi és lelki törvények terén vezeti be, míg a természettörvények terén nem a törvényeket, csak együtthatási módjukat dolgozza át. Külön nívóként teljesíti be a valószínűtlent, melynek rátelepítése nem dekonstruálja a világkép kategóriarendszerét.

A kalandepika külön-külön minden természettörvényt akceptál. Az akceptált természettörvények kölcsönhatása során körvonalazódó valószínűségi törvények módosítása eredményezi a funkcionális valószínűtlent, mely nem a struktúra, hanem a funkció, nem a törvény, hanem az esemény, nem a lényeg, hanem a jelenség szintjén jön létre, mint a valószínű létezők valószínűtlen működése, a realisztikus összefüggések irreális összefüggése, a természetes építőkövekből emelt természetellenes építmény, melynek hiteltelensége a kulturális realitáskoncepcióba foglalt alapvető ontológiai törvények sérelme szintjén nem rajtakapható. Semmire sem mondhatja a tiltakozó valószínűségérzés, hogy lehetetlen, minden így működik az életben, az élet mégsem így működik. Mindez mind megtörténhetne, de végülis semmi sem így történik. Az alternatív axiomatika az egészből sugárzik, nem a részletekben bukkan felszínre.

A tény meghalt, a törvény még él, de meg van támadva, beteg, halódik. Az elem szintjén elszakadtunk a kényszervilágtól, az összefüggés szintjén távolodunk tőle. A kalandos epika elfogadja a kulturális realitáskép – narratív világok konstrukciós elveiként akceptált – törvényszerűségeit, nem függeszti fel a tudás elismert és közkeletű tartalmait képező törvénye-

ket, s nem vezet be olyan törvényeket sem, melyek nem az igazolt tudás vagy a köznapi észlelés és megszokás evidens törvényei. Ugyanakkor, módosítva a természeti és társadalmi törvények együtthatásának valószínűségi törvényeit, többet hoz ki belőlük, mint amit akár a tudomány, akár a köznapi megszokás valószínűsít. A kaland kérdése: mi az a szélső eredmény, ami a legintenzívebb élet, jó és rossz világos differenciálódása, a nagyság és fenség ideális feltételei mellett, a fizikai, a megismerő és erkölcsi erő birtokában, legjobb esetben, a legnagyobb szerencse közreműködésével, a nagy pillanatok sikeres előidézése, sőt, akár a nagy idők relatív állandósítása („hőskorszak") esetén a világból kihozható? Minél szervezettebb az akarat, annál több alternatívát hódít el az okságtól. Minél sztoikusabb a fegyelem, annál kevésbé uralkodnak rajta a véletlenek. Minél magasabbak, átszellemültebbek azaz önzetlenebbek a szükségletek, annál inkább rendet és harmóniát, és nem rendetlenséget és diszharmóniát visznek bele a világba. A kalandepika eme cselekvésontológiai alapja valószínűsíti a valószínűtlenségeket. A természeti és társadalmi okság életépítésünkben kijutó mozgástere csökken, s a szellemi és erkölcsi szabadság mozgástere nő. A véletlen, mely kétségbe ejtené a kicsinységet, kihívás a nagyság számára. A kockázatokkal együtt nőnek a nyereségek, a veszteségeket pedig próbatételnek tekinti az ösztönzésre vágyó erő. Ez a nagy játszmák világa, a csúcsról csúcsra halandó élet. A kaland az, amit nem remélhetünk, s nem építhetünk rá, hogy velünk is megtörténhet, bár bizonyíthatatlan, hogy nem történhetne meg.

1.3.2. Hőstett és kaland

Az őskaland a hőskaland, a hős a kollektíva történetének nagy alakja, a kalandor legfeljebb a szubjektivitás titkos történetének hőse. A kaland történetének két nagy szakasza a hőstörténet, melyre kollektív kultusz emlékezik, és a modern kaland, melyet legfeljebb kiválasztott személynek gyónunk meg. Figyeljük meg a hőstörténet hangnemét:

„Mit én regélek, mind elmondta más,
A kertnek szüretjén, hol nő a tudás.
Gyümölcsterhü fán fönt ha nincs is helyem,
A csúcsát talán meg sem érinthetem:
A dús pálma aljában is jó, ha állsz:
Ha mást nem, megóvó nagy árnyat találsz.
…
E könyvből meríthet, kiben csak van ész,
Ki képet, ki rejtvényt kihámozni kész."
(Firdauszi: Királyok könyve. Bp. 1959. 7. p.)

Miről beszél a hőstörténet? Ki a méltó az említésre? A művészettörténet a fogyasztói társadalomban olyan ingerhajhászó versennyé vált, melyben nincs, ami ne válhatna említésre méltóvá. Ennek során egy fordulat is végbemegy: ma minden említésre méltó, kivéve az említésre méltót. Az eredeti említésre méltó ellen ugyanis fellázadt a ressentiment. De mi az eredetileg és eredendően említésre méltó? Ha tetszik: az őshír?

„A dikhán, az édesszavú, mit tanít?
Ki vágyott először 'nagy úr' rangra itt?
Először ki tett főre sáh-ékeket?
Nem is tartaná tán meg emlékezet;
De volt egy, ki apjától úgy vette át,
Hogy elmondja ismét az ősök szavát:
Először hatalmat ki is birtokolt?
Ki legfőbb magasságra ért föl, ki volt?"
(uo. 10. p.)

Egészen más hangnemben beszélünk a kalandorról:

„A szája bordó mélyű drága tok,
Hol harminckét fog csillog és ragyog.
Haja, min egy apátnő kéjbe hörgött,
Most göndörítve és zilálva széthányt
Fürtökbe hull szemére – gyilkos gyémánt –,
S tussal van festve az ívelt szemöldök."
(Jean Moréas: A kalandor. In Kosztolányi: Idegen költők. 1. köt. Bp. 1988. 630. p.)

A modern kalandhős a hős és a kalandor valamilyen kombinációja; úgy látszik, a modernségben a hős figurája a kalandor-figura elemeitől kapja epikai hitelét.

A hősvilágban szemben állnak egymással a történet gyűlölt és imádott szereplői, míg a kalandor iránti érzelmek ambivalensek. A kalandhős olyan hős, akit nem jellemez isteni küldetés és nem jár neki össznépi tisztelet, erényeiben is bűnei válnak termelő, teremtő erővé, míg a hősnek rémtetteit is a tiszta erény munkájának tekinti a kultusz. Az archaikus illetve modern kalandhőst a film poétikájában a szovjet illetve az amerikai típusú hős leírásával különböztethetjük meg legszemléletesebben. Előzetes megjegyzésünk annyi, hogy az amerikai hős bizonyult sikeresebbnek, de az emberiség globális válsága tudatosulásának mértékében mintha a szovjet típusú hős is újra tért hódítana. A *Hős* című kínai filmben pl. ő arat újra világsikert. A *Tigris és sárkány*ban a pusztító szűz képviseli az amerikai típusú hőst, míg a szellemileg felnőtt figurák a szovjet típusú hősaszkézist.

A hősepika két poláris hőstípusát individuális általánosnak illetve általános individuálisnak fogjuk nevezni. Az, hogy a két név melyike jár ki a két végső hősi ideáltípus egyikének vagy másikának, attól függ, hogy az alanynak vagy az állítmánynak illetve főnévnek vagy melléknévnek tulajdonítunk nagyobb jelentőséget. A józan ész arra hajlik, hogy a melléknevet, a jelzőt tekintse másodlagosnak. Metafizikailag az alany a szubsztancia és az állítmány vagy a jelző az akcidencia, vagy a főnév jelöli a szubsztanciát és a melléknév az akcidenciát. Az „individuális általános" így pl. az eszme, az isten vagy a nép lenne az egyén álarcában. Az egyén ez esetben a magasabb hatalom kifejezési formája, a világszellem drámájának színpadra állítása vagy „parancsainak" szócsöve lenne. Ám nem ezt a megoldást választjuk, hanem ennek pontosan fordítottját. Az individuális általános kifejezést úgy is értelmezhetjük, miszerint az „általános" (a főnév) fejezi ki az önteremtő lét vállalkozásának kiindulópontját, az aktus hordozóját, míg az "individuális" melléknév minősíti az aktust, képviseli az absztrakt szubsztancia önelidegenülését a konkrétban, azaz a tett döntését a tettesről, az aktusét a cselekvő lényegéről. Az aktus a „legyen!" hatalma, mely eldönti, hogy az aktusra vállalkozó lét mi legyen. Az életfilozófia, az egzisztencializmus vagy a differenciafilozófia számára is

a melléknév hozza tehát a döntő információt, az akcidencia a döntő „rész”, a tett, mellyel a lét eldönti mibenlétét. Így terminológiánk szerint végülis az „individuális általános” az individuumban magát kereső és az egyedi döntésben a maga lényegét eldöntő általános. Ebből következik, hogy ennek ellentéte, az „általános individuális” az individualitás médiumában önmagát illusztráló általános kell hogy legyen. Az amerikai hős az individuális általános (IÁ), a szovjet hős az általános individuális (ÁI). Az amerikai filmben a kezdetben gyakran zavarba hozó, önző és fékezhetetlen, önmaga számára is érthetetlen és kontrollálhatatlan IÁ a jó, s az ÁI, mely gyakran világjavító szándékokkal lép fel, lehet akár maga a gonosz. A korábbiakban az ÁI valamely eszme fanatikus katonája, hit inkvizítora, míg a korrupt nagyvárosi életben egyszerűen egy érdekcsoport képviselője. Boris Groys hívja fel a figyelmet – Spielberg *Minority Report* című filmje kapcsán –, hogy e mitológiában végül tendenciálisan a világszellem áll szemben az egoistával, és az utóbbi feladata, hogy legyőzze az előbbit. „A film főgonosza a klasszikus totalitárius idealista és álmodozó, aki végső soron teljesen önzetlenül cselekszik, hogy mindenki számára garantálja a biztonságot és jólétet – és az utópikus próféciát cselekvésre váltsa. És mint ahogy az amerikai filmben szinte mindig, ezt a gonosz idealisztikus álmot szétzúzza az a jó hős, aki mindig a maga egoisztikus érdekeit követi, és ezzel megakadályozza az utópia realizálását.” (Boris Groys: Groysaufnahme. Köln. 2007, 64-65. p.) Az, ahogy a „világszellem” vagy a „demokrácia” illetve a „kereszténység” közvetlen politikai kifejezéseként és megtestesüléseként ágálva olajháborúkat vívó Bush és más hasonló figurák a mai világban hitelelenítik az általános individuálist, teszi érthetővé az amerikai mitológia hasonló állásfoglalásait. Az állítólagos önzetlennek mint világjavítónak nincs individuális mértéke, egyéni sorsa. Ha nem is a „világszellemet” fejezi ki, de minden esetre egy társadalmi csoport, hatalmi elit számításainak és érdekeinek, még közvetlenebbül egy családi tőke parancsainak embertelenül absztrakt kifejezése.

A klasszikus narratív tradícióban nem a Spielberg által megtámadott, degenerált ÁI jelenik meg. Eizenstein a *Rettegett Iván*ban az általános individuálisnak azt az oldalát is megmutatja, amelytől Spielberg is joggal fél, a *Jégmezők lovagjá*ban azonban ugyancsak az általános individuálisnak pozitivitása dominál. ÁI és IÁ eredetileg mindketten pozitív értékek. Az ÁI minden esetre a szabályozás, boldogítás, míg az IÁ az önszabályozás eszményének kifejezése. Az individuális általános hősmitológiájában az általános a legváratlanabb teljesítményben, az egyszeri egyedben teljes. A *York ősmester* című filmben a hőssors kezdete a tombolás és kallódás, a jövendő hős nem illik bele a „képbe”, nem találja helyét, nem olyan mint a „normális emberek”. Nem rendcsinálóként, épp ellenkezőleg, rendzavaróként lép fel. Az individuális általános a ritka, szinte csodás megtestesülés történelmi kegyelmi állapotának nagy kalandja. Az a ritka pillanat, melyben az individuum a maga létteljességében és éppen e váratlan létintenzitás ritka produktivitása által válik reprezentatívvá. Az individuális általános kifejezésben az általánost nem szubsztanciának, nem eldöntött lényegnek, nem a létbe projektálandó s valahol erre várakozó kész teljességnek tekintjük, hanem az egyedi döntés pillanatát váró szubsztrátumnak. Ez esetben az „individuális” jelzi az aktív alanyt a maga eldöntő funkciójában, a formális alany pedig csak eme öntevékenység tárgyát mint „öntárgyat”. Az individuális általánosban az individuális fogja át az általánost: az individuális mint egzisztenciális „átfogó” dönt az általános sorsáról. Mindez Jaspers Von der Wahrheit című művének radikális értelmezéseként is felfogható, de ne tévesszük szem elől, hogy ezt az értelmezést nem Jaspers művéből vezettük le, hanem a tömegkulturális mítoszok érte-

lemstruktúrájából importáljuk e pillanatban az elitkultúrába. Így az individuális „általánossal” az általános „individuálisnak” kell szemben állnia, oly módon, hogy a jelző átstrukturáló funkciója a jelzettet, a melléknévé a főnevet mindkét esetben zárójelbe tenné.

Az általános individuális különböző mértékben lehet absztrakt. Legabsztraktabb, archaikusabb formájában az általános maga ölt egyéni testet: az individuális az általános projekciós felülete, kommunikációs médiuma. Az általános ily módon egy messzemenően absztrakt, az általános tendenciákra, követelményekre és eszményekre visszanyesett egyedben reagens. Az általános individuális kevésbé absztrakt formájában az individuális összefoglalója az „általános”, „népi” törekvéseknek, de minden szava és tette továbbra is azt hirdeti: „Legyen meg a világszellem akarata!” , „Győzzön a népakarat!” , „Teljesüljön a történelmi szükségszerűség!”

A közösségi társadalomban az általános individuális az eszmény, a modern társadalomban az individuális általános, melynek narratívája az egyéni döntés és akarat primátusa alapján áll, hogy a legkreatívabb egyéni megoldások leképezéseként lépjen fel az általános, a „világszellem”. A posztmodern társadalom emberének nemcsak az általános individuális, de az individuális általános is túl sok, absztrakt, ő a tiszta individuális megvalósításában hisz, eme eszmény gyakorlati megvalósítása során azonban, a személyiséget szervező és fegyelmező identifikációkat félresöpörve, az eredmény a kulturális általánosból a biológiai általánosba való lecsúszás, naturalisztikus ösztöndráma.

A hős alapító vagy újító. Ezért is szükség van a kétféle hősre a narratív tradícióban. Az alapítót a tradíció az istenekkel, azaz az örök értékekkel hozza kapcsolatba, míg az újítókat a jövővel. A modern hős kora korrekciója.

Miért kell korrigálni az embert, viszonyait, világát? A korrekció értelmét a pozitív korrekció, a jobbítás, nemesítés adja: a korrigált világ jobb világ. A korrekció elve a régi idők hősmitológiáiban a nagyság. A szép élet mitológiájában, mely a hősmitológia pacifikálódásának terméke, a nagyság princípiumát leváltja a szépség és harmónia. A modern boldogságmitológiában az előbbi értékeket nagymértékben kiszorítják a jólét és kellemesség, a javak és élvezetek értékei. Végül a boldogságmitológia is megrendül, s az élet intenzitását tekintik fő értéknek. Az utolsó stádium felidézi az első némely emlékeit.

1.3.3. A filmkaland mikropoétikája

A kalandfilm valószínűtlen teljesítményt kíván, de, minél jobb film, annál gondosabban motiválja a hős produktivitását. A naiv kalandfilmben adottság a hős különleges teljesítménye, melyet legfeljebb azzal indokolnak, hogy a „jó oldalon” áll, míg a „nemes kalandfilm” hőse szemünk előtt változik át és tesz szert a többletre, mely a győzelemhez szükséges. E győzelemben így mind nagyobb szerepet kap az önlegyőzés. A kalandeszme története a csoda racionálisan motiválhatatlan valószerűtlenségétől a motivacionálisan mind túldeterminálttabb valószínűtlenségek felé vezet, melyeknek mindazonáltal meg kell őrizniük a felcserélhetetlen, sőt gyakran összeférhetetlen individualitás által igényelt valószínűtlenséget. A kaland mikropoétikája a drámai pillanat és a reá válaszoló méltó tett hajszálgyökereit kutatja, azt az utat, melyen felhalmozódnak a különleges tettek (és általuk alapított különleges viszonyok) feltételei, a folyamatot, melynek során az ember alkalmassá válik, azaz egy általában valószínűtlen, különleges tett egyénileg szükségszerűvé. A kaland úgy is meghatározható, mint az álta-

lános-valószínűtlen, a katartikus igazság jogát képviselő valószínűtlen nagyság felbukkanásának egyéni szükségszerűsége. Vagyis: az általános a legvalószínűtlenebb változatban jelenik meg, mely mégis megvalósul. „Iszonyú a kísértés a jóra…" – mondta Brecht, de a jóra való kísértés munkája a legnagyobb kockázat vállalásán, a kockázat kísértésén és csábításán keresztül tud csak megvalósulni. Az általános valószínűtlenségét vagy a valószínűtlen általánosra való utalása erejét az újabb elbeszélésmódokban még fokozza, hogy a burzsoá „józan ész" nem vállalhatja a virtust, a jó vagy a kockázat kísértését. A pátosz helyére lép a számítás, a valóságban csak neki van becsülete. A *Ben Wade és a farmer* című nemeswestern hőse nem hajlandó harcolni, hogy javítsa csalódott fiai apaképét vagy felesége férfiképét, de végül harcba száll, hogy megitathassa marháit, azaz biztosítsa családja jövőjét. Így a prózai cél patetikus melléktermékе, hogy a fiúkban helyreáll apakép és hőskép kapcsolata, a feleség hű, elfogadó lelkében pedig megújul a szerelem. A hőstett mint modern-profán csoda vagy csodapótlék megkettőződik Delmer Daves filmjében. A város polgárai által sorra cserben hagyott farmer kiviszi az elfogott bandavezért, a főnöküket szabadítani akaró banda által megszállt városon át, a 3.10-es yumai vonathoz, amiben végül maga a bűnös áldozat is segíti, s ez a második „csoda": Ben Wade-ben, a banditában nosztalgia támad a farmer élete és családja iránt, s megbecsülését is elnyeri az erején felül vállaló elszánt férfi. Így a bandita is hőssé válik és két idézőjeles „csoda" együttese a kaland, egyszerre morális és fizikai teljesítmény, mely minden felet azzal egészít ki, ami hiányzott belőle. A film a repedezett talaj képével indul. A szomjas földről a halott sivatagra feltekintve, a remegő levegő távlatában rohan bele a száraz, szomjas, üresen várakozó világba, sivár ragyogásba a postakocsi fekete foltja, miközben a legendás pillanatot dicsőítő férfidal szól. Az élettelenbe berobban az élet, az állandóságba a változás, a közönybe az igyekezet, s mindezt összefoglalja a vágy. A cselekmény kimenetele már akkor eldől, amikor Ben Wade a fülledt délutánban rajta feledi szemét a tüdőbeteg csaposnőn, nagy szemű, gyengéd, szomorú és epedő lányon, az elvadult férfit megkísérti előbb a vágytárgyban a szépség, utóbb ellenfelében a derekasság, így válik ellenfele segítőjévé. A hőstett egyik oldala, a nagy kaland egyik feltétele a tékozlás, az odaadás. Ezt láthatjuk a farmer oldalán. Hős, aki meg tudja ragadni és felhasználni a világ lényegéhez tartozó ontológiai bizonytalanságot. A hőstett különleges teljesítménye abban áll, hogy ha az ember teljes erejét beveti, valami még többet kap vissza, a teljes erőbevetés következménye a léttöbblet: a világ léte, a létezés teljesítménye újul meg általa. A radikális, bátor tett felszabadítja a világban szunnyadó, lekötött potenciákat. Míg a gazember a világ meglevő teljesítményeiből és javaiból akar magának minél többet kihasítani, a hős új teljesítményeket hoz ki magából, és ezáltal a világból. A hőstett másik oldala, melyet Ben Wade esetében tanulmányozhatunk, az áldozat. Minél nagyobb önlegyőzés, annál nagyobb kaland: mintha az ember önmagán túllendülése lenne az az ontológiai szféra, érzékeny zóna, a létezés ama különleges pontja, ahonnan a létezés egészét ki lehet mozdítani, hogy a világ is túllendüljön önmagán.

Cronenberg *Erőszakos múlt*jában egy kisember váratlan hőstettet hajt végre. Családja büszke, felesége és fia csodálja, „local hero"-ként ünnepli a kisváros. A bravúros tett ismétlésekor világossá válik, hogy a múltban kegyetlen bűnöző volt, aki felvett néven kezdett új életet. Ekkor feleségével való viszonyában is új távlatok nyílnak, ismeretlen dimenziók tárulnak fel, az asszony védekezése és elutasítása az addig banálisan idilli erotikát az emberi bensőség ismeretlen mélységeit kiforgató nagy kalanddá változtatja. Az eposzban és kaland-

regényben többféle kaland van: 1./ a hőstett, mely erő és erény összege, 2./ a hősjelölt ifjonti tombolása, mely az erő iránytalan, feladatot kereső túlcsordulása (ezt látjuk viszont a *York őrmester* elején), és 3./ a gonosz ereje, mely célzott, de célja negatív (ez határozza meg a cselekmény alapjául szolgáló drámai helyzetet a *Key Largo*ban). Az újabb filmkultúrát bizonyos elbizonytalanodás jellemzi. A *Csillagok háborúj*ában általában beszélnek „az erőről", mely a gonosz vagy a jó tulajdonába kerülhet, az erőforgalmat a pénzcirkuláció analógiájára képzelik el – lehet, hogy a gonosz a legnagyobb erőfelhalmozó. Lehet, hogy az erőt a gonosztól örökli a jó, s a pluszerő, az erőtöbblet, mely váratlanul fordítja meg a reménytelen helyzeteket, a gonosz funkcióváltása, energiájának új használati szabálya. A jó talán csak a gonosz önmaga ellen fordítása?

A bérgyilkos számára nem kaland a revolverpárbaj, csupán az ölésipar banális megnyilatkozása. Ugyanez az aktus kalanddá válik, a más átvállalt tetteként, mint a *Shane* című filmben, melyben a farmer szánja el magát az életfeltételeket kisajátító s a farmereket földjükről előző Nagy Marhatartók elleni harcra, és Shane, a „jöttment", a „magányos lovas", az átutazó ugrik be helyette, átvállalva a megvalósítást. A tett elcserélt, átvállalt tettként válik naggyá: két nagy harcot látunk a filmben, az elsőt ököllel vívják, ekkor a farmer emelkedik önmaga fölé, bekapcsolódva a kigúnyolt Shane harcába. A második harc revolverpárbaj, a hős harca a banda ellen, melyben Shane emelkedik önmaga fölé, magára vállalva a farmerek harcát. Az átutazó csavargót leköti, s ott marasztalja a nő, a farmer asszonya, nem is a nő, csak látványa, az asszony csak sürög, dolgozik, még pillantásokat sem váltanak, csak óvatos oldalpillantások tanúi vagyunk, s a konfliktus átvállalása, a végső harc, a tett kalandja csak a belső kaland, az elhallgatás, elfojtás kalandjának reflexe. Shane leüti a férjet és maga indul megharcolni annak harcát a völgy békéjéért és a kisemberek életlehetőségeiért. Ő a megoldás kulcsa, mert két élete van, egy paraszti és egy revolverhősi, egy polgári és egy csavargói (harcosi, bűnözői). A végső harcra kilovagoló Shane után rohan, hosszú képsoron át, a kisfiú, a kisfiú után a kutyája, rohannak, az anya lelkének, néma érzésének megsokszorozó kivetüléseiként. Az erő tombol, ha nem csábítja el a feladat, a hőstett a lekötött, elcsábított erő győzelme a kötetlen, iránytalan, ezért nem igazán összeszedett erőn, a felajánlott erő győzelme az önző erőn, az éltető erőé a parazita erőn, s az elköteleződésből és odaadásból fakadó plusz megnyilatkozása a győzelem.

1.3.4. A kaland spektruma

1.3.4.1. „Álomrealizmus" (Mesélő kvázi-ábrázolás: a kaland kisformája)

A modern kaland formái, egy szcientista miliő eszményeihez alkalmazkodva, megkettőződnek: radikálisabb formájuk felvállalja és kibontakoztatja a kaland törvényeit, ezzel szemben kompromisszumos változatuk a realisztikus ábrázolás kalandosabb rokonaként, felületesen utánozza az általa elhagyott, megsértett realisztikus forma – az ábrázolás – művészi eljárásmódjait, s míg az utánzott forma valószínűségeit megsérti, témáit, motívumait, elbeszélő formáit szívesen és buzgalommal – egyszerűsítve – átveszi.

Az álomrealizmus vagy mesélő kvázi-ábrázolás a köznapi kaland, a kis kaland világa. Míg a normális kalandfilm felvállalja, hogy az, ami, az álomrealizmus a kalandot mindennapi életnek, a valószínűtlent valószínűnek, a szenzációt természetesnek szeretné feltüntetni. Az álomrealizmus ugyanúgy akceptálja a valóságismeret alapvető törvényeit, ugyanúgy nem sérti meg a „fizikát", mint a többi kalandforma, de míg a kifejlett, felszabadult kaland a valóságtörvények együtthatásának valószínűségi törvényeit nyilvánvalóan módosítja, addig az álomrealizmus a természettörvények valóságérzékünk számára evidens együtthatási módjaihoz is látszólag hű, azonban nem a hűséget ambicionálja, csak látszatát. A fantasztikum az ábrázolt világ alapkategóriái terén áll szemben a realitásérzékkel, a kaland a törvényszerűségek együtthatásának nyilvánvaló teljesítményei szintjén, a mesélő kvázi-ábrázolás pedig rejtett teljesítményeikben. Az álomrealizmus, a valószínűnek álcázott valószínűtlen, a realizmusként eladott kaland, az óvatos valószínűtlen világa, mely megsérti az élettapasztalat valószínűségeit, de nem engedi, hogy eme törvénysértések a fizikai erő vagy morális nagyság felvállalt hőskultuszaiba torkolljanak. Mint minden kaland, az álomrealizmus is szükségképpen, lényegéből következőleg, megsérti a valószínűségi törvényeket, de felcsigázott, megemelt világát köznapi világként mutatja be, nem hősvilágként stilizálja a kaland rendkívüli teljesítményeit. Nemcsak az akciófilm különleges harci teljesítményei iránt nem érdeklődik, a hősmorál sem foglalkoztatja, a köznapok morális kérdéseit részesíti előnyben. S ahogy a hősmorál teret enged a köznapi morálnak, az utóbbi is teret enged a köznapi élet egyéb célkitűzéseinek. Míg a hőst nagy tragédiák űzik és távoli tervek vonzzák, a köznapi kalandban nagyobb szerepet kap a gondok-bajok állandósága. A kalandepika számára általában elég az „emberileg elképzelhető" érzése: lehetnek ilyen hősök, talán vannak, akik ilyen szerencsések stb. Az álomrealizmus valószínűtlenségei a „velem is megeshet" érzésére apellálnak, s ennek keretei között rendezik be a vágyteljesülést. Ki ez az „én", akivel megtörténhet? Nem hősjelölt, nem azért eshet meg vele, mert kitüntetett személy. A „velem is megtörténhet" érzése így egyértelmű a „bárkivel megeshet" érzésével. Az érzés énje a bárki, akárki. Az álomrealizmus a valószínűtlent az akárki köztulajdonába véve fosztja meg az alternatív axiomatikát eredeti lázadó pátoszától.

Két irányból kap impulzusokat az álomrealizmus, két forrás táplálja. A realizmus keresésének kezdetleges vagy túllépett történelmi formái, a kifejlettebb realizmusformák köréből kiutasítva, álomrealizmusként ülepednek le a triviális kultúrában. Ez az egyik forrás: a bukott realizmus triviális újjáéledése. Az álomrealizmus másik forrása a mesélők presztízsvágya, akik a triviális formákat gyakran több köznapi tapasztalati elemmel szeretnék „nemesíteni". A szcientista kultúrmiliő által szorongatott mesélő lélek a maga kiélési formáit gyakran „realisztikusabbá" szeretné formálni, mert úgy képzeli, hogy ily módon elismerést, magasabb kulturális státuszt nyerhet.

A *Peyton Place* című filmben az idegennel, aki később társ lesz, érkezik meg a néző a kisvárosba. A cselekmény több szálon halad. Az üzletasszony lánya és a zsarnoki anya fia alkotják a félénk szerelmespárt. A zsarnoki apa, a várost a kezében tartó gyáros fia és a mesterember lánya a tiltott pár. A cselédasszony leánya és szerény udvarlója története a szegény szerelmesek krónikája. Az üzletasszony és a jövevény, az új iskolaigazgató története a türelmes, nehéz szerelem, a hosszú várakozás históriája. Nagy szerepe van a viszonylag önálló epizódoknak: a meztelenül fürdő frivol párt összetévesztik a szolid párral. A szerelmek képviselik a lehetőségeket és a jövőt, a társadalmi előítéletek, a türelmetlenség, a múlt sérülései illetve az

emberi gyengeség és züllöttség a feltartó, hátráltató motívumokat. A masscult műfajok (komédia, melodráma, románc) motívumai midcult műfajok (iránydráma, középosztályi erkölcskrónika) kérdésfeltevéseivel vegyülnek. Hogyan függ össze a masscult-álomrealizmus a midcult-problémafilmmel? Míg a hollywoodi problémafilm (iránydráma, erkölcskrónika) fél úton van az álomrealizmus és a társadalom- vagy lélekelemző analitikus realizmus között, mert egyetlen problémát ragad ki, melynek megoldása rendszerint happy endhez vezet, erre a bűvészkedésre sem a realizmus, sem a naturalizmus, verizmus nem vállalkozik. A problémafilm ugyanakkor, az elkötelezett szószóló, a közéleti harcos szerepét vállalva, a kiemelt problémát igyekszik jobban kiélezni, mint az álomrealizmus teszi azt.

A *Peyton Place* drámai fejleményeit komikus gegek kísérik, pl. a kisvárosi ünnepen torkoskodó kisfiú önálló epizódja. Különböző műfaji kezdemények (tiltott szerelem melodrámája, önmagát nehezítő szerelem melodramatikus komédiája, naturalisztikus cselédtragédia stb.) kibontakozása során a konfliktusok elfajulását kölcsönösen fékező vagy a kiéleződés mozzanatait gyorsan jóvá tevő keretet ad a cselekmény összhangulatát meghatározó drámai idill. Az évszakok sorrendje: nyár, ősz, tél, tavasz, az élet teljességével indítja a cselekményt, és az új virágzással zárja. A természet színes pompája dicsőíti a létezést, a kisváros békés, tiszta, dolgos miliője dicséri a társadalmat, míg a cselekmény bemutatja a rejtőzködő sérüléseket és önzéseket, korlátoltságot, a szeretet és jószándék kudarcát, az emberek magányát. De a szépség mégis több mint hazug homlokzat, a boldogság is több mint képmutató maszk, a társadalom és a természet, a város és a táj, megerősítve egymás képét, csupa ígéretet, lehetőséget fejez ki. A természet és a kozmosz kezeskedik, virágzás és hervadás kettős pompájával, az évszakok visszatérő erejével áll jót a társadalom céljaiért, s csak az emberi megértés kapacitását éri a több igyekezetet, önfegyelmet és némi önlegyőzést követelő bírálat.

Pearl Harbor az első fordulat: a város fiait elviszi a hadsereg autóbusza, a társas magányt követi a társtalan magány. A munkáslányt szerető playboy, aki a Harvard-karrier helyett a titokban feleségül vett lányt választotta, a város első hősi halottja. A gyáros végül, fia halála után, özvegyként fogadja el annak asszonyát, megértve, hogy a szerelmes nő könnyed frivolitása és bővérű szenvedélyessége fia vágyait tükrözte.

A történet mesélője az üzletasszony (Lana Turner) írónak készülő leánya, aki szakít képmutató anyjával, ám az anya túlságosan rokonszenves, semhogy a szakítást véglegesnek érezhetnénk. A másik problematikus szülő, a lány szerelmét, a bátortalan fiatalembert terrorizáló zsarnok anya fogságából Pearl Harbor a menekülés. Az önkéntes száműzetése után a városba hazatérő leány a vonaton találkozik a szabadságolt katonával, kitüntetésekkel dekorált, felbátorodott, felszabadult fiatalemberrel, aki megvallja, a háborúban értette meg, „milyen szép lehet az élet". A cselekmény formája antitragikus: a tragikumkezdeményeket tanulási folyamatok kompenzálják, s a cselekmény perifériáin megjelenő kibontakozott tragédiák elszigetelt epizódok maradnak, melyek a közös életben a további tragédiákat megfékező hatalomként szolgálnak. A kollektíva szintjén reverzibilis az idő és nincs jóvátehetetlen. A személyes tragédia a közös életet gyógyító antitragikus szérummá válik.

A tulajdonképpeni cselekményben a feltartó mozzanatok dominálnak, az egy középiskolai osztály által képviselt generáció életstartjának problémái, az első lépések nehézségei. A lelki élet dominál, félénkség és habozás, magány és lelki szenvedés, a tulajdonképpeni akciót a perifériákra száműzi a dramaturgia, a cselekmény társadalom alatti régiójába (lumpentragédiaként) vagy a cselekmény látókörén túli, messzi világba, a tengeren túli frontra. A kiélező-

dés a társadalom feletti és a társadalom alatti régiókat fenyegeti (a gyáros fia illetve a cseléd lánya tragédiájaként). A cselekmény a legalacsonyabb státuszú figurát, a takarítónőt, és a legmagasabb státuszút, a playboyt áldozza fel a kibontakozás érdekében. A háború belülről és kívülről, alulról és felülről is fenyegeti a középütt egyensúlyozó ambíciót és jószándékot, mely előbb az illúziókat és a képmutatást, utóbb, a katarzisok hatására, a megértést és empátiát hívja segítségül.

Pearl Harbor az első fordulat, a cselédtragédia a második, a cselédasszony felakasztja magát, miután élettársa megerőszakolja leányát. Később, a második erőszak-kísérlet során, a lány megöli mostohaapját. A cselekmény gyilkossági perben kulminál, a melodramatikus, komikus és románci szálakat a bűnügyi szál segít összefogni és lezárni: a nagy bűn tragédiája a kis bűnök komédiáinak tükre. A gyilkos leányról bebizonyosodik, hogy áldozatának áldozata, az áldozatot felmentő ítélet pedig a város képmutatását vádolja. A Lana Turner játszotta üzletasszonyról is kiderül, hogy valójában nem özvegy, hanem lányanya volt, s azért élt meg magányos életet, s anyai szerepét is azzal rontotta el, hogy túlságosan szabályos sorsot akart eljátszani a szabálytalan valóságban. Tavasz, nyár, ősz és tél után eljött az ötödik évszak, a szeretet évszaka, kommentál a mesélő hang. A város lakói egymásra találnak a katarzisban, amely kétértelmű. Egyrészt a megoldás menekülés is a problémák elől, amennyiben a város felett uralkodó gyáros mintegy a nagy család egyik tagjaként jelenik meg, akinek sorsa közös a többiekével: a film a társadalom torzulásai helyett csupán a képmutatást, a kultúra torzulásait vádolja. Mintha nem az osztályok, rétegek között nyíló szakadékok, növekvő társadalmi távolságok akadályoznák a megértést, mintha az empátia hiánya pusztán morális probléma volna. Másrészt az ily módon hiányolható társadalomkritikai aspektus mégis megjelenik, amikor – a cselekmény záróaktusaként – a terror és megaláztatás ellen a maga privát és lázadó ellenterrorjával reagáló gyilkosnőt („letört bimbót”!) ünnepli a város.

Az álomrealizmus tragédiákkal megfékezett komédiák és komédiákkal megfékezett tragédiák ötvözete. Nem a szörnyűség az igazán szörnyű, hanem a következményei: a burleszkben minden szörnyűség megtörténik, de következmények nélkül, ezért nevethetünk rajtuk. A burleszk az akciófilm köznapi formája, melyben a banalitás és az iszonyat is két oldalról, állandóan fenyegeti a kalandot, mely végül az iszonyatot és a banalitást is legyőzi az aktivitás és tűrőképesség erényeivel. Ha a burleszk az akciófilm komikus változata, akkor a klasszikus komédia a melodrámáé, míg a vígjáték minden műfaj banális szférában maradó kezdeményeinek gyűjtőhelye. Az álomrealizmus szférája a vígjátékkal határos. A *Peyton Place* mintavárosának komikus változata a *Magic Town* című film cselekményének színhelye. George Cukor filmje az átlagos komikus hatására épít. Egy közvélemény kutató (James Stewart) felfedezi a tökéletesen tipikus kisvárost, melyben minden helyi statisztikai mutató megfelel a nemzeti átlagnak. A kisvárosban inkognitóban dolgozó szociológus megbízható válaszokat szállít a vállalatok kérdéseire. Az emberi konfliktusokra azonban az ideális kis Amerika egyensúlyának felborulása hozza a megoldást, a válság pillanata, amikor a tökéletes átlagvilág lakói rendkívüli, közös erőfeszítésekre kényszerülnek. Az átlag a múlt kivonata, s az elhajlás vetíti előre, idézi meg a jövőt. Az átlagemberek nevetségesek és egyformák, az átlag kényelméből kisiklás és válság által kipenderítettek viszont egymásra találnak, egymást kiegészítve fognak össze a közös bajban. A banális átlag széthúzó önzéseinek komikumával a közös sorsban egymásra talált emberek vállalkozását, a nevetségességgel a pátoszt állítja szembe a *Magic Town*. E ponton ragadhatjuk meg a klasszikus elbeszélésmód filmregény teremtésére

irányuló kísérletei és a belőlük lett mai teleregény, szappanopera variánsok különbségét. A szappanoperában a cselekmény nem individualizmus és közösségvágy egymásra találását egyengeti az önzéseket és görcsöket feloldó s a nagylelkűség ébredését jelző pátoszban. A sorozatképző formakövetelmény az alapkonfliktus – végső kiéleződést megspóroló – végtelen ismétlése, melyet a nézői érdeklődés lanyhulása esetén valamilyen szimpla erény-jutalom (*Esmeralda*) vagy bűn-bűnhődés (*Dallas, Paula és Paulina*) mechanizmussal kerekítenek le.

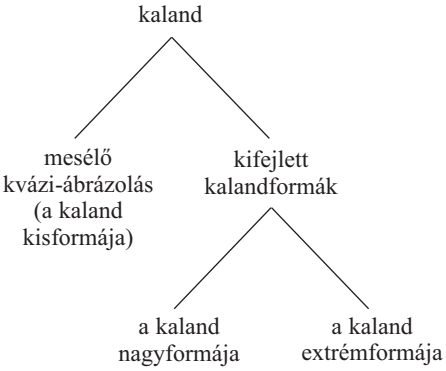
1.3.4.2. A kaland nagyformája

A lélekre és az emberi viszonyokra korlátozott alternatív axiomatikának a fizikára ki nem sugárzó önmérséklete a kaland nagyformájának jellemzője. A melodrámahős morális hőstettei és lelki nagysága, a klasszikus komédia kedvező véletlenekben, könnyedségben és szerencsében dúskáló világa, ész és ösztön, erény és bűn kiélezett harca a bűnügyi műfajokban, hivatás és magánélet konfliktusai a történelmi filmben, ember és természet harca a westernben és az egzotikus útifilmben, mind önmagában is szenzációs élmény, mely a valószínűtlenségek fizikai túlfeszítése nélkül is lehetővé teszi a felfokozást.

Ha a valóságtörvények valószínűtlen teljesítményeire, a való világ ritka megnyilvánulásainak elvileg azért lehetséges határértékeire koncentráló és ezeket sűrítő kalandepika csak a lélek és társadalom törvényét feszíti is a szélsőségig, már az így nyert mozgástéren belül is különböző módszerekkel keresheti, hajszolhatja a szépségről és nagyságról szőtt képzeteket. Így jön létre mindenek előtt a happy end világa s a boldogságmitológia, de nem csak az, mert a kalandfilm a tragikumot is keresi, mint a nagyság és nemesség boldogságmitológián túlmenő tartalékainak forrását és hősien öncélú beteljesedésük színhelyét. A tragikum nem a hőssel szembeállított intrikusban, hanem magában a hősben keresi a jellem ellentmondásosságát és a bűnök bűnhődését, mely – további fokozó tényezőként – összefonódik a korán vagy későn jött és ezért a világ által be nem fogadott erények bukásával. Így kapcsolódik össze a nagyság ellentmondásának és az érték magányának témája. A klasszikus gengszterfilm vagy a film noir pl. egy nem tragikus kor tragikumvágyának megszólalása, mely ott keresi a tragédiát, ahol még nem veszett ki, az el nem kényeztetettek között, akikkel mostohán bánik a társadalom, ahol nemcsak a kisiklott nagyság formáiban csodálhatjuk meg a zsenialitást, hanem olyan csodálatos emberek is születnek, akik a gondoskodás, áldozat, szelídség és szolidság váratlan tartalékait felmutatva igyekeznek pótolni mindazt, amit övéiknek nem nyújtott az igazságtalan világ, s a szeretet e miliőjének ritka privilégiuma értelmében végül talán többet adnak, mint amit a világ adhat bárkinek.

Ha az elbeszélés a kalandot a lelkire szorítja, s nem engedi fizikaivá válni, de a lelki kalandot nem korlátozza, ha másrészt megelégszik a természetes álcájával, s nem vezeti be még a köznapi álcáját is, akkor vagyunk mind az akciófilmi extrémkalandot, mind a szappanoperai kis kalandot kizáró szellemi-lelki térben, ahol a kaland nagyformája tenyészik.

1.3.4.3. A kaland extrémformája



4. ábra

A természettörvény megőrzésével párosuló alternatív axiomatika, mely a lélek és a viszonyok szinte-lehetetlenségeiben fejeződött ki a melodrámában, a testi teljesítmény valószínűtlenségeiben kulminál a kalandos akciófilmben. Míg a nagy- és kisforma közös jellemzője volt, hogy a lelki-szociális jelenségekre korlátozott szublimált valószínűtlent állította középpontba, az extrémforma deszublimált valószínűtlensége kifejezetté teszi az extremitást. A kaland extrémformájában az ember rendkívülisége mindenkor meg kell hogy nyilvánuljék fizikai hatásaiban. A kaland nagyformája a lélek, extrémformája a test valószínűtlen lehetőségeit, az erő és ügyesség bravúrteljesítményeit feszíti a végsőkig, addig, amíg minden realitáskoncepció kifejezett szétrobbantása nélkül elviselhető. Mivel a lelki teljesítmények kevésbé hozzáférhetők a valószínűtlent gyomlálgató realitásérzék nemleges ítélete számára, a naiv (vagy természetes, normális) néző a fizikai teljesítmények rendkívüliségét éli át nagyobb kalandként. A kalandérték nem a morális értékben kulminál.

A kis- és nagyforma sajátos valószínűtlenségei mind jelen vannak az extrémformában, az extrémforma újdonságát azonban nem viselik el az előző formációk. A nagyformában nagy lehet a lélek, profi lehet az ember, de a test nem az emberistenek képességeivel felruházott csodafegyver. A *Magas Sierra* című Raoul Walsh-film hőse fizikailag olyan ember, mint bárki más.

Az extrémforma témái, típusai és miliői nagyrészt azonosak a nagyformáéval, annyi a különbség, hogy az extrémforma mindebből gátlástalanabb akciófilmeket épít, melyekben a halmozott fordulatok jelentősége veszít végül súlyából. Minél valószínűbb ugyanis műfajilag a leggátlástalanabb váratlanság, véletlenség, minél halmozottabb a nagyság és erő, annál kevésbé tudja fenntartani a valószínűtlenség élményét, a váratlan, meglepő hatást.

A kalandot a valószínűtlen világaként jellemeztük, melyet a kaland extrémformája túlfeszít s a fantasztikumhoz közelít, míg a kaland nagy- és kisformája más-más módon szelídít. A kaland nagyformája inkább az ábrázolás sűrítő örökségével, míg a kaland kisformája inkább a köznapi tudat jelenségvilágával álcázza az elbeszélés titkos célját, igazság, jóság és szépség győzelmének ellenvilágát. Igazság, jóság és szépség értékei győzelmének kalandepikai megálmodása az egyéni sors kísérleti példányában valósítja meg azt az ideált, aminek általános megvalósulása egyenlőség, testvériség és szabadság lenne. A kaland eltolódásaiban

eme ellenvilág fokozódó csábítását is megélhetjük, a próza lebomlásaként, de a kaland ellentett oldalról, a fantasztikum felől is tanulmányozható. A kalandot a fantasztikum gyengített, mérsékelt, a kulturális realitáskoncepcióval összebékített származékának is tekinthetjük, melyben nem nyilvánvaló az alternatív axiomatika, álcázva van az ellenvilág, az elképzelt élet realitásidegensége, irrealitása.

Az, hogy a nagyforma nem viseli el az extrémforma játékszabályait, nem jelenti, hogy az extrémforma sem fogadhatná be a nagyforma örökségét. A kaland nagyformájához emberi mélység is kell, az extrémformához elég a derekasság és ügyesség. A kaland nagyformájára már láttunk példákat (*Shane, Ben Wade és a farmer*). Hollywood nagy korszakának legendás filmjei, Hawks *Rio Bravo*ja vagy *Red River*je, Kertész *Casablancá*ja, Douglas Sirk: *The Tarnished Angels* című filmje, Ford *My Darling Clementine* vagy *Hatosfogat* című filmjei, a bűnügyi zsánerből Hawks: *Scarface* című filmje, Delmer Daves *Dark Passage* című filmje vagy a Fritz Lang által rendezett *The Big Heat* legyenek most további példáink. Warshow a klasszikus gengszterfilmeket éppen eme nagyforma példányaiként tekinthette a tragédia modern változatának.

Nagyforma és extrémforma alternatívája filmtörténeti korszakhatárokat is jellemezhet. Cecil B. De Mille, Ford, Hawks, Lang, Sirk, Boetticher kora, a XX. század ötvenes éveinek végéig, a nagyformának kedvezett, míg Spielberg, Lucas, Milius, Zemeckis és az „Új Hollywood" más rendezői az extrémforma felé vitték el a kalandot. Nagyforma és extrémforma, e hangsúlyeltolódások ellenére, párhuzamosan fejlődik, két nagyjából egyidejű kalózfilmet említünk példaként: Jacques Tourneur *Anne of the Indies* című filmje a nagyforma csúcsteljesítménye, míg Robert Siodmak *The Crimson Pirate* című filmje az extrémforma remek példánya. Egyazon rendező is dolgozhat a két formában: Kertész *Dodge City* című westernje az extrémforma, míg *Hóhér* című westernje a nagyforma megnyilvánulása. Egyazon mű is ingadozhat a nagyforma és az extrémforma között, gyakori ez az italowesternek esetében, Nicolaescu gengszterfilmjei is kombinálják a nagy melodrámát az akciófilmi elemekkel. (Egy film kompozíciója nemcsak nagy- és extrémforma között ingadozhat, hasonló átmenetek figyelhetők meg nagy- és kisforma viszonylatában. John Ford *Apacserőd*jében a fiatalok operettszerűen megjelenített szerelme a kisforma felé húz, míg a John Wayne és Henry Fonda által alakított tisztek konfliktusa a nagyforma igényeit követi.)

Nagyforma és extrémforma egyazon művön belüli küzdelmére a hongkongi film sajátos megoldást hozott, melyet az extrémforma nagyformájának nevezhetnénk. Példánk John Woo: *A fegyverek istene* című filmje, melynek előbb akciófilmi összetevőjéről szólunk. A kínai filmet az extrémforma felé húzza a sport, a cirkusz és a tűzijáték öröksége is. A hongkongi filmek differenciálódását két tradíció határozza meg, a Vízparti történet harci jeleneteinek öröksége illetve a kínai varázsmesék (a Tang-kori mesék és Pu Szung Ling öröksége): az előbbi a kínai kalandfilm, az utóbbi a fantasztikus film sajátos formájának eredete. A harci jeleneteket a kínai film a sporttól, az utóbbit pedig az artista művészettől kölcsönzött elemekkel fokozza. Ha a sport megy át harcba, eldurvulásról van szó, míg ha a harcra épül rá sportteljesítmény, sőt artista művészet, ez az erőtöbblet és a készség kiképzettsége tökélyének jelrendszereként szolgál. A kínai filmkultúrában nem áll szemben egymással a fizikai és szellemi teljesítmény, nem ellentéte egymásnak a kétféle kaland, maga a fizikai teljesítmény is átszellemül, nem szakad el egymástól, és nem kerül konfliktusba fizika és metafizika. A harc csúcspontjain nemcsak az akrobata teljesítmény, a lassított felvétel is jelzi, hogy

átléptünk egy „belső időbe". Az akció felfokozott tökélye a „képes vagyok rá", küzdeni és győzni tudok emelkedett érzésének kifejezője. A kínai film a harcot a harcos szemével látja.

Nem húzza-e le a filmet az extrém akcionizmus, nem teszi-e tönkre a nagyforma tradícióját? Ha a kínaiak a külső és belső, extenzív és intenzív kaland maximumát akarják egyesíteni, ez az európai filmen nevelkedett érzék számára azért váratlan, mert az extenzív kaland meseszerűbb, míg az intenzív kaland drámaibb. Mi a valószínűtlenebb vajon, az ügyesség vagy a jóság, a fizikai vagy a lelki öntúlteljesítés? A lelki valószínűtlenség nehezebben érhető tetten mint a fizikai, így a fizikai teljesítmény fokozása előbb fenyeget a fantasztikumba való átbillenéssel, mint a lelkié. Mivel az átbillenést a néző a kalandepikának a gyermekmesébe visszavezető regressziójaként élheti át, a klasszikus elbeszélés e tekintetben nálunk óvatosabb. Kínában nem jellemző test és lélek oppozíciója, ezért a lelki erőnek a test fölött is nagyobb hatalmat tulajdonítanak, s testileg is többet várnak el a hőstől, kinek bravúrteljesítményei, míg föl nem száll, el nem repül, a kalandérzés keretében maradnak. A kínai kaland jobban kileng az európai és amerikai filmnél, s egyszerre leng ki mind az iszonyat, mind a komikum felé. A kaland nagyformája nagyobb adag, egyetlen központi cselekményszálba koncentrált melodramatikát kíván, míg a kínai változat, az extrémforma nagyformája az erős hatású, tömör és egyben vázlatos melodramatikus hangsúlyok, archetipikus utalások pluralizmusával képviselteti az inkább jelzett, mint kifejtett patetikus összetevőt. Az eredmény külsőleg a régi Hollywood-revükre hasonlít, a Berkeley-korszakból: az egykori ének- és táncblokkok helyén nem kevésbé perfekten és képzeletdúsan koreografált verekedésekkel és tömegmészárlásokkal. Végül a Bollywood-film egyesíti a hollywoodi zenés revü és a kínai harci revü eredményeit, szintén az extrémforma felé hajló kavalkádban.

A fegyverek istene két zsenit mutat be, a rendőr- illetve gengsztertábor két kimagasló figuráját, a gyilkolás illetve a gyilkosok gyilkolásának mesterét. A film első összecsapásában a rendőr, Yuen, alias Tequila (Chow Yun-Fat) elveszti jóbarátját, akivel, az öldöklő csaták után, egy jazzklubban zenélnek. A barát elvesztése a továbbiakban személyes bosszúval túlmotivált harci magatartáshoz vezet, túl a parancsteljesítésen. Ezzel John Woo filmje a barátsággal cseréli fel azt a veszteségdrámát, amely Fritz Lang *The Big Heat* című filmjében szerelmi dráma volt. A rendőr figura elhamarkodott önbíráskodása gondot okoz főnökeinek, a cselekvésnek azonban nincs ideje, csak a történésnek, a cselekvés kívülről jön, a semmiből születik, azért van benne többlet az önmagát emésztő szükségszerűség diktátumaihoz képest, mert nem engedelmeskedik a szükségszerűségek időszámításának, a cselekvés az idő megszakítása, lázadás a szükségszerűségek ellen, maga az önbíráskodás.

A cselekmény másik oszlopa a gengszter, Tony (Tony Leung), aki két konkuráló szervezet között ingadozik, melyek egyaránt meg akarják nyerni őt. Rendőrök és gengszterek konfliktusára épülnek a két tábor belső konfliktusai, melyek közül az elsőt parancsteljesítés és önbíráskodás, hivatalnok és harcos konfliktusában tapasztaltuk meg. A gengsztertábor alapkonfliktusában, a bandák háborújában régi és új küzd, a kegyetlen életfeltételekhez alkalmazkodott, de gyermeki hűségen és keresztapai gondoskodáson alapuló gengsztervilág áll szemben az új stílussal, irracionális érzelmeken alapuló szövetség a tiszta racionalitással. Az új főnökhöz átálló Tony megöli a keresztapát, majd, látva annak emberei, a maga volt társai hűségét és gyászát, kiirtja az egész bandát, letarolja valamennyit: magukat az érzelmeket kell kiirtani, csak a számítás maradhat életben.

Tony a jó apa típusú gengszterfőnököt kell, hogy megölje, Tequila a rossz apa típusú rendőrfőnökkel kell, hogy megtanuljon együttműködni. Tony a semmiben él, a kikötőben, jachton lakik, magányosan. Színes papírmadarakat hajtogat, újat minden gyilkosság után. Ily módon a megöltek lelkei kísérik, ők a társai, s maga a jacht is úgy néz ki, mint e madárraj egyik tagja. Tony jachtja, mint Bogart Santanája, lebeg a város és az embervilág, s a kozmosz határán. Csak az ötvenedik percben derül ki, hogy az áruló „apagyilkos" nem az, akinek látszott, nem bérgyilkos, hanem beépített rendőr, akinek azért kellett elárulnia a patriarkális öreget, hogy – beépülve – megállítsa az új hatalom felemelkedését.

A tisztázás pillanatától fogva a film egy barátság történeteként halad tovább. A film elején elveszett barát helyett ugyanaz az ügy hoz egy másikat, de míg az előbbivel a zene kötött össze, ezzel az ölés, egyikkel a harmóniák, a másikkal véres csaták. John Woo a klasszikus melodrámák első és második szerelmének analógiájára dolgozza ki első és második barátság képét: az első mintegy álom, ideál, a szerelem illetve barátság ideális képe, míg a második viharos és konfliktusos. Így váltja le Siodmak: *Killers* című filmjében a kedves szőke nőt a kiismerhetetlen barna vagy a *Red Dust* cselekményében az úrinőt a viharos csavargónő.

Tony konfliktusa felnagyítja Tequila konfliktusát. Megérint az *Angel Face* vagy a Cronenberg-filmek skizofréniája, de úgy, hogy ne dezilluzionálja a hőstörténet törvényét. Tony, a fekete bárány, a rendőr és a gengszter közötti figura, míg Tequila, mint rendőr, a polgár és gengszter közötti létformát képvisel, ezért vele is nehezen békül szerelme, de megbékül, miután a végső harc hevében a nő is ölni kényszerült. A rendőrnek szerelme által kezébe nyomott csecsemőt szorongatva kell megharcolnia a végső harcot, mely pluszterhelés annak jele, hogy jövendő asszonya visszafogadja bizalmába, rá meri bízni az életet.

A démonizált Tony kisfiús, a nem démonizált Tequila kamaszos; az előbbi nosztalgiával párosuló pártoló lenézéssel figyeli az utóbbi heteroszexuális törekvéseit. Ami az utóbbinál a szerelem, az előbbinél a halál; Tony viszonya az öléssel intimebb, öncélúbb és erotikusabb mint Tequiláé, de nem halálangyal, hanem a halál mintegy a menyasszonya. Tony halála nagy beteljesedés, míg Tequila szerelmi életének rendeződése komikus poén.

Tony és Tequila ugyanazt teszik, de Tony messzebb kényszerül elmenni, ahonnan nincs visszaút. A beépített ember, aki két életet él, a rendőrét és a gengszterét, végül maga sem tudja, kicsoda és hová tartozik, s ezt életével bizonyítja, csak emlékként van helye a normális világban, ahová a megsemmisülés által fogadtatik vissza. Végülis ő a hatalomátvételre készülő tiszta racionalitás, a turbókapitalista piacdiktatúra emberszörnyei bestiális új világának felszámolója, de ő is része már a felszámolandó világnak, helyzete a cselekményben akárcsak a „jó rosszemberé" a westernekben: az *Aki megölte Liberty Valance-t* című filmben a régi világ hőse számolja fel, a régivel együtt, önmagát. E tradícióhoz képest új, hogy most a jövőben, az üzleties racionalizmus globális erkölcsi jégkorszakában vár az a barbarizáció, amelytől csak egy hozzá tartozó, beépült figura önfelszámolása válthat meg bennünket.

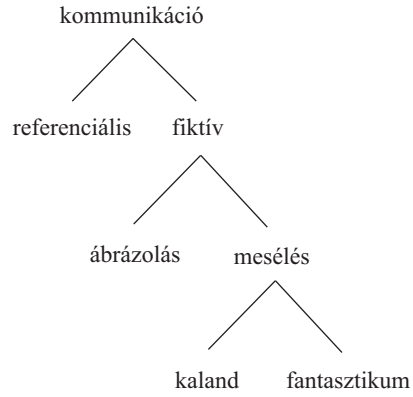
Látunk a filmben egy kis besúgót, aki rémülten menekül a halál elől, mégis büszkén hal meg, azzal a tudattal, hogy eldöntő információt hozott, megtalálta a titkos fegyverraktárt. Egyetlen dolog lényeges, hogy az ember végül elmondhassa: „jó voltam" (=perfekt voltam). Az extrémforma kínai nagyformájában az akciófilmi csúcspontok, a verekedések és öldöklések koreográfiája elragadja a melodrámától a csúcspontképző lehetőségek javát, másrészt ugyanez az akcionizmus szinte klasszikusan görögössé teszi a kínai filmet, amennyiben a csúcspontokat nem az Erósz harca, a szeretkezés, hanem a harc Erósza, a küzdelemben

egyesülő perfekció és szolidaritás, odaadás és a végigcsinálás pátosza képezi. A szerető ugyanazért lehet itt csak mellékalak, amiért az Iliászban.

1.4. Mérsékelt mértéktelenség (Kaland és fantasztikum átmeneteinek részspektruma)

1.4.1. A fantasztikum sajátossága

A referenciális kommunikáció dokumentál, a kvázireferenciális fiktívkommunikáció ábrázol, a kalandos és fantasztikus fikció mesél.



5. ábra

A referenciális kommunikáció tárgya a valóságos, a kvázirefenerciális kommunikációé a valószínű, a kalandepikáé a valószínűtlen, a fantasztikumé a valószerűtlen. A „valószerűtlen" kifejezést az idegen és lehetetlen értelmében használjuk: e világ azért idegen, mert ami benne lehetséges, a miénkben nem az. A lehetőségérzést kontrolláló kulturális realitáskoncepció hatalmát felfüggesztő fantasztikum olyan tényeket és összefüggéseket tartalmaz, melyek a kulturális realitáskép fennhatósága alatt véletlenül és kivételesen sem fordulnak elő. A mesélő fikciót egy valószínűtlen közeg bevezetése alapította, amelynek felfokozott változata a fantasztikum valószerűtlensége, melynek devianciája nem marad a felszínen, a világ gyökereiig hatol. A valóságos megtörtént, a valószínűtlen megtörténhet, de nem elvárható; nem lehetetlen, de nem lehet számolni vele. A valószínűtlennel szemben a valószerűtlen szakítás és újrakezdés: idegen a valóságtól. A valószínűtlen világ ígéreteivel számolni – ha csak nem az élet nagy pillanataiban, a világ nagy válságaiban és a legnagyobb személyes erőfeszítések mellett – naivitás, a valószerűtlennel számolni őrület.

A fantasztikum nemcsak a törvények együtthatását manipulálja, magukat a törvényeket módosítja. A fantasztikus világok fiktív törvényeket vezetnek be, s nem vesznek figyelembe elismert valóságtörvényeket. A kalandban a hős személyisége hordozza a konstrukciós nóvumokat, a fantasztikumban a világ szerkezete és működése. A kaland a hős személyiségéből és sorsából, az emberi törvényekből hoz ki többet, a fantasztikum a természeti vagy

„isteni” törvényeket módosítja. A fantasztikus világok nemcsak különleges teljesítményekkel lepnek meg, perszonifikálják is az idegenséget, különleges lények népesítik be őket. Az egyén különleges teljesítményei a hőstettek, a világ különleges teljesítményei a csodák.

A kaland lényege az autonóm cselekvés, elszánt belevetettség, aktív próbatétel, bátor kísérlet. Az akció személyes erőteljessége kihívja a világot, tágítja az életteret, másként működni, többet megengedni készteti az ellenállásokat. Az emberiség első cselekvéselmélete a hőstett képe. Kezdetben a nagy tett a feltűnő, ebből érti meg az ember hivatását és lehetőségeit, a többi cselekvés spontán, banalitása mértékében automatizált. A „közönséges” emberek tetteikkel egymást tükrözik, míg a hőstett öntükröző természetű.

A fantasztikum főszereplője a nem-emberi. A fantasztikus világ emberét nagyobb összefüggések, különleges túlerők támadják hátba, üldözik vagy gyámolítják. A kalandban a valószínűtlent cselekvéseink teszik lehetővé, a fantasztikumban a valószerűtlen idegenséget a világ állítja elénk, szembefordulva velünk. A valószerűtlen engem fenyeget a lehetetlenné tétellel, a számításaimat és elvárásaimat romba döntő esemény által. A kaland mint cselekvés, akció, és a fantasztikum mint történés megkülönböztetésének értelme, hogy a cselekvés lehetővé tesz valamit, a történés viszont sok mindent lehetetlenné. Lehetőség-gyarapító illetve lehetőség-fosztó erők harcának tanúi vagyunk. Még ha a csodalény segítőként lép is fel, a lehetőség az ő ajándéka, nem az én lehetőségem, nem aktivitásom lehetősége. A mesés fikció gyarapítja a lehetőségeket, a fantasztikumban azonban az a veszély fenyeget, hogy a túlságosan feldagasztott, határtalanná nyilvánított lehetőségtöbblet elidegenedik az embertől, s szembefordul vele, illetve fölé emelkedik egy lény képében, melynek léte lehetőségteljesebb az emberénél. Így az ember csak nagyszerű vagy borzalmas csodák játékszere, aki azért harcol, hogy visszavegye, magában testesítse meg az elidegenedett nagyságot. A kaland és a fantasztikum a cselekvésuralom illetve a történésuralom idealizációi. Történésként tör be az „egészen más”, és így áll velem szemben. A fantasztikum az idegen világ másságaként történik, a fantasztikum történéshit. A történet azonban már a fantasztikus epikában is a cselekvés emancipációs törekvéseiről szól. Az ember kalandja készteti a fantasztikus erőket állásfoglalásra és differenciálódásra.

1.4.2. Álfantasztikum és motivált fantasztikum megkülönböztetése

Az álfantasztikumot a fantasztikum előtt kellett volna bevezetnünk, mint a kulturális realitásképből kivezető formák rendszerének a kalandot lebontó és a fantasztikum felé vezető formáját, a leírás azonban így körülményesebb lett volna, egyszerűbb e formációt a fantasztikum már kifejtett képlete alapján jellemezni. Azért egyszerűbb, mert fantasztikumnak nevezi magát, s annak is látjuk, fantasztikum-poétikai státusza csak a leírás és értelmezés előrehaladása során tehető kétségessé. Ez nem azt jelenti, hogy el kell utasítanunk e minősítéshez való jogát, csupán azt, hogy ez a joga egy lebegő, köztes státuszból ered, melyet a mitikus és szcientista kultúra között foglal el. E kényelmességet és pontatlanságot, kaland és fantasztikum átmeneteinek a fantasztikum értelmezése alapján történő jellemzését minden esetre támogatja egy mentő körülmény: az álfantasztikum történelmi másodlagossága, jellegzetes modernsége. Az álfantasztikum szerzője és befogadója vágyik a fantasztikumra, de az értelem eszközeivel szeretné azt elérni és kiépíteni. A kiszámított és nem a megálmodott

fantasztikum világait keresi és igenli. Az álfantasztikum a modernségben, a varázstalanítás feltételei között gyakran fantasztikum-pótlékként szolgál. Szalonképtelenné vált fantasztikum-formákat pótol a fantasztikus logika lényegétől megfosztott, szubsztanciátlan fenoménként, pszeudo-fantasztikumként.

Kaland és fantasztikum határán válnak szükségessé az átmeneteket leíró fogalmak, az álfantasztikum és a motivált fantasztikum. Az utóbbi a szélesebb terjedelmű fogalom, az álfantasztikum egyben motivált fantasztikum, a motivált fantasztikum azonban valódi is lehet, nem feltétlenül álfantasztikum. A kaland és fantasztikum közötti átmeneti formák valószerűtlenség-korlátozó és valószínűség-fokozó eljárásai a motivációs apparátusok. Az álfantasztikum esetében a hagyomány által kölcsönzött epikai hitelt tudományos-technikai motívumokkal kiegészítő szcientista „hitel" megtámadja az elbeszélés fantasztikumát. Motivált fantasztikumról, mint az álfantasztikumon túli, önálló, valószerűtlenebb formáról beszélünk, ha a motivációs apparátus által kölcsönzött epikai hitel nem sérti az elbeszélés fantasztikumát.

Az epikai hitel magában véve nem más, mint az episztémikus valószínűséggel konkuráló érzelmi-képzeleti valószínűség. Az epikai hitel tiszta, autonóm formája a tradíciótól kölcsönzött hitel (= a mű hiteles, mert a történetet régóta és sokan mesélik, a cselekmény a szokásos módon zajlik, „ahogy kell", s az előadás is a bevett fordulatokat használja), az epikai hitel heteronóm formája ezzel szemben az episztémikus valószínűségre támaszkodik, s empirikus kritériumokkal akarja alátámasztani az érzelmi-képzeleti lényegigazság hitelét. Egy horrorfilm műfaji hitele, mint eredendő-autonóm epikai hitelforma, az emlékezet lényegéhez tartozó felfokozási tendenciát követve, a valószerűtlenség fokozására épít, míg a heteronóm-szcientista hitelfelhalmozás, mellyel a sci-fi él, ellentett úton jár. Az epikai hitelkeresés heteronóm formáira azért van szükség, mert elvész a mese eredendő evidenciája, vagy mert a kultúra ellenségesen és idegenül áll vele szemben, s ezért a mesélés szcientista legitimációhoz fordul. A nem kollektív emlékezeti, hanem individuális tapasztalati alapon álló cselekménykompozíciók külső támasztékra szoruló természete, a képzeletszerű evidencia hiánya elkerülhetetlenné teszi a két hitelforma megkülönböztetését. Az újságírói módszerekkel dolgozó Zola naturalizmusa pl. szükségessé teszi, a nagy empirikus megfigyelési anyag összefogása érdekében, a regénykompozíció heteronóm, szcientista motivációjának szervező munkáját, ami jelen esetben a korabeli örökléstan regényfolyam-szervező szerepéhez vezet. A külső támaszték gyakorlatilag bármilyen tudomány lehet, de más tudatformák is. A tradíció motiváló szerepénél modernebb eljárás a tudomány segítségül hívása vagy a politikai gondolkodás befolyása az „elkötelezett" művészetben. Ám nem ezek bizonyultak fő útvonalnak: a tudományos teóriához vagy a politikai eszméhez hasonló motiváló erőként lép fel a személyiség eszméje, míg a posztmodern fel nem lázad ellene, ami arra utal, hogy minden motivációs apparátus kimerül, elhasználódik vagy legalább pihenési periódusokra van szüksége egy motivációs vetésforgó rendszerben (melyet poétikai vagy kultúrmorfológiai „hullámelméletek" írhatnának le, mint pl. Bodnár Zsigmondé).

A pozitív és negatív, technikai és szociális utópiák hagyományából kinőtt futurológiai elbeszélés a kulturális realitásképre hivatkozik. Ha ez a hivatkozás valamennyire komolyan vehető, az eredmény a sci-fi álfantasztikuma, ha nem vehető komolyan, úgy a science fantasy motivált fantasztikumának stilizációs eszköze. A horror és a fantasy tiszta fantasztikuma elveti a szcientista motivációkat, vagy, mint a Frankenstein-filmek, csupán egy tőlük füg-

getlen démoni-élőhalotti horrormitológia keretéül, és nem önálló sci-fi-mítoszok vagy science-fantasy-mesetípusok kifejlesztésének terepéül használja. G. A. Romero: *Élőhalottak éjszakája* című filmje valamilyen földön kívüli objektummal magyarázza a zombik megjelenését, ennek azonban a további cselekmény szempontjából nincs jelentősége, a sci-fi-motiváció nem támadja mag a horrort.

A Verne- és Wells-regények és filmváltozataik ezzel szemben nem vezetnek be alternatív fizikát, az alternatív etikát és technikát nem építik ki alternatív ontológiává. Az álfantasztikum nem sérti meg a valóságtörvényeket, nem helyez át alternatív mesevilágba, amit ábrázol, nem lehetetlenség, hanem előre jelzett lehetőség. A jövőkaland fantasztikusnak látszik, mert túllépi az ismert tapasztalati világot, ugyanakkor nem távolodik el radikálisan a szellemi érzékenység szcientista pólusának beidegződéseitől, mert tudományos koncepciókat hív segítségül. Képzelet és vágy ösztönző kapcsolatába beférkőzik a tudás. A futurológia által a fantasztikum közvetlen kapcsolatra lép az extrémmel, a „tudatmódosított", „manipulált" valószínűségérzés világával. Az extrémet azonban jóslatként, próféciaként fogja fel: a tudatmódosítás világát a világmódosítás lehetőségeinek tudataként legitimálja.

Az álfantasztikum a valószínűbbet látja el a valószínűtlenebb köntösével. A szcientista jövőkaland a futurológiai képzeteket a kritikai valószínűségérzés csökkentésére használja: a jövő új tárgyaival, technikáival, életmódjaival igazolja a kalandszintre emelt élet különleges lehetőségeit. A futurológiai fantasztikum a futurisztikus lehetőségkalkuláció által mozgékonyabbá tett világkonstrukció egzotikumát az archaikus kalandepika valószínűtlenségeinek fejújítására használja. Ugyanaz a kaland a jövőbe helyezve kevésbé valószínűtlen. A futurisztikus díszlet technikailag is motivál olyan lehetőségeket, melyeket a hagyományos kalandepika csak etikailag motivált. A kaland csökkenő valószínűtlensége azonban a valóságérzés valószínűtlenségi potenciáljának szuggesztív növelésében kamatozik. A futurológiai technikai miliő a megújult, átváltozott világ táguló lehetőségeinek érzését szuggerálja. A sci-fi a múlt és jelen kalandját a jövő prózájaként adja elő. A megváltást a terv, a csodát a prognózis tette a sci-fi-fantázia hatókörében antikválttá.

Karl Hartl: *F.P.1. antwortet nicht* című filmje úszó repülőtér építéséről szól, mely azért lenne szükséges, mert a kor repülőgépei nem tudnak tankolás nélkül átkelni az óceánon. A repülés technikájának gyors fejlődése fölöslegessé tette a film megoldását, mégis két későbbi fejleményt előlegeznek képei, az olajkitermelő szigeteket és a repülőgép anyahajót. A *Destination Moon* és a *The Conquest of Space* tele vannak valós technikai problémákkal. A *Star Trek* tanácsadói a NASA tudósai. A technikai utópiák gyakran a termelési film rokonai: valamely technikai probléma megoldása során tétetnek próbára és alakulnak át az emberi viszonyok. A *Fantastic Voyage* című filmben az emberi testbe alászállva végez el a mikroszkopikusra zsugorított sebész-team egy agyműtétet. A próbára tevő feladat nemcsak a teammunkára való alkalmasság vizsgája, a barátság és szerelem által igényelt képességek kiépítésének is közege.

A futurológiai kaland álfantasztikuma az eredmény, ha a hagyományos útifilm lovát, autóját, vonatát vagy hajóját ismeretlen közlekedési eszközre váltjuk – egyébként minden maradhat a régiben. Vagy – mint a *Mad Max 2.* esetében – az ostromlott erőd indiánwesternje áthelyezhető a jövőbe. Ez a jövő a *Mad Max 2.* negatív utópiájában lepusztultabb, mint a jelen, a teljesítmény fantasztikumát ezáltal leváltja a káoszé, melyben nem a fejlődés, hanem a romlás formáit prognosztizálják. Míg a fejlődés fantasztikuma esetében a technika nagysága

nélkülözhetővé teszi az ember nagyságát, az új káosz fantasztikumában a jövődíszletek a romlás próbatételeivel kedveznek az archaikus kalandepika hőserényei felelevenítésének.

A XX. század ötvenes éveiben a technika „csodáit" még versenyképesnek érezték a mágikus csodákkal, a tudomány és technika még nem vesztette el becsületét, katonákat tereltek a kísérleti atomrobbantásokhoz, s a tábori pap, mint ez dokumentum felvételeken látható, hálát adott az égnek, melynek csodás megnyílásáról beszélt. A katonák vérző szemmel bámulták a „csodát", a következmények idején pedig a hadsereg ügyvédei bebizonyították, hogy az esemény és az egészség károsodása közötti összefüggés nem bizonyítható. A következmények tisztázódása mértékében válik a technikai utópia katasztrófafilmmé, a sci-fi mind inkább az inváziós katasztrófafilmek és világvége-filmek felé hajlik. A nagy gondolkodók – mint Heidegger vagy Brecht – már a XX. század első felében látták, hogy a technika a nép ópiuma: „Új antennákról ó-butaság áradt. / A bölcsesség meg szájról szájra szállt." – írja Brecht (Új korszakok. In. Bertolt Brecht: Versek. Bp. 1965. 259. p.).

Az álfantasztikum közegében a futurisztikum csak díszlet vagy csomagolás, mely a hagyományos kalandok (pl. háború, utazás) újként való eladását szolgálja. Hogyan születhetnek mégis remekművek e közegben? Mindenek előtt a Verne-regényeknek az egész emberiség fantáziáját átformáló páratlan hatására gondolunk. Az evolucionizmus optimista érájában jelen és jövő kapcsolatfelvételétől várták kaland és valóság egymásra találását, s a tudást tekintették a jövő betörésének a jelenbe. Egyetlen film van, mely valamit felidéz a Verne-regények varázsából, Karel Zeman műve, az *Ördögi találmány*. Miért sokkal nagyszabásúbb vízió Zemané, mint pl. Altman realisztikus holdutas-filmje, a *Countdown*? De nemcsak a realisztikus fikciónál hatásosabb, hanem a teljes, felszabadult, regényes fantasztikum olyan darabjainál is erősebb illetve nemesebb, mint a *Flash Gordon* vagy a *Csillagok háborúja*. Zeman filmje pluszproblémát terhel a technikai utópiára: a múltban keresi az elveszett jövőt. A technika csodái és a haladás feltartóztathatatlansága dicsőítésével induló cselekmény, akárcsak Verne pályája vagy akár a sci-fi műfaj össztörténete, szemünk előtt változik át reményvízióból szorongásvízióvá. Az *Ördögi találmány* elmúlt idő elévült jövőképének megelevenítésével tudatosítja, hogy a jövőirodalom nem a valódi jövő képe, egy elmúlt idő jövőképeként gyászolhatja a késői olvasó a nem megfakult, de elévült reményeket. Minden megvalósult, de mind másképp. Ez a „másképp" pedig nemcsak a találmányokat jelenti, még inkább társadalmi hasznosításuk módját. Minden, amit ma – vagy Zeman idejében – technikánk teljesítményeiként élvezünk, Verne ideje s az akkori technika lehetőségeiként elképzelve nagyszerűbb, mert kisebb erők igénybevételével, könnyedebben – tehát varázslatosabban – valósítja meg, amit a realitásban nagyobb apparátussal és költségesebben értünk el. Másrészt, bár időközben többnyire megvalósult, amit a Verne-regények jövőképéből a film megelevenít, de ezek a lehetőségek Zeman filmjében mégis lehetetlen formában jelennek meg, a gyermekkori olvasmányok, sőt, régi nemzedékek gyerekkori olvasmányai illusztrációinak világába belevetítve, a rézmetszetekbe beköltöző eleven emberiség filmi utópiájaként. Zeman filmjében, a Verne-regények megelevenedett rézkarcainak világában, a fénykép régebbi médiumot utánoz. A fénykép a mozgóképpé válásra való képességét a rézkarcra és annak világára ruházza rá. Amennyiben a fénykép tükrözi a rézkarcot, annyiban a jövő tükrözi a múltat, de a múlt technikáját (a rézkarcot) tükröző film, mely az előbbihez képest jövőtechnika, a Verne-rézkarcok esetében, a jövőt tükröző, róla mesélő múlttechnikát tükröz,

hogy megmozgassa azt. A médium fantasztikusabb mint a téma, s a fantasztikus médium, a nosztalgikus utópia megvalósításának eszköze.

Az *Ördögi találmány* annak a kisiklásnak a múltbeli megfékezéséről szól, amely kisiklás nem más, mint a mi világunk, a jelen. A filmben a tudós megakadályozza, hogy „az anyag titka", „az anyagban rejlő erő felszabadítása" (vagyis lényegében a nukleáris energia) az üzleti és politikai mentalitás kezére jusson. A tudós megsemmisíti találmányát, amint az Inoshiro Honda-féle *Godzillá*ban is teszi, felrobbantja, a szigettel együtt, a bombát, amit a sziget ura csinált a felfedezések alapján. Füstölgő vulkanikus sziget felé hajózunk a film hőseivel, de kiderül, hogy nem a vulkán füstöl, hanem a jövő, a vulkán gyomrában felépített gyárak füstje lebeg a sziget fölött. A tudós kezében dolgozik az anyag, az üzletember kezében robban. Míg a tudós az atomenergia békés felhasználásának kérdését megoldja, az előbbi hatalmas ágyút épít. Az *Ördögi találmány* gazembere Nemo kapitány önelégült, cinikus változata, személyiség és dráma híján, ki a Thatcher-Reagan-kor érzéketlen, pöffeszkedő politikai figuráinak képét előlegezi. Van egy tengeralattjárója, mint Nemónak, s itt kezdődik a baj, mert a technika: politika. A technikai fölény maga tenyészti magában a gonoszságot, mert akinek valamije van, ami másnak nincs, az bármit megtehet másokkal, és amit megtehet, meg is teszi. A gazdasági és technikai fölény felszámolja az azonosuló képességet és vele a humánus gátlásokat. Aki a világ ura akar lenni, annak ambíciója az egész világnak üzen hadat. A vulkán gyomra a rossz jövő anyaméhe, de mivel a szigeten elválasztják egymástól a férfit és nőt, s a stupid zsarnok uralkodik, helyesebb volna „apaméh"-ről beszélni: ő szüli a rossz jövőt. A szigeten mint a rossz jövőn vagy a gonosz birodalmán kívül közlekedési és közlési eszközöket látunk, léghajót, légibiciklit, mozigépet stb., a jó jövő reménységeit. A mozinéző, akinek világában megvalósult a bomba, s ambiciózus gazemberek bírják, nemcsak fölötte, minden egyéb dolgok felett is, a rendelkezés jogát, rézmetszetekbe temetett, el nem jött világként gyászolhatja a jobb jövőt. A jobb jövő immár a múlthoz tartozik, s ahhoz sem valóságként, az elmúlt valóságnál is messzebb van, a dicső haladás terve elmúlt idők meséje, mely elsüllyedt az „álomidőben" (Traumzeit). S Zeman filmje mindezt, a nosztalgikus utópia formaproblémáiba rejtve, a kommunista kincstári optimizmus uralma idején képes kifejezésre juttatni, sokkal inkább a film formája, mint didaktikus „üzenetek" által.

Az álfantasztikum futurisztikus miliője nemcsak az archaikus kaland modernizálására képes, a nem-kalandot is eladhatja kalandként. A sci-fi álfantasztikuma gyakran állít középpontba „hősietlen" lényeket és nagyobb mértékben adagol olyan „prózai" élményeket, olyan dolgokat enged meg magának, amiről a kaland nagyformája lemondani látszott. A *2001 Űrodüsszeia* „hősharca" sokkal kevésbé emberisteni, mint egy indiai westerné vagy melodrámáé. A futurológiai fantasztikum specifikus tárgyai és viszonyai nemlétezők, de valószínűek – az utóbbit a szcientista motivációs apparátus sugallja. Nemlétező mivoltuk kedvez a hagyományos kalandepika hősi etikája felidézésének, valószínű mivoltuk ezzel szemben az ábrázolás emberét – ez esetben a technika túlbonyolultsága által sakkban tartott technikus képét – is a kaland hangulatával veszi körül, így az utóbbi esetben a kaland látszólagos felfokozása valójában a fantasztikus csomagolással ellátott kaland visszafogását teljesíti.

Az álfantasztikum futurisztikus kaland, amely a tudományos ismereteink alapján bejósolható jövőben játszódik. Miközben a kaland csökkenti a valószínűségérzést és növeli a teljesítményeket, a futurisztikus miliő csökkenti a realitásérzék distanciáját, amely akkor állna fönn, ha e mozgékonyabb világot nem a jövő díszleteiben állítanák elénk. A sci-fi egyszerre

kacérkodik a fantasztikummal és a tudománnyal, a tudással való rokonság és a mítosszal való rokonság, a józanság és a szenvedély tekintetében is szeretne több lenni vagy többnek mutatkozni, mint a nagy kaland. A vázolt közelítő, elprózaiasító hatásokkal szemben távolító ellensúly a jövő egzotikuma. Míg az oknyomozó szellem számára a tudományos-technikai eszmevilág csökkenti a valószínűtlenség érzését, ugyanakkor a magát eme eltávolított környezetbe beleélő lélek egzotikumérzése növeli a szenzációt. A futurisztikus fantázia olyan álomvilágot nyit meg, amelybe való belépésünknek nem feltétele az énnek megálmodott mására való lecserélése. A sci-fi meglopja a meséket, hogy jövőbeli realitásként kínálja fel szenzációikat.

A sci-fi kétértelműsége nem a megbolondított elbeszélést állítja szembe a józan valóságérzékkel, hanem a józan valóságérzéket bolondítja meg a közte és a fantáziavilágok közötti merev határok elbizonytalanításával. A fantázia szempontjából a sci-fi a mitikus, vallásos és regényes fantasztikumtól örökölt narratív programok konszolidálója a tudományos-technikai civilizáció feltételei között, a kaland szempontjából pedig a tudományos-technikai képzelőerő kacérkodása az igazi fantasztikummal.

Hogyan módosul a sci-fi a fantasztikum erőteljesebb adagolásától? A sci-fi tudományos-fantasztikus futurológiájával szembeállítható egy poétikusabb futurizmus: a kettő megkülönböztetésével jelezhetjük előre e ponton, hogy van egy a sci-fitől tovább, a fantasztikum „belsejébe" vezető út, a science fantasy.

A motiválás a cselekmény esztétikumon kívüli magyarázata, mely által ma a logosz és a história úgy próbálja beolvasztani, asszimilálni vagy legalábbis ellenőrzése alá vonni és eszméi, mentalitásai közvetítésére használni az esztétikumot, ahogy egykor az esztétikum olvasztotta be a mítoszt. Az erőviszonyok azonban ingadoznak: ha a tudományos eszmék túl sűrű és koherens meseközegbe hatolnak be, úgy ez fogja felhasználni őket a mai világban való érvényesülése érdekében.

A sci-fi olyan jövőelbeszélés, amely kevésbé meseszerű, mint a science fantasy. Az előbbi technikai utópiaként, az utóbbi a technofil vagy technofób tündérmeseként jellemezhető. Bár a sci-fi cselekmény is tudományosan motivált, a „motivált fantasztikum" szcientista formájával a „science fantasy"-filmet azonosítjuk, mert a sci-fiben a kalandnak a jövőbe áthelyező egzotizálását szolgálja a szcientista motiváció. A sci-fi addig tudja fenntartani a „tudományos-fantasztikum" arculatát, amíg feltehető, hogy jelenbeli valószínűtlenségei jövőbeli valószínűségek. Ezzel azonban a sci-fi, a fejlődés és a jövő fogalmai segítségével, a fantasztikumot kalandra vezeti vissza és bontja le.

A futurológiai jövő, melynek teljesítményeit a fantázia igyekszik levezetni a tudás princípiumaiból, s tudományos-technikai forradalmak eredményeként adni elő, jobban megkülönböztethető a múlttól, míg a poétikus futurizmus nagyobb mértékben épül a fantasztikus elbeszélés örök elemeiből. Paradox módon a mérsékeltebb fantasztikum esetén érezni jobban a jelen és jövő közötti ugrást, a nagy váltásokhoz vezető fejlődéstér keretében felbukkanó jövő másságát, míg a gátlástalanabb fantázia az örök „máshol" díszletévé teszi a jövő technikáját. A tudomány és technika gyors fejlődése elbizonytalanítja lehetőségérzékünket, a gondolkodás utoléri a fantáziát, miáltal a sci-fi témákat hódít el a science fantasy vagy a horror műfajaitól. Sci-fi és science fantasy, bár minden átmenet megvan tiszta megjelenési formáik között, és a filmújságírás gyakran nem is veszi figyelembe különbségüket, mégis alternatív lehetőségeket képviselnek. Amaz a technikai civilizáció új élményeit regényesíti, emez közös neve-

zőre hozza őket más korok meseélményeivel, ami elárulja az új élmények univerzális és időtlen élmények és konfliktusok kulisszájává válásának hajlamát.

1.4.3. A sci-fi nagyformája

Magyar nyelven tudományos-fantasztikus filmről szoktunk beszélni, valójában azonban a technikai utópiákat tudományos fikciónak kellene nevezni, s csak egy további, a fantázia mozgását jobban felszabadító régiót, a sci-fi nagyformáját szabadna tudományos fantasztikumnak nevezni. A tudományos fikció fogalma így a sci-fi kisformáját különítené el, szembeállítva a sci-fi nagyformájával és a science fantasy műfajával, mint extrémformával, mely utóbbiakat foglalna egy kategória alá a tudományos fantasztikum. E fogalmi korrektség azonban, a területek összefolyása miatt, nem feltétlen szükséges. A fikcióspektrumot ugyanis első sorban nem a határok, hanem a középpontok tagolják, a szférák tiszta középpontjai, szellemi erőcentrumai vagy ideáltipikus megnyilatkozásai jobban megfoghatók, mint a határjelenségek.

Protazanov *Aelitá*jának hősei proletárforradalomban segédkeznek a Marson, amit, időutasokként, a jövőben is megtehetnének. Az utóbbi megoldás a nagyforma vagy a science fantasy felé vihetné el a cselekményt. A tudományos és politikai utópia és a konstruktivista díszletek kölcsönös megerősítése Protazanov filmjét klasszikussá teszi: épp a fantasztikus nagyforma csábításaitól való tartózkodás révén érhette el a nagyságot egy olyan korban, amelyben a nagyságot közel érezték, s az eszményeket tettekre válthatónak. Fritz Lang *Metropolis*ában valamilyen keresztény-szocialista forradalom játszódik le a jövő nagyvárosi civilizációjában, egy ipari pokolban. Az *Aelita* vagy a *Metropolis* esetében csak a kellékek fantasztikusak, míg a cselekmény a korabeli szociális konfliktusokat adaptálja. Az *Alien*-filmekben, a *Szárnyas fejvadász*ban vagy az *Invasion of the Body Snatchers* változataiban fantasztikus lények jelennek meg, kiknek idegenszerű sajátosságaiból fakadnak a konfliktusok. A *Barbarellá*ban a világ alapstruktúrája fantasztikus, melynek középpontja valamilyen élettó, eleven magma. A *Forbidden Planet* című filmben tiszta energiából álló szörnyek jelennek meg, melyek a tudattalan agresszív törekvéseinek, az egyén sötét titkainak, titkolt érzelmeinek megtestesülései. A *Forbidden Planet* esetében egy kipusztult faj tovább működő erőművei koncentrálják alternatív fizikává a lelki energiákat, Tarkovszkij *Solaris*ában hasonlóan eleveníti fel a plazma-óceán az agy emléknyomait. Már a puszta jövőkaland is még nem létező tárgyakat és viszonyokat kreál. A fikció fantasztikuma úgy nő, ahogy a tárgyak és viszonyok fantasztikumától tovább lépünk a lények és a világstruktúra fantasztikuma felé. Viszonykreáció, tárgykreáció, lénykreáció és világkreáció sorozatában keressük a döntő határt. Gondolatilag az lenne valószínű, hogy a viszonykreáció vagy a tárgykreáció pusztán futurisztikus kalandot eredményez, míg a lénykreáció és világkreáció fantasztikus nagyformát, ám a nagyforma imperializmusa elbizonytalanítja a határokat, s asszimilál elvileg a technopolitikai utópiákhoz sorolható jelenségeket. Mi az oka, hogy olyan fantasztikumot, amely valójában elvileg futurisztikus kaland, teljes fantasztikumként élhetünk át? A sci-fi minden formája őriz valamit a mitikus tudat ősi jósfunkciójából. Mit is jelent a jóslás? A jelenségben meglátni a típust, és a típusban a sorsot. A sci-fi-spektrum egésze azért rendeződik a nagyforma magva köré, mert igyekszik végiggondolni – jóban és rosszban –, nemcsak az

ember, az Isten (a természet, a létezés) lehetőségeit is. A kis- és nagyforma a szükségszerűségeket sem szem elől vesztve kutatja a lehetőségeket, s még a science fantasy is őrzi a szükségszerűségeket rendszerező tudomány emlékét. A sci-fi valószínűtlen és valószerűtlen formái közös feladaton dolgoznak: átkölteni a tudományt, költészetté alakítani a számítást.

Mitikus és vallási áthallások emelik a technikai és szociális utópiákat a nagyforma felé, az *Aelita* esetében pl. a proletárforradalom messianizmusa, a *Metropolis* esetében a keresztény szeretetmunka eszméje. Nem lehetetlen, de túlságosan hasonlít a vallási csodára vagy a regényes-fantasztikus elbeszélésekre, a nem-realista irodalom tradícióira a biblikussá fokozott hangnem ígéretpotenciálja Rudolf Mathé: *When Worlds Collide* című filmje végén, ahol azért idézi fel a partraszállás víziója az egyiptomi civilizáció szimbolikáját, hogy minden nagy kezdet rokonságának érzését ébressze bennünk. A *The War of the Worlds* című filmben templomba menekül a nép a legyőzhetetlen marslakók elől, akiket végül a véletlen pusztít el, mely mintha az imára válaszolna. A nem-véletlen véletlenség paradoxona a megoldás! A tudomány és technika már elvesztette a háborút, amikor fellép a nem-véletlen véletlen, a gondviselés sci-fi-adaptációja. A nagyforma azt sugallja, hogy a világ több mint aminek látszik, ezért a tudomány és a technika nem minden. A nagyformában már egészen más dolgokról van szó, nem a technikai haladás pátoszáról. Fritz Lang: *A Hold asszonya* című filmjében bemutatják a súlytalanságot, a countdown egészen korrekt, sőt Lang azt mondja, ő találta ki a visszaszámlálást, melyet tőle vett át az űrhajózás (Peter Bogdanovich: Fritz Lang in America. London. 1967. 20. p.) Ezzel szemben itt légköre van a Holdnak, amit még elfogadhatna a sci-fi-néző valószínűségérzése, mert vannak légkörrel bíró égitestek. *A Hold asszonya* státuszát végül az határozza meg, hogy a technikai utópia átvezet a kalandos melodrámába, melyet a fantasztikus elem segít a szerelmi utazás beteljesedéséhez. Mégsem a kalandos útifilm nívójára száll alá Lang műve, hanem a fantasztikum nagyformájába emelkedik, mert a fantasztikum nagyformájának lényege, hogy nem a tudományos, hanem a belső, nem az ontikus, hanem az ontologikus, nem a fizikai, hanem a metafizikai igazság érdekli.

A sci-fiben a motivált fantasztikum szcientista motivációja megtámadja a fantasztikumot, míg a science fantasy esetében érintetlenül hagyja. A két műfaj viszonyából vezethető le a science fiction nagyformája, melyben szinte minden megtörténhet, amit a science fantasy átemel a mítoszból vagy tündérmeséből mai mitológiánkba, de a fantasy játékos és formális motivációjával szemben, a szcientista szellem eszközeit a lehetőségérzés kitágításának indoklására bevetve, az eszképista képzelőerőt prognosztikus, tervező és szervező képzelőerőre váltva. A science fiction kisformájával, a futurisztikus álkalanddal szemben, a nagyforma a fantasztikum önmozgása eredményeinek indoklására és nem korlátozó kontrolljára használja az esztétikumon kívüli tudást. A sci-fi nagyformája a műfaj alapításakor kreált álfantasztikus kalandformációt használja fel az eme keretekbe feltölthető valódi fantasztikum jövőkalandként való átértelmezési lehetőségének sugallására. Itt már nem közvetlenül a tudomány motiválja a fantasztikumot, hanem a motivált fantasztikum elemei motiválják a teljes, tiszta fantasztikum elemeit. A sci-fi nagyformája a valódi fantasztikumot álfantasztikumnak álcázza, míg a science fantasy lemond az eme álcázáshoz kívánatos szelekcióról, s a motivációs apparátust a képzeletet korlátozó lehetetlenség-minősítés ellehetetlenítésére használja fel.

1.4.4. A motiváció mint a fantasztikum felszabadítója: a science fantasy formája

Ha a motivált fantasztikum a még nem ismert realitásra vonatkozó jövőbeli kulturális realitáskép fikciójával korrelálja a mesét, akkor az általa fiktíven kiegészített realitáskép szcientista hitrendszerként, a nem tudott tudásaként működik. Annak ára, hogy a tudomány, a realitáskoncepció motiválja a fantasztikus fikciót, az, hogy közben a tudomány kvázivallásként lép fel. A *Barbarellá*ban a tudomány díszletet és eszközt nyújt, s a költészet adja hozzá a lényeget, a *Csillagok háborúj*ában a tudományos díszletek a kelta mitológia emlékeinek leegyszerűsített, infantilizált megelevenítését szolgálják.

A „motivált" melléknév és a „fantasztikum" főnév kapcsolata, mely a motivációt a fantasztikum differenciálódási és fejlődési formájaként értelmezi, arra utal, hogy a kifejezés egzakt értelmében a science fantasy a motivált fantasztikum ideális formája. A motivált fantasztikum – amennyiben nem pszeudofantasztikus kaland, hanem valódi fantasztikum – nemcsak az ismert léttörvények által elképzelhető ismeretlen tárgyakat és viszonyokat vezet be, olyanokkal is él, amelyek ismeretlen léttörvényeket hoznak magukkal. A motivált fantasztikum alternatív ontológiát vezet be, világának lakói és eseményei nem vezethetők le realitásismeretünkből, az alternatív axiomatika mégsem szakít a realitásérzékkel, mert az eltérést a realitásaxiomatika hiányos, kiegészítendő mivoltával magyarázza a motiváció. E modern mesevilág az alternatív axiomatikát a realitásaxiomatika lehetséges kiegészítéseként, a mesetapasztalatot a realitásismeret, a tudás továbbszövéseként fogja fel. A fantasztikumot nem a realitás ellentétének tekinti, kapcsokat keres realitás és fantasztikum között, továbbra is a realitást, az empirikus környezetet tekintve mérvadónak. Míg a motiváció vallásos formája a tudást kebelezi be alacsonyabb rendű esetként a hit világába, a tudományelvű motiváció a tudás örökös kiegészítésével akarja elérni az előbb a hit, a mítosz és a tündérmesék felderítő csapatai által elért összefüggéseket. Mintha a tudás jelentkezne itt a mesék gazdagabb világainak örököseként. A gyakorlatilag önálló alternatív axiomatikát, mely a mesét a szuverén képzeletből vezeti le, nem a tudásból, a motiváció utólag – formálisan – aláveti a tudás fennhatóságának, ám mégsem a tudás kontrollálja a mesét, mint az álfantasztikumban, ezúttal a fordítottja történik, végül is újra csak a mesélés, a képzelet, a fantázia szabad önmozgása utal a tudás kiegészítendő mivoltára. A tudás lehetséges kiegészítései szakadatlan kristályosodó és állandóan elillanó nyugtalan virtuális szférát alkotnak, mely álom a jövő tudásáról.

A science fantasy, a motivált fantasztikum mai legsikeresebb, győztes formája, a szcientista motivációval ellátott fantasztikum, a fantasztikus tárgyakat, viszonyokat és teljesítményeket a tudományból kölcsönzött magyarázatokkal látja el: a mesélő fantázia a tudásra építi epikai hitelét. Ez, akárcsak a sci-fi esetében, ezúttal is kétértelmű eredménnyel jár. A science fantasy futurológikus motivációja, mely a sci-finél külsődlegesebb, minden mesemotívumnak teret ad, s az elbeszélés dinamikáját így az utóbbiak szükségletei szabályozzák. A futurológiai motiváció alkalmat ad a régi mesevilágoknak a technikai civilizációban való ujjáéledésre. Ennek azonban ára van. Minél teljesebb a fantasztikum, annál egyértelműbb a tudományos motiváció lefokozó hatása: a science fantasy józanabb, mint az igazi mesefilm, holott a kettő azonos cselekményeket és figurákat vonultat fel. A szellem ősrobbanása, a képzelet ősereje a motiválatlan fantasztikum területén keresendő, minden motiváció csak fék és

szelekciós princípium. A mesetípusok és hősgaléria forrása a motiválatlan ősfantasztikum, melyhez képest a motivált fantasztikum terméketlenebb, nemcsak másodlagos, mélységben is veszít. Miért vagyunk készek megfizetni ezt az árat, s miért járta be a motivált fantasztikum harminc éve tartó diadalútját? Mert a motiváció segítségével hidat vert a realitásérzék számára az összes mesevilágok minden valószerűtlenségei felé. Azt hirdeti: talán minden lehetséges, talán semmi sincs, ami nincs. Talán az a legnagyobb illúzió, hogy az illúziók csak illúziók, a mesék csak mesék. Ezzel meg szeretné szabadítani a fantáziát a mindig hozzá fűződött tragikumtól, mely szélbe írva siratta a szépet és jót, és nem érte el, hogy korrigálja, a jóvátehetetlent.

1.4.5. A historizáló motiváció

A történelmi fantasztikum a futurisztikus fantasztikum fordítottja: a múltban keresi azt a determinálatlanabb, mozgalmasabb, szabadabb világot, amit a másik a jövőben. Az egyik a jövőben, a másik a múltban keresi a „hőskorszakot". A „hőskorszak" törvényéhez tartozik, hogy a múltban messzibb van, mint a jövőben.

A fantasztikum motiválójaként szolgálhat a história, amennyiben a távoli emlékezet anyagában módosul a valószínűség érzéke. Az emlékezet az egyéni életidő terében távolodva is felfokozó hatású, még inkább a kollektív időben. Módosul a valószínűségérzés továbbá nemcsak az időbeli távolság következtében, hanem, ezen felül annyiban is, amennyiben a távoli korról nem maradtak fenn dokumentumok. A fantasztikus képzetek történelmi motivációja nem a történettudomány által befogott időkre épít, hanem a tudományos rekonstrukció által el nem ért, legendás időkre. Mindennek valóságalapja is lehet, ha feltesszük, hogy a civilizáció kiölt az emberből olyan érzékeket, melyeket a természet kozmikus totalitása teljességével való érintkezés tartott életben (amivel a régi sámánok különös képességei magyarázhatók). A szájhagyomány fantasztikusan felfokozza az emlékezet munkáját, csodásnak tüntetve fel a múltat, a civilizáció pedig olyan képességeket, melyekkel korábban minden sámán, gyógyító vagy „boszorkány" rendelkezett, a parapszichológia rejtélyeivé tesz. A filmkultúrában a történeti-mitológiai film az a fantasztikus műfaj, mely a legendás előidők létformáiként fogja fel a csodákat. Legtipikusabb példáink az olasz *Herkules*- és *Maciste*-filmek lehetnek, de részben ide tartozik a lovagfilm (*Excalibur*), a barbárfilm (*Conan, a barbár*) és mindenek előtt a wuxia, mint a lovagfilm kínai változata.

1.4.6. A földrajzi motiváció

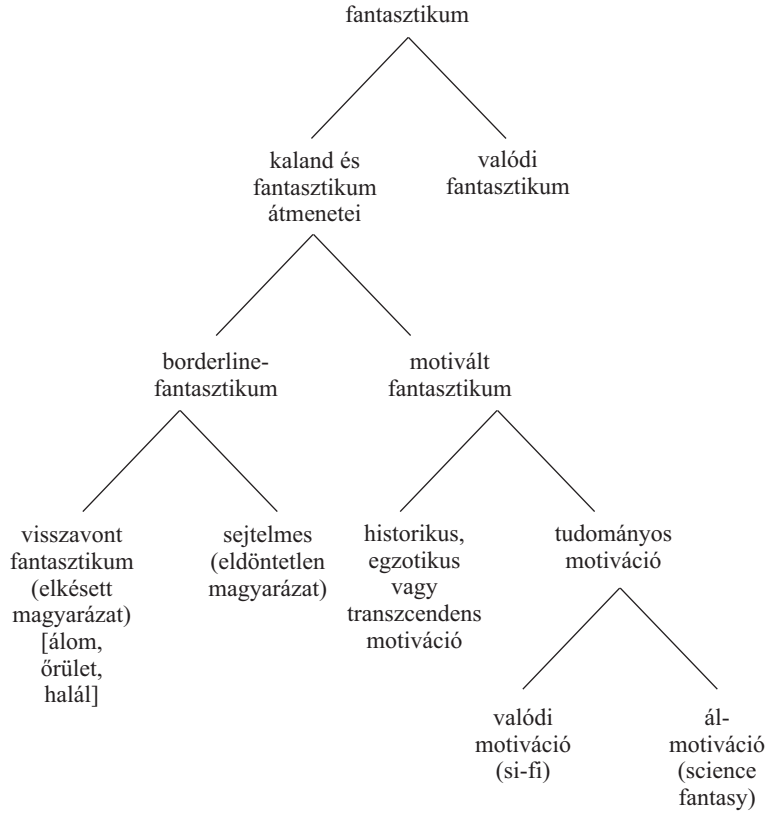
Nemcsak az időbeli, a térbeli távolság is magyarázhatja a fantasztikumot. Mivel azonban a modern civilizáció megszünteti a távolságokat, szerepüket átveszi az elrejtettség. A távoli tájból rejtőzködő táj lesz (*A kék hold völgye, The Lost World, The Land that Time Forgot*). A rejtőzködő táj a konzervált „hőskorszak" vagy „földi paradicsom" képét nyújtja. Kint és bent oppozíciója által Ádám-előtti vagy anyai világként, születés előtti világként jelenik meg a földi paradicsom, s anyaméhként a civilizatórikusan még nem deformált természet.

1.4.7. A teológiai motiváció

A motiváció tudományosnál régebbi formája a vallásos motiváció, mely csodaként, kivételes realitásként értelmezi azt, amit a tudás realitásképe fantasztikumnak tekint. A történeti motiváció is hasonlóan jár el a legendás időkkel: ha csodáról beszélünk, realitás és magasabb realitás kapcsolatában, s nem realitás és irrealitás ellentétében gondolkodunk. A vallás arra hivatkozik, hogy a tudás a lét egy szeletét éri el, s a mindenkori tudáson túliról csak az érzés evidenciái és a hit víziói tudósíthatnak. A tudományos motiváció az immanens realitáshoz csatolja a fantasztikus fikció alternatív axiomatikáját, az egyetlen realitás lehetséges továbbgondolásaként mutatva be a mesét, míg a vallásos fikció az irrealitást, a képzelet ellenvilágát ellenvalóságként, ellenrealitásként mutatja be, s ha ezt végiggondolja, amennyiben nem akarja az alternatív világokat egyaránt illuzórikusnak tekinteni, a tapasztalati realitást kell illúziónak tekintenie. A tudomány a fantasztikumot tekinti illúziónak, a vallás az immanens realitást tekinti annak, s a transzcendens realitást autentikus realitásnak. A transzcendens az, ami e világképben a magasabb vagy mélyebb, átfogóbb, igazi realitás. A vallási motiváció sikerét a tudás szorongásai táplálják. Hátha a tudás puszta kishitűség, merő kicsinyes ravaszság? Hátha a tudás csak agresszivitás, mely nem lenni segít, csak elvenni mások létét, feldúlni a világot, kihasználni, felemészteni a környezetet? Hátha mégis vannak csodák? Azaz: hátha sokkal több lehetőség rejlik a létben, olyasmi, amit az önző parazitává lett ember, az összefogásra képtelen, szétzüllött emberi közösség nem tud többé életre hívni? Az, amit a valóság sivárságaként élünk meg, talán csak a társadalmi valóságkép impotenciája, s nem az – elveszett – autentikus Valós ilyen szegény, javíthatatlan, reménytelen?

Mi az oka, hogy a Fred Niblo (*Ben Hur*), Cecil B.De Mille (*A Királyok Királya, Tízparancsolat*) vagy Mervyn Le Roy (*Quo Vadis*) idején nagy teljesítőképességű és népszerű teológiai motivációt visszaszorította a science fantasy? A fantasztikum szekularizált csoda, így a motivált fantasztikum is a szekularizált fantázia intézménye, de nem teljesen és bevégzetten szekularizált, csak varázstalanított formájában, melyet álfantasztikus kvázikalandként hámoztunk ki a fantasztikus körítésből. A science fantasy a csodavilágok szekularizációjából keletkezett fantasztikumot, melyet a szcientista motiváció varázstalanított, újra elvarázsolja, a varázs felszabadítására használva fel a racionalizációt, mint legitimációs keretet. A science fantasy fantasztikumában olyan mennyekbe és poklokba lépünk tovább a sci-fi utópiáiból és antiutópiáiból, melyeket nemcsak a technikai díszletek különböztetnek meg a vallási típusú motivált fantasztikumtól. A formális racionalizációk a különböző vallások képzetei egyesítésére és keverésére is felhasználhatók. Miközben a tömegkultúra játékos fantáziája a művészetet tudomány és vallás határainak lerombolására használja, egyúttal a vallások határait is átjárhatóvá teszi. A science fantasy világában menny és pokol ugyanannak a mobilisabb és egyben labilisabb messzeségnek két oldala (ez egyébként a fantasy nagyformáját is jellemezi). Itt láthatjuk először, hogy a populáris kultúra eszménye módosul, egyre kevésbé igaz, jó és szép harmonikus egysége, mind inkább a többlét, az intenzitás, melyet úgy élnek át, mint jónak is, rossznak is nagyobb esélyét. Ez a kultúra Nietzsche görögségének és Bahtyin középkorának örököse, nem Winckelmann és Goethe antikvitásáé. Igaz, jó és szép egységét mostmár csak összes ellentéteikkel való egységük hitelesíti, melyekből percről-percre küzdik ki magukat, minden pillanatért megharcolva. Mégis látnunk kell, hogy nem a „kalokagathia" feladásáról, csak egy nagyobb és egyúttal labilisabb egységben való újrafelismeréséről van

szó. A keleti (kínai, japán és indiai) film ma azért tud többet meglátni a harmonikus eszményből, s gátlástalanabb fantasztikuma többek között azért hat a nyugatira, mert a kelet az igaz-jó-szép egységet mindig az iszonyattal való nagyobb egység, a véges és zárt egységet a végtelen és nyílt, kérdéses egység keretében látta. A vallásos motiváció a dogmatikus rögzítés révén megszilárdított fantáziaképzeteket kínál fel a motivált fantasztikumnak, melyek gyakran szilárdabbak, mint a tudományos realitáskép. A science fantasy mozgékonyabb közege ezzel szemben lehetővé teszi a különböző vallásoktól örökölt képzetek párbeszédét.

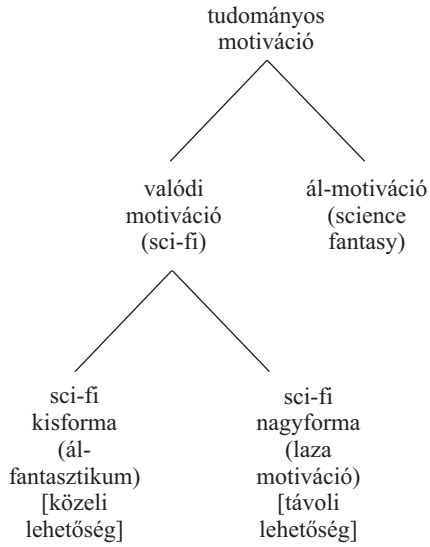


6. ábra

1.4.8. Borderline-fantasztikum (Kétértelmű, sejtelmes, baljós, titokzatos formák)

A motivált fantasztikum és a kaland közötti határ éppúgy kiterjed és szétnyílik, az átmeneti formák spektrumává bomlik, ahogyan maga a motivált fantasztikum is a kaland és fantasztikum közötti határ új részspektrummá való szétnyílása. A motivált fantasztikum hagyományos formái oly módon jöttek létre, hogy a korábbi fantasztikus tradíciók, misztikus világmagyarázatok és legendás időkről szóló történeti hagyományok mesehagyatékát egy papi elit által kialakított rendszerezett világkoncepció, később pedig tudományos és technikai világkoncepciók alapján értékelik át, szervezik újjá és így illesztik be a „babonát” a vallás

vagy a vallást a tudomány alapján trónfosztó világképbe. Így a meséknek a teológia, a história, a természettudomány világképében való elhelyezése kölcsönöz a képzeteknek feltételes valószínűséget. A filmtörténet utóbbi évtizedeiben a futurológiai motiváció vagyis a sci-fi-műfaj előretörésének tanúi vagyunk. A „tudományos" sci-fi jövőkaland, amennyiben prognózisai megvalósulnak, miért tárgyaljuk mégis a fantasztikum rendszerében? E formát álfantasztikumnak is nevezhetnénk, mert valójában futurológiai kaland, másrészt félfantasztikumnak is, amennyiben a lehetetlen tárgyat még-nem-létező tárggyal pótolja, amely az adott pillanatban technikailag megvalósíthatatlan, a cselekményben azonban egy kvázi-tudományos és képzelt-technikai magyarázat pótolja a tényszerűen hiányzó lehetőségfeltételeket. A sci-fi technikai „csodái" nem létező dolgok elképzeléseként fantasztikusak, ám nemlétük nem elvi lehetetlenség, így nem lényegük, csak státuszuk és formájuk fantasztikus. Az időbeli státusz irrealitása azt jelenti, hogy nem a műalkotás születésének idejében valóságosak, a mód irrealitása pedig azt, hogy végül nem Cyrano de Bergerac, sőt nem is Verne vagy Wells technikájával jutunk a Holdba, az általuk adott „ábrázolás" ezért a tényszerű holdutazás megvalósulása után is mesélés marad, mégpedig fantasztikus, azaz fantasztikus tudományról és fantasztikus technikáról szóló jövőlegenda akkor is, ha ez egy elmúlt világ jövőképe, örökre elveszett jövő, mely épp e megléphetetlen távolság által tesz szert megható melankóliára és szenzációs pikantériára. E sci-fi képzeletformákat, mondhatni elnyeli egy határ, egy határvonal asszimilálja az ál- és félfantasztikus kvázitudományos képzetek spektrumát, melyeket a mindenkori jelenben vonzó mitológiává húznak szét a művészeti képzeletre ható tudományos elképzelések, valójában azonban e formákat a szabad mesefantázia ugyanúgy nem fogadja be, mint a realitásérzék. A széles spektrum, távolabbról szemlélve, csak határvonal. A borderline-fantasztikum kifejezést mégsem az ál- és félfantasztikum számára tartjuk fenn, mert a felszabadult, tiszta, teljes fantasztikum világába való belépésre készülve még mindig nem benne pillantjuk meg az utolsó határt.



7. ábra

1.4.9. Visszavont fantasztikum

A sci-fi ál- és félfantasztikus formáinál is nehezebben megfogható az a szféra, amit borderline-fantasztikumnak nevezünk, melynek két további formája különül el, az önmegtagadó, visszavont fantasztikum, illetve az alternatív értelmezési lehetőségként megjelenő fantasztikum.

A borderline-fantasztikum kaland és fantasztikum határán jelenik meg: mondhatni, maga a mitológiaként megtestesült határ. Kaland és fantasztikum határa nyílik szét új régióvá, melynek kétértelmű, ingadozó értelmű alakzatait a kalandban is tárgyalhatjuk a fantasztikum emlékeiként, vagy a fantasztikum elméletében, a kalanddá konszolidált fantáziacsapongás racionalizációs fegyelmezésének kísérleteként.

A fikcióspektrum vizsgálata során minden új elágazásnál levezethetünk átmeneti alakulatokat. Mindig találhatunk olyan átmeneti formákat, melyek a valószínűbb formába igyekszenek rejteni a valószínűtlenebbet, az uralkodó világkép emlékeibe bújtatni a mítoszt, banalitással álcázni a romantikát. Ez az egész maszkírozási rendszer, mely a képzeletszerűbb formák racionalizációbeli kísértetjárásához vezet, már az ábrázolással kezdődött, mint a referenciális kommunikáció fiktív utánzásával. Az ábrázolásban a fiktívkommunikáció a referenciális kommunikáció világképébe rejtőzött. A fikcióformáknak egy varázstalanított uralkodó világkép által meghatározott kultúrában kell érvényesülni, ezért mintha minden fikcióforma maga előtt tolna egy kevésbé fiktív változatot, mely a kulturális realitáskoncepcióval alkuvó közvetítési rendszerbe való beilleszkedését szolgálja.

A visszavont fantasztikum több és kevesebb az álfantasztikumnál, mert egyrészt többet enged meg a fantáziának, mint amaz, de másrészt végül visszavonja a fantasztikus értelmezést. A sci-fi az egész anyagot átracionalizálja, míg a visszavont fantasztikum felszabadítja az eredeti képzelőerő kísértetiességét, melynek utólag, egy értelmezési csavarral ad új értelmet. A visszavont fantasztikum cselekményének kifejletében a történéseket a végső átértelmezés lefokozza kalanddá vagy prózává, s a racionalizáció törli a fantasztikus értelmezést. Előbb egy fantasztikus filmet élünk át, míg végül kiderül, a cselekmény becsapta realitásérzékünket, nem történt semmi lehetetlen. Mindenre van egyszerű, banális magyarázat. A műalkotás struktúrájává válik a varázstalanítás. Különös rituálé tanúi vagyunk: a fantasztikumot mintegy felzavarják, felidézik, hogy a győztes banalitás végleg elbúcsúzzon tőle. Ugyanakkor fantasztikum és banalitás eme találkozása nem marad következmények nélkül a banalitást illetően: a lefokozott fantasztikummal való eme játék a banalitás felfokozásának eszköze. Fantasztikum és banalitás találkozása izgalmas kaland.

A borderline-fantasztikum általános jellemzője, hogy mesterségesen inszcenált értelmezési válságba viszi a néző érzékenységét, melyet a visszavont fantasztikum altípusa váratlanul felold. Annál nagyobb a hatás, minél valószínűtlenebb a cselekmény, s a végén minél valószínűbb magyarázatot kapnak furcsaságai. A visszavont, cenzurálisan felülbírált, a természetes világképbe visszagyömöszölt fantasztikum a redukciós eljárás módszerei alapján tipizálható tovább: álmot láttunk, őrült szemével láttuk a világot, a részegség vagy a halál delíriuma vetítette ki a cselekményt. A *Das Cabinet des Dr. Caligari* a thriller-cselekményt vonja vissza egy őrült víziójaként, a *London After Midnight* a horrorcselekményt a bűnözőt leleplezni kívánó nyomozók cseleként. A Feuillade-féle *Vámpírok* esetében ezzel szemben a bűnözők álcázzák magukat, fekete trikóban elkövetett éjszakai akcióik során, vámpíroknak. (A bűnözői intrika az álomnál és őrületnél egyértelműbben vezet vissza a banalitás világába.)

A visszavont fantasztikum struktúrájának alapja egy önmegtagadási művelet. Fantasztikus és prózai megoldás küzdelméből az utóbbi kerül ki győztesen. Fantasztikus filmet látunk, mely utolsó megnyilvánulásával kiszakítja magát a fantasztikum rendszeréből. Mindvégig fantasztikus volt, de legvégül mégsem az. Folyamat és eredmény ellentmondásán alapul: tagadják egymást. Mi a helyzet a fordított mechanizmussal, ha a fantasztikus magyarázat nyeri meg a vetélkedést? Ekkor a banalitást falszifikálja a megoldás, tehát azt az elemet küszöböli ki a kompozíció, mely zavarta folyamat és eredmény összhangját. A valódi fantasztikumot leromboló önmegtagadó fordulatot a visszavont fantasztikum a teljes fantasztikumtól örökli, amelyben szintén szerepet játszik a visszavonás, de csak azért, hogy a visszavonás visszavonása kövesse. Ez a megerősítést szolgáló tagadás alakzata, mely a horrorban és sci-fiben is fontos építőelem. Az *Invasion of the Body Snatchers* című Don Siegel-filmben őrültnek tartják a támadásról hírt hozó orvost, amíg egy újabb fordulat megerősíti a hihetetlen „mesét", így a végső fordulat a fantasztikum számára hoz happy endet.

A visszavont fantasztikum átmeneti műfaji formációt konstituált. A fordított eljárásmód, melyben egy banális magyarázattal ellátott eseménysor utóbb fantasztikus magyarázatot kap, tehát végül a fantasztikum söpri el a prózát, az igazi fantasztikus filmekben játszik szerepet, magát a tiszta fantasztikumot konstituálja. Aki nem hisz a vámpírban, maga is vámpírrá válik: egy vámpírfilmben a valóságérzék hiányáról tanúskodik a hitetlenség fantáziátlansága, illetve a ráció hübrisze. A borderline-fantasztikumban és a tiszta, teljes fantasztikumban is van egy ingadozás, mely végül modális transzformációhoz vezet, de a próza-fantasztikum (illetve kaland-fantasztikum) transzformáció, egy szolidabb kohézió-logikából egy radikálisabb kohézió-logikába való átlépés a teljes fantasztikum jellemzője, míg a fordított transzformáció, az irracionális kohézió-logikából a racionalizált kohézió-logikába vezető metamorfózis egy kompromisszumos átmeneti képződményt teremt. Kompromisszumos mivolta a világképben elfoglalt helyére utal, aminek kétértelműsége nem jelenti, hogy ne felelhetne meg bizonyos élmények adekvát megfogalmazásának. A *London After Midnight* című filmet, mely e kategóriába tartozik, remekműnek tekintik.

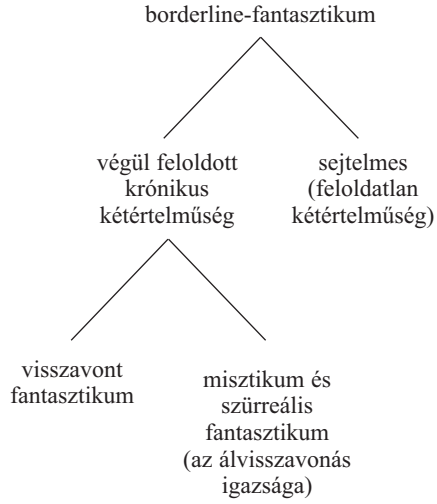
1.4.10. Álvisszavonás

A végső csavarként bekövetkező visszavonás elkésett: amikor bekövetkezik, már beleéltük magunkat a fantasztikus összefüggésekbe és megszerveződtek a fantasztikus megoldásra utaló nyomok. A visszavonás így végül azt az érzést hagyhatja maga után, hogy, bár elfogadjuk, hogy az álom, az őrület képeit láttuk, de a különleges tudatállapotok talán mélyebbre látnak, mint a normalitás. „Csak álom volt csupán" – mondja a film megoldása, de a nézőt ez nem elégíti ki, úgy érzi, az álom vagy őrület képei rápirítottak az éber tudat vagy a normalitás egyszerűsítő világképére. Máskor a visszavonás külsődleges keretként illeszkedik a cselekményhez, ami arra utal, hogy a szerzőnek a cenzúrával, vagy az egyéni fantázia gazdagságának a fantáziátlan nyárspolgársággal való alkuterméke a megoldás. A visszavonást ilyen esetben nem a mű részének, csak a mű és a köztudat feszült viszonyából fakadó közvetítőnek tekintjük, a védekező önmanipuláció termékének. A fantasztikus részt kutatja interpretációnk, és nem a banális függeléket. A *Mackó úr kalandjai* című 1920-as Deésy Alfréd-filmben a főszereplő kislány ébredése álommá minősíti vissza a fantasztikus kalandokat, míg

Sebők Zsigmond gyermekregényeiben az ország természetes lakója nemes, nemzetes és vitézlő Tányértalpú Barnabás. A filmben is ő hozza rendbe az emberi viszonyokat: az önzéssel és előítéletekkel teljes szaladgáló modernségben már csak a medve derék, együttérző, teljes ember. Így az élet élhető mivolta, s a film happy endje az álomból, múltból, fantáziából átmenthető értékek honosításától függ. Az élet erkölcsi szubsztancialitása és a boldogság lehetőségfeltételei a fantasztikus részbe vannak telepítve, a próza válik függvénnyé.

Sem az igazi misztikum, sem az igazi szürrealizmus vagy abszurd számára nem a megtérés, a tékozló fiú végállomása a próza, de az eredményeiket hasznosító triviális formarendszerek törvénye ezt kívánja. A misztikus és szürreális vagy abszurd kategóriák populáris kultúrabeli felhasználása során kedvelt megoldás, hogy a prózából átkerülünk egy misztikus, szürreális, abszurd világba, majd vissza a prózába, s mindezt úgy, hogy a kettős igazság filozófiája szabályozza az eltérő cselekménysíkok viszonyát. Befordulunk egy utcasarkon, belépünk egy kapun, s egyszerre egy idegenszerű világban találjuk magunkat, melyben az álmok törvényei uralkodnak. Végül – pl. Mario Bava: *La casa dell escorcismo* című filmjében – visszavergődünk a valóság felszínére, mely e formában úgy működik, mint a tudat felszíne, a tudattalan mélységei fölött. Minden folytatódik ott, ahol abbamaradt, a fantasztikumot visszavonják, de nem az az érzésünk, hogy tévedtünk, hanem hogy bebocsátottak, kivételes privilégiumként, egy olyan kapun, mely a többiek (pl. Kafka hőse) számára zárva maradt. A visszavonás ezért álvisszavonás.

Az álvisszavonás sajátos esete a halálfilm, melyben pl. egy baleset után tétova figurát kísérünk különös kalandjai során, fantasztikus vagy abszurd miliőben. Végül látjuk, hogy a vasúti (*Egy este egy vonat*) vagy autóbalesetet (*Alice ou la dernière fugue*) túlélt figuránk valójában nem élte túl a katasztrófát, tehát a lelket kísértük világok közötti útján. Egyrészt helyreállt a prózai igazság (a halál), másrészt, a lélek nyomába eredve, számunkra is kinyílt egy kapu, s bepillanthattunk a kapun túli dimenzióba, mely kapu ezúttal a halál.



8. ábra

1.4.11. A sejtelmes kategóriája

A valódi, teljes fantasztikumban a szereplők élnek át értelmezési válságot, mely a fantasztikum javára oldódik, a visszavont fantasztikumban a néző éli át a prózai világkép győzelmével végződő értelmezési válságot. Újabb forma jön létre, ha a néző éli át az értelmezési válságot, amely feloldatlan marad. A szereplő partnere lehet a néző megfejtő munkájának vagy naiv maradhat, s ez utóbbi esetben mindegy, hogy a valóságban hisz naivan, vagy a transzcendens világban.

A sejtelmes mint műfaji alakulat az eredmény, melyben a fantasztikus és banális (vagy kalandos, tehát mindenképpen nem-fantasztikus, fantasztikum-alatti) értelmezési lehetőségek viszonya függőben marad. Az értelmezési alternatívák le sem győzik, és ki sem oltják egymást, értelmezési csapdában vagyunk. A kompozíció nem az elkésett, a fantasztikum kibontakozásának időt hagyó visszavonás stratégiájával él, másfajta visszavonásra épít, a döntés visszavonására. A megoldatlanságot fogadja el megoldásnak, az eldönthetetlenség mellett dönt. A sejtelmes mint műfaji alakulat egyenlősíti a normálaxiomatikát és az alternatív axiomatikát, világa duplán axiomatizált. Az ontológiai sejtelmesben a világ, a miliő egésze, az ontikus sejtelmesben valamely konkrét tárgy kétarcú. Állandósul a double bind, csoda és banalitás kettős kötése. Minden lehet, és semmi sem bizonyos. Sejtelmesről beszélünk, mert ebben a világban minden többet sejtet, mint ami, vagy kevesebbnek mutatja magát, mint ami. Jellegzetes darab e műfajban Peter Weir *Picnic at Hanging Rock* című filmje, melyben egy iskolai kirándulást látunk, melynek során három lány és tanárnőjük nyomtalanul eltűnnek a sziklák között. Egy később megkerült, szintén eltűnt leány sem tud magyarázatul szolgálni. Még az is nyitva marad, hogy misztikus vagy tudományos-fantasztikus magyarázatot keressünk. Ezért gazdagabb asszociációs lehetőségek aktiválódnak, mint a Weir megoldásához képest tenyeres-talpas sci-fikben, melyekben egy idegen test mindent megmagyaráz. A Weir-féle változatban a magyarázkodás megkerülése a kompozíció stratégiája, míg Hamza D. Ákos *Szíriusz* című filmjében (és az alapul szolgáló Herczeg Ferenc regényben) két egyaránt kifejlett, temperamentumos magyarázat áll szemben egymással. A két értelmezési lehetőség egyaránt kidolgozott, s egyben formálisan harmonikus egyensúlyt alkotnak. Az explicit sejtelmes kidolgozza és kimondja mindkét magyarázatot, míg az implicit sejtelmes csak sugall. Az utóbbi átvezet a sejtelmes olyan formáihoz, melyek más műfajokban jelentkeznek.

A sejtelmes addig sejtelmes, és nem fantasztikus, amíg fenyegeti a visszavonás lehetősége. A sejtelmes a kaland és fantasztikum közötti olyan átmeneti forma, amely – mindkét módszer hatáslehetőségeit kiaknázandó – nem dönt a lehetséges illetve lehetetlen, rokon illetve idegen világokat konstituáló imaginárius axiomatikák között. Emögött a műfaj sajátos ismeretelmélete sejthető, mely nem kevésbé markáns immanens ontológiára vezethető vissza. A műfajt a kettős igazság jellemzi, mely igazságok úgy viszonyulnak benne egymáshoz, mint az érem két oldala. Ezért bármikor meg kell lennie a lehetőségnek, hogy „az érem fordul egyet". Ugyanakkor nem „állhat be" sem így, sem úgy: a visszavont fantasztikum, akárcsak a tiszta fantasztikum, helyreállítja az egyetlen igazság állapotát, meghozza a sejtelmes által meg nem hozott döntést, melyet azonban a sejtelmes nem csupán elnapol, hanem meghozhatatlan lépésnek tekint. A feloldás lehetősége annyiban fenyegeti a sejtelmest, amennyiben, ha a szerző el is kerüli, a néző meghozhatja a döntést, s bizonyára gyakran jellemzi e művek recepcióját az egyszerűsítő, szimplifikáló értelmezés.

1.4.12. A sejtelmes holdudvara

A sejtelmes kategóriája az általunk a nevével besorolt műfajon kívül is nagy szerepet játszik. A sejtelmes két formája, a balsejtelem és az ígéretes sejtelmesség. Az ígéretes első sorban a szexuálesztétika kategóriája, míg a balsejtelem nem a kéj, hanem a kín lehetőségére utal. A balsejtelemmel terhelt miliő különösen a klasszikus krimiben játszik szerepet, míg a film noir esetében a nő egyszerre képes ígéretes és balsejtelmes lenni.

Az opera fantomja különféle változatainak hőse csak egy szegény őrült, a katakombák világában kialakított titokzatos ellenvilága azonban felfokozza alakját, kit a horror mad scientist figuráinak testvéreként élünk át. A cselekmény világképe nem haladja meg a psychothriller problematikáját, hangulata azonban meghaladja. Az *Éjféli csipke* című krimiben a bolyongó, megzavart Doris Dayt körülvevő londoni köd, és a belőle hangzó zajok, bár kriminális intrikára gyanakszunk, sokkal félelmesebb, tágasabb, megfoghatatlanabb és idegenebb világ képét idézik fel, mint amire a kriminalisztikus racionalizációnak szüksége van. A jobb krimire, s gyakran a melodrámára is jellemző a sejtelmes hangulat, amely nem hagyja el a kalandfilm mozgásterét, nem történik benne semmi fantasztikus, a miliő mégis többet ígér, mint amit bevált. Olyan kalandvilág ez, mely fölött Damokles kardjaként lebeg a fantasztikum. Csak az őrület és bűn házában jártunk, de horror-kastélyként éljük át *(The Old Dark House)*. A krimi bűnös házaiban, szélben vonagló parkjaiban visszanéznek ránk a dolgok, de nem úgy, mintha monstrumok lennének, csupán mintha szellemmel lenne telítve a világ. A *Valamit visz a víz* című melodrámában nem harcol két világmagyarázat, de a vampfigurán alapuló szerelmi történet azt sugallja, hogy a céda nő maga az obszcén, rettenetes szentség, a női ördög. Karády mégsem úgy ördögi, mint Barbara Steele egy horrorfilmben, csupán úgy, mint minden nő, a férfi nemi félelmeinek tükrében.

1.4.13. A hitbuzgalmi epika viszonya a sejtelmeshez

A sejtelmesre jellemző ingadozást követő, visszavont fantasztikumot konstituáló önlemondás ellentéte a megerősítés, mely nemcsak a horror vagy a fantasy műfajaiba viheti tovább a sejtelmes hangulat kibontakoztatását, hanem a hitbuzgalmi epikába is átvezethet. A hitbuzgalmi epika olyan motivált fantasztikum, amely egyrészt alapvetően a sejtelmes légkörében játszódik, másrészt az ingadozás nem a fantasztikum és kaland, hanem a fantasztikum és az ábrázolás között oszcillál. Lars von Trier *Hullámtörés* című filmjében naturalista ösztöndrámát látunk, melyben a rideg viszonyok kegyetlen racionalitása közepette egyfajta együgyűségként jelenik meg az emberi jóság. A cselekmény utolsó pillanatában azonban megnyílik az ég, harang kong valahol az égbolt magasában, a templom nélküli harang a mindenséget minősíti templommá, a kegyetlen ipari kapitalizmusból a hitvilágba átvezető harang azonban túl nagy ugrást hoz, mely a történetmesélés világából átvezet az allegóriáéba. A *Hullámtörés* megoldása mégis, így is jelzi, hogy kaland és fantasztikum kétértelmű viszonyánál akár nagyobb intellektuális feszültséget is kelthet ábrázolás és fantasztikum hasonlóan kétértelmű viszonya. A kaland és fantasztikum közötti oszcilláció ugyanis a mese keretei között marad, két meseforma vitájaként, amelyet fantasztikum és ábrázolás viszonya, egészen új problémákat állítva, felrobbant. Fantasztikum és ábrázolás viszonyának rövidre zárása felújítja a csodaélmény problematikáját.

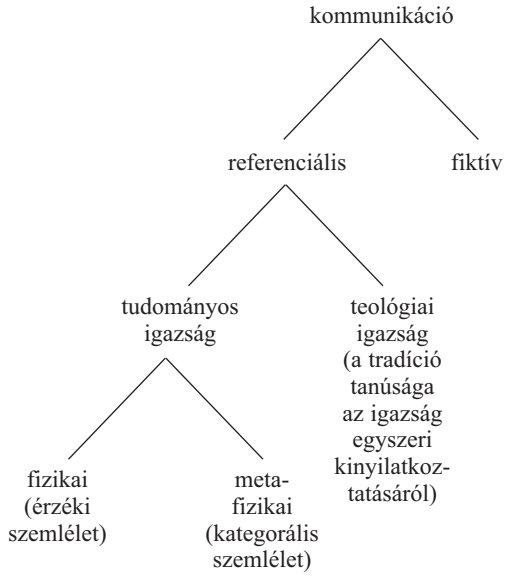
A *Csoda Milánóban* végén a fejlődésnek indult, nekilendült kapitalizmus elveszi a szegények életterét és szétzúzza kölcsönös segítségnyújtáson alapuló ellentársadalmukat. Miután a megerősödött kapitalizmus leveti a törvényesség álarcát, és kegyetlen győzelmet arat, a fordított kiűzetés állapota következik be: az aljas földi siralomvölgyből kiűzetett szegények előtt megnyílik az ég. Egyetlen beállítás az egész: a szegények elszállnak az utcaseprők seprűnyelein. A cselekmény váratlan végső fordulata azt hirdeti, hogy a létezés nem az, és nem annyi, amit az új rend győztesei, bankárok és rendőrök kontrollálnak: a létezés csúcsa nem a tápláléklánc vagy ennek társadalmasítása, a kizsákmányolási hierarchia csúcsán keresendő. A vidám jámborság és a szerény gondoskodás számára nyílik meg ezúttal a kapu, melynek Kafka hőse nem ismerte fel titkát: gyermeki életörömmel és az anya-gyermek viszonyban őshonos elsődleges jóság megőrzésével lehetne leélni az életet, ha a győzelemre törők mohó kegyetlensége nem változtatná a világot csatatérré. Balogh Béla: *A megfagyott gyermek* című filmjében hasonlóan nyílik meg az ég a bűntelen szenvedés számára.

A teológiai motivációval konform hitbuzgalmi fantasztikum a motivált fantasztikum különös formája. Különösségét paradox formulával, a transzcendens referencializáció fogalmával jellemezhetnénk. A transzcendens referencializáció eredménye fenomenálisan a teljes fantasztikum omnipotens gazdagságával bír, melynek ugyanakkor a referenciális kommunikációéval azonos igazságértéket tulajdonítanak. A hívő számára istene tény: a nem-tény a teljes ténylegesség. A transzcendens referencializáció nem kompatibilis a szcientista kultúra világképével, így a kulturális realitáskép kitaszítja a hitbuzgalmi epikát, s nem ismeri el valóságábrázolásként, míg a hitbuzgalmi epika, referenciális igénye által, maga is eltaszítja az ilyen igénnyel fel nem lépő fantasztikus epikaformákat, az „igazi" fantasztikumot. A fikciókultúra befogadná őt mesetípusként, ő azonban a kinyilatkoztatás, illetve a róla való híradás és nem a mesélés igényével lép fel. „Kétfrontos harcot" folytat, nemcsak a fantasztikumot tekinti babonának vagy puszta szórakozásnak, magát az őt elutasító empirikus realitásképet is az illúziók rendszerébe sorolja. A teológiai motiváción alapuló csodaköltészet ily módon egyaránt tagadja a nála empirikusan kötöttebb vagy képzeletszerűen kötetlenebb képzetrendszerek lényegiségét. A transzcendens referencializáció, miután benyomult a kulturális realitáskép és a kulturális irrealitáskép közé, mindkettőt zárójelbe teszi, epifenomenális képzetrendekként.

A visszavont fantasztikumot feloldható értelmezési válság konstituálja, a sejtelmes narratíva formája értelmezési csapdán alapul, míg a vallási fantasztikumot (melyet a vallástalan ember, sőt, a más vallású is, fikcióként él át, míg a vallásos referenciálisként): értelmezési konfliktussal jellemezhetjük. A vallásos ateizmusnak legalább két formáját kell megkülönböztetnünk, az ateizmusnak álcázott vallást, a kommunisták megváltáshitét, melyben a kommunista forradalom a végítélet és a proletár a megváltó, és a vallásnak álcázott ateizmust, amelyben a csodákat a vallási élmény naiv népi kifejezésének tekintik. Az istenekkel és egyéb vallási képzetekkel (pokol, purgatórium stb.) foglalkozó kijelentéseket a teológusnak a referenciális kommunikáció egy fajtájaként kell jellemeznie, míg az esztéta a nem-referenciális kommunikációs formák rendszerén belül keresi helyüket. A hitbuzgalmi fantasztikum csak az esztéta klasszifikációs rendszerében jelenik meg a fantasztikum alfajaként, a hívő világképében nem a fantasztikum, hanem a csoda a helyénvaló név. A vallás nem tolerálhatja, hogy a meseformák közé helyezzük el, motivált fantasztikumként, a hitbuzgalmi műveket. Ezért két valóságot kell felvennie, egy empirikus látszatvilágot, amelyben a bukott emberiség sürgölődik, és egy fantasztikus látszatvilágot, melyet vigasztalásul hazudik magának. A vallás

világképében a kettő között tör be vagy ad jelt a Lét, egy csodavilágban vagy annak a vallások szentkönyveibe foglalt emlékezetében. A valóság tehát a szent könyvekbe van bezárva, ők a kapu.

A valódi hit klasszifikációs rendszere a következő módon nézhetne ki:



9. ábra

A csodafilmeket azonban nem az ebben az értelemben teljes, valódi hit korában készítették. Cecil B. de Mille *A királyok királya* vagy *Tízparancsolat* című filmjei a motivált fantasztikum darabjai, melyekben a fent jellemzett értelmezési lehetőség eltávolodik, ha nem is alszik ki: e filmek olyan világról mesélnek, amelyben a csoda nem mese, hanem valóság. Ha a szerző ennél többre vágyik, úgy vallásos igazságigénye allegorikus alakzattá fokozza le az elbeszélést. A modern vallásos élmény ezért szívesebben veszi igénybe a sejtelmes kategóriáját, mint a csodást.

1.5. A tiszta fantasztikum alapformái (Csodás és borzalmas fantasztikum differenciálása)

1.5.1. A fantasztikum keresése

Mr. és Mrs Alison, a *The Black Cat* című E. G. Ulmer-film fiatal nászutasai váratlan belekerülnek egy öreg világ konfliktusaiba, az életet kezdők azok pervertált viszonyainak pókhálójába, akik nem akarják befejezni az életet, és az új élet számára felszabadítani és tovább adni a világot. Egy viharos éjszaka autóbusz balesete által eltérítve, saját úticéljuk helyett alkalmi vasúti ismerősük, Dr. Vitus Werdegast mellé szegődnek, így válva „Ausztria legna-

gyobb építésze" Hjalmar Poelzig (Boris Karloff) és „Magyarország legjobb pszichiátere", Werdegast (Lugosi Béla) küzdelmének tanújává majd részesévé, majdnem áldozatává.

Poelzig kastélya az erőd helyén áll, melynek egykori parancsnokaként eladta seregét az oroszoknak, mert már maga a vezetés ténye, a parancsnoklás pozíciója is árulás, a visszaélésnek, a kihasználásnak és elnyomásnak már kezdete és nem pusztán lehetősége. A rang nemcsak a gonosz lehetősége, már maga a gonosz. Ezt sugallja a mosolygó fölény, melyet Poelzig rendíthetetlenül szembeszegez Werdegast morális felháborodásával. Werdegast, az egykori bajtárs, a „halálból" vagy a „halálnál rosszabb" állapotból, tizenöt éves orosz fogságból tér vissza, hogy bosszút álljon az őt nemcsak szabadságától, imádott feleségétől és szeretett lányától is megfosztó árulón. A múlt írja elő és dönti el az eseményeket, melyek torzak, míg nem szabadulunk a múlt fogságából. Úgy áll a sötét múlt a gyanútlan vagy hazug jelen hátterében, ahogyan az egykori erőd misztikus romjai is ott rejtőznek az új kastély Bauhaus-geometriája mögött. „A konstrukció mesterműve, a rombolás és gyilkosság mesterművének romjai fölé építve." – így jellemzi a pszichiáter a mérnök életművét, s vele az egész modernitást. A cselekmény útja a modern racionalitás homlokzata mögé vezet: alászállás a zűrzavar és iszonyat mélységeibe. A kastély a „világ legnagyobb temetőjére", az elárult katonák csontjaira épült, mondják. Mi is halottak vagyunk, még inkább, mint azok, akik testileg pusztultak el, feleli erre Poelzig.

A háború győztese az áruló, s a győzelem formája a birtoklás, a temetővé lett világé éppúgy, mint az asszonyoké, de a birtoklás lényege a bitorlás. A bitorló emberi kapcsolatai erőszakon és manipuláción alapulnak, elpusztítják tárgyukat, kiürítik magukat, lényegükhöz tartozik a kisajátítás és izoláció, a birtoklás vagy bitorlás világában a kapcsolat nem a magány ellentéte.

A hatalom, az árulás és kisajátítás problematikája az erotika obszcenitásának mélységei felé vezet. Előbb fekete macska jelenik meg, a legyőzhetetlen gonoszság lopakodó jelenlétének szimbólumaként, melynek látványa megbénítja pszichiátert, a cselekmény további menete azonban, a kastély titkának erotikus természetét hangsúlyozva, perverz erotikára váltja az expozíció fantasztikumát.

A konstruktivista világosságból a gothic novel sötétségébe alászállva ismerjük meg a kastély titkát, üvegkoporsókban őrzött, konzervált női hullák galériáját. A ház: a lélek mint temető megtestesülése. A szép halottak élettelen rabsága vádolja a férfi szerelmét: szeretve lenni annyi, mint mártírhalált halni. Werdegast feleségét holtan látjuk, lányát Poelzig ágyának hipnozitált, kába rabjaként, Mrs. Alison pedig, Mrs. Werdegast hasonmásaként, a következő áldozatjelölt. Az egykori parancsnok és nappali mérnök, a sátánisták éjszakai főpapjaként, új rítusra készül.

Sokáig nem tudni, ki az őrült, Poelzig vagy Werdegast. Mr. Alison is félreérti a helyzetet, s a feleségét menteni próbáló Werdegastra lő. A pszichiáter gyilkossággal vádolja a mérnököt, de csak a cselekményt lezáró csúcsponton, midőn az áldozat kiköti a ferde feszületre szerettei gyilkosát, értjük meg, hogy a feszület a női szépség megörökítéséhez szükséges gyilkos műtét eszköze. Fordul a kocka, ezúttal Werdegast készül megnyúzni a mérnököt, ahogyan eddig az tette a nőkkel, akiknek elvette életét a sátáni rituálé, hogy a bestiális műtét megőrizhesse szépségüket. Poelzig „művészete" csak a szépséget őrzi meg, a szubsztanciátlan formát, a létet nem tudja megmenteni, élőhalott szellemvilágba vezet, akárcsak a filmtechnika.

A Mr. Alison által megsebzett Werdegast végül nem végzi el a műtétet, ellenben mindent felrobbant, csak a fiatal párt engedi menekülni. Gyilkosnak és áldozatnak együtt kell pusztulnia, mert az áldozat engedte, hogy háborúba küldjék, maga is alávetette magát a parancsteljesítő világnak: a társadalomtudós átadta a társadalmat a természettudósnak, a lélek őre a lét manipulátorának. A társadalom kisajátította és elpazarolta az eleven perceket, a kultúra pedig élőhalálra, haláltalan élettelenségre váltja őket. E kultúra képlete Poelzig „művészete" és „tudománya", aki átkozott Orpheusként tagadja a válást, elmúlást és romlást, de meg kell ölnie az új Eurydikét, ezek egész sorát, hogy megtarthassa őket, maga Eurydiké megőrzése a pokol, megőrizve, megmentve lenni annyi, mint holtnak lenni. Csak az elmúló nem ördögi, ha Orpheus győz, akkor nem költő, hanem démon.

A gyógyszer, amelyet kapott, alkalmassá teheti a természetfeletti erők médiumának szerepére – figyelmezteti Dr. Werdegast a fiatalasszonyt, Mrs. Alisont. A férj, Mr. Alison csodálkozik, hogyan hihet a pszichiáter az efféle „hókuszpókuszban". A film végén ismét gondolati szinten vetődik fel a fantasztikum problémája. A menekülés után ismét vonaton látjuk a párt. A regényíró Alison a maga új krimijének recenzióját olvassa, melyet a kritikus megdorgál, „mert témája, mely a legélénkebb fantázia számára is egyszerűen valószínűtlen, túllépi a hitelesség határát." Alison, aki épp olyan világból tér vissza, melyben egy sor határt túlléptek, s aki a film elején éppúgy reagált Werdegastra, mint most a kritikus az ő regényére, a fejét csóválja.

Milyen határokat lép túl maga a film, E. G. Ulmer műve? Létezik-e benne az alternatív világtörvény? Hová hoz bennünket az Orient expressz? Visegrádon túl is ugyanaz-e a világ, vagy netán teljesen más? A *The Black Cat* fantasztikuma racionális magyarázatra redukálható: a sátánista rituálé csak engedelmes testeket, nyúzott, holt nőket szolgáltat a konzerváló tudomány számára. Ha Poelzig elmondana egy formulát, mire megjelenne a sátán, mint pl. Jacques Tourneur boszorkányfilmjében (*Curse of the Demon*) vagy az újabban divatos Holtak könyve-tematika variációiban, úgy az őrült öreg nőimádó sorozatgyilkos miszteriózus thrillerjéből átlépnénk a valódi fantasztikumba. A kevesebb azonban ezúttal több. E. G. Ulmer filmje erősebb, mint egy konvencionális horror, mely többet ad fantasztikumban, de kevesebbet fantáziában. Ezért lehetséges, hogy a néző emlékeiben teljes fantasztikum áll a kétértelmű sejtelmes helyén. Még a szakembert is megcsalhatják emlékei, s a miszteriózus hangulatba burkolt kéjgyilkos thrillerre mint fantasztikus horrorfilmre emlékezik. Seesslen, Weil és Jung: Der Horror-Film című könyve úgy emlékezik a *The Black Cat* Lugosijára, mint macskából és emberből kombinált „féllényre", akinek „kilenc élete" van, mint a macskának (Fernand Jung – Claudius Weil – Georg Seesslen: Der Horror-Film. Bd. 2. München. 1977. 403.p.). A *The Black Cat* nézője azonban imádat, gyűlölet, őrület és zsenialitás „túl emberi" kategóriáival is kijön, ezek is elegendők a magyarázathoz, mely persze így reduktív lesz, miközben a sejtelmes aura jóvoltából nem szabadulunk a fantasztikus gyanúktól, foglyai maradunk a film többet ígérő hangulatának. Most értjük meg Todorovot, aki azt nevezi fantasztikumnak, amit mi a sejtelmes borderline-formájaként tárgyaltunk: e kétértelmű formáció olykor erősebb hatású, mint a valódi fantasztikum, ezért szentelheti neki Todorov a fantasztikus irodalom elméletét.

Az imént elemzett filmben nem következett be az elalvás megfoghatatlan pillanatához hasonlítható paradox váltás, mely után minden lehetséges, és nem kötnek az iménti világ törvényei. A *The Black Cat* esetében egy olyan pillanat sincs, mely igazolná, hogy átléptük a

fantasztikum határát, melyet Jack Arnold *The Incredible Shrinking Man* című filmjében átlépünk, de ott is lassan, mert a hős zsugorodása előbb betegségnek tűnik, lassan derül ki, hogy több, nem a mi világunk törvényeinek torzulása, hanem egy másik világ törvénye. Pluszpoén, hogy a hős végtelen zsugorodása következtében a mi világunk jelenik meg fantasztikusként, a normális lények rémes óriásokként, előbb a macska, utóbb a pók. Miután a zsugorodás mint impotenciaszimbólum előbb a feleséget vette el, lefokozva férjét a babaszoba játékszerévé, az impotencia abszolútuma végül maga az omnipotencia, midőn a csillagos égbolt alá kilépő hős végtelen kicsinysége mostmár védett a konvencionális veszélyektől, és nincs számára többé határ. A fantasztikum ezúttal nemcsak keresi, az iszonyaton átkelve el is éri a végtelent.

1.5.2. A tiszta fantasztikum sajátossága

A tapasztalati világgal a fantázia által szembeállított szellemi világokból kihüvelyezhetőek az ember-világ viszony egy-egy típusát megalapozó szellemi meggyőződések, a látásmód szellemi alapjai. A realitásképaxiómáinak fellazítása vagy megtámadása, tagadása szabadítja fel az utat a képzelt összefüggésrendszerek kreációja számára. A fantázia atyja a tagadás, mely helyet csinál, hogy világképünket ne tölthesse ki a realitáskép. Mivel a motivált fantasztikumban világunk mutatkozik egy felfokozott, végtelen világ perifériális tartományának vagy az álfantasztikumban a másvilágok világunk sajátosságából levezethető perifériáknak, csak a tiszta vagy radikális fantasztikumban lép elő világosan a fantasztikus világképet alapító alternatív axiomatika, felvállalva önállóságát.

A fantasztikum ott kezdődik, ahol a realitáselv fennhatósága véget ér. Csak annak van fantasztikus értéke, amit realitásérzékünk – az adott pillanatban vagy egyáltalán – lehetetlennek ítél. Ezáltal ragadhatjuk meg abszolút- és relatívfantasztikum különbségét: a relatívfantasztikumot (pl. a Verne regények technikai újításait) utoléri és bekebelezi a realitáskép.

A fantasztikum szelídített formái a valóság folytatásaként, kitágításaként – a világűrbe vagy a jövőbe kihelyezve – jelenítették meg az ellenvilágot, míg a tiszta fantasztikum az „abszurditás erejénél fogva” teszi meg ugrását, a másvilág alternatívitását hangsúlyozva, ami kettős abszurditáshoz vezet: az abszurditás, mint a világok viszonya, a tényvilágot is abszurddá minősíti. A fantasztikum az a populáris kultúrában, ami az elitkultúrában az abszurd. Az előbbi a radikális másság lehetőségeként fogja fel azt, amit az utóbbi a lehetetlennek a lét helyébe nyomulása lehetőségeként, a létet az öncáfolat valóságában megszálló lehetetlen rossz tréfájának tekint. Az előbbi nagyobb világnak tekinti azt az ontológiai másságot, amit az utóbbi világunk semmibe omlásának, semmissége lelepleződésének. A fantasztikum optimista abszurd, az abszurd pesszimista fantasztikum.

Ha normálaxiomatika és alternativ axiomatika között nem tételezünk folytonosságot, átmeneteket, ha a világok között nem feltételezünk átjárhatóságot, ha egymás helyén és nem közös térben képzeljük el őket, akkor nem fenyeget a veszély, hogy a világok egy világ tartományaivá válnak. A világok differenciálódása ezen a ponton éri el azt a kifejezettséget, ahol nem lehet „visszacsinálni”, azaz a világokat világtartományokká visszaminősíteni. Csak így van biztosítva a világok világa, a világok végtelensége. Egy világ végtelensége helyében

végtelen világ, mely akár a végtelenek végtelenjeként is képzelhető (amelyben nem csak világok váltják egymást, a végtelen váltakozás a világ szervezeti formáját is leveti magáról).

A világok világa tehát az alternatív axiomatika kompromisszum mentes önfelvállalásával, azaz a fikcióban a tiszta fantasztikummal a vallásos hitben pedig a tiszta csodával nyílik meg előttünk. „Az a gondolatom támadt tegnap este, hogy bizony sok-sok menny van." – mondja Meister Eckhart (Eckhart Mester: Beszédek. Bp. 1986. 51. p.). Ha csak egy világot ismerünk el, a köznapi észlelés és gyakorlati cselekvés világát, úgy ezt a monopolisztikus világot minden más világ helyén képzeljük el, elutasítva a többiek elképzelését. Az alternatívákat ez esetben csak az érdemesíti az elgondolásra, ha visszavezethetők az alapvilág konstrukciós princípiumaira, s ily módon annak perifériku vagy jövőtartományaiként megjeleníthetők. Ha ellenben elszánjuk magunkat rá, hogy elképzeljünk egy valóban alternatív – azaz nem az alapvilágot kiegészítő, hanem helyében elgondolandó – világot, ezt mindenki másképpen képzelheti el. A tapasztalati valósággal számtalan ellenvilág áll szemben, a tudás egyetlen világának a képzelt világok világa az alternatívája. Az ellentétes tudásvilágok kétségbe vonják egymás igazságát, az ellentétes fantáziavilágok nem; az előbbiek igazolásfeltételei közös empirikus adatok, az utóbbiak igazságfeltételei belsők, a képzetek elevensége és koherenciája. Az eltérő empirikus igazságok cáfolják egymást, az eltérő mesék nem.

A kalandban az ember teljesíti túl magát, a fantasztikumban a világ. A kalandban az ember jobb (hős) vagy rosszabb (intrikus, gonosz zsarnok), a fantasztikumban a világ is jobb vagy rosszabb (maga a paradicsom, maga a pokol). A kaland világából a fantasztikum világába lépve tovább az alternatív axiomatika birtokba vette a világ törvényeit, s nem húzódik vissza többé együtthatásuk valószínűségi törvényeibe. A csodás személyek és tárgyak világa ez: csoda, ami nemcsak nem fordul elő, nem is fordulhat elő a megtapasztalt való világban. A fantasztikum a csoda és a varázslat világa: a csoda a természetet teljesíti túl, a varázslat a munkát. A csoda a világ, a varázslat az én lehetőségeinek plusza. A varázslat rövidebb úton ér el eredményt, mint a technika és a munka. Nem szállunk repülőgépre, hanem azt mondjuk: hipp-hopp, ott legyek, ahol akarok!

1.5.3. A tiszta fantasztikum differenciálódása

A motivált fantasztikummal szembeállítható tiszta, teljes vagy radikális fantasztikum is tovább tagolható. Ahogy az ábrázolás kevesebb valószínűtlenséget engedélyez, mint a mesélés, a mesélésen belül pedig a kaland kevesebb szemantikai devianciát szabadít fel mint a fantasztikum, továbbá a motivált fantasztikum is kompromisszumos képződmény a tiszta fantasztikumhoz képest, úgy várhatóan a tiszta fantasztikumnak is lesz mérsékeltebb és radikálisabb formája, melyeket fekete és fehér mágia analógiájára fekete és fehér fantasztikumnak fogunk nevezni. A tiszta fantasztikum alternatív birodalmai a varázsmese tündérvilága és a mítosz démonológiája. A kettő viszonyát vizsgálva kell választ keresnünk a fantasztikum alapvető kétlakiságának problémájára. A fantasztikum e két rendszerének mindegyike a világok világa. Formálisan egyenrangúak és egymással nem pótolhatók, materiálisan azonban különböző a súlyuk, erejük. Mintha a fekete fantasztikum borzalmassága pótolná azt a létnyomatékot, amelytől az empirikus igazolhatatlanság megfosztja a fikciót. A fehér fan-

tasztikum s a fekete fantasztikum egyaránt abszolút, azaz motiválatlan, de az abszolút fantasztikumon belül a fehéret már szelídített fantasztikumként éljük át.

Tagolható-e tovább a „fekete”, a „sötét”? Igaz-e, hogy a „sötétben minden tehén fekete”? A fekete fantasztikum, mint a tiszta fantasztikum végpontja, tagolható, de túlléphetetlen. De a tiszta fantasztikum egészében is végpont, maga is tagolható de túlléphetetlen végső határ: a fekete fantasztikum csak e határvidék peremvidéke. Meddig lehet elmenni? Hol van az elképzelhető világok vége?

Fekete és fehér fantasztikum különbsége, s a fekete fantasztikum ősibb és erősebb mivolta nem világítható meg az eddig vizsgált formák módján, melyeket mindig egy realisztikusabb és egy képzeletszerűbb forma közé helyeztünk, a valóságérzék fejlődésfokai illetve az eszképizmus és a neki alapul szolgáló archaikus és infantilis regressziók radikalizációs fokai rendszerében vizsgálva teljesítményeiket. Ezt a tiszta, motiválatlan vagy teljes fantasztikummal, mely végső forma, nem tehetjük meg. A teljes fantasztikumot nem vizsgálhatjuk egy még távolibb formához vezető átmenetként. A prózán túl ott a kaland, a kalandon túl a fantasztikum, de a fantasztikumon túl nincs semmi sem. Vagy: a fantasztikumon túl a semmi van. A fantasztikum ugyanakkor a fikcióspektrum dinamikus és gazdag részspektruma, melynek alakulatai, ha nem is képesek egy új, további dimenzióhoz közeledni, a valóságképtől való távolodásban képesek egymásra rálicitálni. Ha a teljes fantasztikumon, s még annak „hard”-formáján, a fekete fantasztikumon belül is további eltolódásokat és fokozatokat akarunk keresni, a reá jellemző specifikus elemeket kell viszonyítanunk a valószínűbb szövegformák benne élő emlékeihez. A végső fantasztikumot nem tudjuk levezetni egy valószínűbb és egy valószínűtlenebb szövegforma viszonyából, de vizsgálhatjuk a benne élő valószínűbb és valószínűtlenebb elemek viszonyát.

A fikcióspektrum részspektruma, a teljes (motiválatlan) fantasztikum további osztályozása a műalkotáson belüli fantasztikus és nem fantasztikus komponensek viszonya alapján történik. Ha a fantasztikus és nem-fantasztikus elemek (pl. tündér és Hamupipőke vagy szörnyeteg és Frankenstein) viszonya kooperatív, fehér fantasztikumról beszélünk, ha nem kooperatív, feketéről. A kooperatív fantasztikum segítő hatalomként, jó varázslatként jelenik meg, a nem-kooperatív fantasztikum katasztrófaként. Az iszonyatos fantasztikum alulról bomlasztja, gátolja, a csodás fantasztikum felülről figyeli, segíti a világ életét. A fantasztikus elem pártolja vagy megtámadja a prózát; rokonként vagy ellenséges idegenként reagál; minden dolgok rokonságát vagy ellenséges idegenségét feltételezi. Jóindulatú vagy rosszindulatú: az üdv vagy a kárhozat tervét képviseli.

1.5.4. A fehér mágiától a fehér fantasztikumig

Csodáról beszélünk, ha megtörténik a lehetetlen: egy racionálisan megmagyarázhatatlan esemény által egy másik, tágasabb realitásba kerülünk át, amelyben minden lehetséges. Fantasztikumról beszélünk, ha a lehetetlen megvalósulása, a realitást túlteljesítő hiperrealitás, a korlátlan lehetőségek világa nem a tapasztalati, gyakorlati, hanem csupán az elbeszélt világban fordul elő. A fantasztikum a fikcióban keresi a tágasabb és mozgalmasabb világot, s a vágy és megvalósulás viszonyát egyszerűsítő történelmet. A vallásos érzék remény-princípiumát, lehetőségkitágító tendenciáját a profán kultúrában az esztétikai érzék örökli; a fikció

az elvilágiasított fantázia csodalerakata. Vannak iszonyatos és elbűvölő, pusztító és teremtő csodák, de a közönséges szóhasználat a „csoda” szóhoz a jó csoda jelentését asszociálja. A fekete fantasztikum az elfelejtett, elnyomott, elfojtott titkos, sötét csodák lerakata. Az esztétikum megőrzi és feleleveníti a vallásból kiszorult sötét csodákat, de a fehér fantasztikumban a gonosz csoda továbbra is perifériális, a narratíva a jó csodák köré szerveződik, a rossz csoda csak az ő megnyilvánulásaik számára teremt lehetőséget. A rossz csoda (a gonosz hatalma, a rosszindulat mindenhatósága) csak a jó hatalom, a kegyelem, a gondviselés távollétének jele. A gonosz csak a jótól való elhagyottság, az áttekintő és átszellemítő felismerés hatalmától magára hagyott anyag rossz tréfája. A magányos és szellemtelen lét mint gonosz tréfa.

A csoda öröksége kétértékű fantasztikum, mely pozitív vagy negatív viszonyba kerülhet a prózával. A fehér fantasztikum a tiszta fantasztikum mérsékelt formája, melyet a prózára való tekintet mérsékel. A fehér fantasztikum a próza érdekeihez igazítja a korlátlan lehetőségeket. A prózát tekintetbe vevő jóindulat a fantasztikum önkorlátozása.

Isteneknek, tündéreknek, csodás tárgyaknak éppúgy vannak törvényeik, felfedezhető és felhasználható használati szabályaik, mint a realitás adottságainak. A fehér fantasztikum adottságai megszólíthatók: ha helyesen szólítjuk meg őket, jutalmaznak, ha rosszul állunk hozzájuk, büntetnek. Ennyiben a fantasztikus világhoz való viszony analóg a realitásviszonnyal: a prózai lény, megismerő és cselekvő viszonyra lépve vele, befolyásolhatja a fantasztikus komponens viselkedését. Vagyis: ha a fantasztikus világ nem is legyőzhető, nem is a prózára redukálható, a próza és a prózai lény elfér és megél benne.

Mindez a mesék átlagában azt jelenti, hogy a fehér fantasztikumban a világ fantasztikus része a prózait szolgálja, a csoda és varázslat eszköz-cél viszonyban van a prózával, a fantasztikus elem a prózai konfliktusok konszolidációját segíti, a problémamegoldás eszközeként. A fantasztikumot a próza szolgálatába állító próbák sikeres kiállása visszavezet a prózába.

A fehér fantasztikum tartalmazza a teljes fantasztikumot, nemcsak fantasztikus és prózai elemeit különböztethetjük meg, fehér és fekete fantasztikumot is találunk benne, de a fehér dominál, s a próza oldalára állva, sakkban tartja a fekete komponenst. Minden tiszta fantasztikumban megvan minden fantasztikum és nem-fantasztikum, csak szereposztásuk változik. Ebben nyilvánul meg eme régió végső jellege. A pluralizmus a semmi határán teljesül, képlékeny világából „tovább lépni” már csak a semmibe lehet.

A rettenetes fantasztikum (horror) a tehetetlenség világa, a tündéri, varázsmesei fantasztikum (fantasy) a mindenhatóságé. A gonosz hatalma kihasználja a lények tehetetlenségét, míg a kegyelem, felajánlva a mindenható hatalom különleges képességeit, jóváteszi azt. A jó fantasztikum megtestesítője adoptívszülőként, a gonosz fantasztikumé csúcsragadozóként viszonyul világunkhoz. Ebből fakad a fehér fantasztikum családias hangulata, gyermekien rácsodálkozó, örömteli színessége, könnyed regényessége és vidám optimizmusa.

A magzat számára nem kérdéses az ellátott lebegés joga, a tökélynek nincs alternatívája. Pontosabban: a tökély alternatívája csak a halál, paradicsom és pokol közvetítetlenül állnak szemben. A csecsemő, mivel anyja megjelenik és eltűnik, eltávozik és visszajön, ismeri a szükségletek kínját, a szükségállapotot és a pánikot. Az anya beazonosítása és az őt biztosító megkapaszkodás emel ki az iszonyat kaotikus világából. A képlékeny világ, mely az anyaméhben még jóindulatú, rajta kívül veszedelem. A képlékeny világban csak a mindenható segítő pótolhatja az élet racionális stratégiáit. A csecsemőnek interpretálható tárgyra van szüksége, s az első ilyen tárgy mely köré felépül egy beszámítható érzéki és gyakorlati uni-

verzum, az anya képe. Az anyamell kívül van, a világban, de nem a feladat és a probléma módján. A munkát megelőzi a fogyasztás, a cserét megelőzi az ajándék, a világ megértését a jelnyilvánítást követő kívánságteljesülés. Mivel az anya jobban tudja, mire van szüksége gyermekének, mint a csecsemő maga, így a kívánságot gyakran megelőzi a teljesülés. A csecsemő világa a fehér fantasztikum varázsvilága módján működik: az anyamell – és az anyai kéz – úgy lát el, mint a mesékben a mindent termő fa vagy a terülj-asztalkám, s a felnőtt úgy hordozza a gyermeket, mint a repülő szőnyeg vagy a hét mérföldes csizma.

A fehér fantasztikum világában a tárgy, a világ olyan képlékeny, mint a fekete fantasztikumában a hübrisz gyötörte vagy átok sújtotta én. A képlékeny világban, bármi átalakulhat bármivé. Ez megfoghatatlanná és rejtőzködővé teszi a világot, mintha a világ még menekülne jövője, az eszközvilággá válás prózai sorsa elől. Mivel ez a világ nem az eszközök világa, az ember a kérelmező viszonyában van a tárgyakkal, nem uruk és felhasználójuk. A világ képlékeny, a tárgyak azonban jól formáltak, markánsak, nem támadja meg identitásukat a világ képlékenysége, csak reagenssé teszi őket, s eme érzékeny válaszoló készségben csodás megújulásokra és pálfordulásokra képesek. A képlékeny és kiismerhetetlen tárgy nem holt tárgy, hanem lelkes partner, mely az önszabályozó szubjektivitás kiszámíthatatlanságával bír. A participation mystique, a fehér fantasztikum emberének beállítottsága, sorsokat és személyiségeket lát, nem fizikai törvényeket. Lelki és nem természettörvényeket, isteni és nem anyagi törvényeket. A tárgyak rejtélyes és önálló hatalmak, a fizikai világot áthatja a szabadság. Nem az én nehezül el tehetetlenül zúduló katasztrófikus anyagisággá, mint a horrorban, hanem az anyag ébred fel és tesz szert személyiségre. Ebben a mozgékony világban a jóindulat áll a szabadságok túlcsorduló gazdagsága fölött.

A szabadságnak szüksége van a jóság törvényére, ahogy a tehetetlenségnek az okságra. A tehetetlenségek lökdösik egymást, a jóságot és szabadságot nagyobb jóság vezeti. A lelkes tárgyak világát kontrolláló én nem az én énem, a mi énünk, hanem egy erősebb, átfogó kontrollt kínáló erő, mely a korlátlan együttérzés és a mindent megértés hatalmára alapozza a segítő mindenhatóságot, az érzékenység teljességére a képesség teljességét. A fehér fantasztikumban nagy szerepe van az orákulumoknak és próféciáknak: más ismeri a tárgyat, nem a hős; ha van is használati szabály, a tudás másé, s a tárgyvilág megőrzi rejtélyes jellegét. Orákulum és jótanács híján a vakszerencse is elvezet. Talán a vakszerencse is csak a mindenhatóság tervének titkos munkája. Ha nem a vakszerencse vezet, hanem az orákulum, a hős tudása akkor is a tanácstalan engedelmesség fegyelme. Ez azonban itt érték: a fegyelem érzékenysége. Az orákulum mint a sorsvízió és rejtélyismeret letéteményese, a segítők részéről mindent átlátó és előrelátó ismeret birtoklását feltételezi, míg a hős részéről a reagálás princípiuma csak gondosan követett jótanács. A hős sikere a bizalmi teljesítmény kegyelmi részesedése. A hit mégsem vakhit, mert az érzékenység, az egész embernek az egész világhoz való viszonya súgja meg, hogy a hang vagy vízió isteni vagy ördögi tanács. A szereplők lelkessége (a derűs bizalom és rajongás értelmében) a világ lelkességét tükrözi (lélekkel átitatottsága értelmében). Ha az értő és segítő, tanácsoló és vezető erő összeszedi magát, s a csodákkal teli világ szétszórt csodáinak felvigyázójaként koncentrálódik, akkor isteni erőként vezeti a lelket, ha azonban szétszóródik, akkor mágikus erőként szolgál. Minden tudás és hatalom az ő oldalán van, de az én már a tanuló viszonyában van vele, amikor beleveti magát a csodavilágba. Az ént a lelkesedés, kíváncsiság és bizalom vezeti, s a vakszerencse

segíti az apró erők világában, ám mindezeken a színes lényeken és fordulatokon áttetszik egy nagyobb erő, a gondviselés terve.

Végezetül a fehér fantasztikum szóródására, szféraalkotó és tagoló differenciálódására kell egy pillantást vetni. Legnyilvánvalóbb megnyilvánulása a tündér- illetve varázsmese, a mesefilm mint gyermekfilm, ma legvirágzóbb változata pedig a fantasy film. Az *Óz, a csodák csodájá*ban Glinda, az Észak Jó Boszorkánya látja el segítséggel Dorothyt, aki épp olyan más dimenzióból származó segítője a törpéknek a gonosz boszorkánnyal szemben, mint neki a jó boszorkány. Minél mélyebb mesei gyökerek táplálják a műfajt, annál inkább anyáskodás a varázslat. A fantasy orosz változatában a Rézhegyek Királynője (V. Druzsnyikov: *A kővirág*, 1946) a Tenger Királyának Lánya vagy a Boldogság Madara (Ptusko: *A boldogság madara*), mind kissé anyaszerű varázslónők. Az orosz filmben közvetlenebbül fejeződik ki a mesés mentor gondoskodásának kapcsolata az anyai világban élő gyermek létélményével, míg a nyugati változatban az apakép (pl. a *Szindbád*-filmekben a fiatal férfitől a nőt elrabló ödipális rivális) gyakran elhomályosítja az anyai varázst, így a gondoskodás is negatívba fordul, zsarnokságba. Az anyai csodák az orosz változatnál is erősebb hangsúlyt kaphatnak a kínai filmben, miközben pl. Brigitte Lin filmjeiben (*A kard mestere 2., A kard mestere 3.*) ambivalenssé válik, minden jó és rossz csoda forrásaként, az anyakép.

A fantasy világa gyakran Istentől elhagyatottként jelenik meg, de csak azért, mert a filmkultúrában már nem a hit, csak az istenismeret emlékezete mesél e világról. Az istenhit utáni világ azonban talán az istenhit artikulálódásának primitívformáit eleveníti fel? Vajon a modern fantasy-filmek nagy része nem leírható-e olyan világként, amelyben még csak a gonosz koncentrálódott, a jó nem, vagy másként fogalmazva: a világot központosítani és rendszerezni törekvő erőkoncentráció még gonosz, azaz nem átszellemült? Ez megmagyarázná, mi az oka, hogy a centrális és megnevezett, lokalizált gonosz túlhatalommal több kisebb mentori hatalom áll szemben, úgy *A Gyűrűk Urá*ban mint a *Zu legendájá*ban vagy a *Szindbád*-filmekben, s végül a *Spawn* esetében, amelynek világa a gonosz hatalom videójátékstílű primitív absztrakcióján alapul. *A bagdadi tolvaj*ban kezdetben a gonosz nagyvezír sajátítja el és koncentrálja a világban szétszórt erőket, melyeket a film hányatott sorsú hőse külön-külön fedez fel, ismer ki, szólít és nyer meg, és mobilizál. A parciális erők a jók és a koncentrált erő a rossz, az előbbiek gondoskodnak a világ színességéről és szabadságáról. Ezért az ember az út kezdetén jó, amíg még nem gyűjtötte magába az erőket, Abu, a tolvaj (=a gyermek) és Ahmed herceg (=az ifjú) a jók, míg Dzsafár a felnőtt, a bitorló: a rossz. A bitorló mindent akar, világában senki sem önmagáé, és ezért nem is önmaga: a herceg vak koldus és a hercegnő rableány, sőt kómás félhalott. A gonosz a megszállott megszálló, megszállott, mert őrült sóvárság és ambíció tölti el, és megszálló, mert a jogos trónörökös, a szerves, azaz családias összetartozást képviselő figura helyére lépő önjelöltként erőszakolja meg a viszonyokat és forgatja fel a világot. A jó a szükségszerű és a rossz a véletlen, önkényes hierarchizáció képviselője, szükségszerű hierarchizáción az erényekből fakadó elsőbbséget értve, mely nem parancsol, hanem szeretettel szolgál. A hős ezért csak akkor méltó a hatalomra, miután elvesztette és visszaszerezte azt, azaz eleget szenvedett, megélte alattvalói élményeit, és testvéri viszonyt valósított meg alattvalói utolsójával, a legalacsonyabbal, a „kutya”-emberrel. *A Gyűrűk Urá*ban elidegenedett változatban látjuk viszont az erőt, gyűrűként. Az ember már nem valakinek a jegyese a gyűrű által, hanem a gyűrű jegyese. A gonosz erő duplán megtestesül, fétistárgyként és gonosz varázslóként, nagy üldözőként, omnipotens

zsarnokként, míg a jó a mai fantasy filmekben hajlamos absztrakt játékszabály rendszerré, bíztató jóslattá, költői igazságszolgáltatássá párolódni. *A Gyűrűk Urá*ban a mentorok, *A bagdadi tolvaj*hoz hasonlóan, szétszórt erőkként tevékenykednek, csak a gonosz koncentrálódik. Így azonban már csak a szorongatott tábor, a kisemberek világának ábrázolása őrzi a családiasságot, emberek, istenek, tündérek stb. már nem alkotnak családias egységet, melyet még ember, tündér és állat alkotott Walt Disney *Hamupipőké*jében.

A fehér fantasztikum, melynek uralkodó műfaja ma a fantasy, más műfajokban, a motivált fantasztikum formáiban is megjelenik, a görög mitológiához kapcsolódó történelmi-mitológiai filmben (*Herkules*- és *Maciste*-filmek), az északi mitológiából kinőtt barbár-filmben (*Conan, a barbár*), a vallásos eposzokban és legendafilmekben (*Tízparancsolat, Ben Hur*), sőt, komédiákban is, mint a negyvenes évek szellemvígjátékai. Néha árnyalatokon múlik, hogy a motivációs apparátus mennyire erős, s a filmet így a motivált vagy a tiszta fantasztikumhoz lehetünk hajlamosak sorolni, vagy mindkettő elméletében tárgyalható. A spektrum tagolása, a mindenkori elemzési feladattól függően, különböző formákban történhet. A fantasy filmben istenek, tündérek és varázslattal telített fétistárgyak asszisztálnak a rémek által provokált embernek, hogy felnőjön. A legendás időkben játszódó történelmi-mitológiai filmben a jó ügy a hős ereje és odaadása által győz. Herkules, Maciste és társaik (Conan és más barbárfilm-hősök is) egy nép mindennapi életének megszervezői, a káosz visszaverői, a történelem folyamatának alapítói. A háború a kaland kollektívát és reprezentatív hőst egyesítő, vagy a kollektívát a reprezentatív hős körül egyesítő ősformája, míg a modern kaland az individualizáció kalandja. Amaz az embert szabadítja fel a természeti hatalmak alól, emez az egyént a társadalmi hatalmaktól emancipálja. A *Herkules*-filmek elvileg archaikus témájú kalandfilmek, melyek éppúgy megvannak fantasztikus motívumokkal, mint nélkülük, míg a fantasy-filmek lényegéhez tartozik a fantasztikum, mely a történelmi-mitológiai filmekben már visszavonulásában tanulmányozható. E visszavonulás sziptómája lehet, hogy a fantasztikus mentor animális formát ölt, s a hős a fantasztikum szolgájából annak urává válik. *A vadak urá*ban a hőst állatok kísérik, azaz szolgáló lelkek, hiszen – a szellemi emberrel szemben – az állat lélekszimbólum. Hős és mentor viszonyának megfordítása arra utal, hogy a fantasy felettes-én-szerű mentorfiguráinak dimenziója lecsúszhat a tudattalannak megfelelő dimenzióba, miáltal lehetőség nyílik, hogy – segítő és segített egyszerű munkamegosztása és egyirányú viszonya helyett – a felek kölcsönösen váljanak mentoraivá egymásnak. A kollektív tudattalan Nagy Másikjának segítő funkcióját a tudattalan parciális ösztönei örökölték.

Mario Bava *Vámpírok Herkules ellen* című filmjében a hős az eget vádolja: cserben hagytak az istenek! Az istenekkel versengő trónbitorló zsarnok gyászos kísértetvilágot teremt, melynek felszámolásához Herkulesnek nincs szüksége tanulási folyamatra, ami a fantasy-filmek csapongóbb, regényesebb csavargó hősei esetében középpontban áll. Itt az akarat, az elszántság, a képesség és az egyszerű derekasság rendíthetetlen értékbiztonsága számára nyílik meg a lét „belseje", a pokol legmélye is, ahol a megoldás rejlik a problémára, hisz a probléma maga is a pokol hatalmának kiterjedése. A cselekmény kezdetén nincs szabadság, csak önkény, és ezért nincs szerelem, csak erotikus kalandok, mert a pokol birtoka az erő, amelyet Herkules szerez vissza, helyreállítva a kapcsolatot az istenekkel, a felettes hatalmakkal, a széttépő hatalmak kezéről az összefogó erők kezére játszva a világot. Így végül ég és föld újra egy család lehet.

A *Vámpírok Herkules ellen* történetében, akárcsak a *Szindbád hetedik utazásá*ban, gonosz varázslat sújtja a szeretett nőt, egyik filmben lelkét, másikban testét, méreteit veszti el, s a gonosz metamorfózis legyőzésének feltétele a hosszú utazás, mely a világ végére vezet. A fantasy cselekménye is utazás és harc motívumaiból épül, de ott ember, állat, tárgy, tündér és isten is segít, zsúfolt, lélekkel teli világban mozog a hős, aki épp ezért még nem olyan felfokozott figura, mint azt a marciális hőskultusz követeli a *Herkules*-filmekben, inkább hősinas, hőstanuló, amit *A Gyűrűk Ura* esetében a figura törpesége is hangsúlyoz. „Vezesd a kezemet Zeusz, ha ügyem igaz!" – fohászkodik Herkules, de a munkát nem Zeusz, hanem a hős végzi el. A történelmi-mitológiai film nagy utazásai és harcai készítik fel a hőst, hogy más műfajokban, a honfoglaló és felszabadító háborúk mondavilágában elvégezze feladatát.

A fantasy úgy különbözik a történeti-mitológiai filmtől, mint az egyetemes kultúrtörténetben a Mahábhárata vagy a Rámájana a görög eposztól. Mario Bava filmje tartalmazza azt a képet is, amit a reneszánsz ember alkotott a görögségről, de azt is, amit mi, Nietzsche nyomán. A *Vámpírok Herkules ellen* mezei és országúti, napfényes görögsége vidám és életszerető, nagyszájú és temperamentumos, inkább reneszánsz, mint tragikus, de a filmben egy másik görögség képe dominál, paloták mélyén vívódó, a legszeretettebb személlyel, sőt önnön érzésével is konfliktusba kerülő szenvedő ember, akinek kötelességteljesítését tragédia kíséri és tragédiájából váratlan és hihetetlen, hirtelen boldogság fakad. „Gyilkosság és melankólia" – motyogja az őrült apa Bertolucci *Megalkuvó*jában. Mario Bavánál a hősmunkát is ez a melankólia fenyegeti vagy ösztönzi.

A történelmi-mitológiai filmhez hasonló megjelenési formája a fehér fantasztikumnak a szuperhős-film, mely ily módon szintén a fehér fantasztikum fantasy-centruma körül kering, a fantasy műfajjal képez átmeneti formákat. A kínai fantasy tele van mesei lényekkel (*Kínai kísértettörténet*), s a szuperhős-film kínai változata kevésbé különül el a fantasy-filmtől, mint az amerikai. A kínai film több szuperhőst léptet fel, akiket az emberistenek nagyságával ruház fel, A varázstárgyak eltűnnek, az emberi ügyesség, a harcművészet korlátlan kreativitása tesz bármely tárgyat csodafegyverré. Miután az emberek tettek szert az emberfeletti segítők készségeire, a cselekmény gyakran az utóbbiak nívójára kerül át, istenvilágban zajlanak le a harcok. Ahogy a kalandmitológiában a hős harcol népe helyett, úgy itt egy más, átszellemültebb populáció hordozza ki a konfliktusokat, más nívón, nem a miénken (*Zu legendája*). Az emberek istenekhez, az istenek viszont, az utóbb említett filmben, a „szocreál" hősökhöz hasonlítanak.

Látható: a fehér fantasztikum nem határolja el éles határvonalakkal „tiszta" formáját, messze nyomul be a motivált fantasztikum régióiba. Mert az életben is előfordulnak, nem is ritkán, olyan esetek, amikor az ember a „szerencsém volt" kifejezés helyett a „csoda történt" kifejezést hajlamos használni. A fehér fantasztikumnak, a fantasy és a történeti-mitológiai film mellett, fontos és sikeres megjelenési formája volt a hitbuzgalmi eposz és legendafilm, mely Mervyn Le Roy, Cecil B. De Mille és William Wyler idején érte el fejlődése csúcspontját. A horrorral szemben, melynek tárgya az iszony, a vallásos motivációjú fehér fantasztikumé a remény, mégpedig az egész emberiség megváltásának reménye. A fantasy-film alapmentalitása, a rajongás, rokon a reménnyel, de sokkal több csábítással küzd és kevésbé áll ellen nekik, mint az átszellemültebb remény.

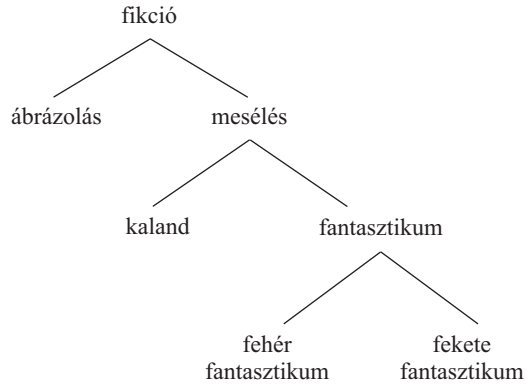
A fantasy jobban szereti a múltat, mint a jövőt, de legszívesebben valamely seholsemdimenzió gyermeki meseföldrajza tájain időzik. A jelentémájú tündérmese hajlamos elhagyni

a műfajfilmi szférát, ezért nem nevezhetjük fantasy-filmnek Vittorio de Sica *Csoda Milánóban* című filmjét, bár épp e példa minden feltételt teljesít, kivéve a jó vég feltételét. Hogyan néz ki a jelentémájú populáris, triviális változat? A *Világos út*ban, Alexandrov Hamupipőke-filmjében a Hamupipőke sorsfordulatát hozó személy az egyik cselekménysíkon élmunkásnő, a másikon jótündér. A szovjet fantázia szükségét érzi a sejtelmes kettős olvasatnak, de a visszavont fantasztikum eljárásával is él, mint az *Aelitá*ban, ahol a sci-fi cselekményből is mint álomból ébredünk. A kettős olvasat következtében Alexandrov filmje szimbolista komédiává válik, mely a termelési film és a fantasy struktúráinak egymásra vetítésével játszik.

1.5.5. A fekete vagy horrorfantasztikum

Victor Halperin: *A fehér zombi* című filmjében a mágikus praktikákkal foglalkozó Legendre (Lugosi Béla) zombivá változtatja ellenségeit, hogy rabszolgákként használja fel őket. Ha közvetlenül a munkaeszközöket dolgoztatná a varázserő, úgy a fantasy-film világában volnánk. A zombi azonban mélyebb és idegenebb képzet a varázslói omnipotenciánál, olyan lény, akit nem pusztán valamely különleges teljesítmény, ügyesség jellemez, hanem idegen létmód. Az élőhalott sem nem élő, sem nem holt. Meghalni sem tud, de már nem is él. Halott, aki holtként él másodéletet. Már mibenléte megfogalmazása is bizonytalan, mindig újra kell kezdeni leírását. A rém nemcsak olyan lény, aki elől az életösztön menekülésre késztet, olyan lény is, akit hiába üldöz a nyelv, leírása soha sem kielégítő. A cselekmény távolibb idegenségekbe hatol, mint a varázsmesei fantasy. Horrorfilmet látunk.

Hiába lövöldöz Neil, a férj, akinek ifjú feleségét zombivá változtatták a nászéjszakán, a zombik lépdelnek tovább. A halál angyalai – mondja róluk Legendre. Ugyanakkor Madeline számára e filmben még van visszatérés, a varázsló halála, sőt előbb, már ájulása esetén is magához tér a fiatalasszony, mint akit csupán hipnotizáltak. „Élőhalottak" – mondják a bennszülöttek. „Nincs lelkük." – halljuk máskor. A misszionárius azt magyarázza, hogy Madeline nem halott, csupán kómaszerű állapotban van. Egyrészt méreg bénítja a magasabb agyközpontokat, másrészt a szerelem hozza vissza az ifjú nőt, mint az emlékezetvesztő melodrámákban. Halperin filmje még ingadozik a fantasztikus és realisztikus magyarázat között; a zombifilm később válik produktív műfajjá, amikor a „bennszülött" magyarázat győz, a műfaj konstrukciós princípiumaként. A fekete fantasztikumhoz nem elég, hogy a gonosz áldozata örök szolgaságra ítélt médium: teljesen másnak kell lennie, kinek mássága ontológiai kategória, mely alternatív világot hoz magával.



10. ábra

A fekete fantasztikum a káosz, a fehér fantasztikum a végtelen. A káosz csapda, barlang, szakadék, alvilág, kiszorító, helyet nem adó idegenség, a tervtelen világ ellenségessége, melyben minden oldalról minden szorongat. A fekete fantasztikum alanya a rab, a fehéré a vándor. Az a szorongó, ez a rajongó, annak veszélye a gyűlölet, ennek lehetősége a szeretet. A fehér fantasztikum gyönyöre, a végtelenség varázsa, a csalogató messzeség hívása a születés állandóságát és ismételhetőségét nyilvánítja az emberlét autentikus módjává. Mintha minden világ anyaölként szülne meg és adna át egy még nagyobb – adoptív – anyának, az időnek.

A fehér fantasztikum törvénye az áldás, a fekete fantasztikumé az átok. A fehér fantasztikum nagyvilágába vezet be az út törvénye, míg a fekete fantasztikum úttalan. A fehér fantasztikumban utat keresnek és célt követnek, a fekete fantasztikumban kiutat keresnek egy reménytelen helyzetből. Csak a fehér fantasztikumban születik meg az ember sorsa, kezd nyílni az egymásra épülő létstádiumok legyezője.

A tiszta fantasztikumot meg kellene különböztetni az abszolút fantasztikumtól. Egy hozzávetőleges elemzési síkon a tiszta fantasztikum az abszolút, mert az alternatív axiomatikát nem fékezi benne a normálaxiomatika. Láttuk azonban, hogy a fehér fantasztikumban az alternatív axiomatika megfékezi önmagát. Az agyonracionalizált álfantasztikummal és a mérsékelten racionalizált, epikai hitelét idegen tudatformáktól kölcsönző motivált fantasztikummal is szemben álló fantasztikum-formát nevezzük purisztikusnak vagy „tisztának". A tiszta fantasztikum a – racionális segédszerkezetek felhasználása értelmében – motiválatlan fantasztikumot jelenti, mely önmaga indoka, nem igényel prózai magyarázatot, míg az abszolút fantasztikum a motiválatlan fantasztikum nem alkuvó formája, mely a fantasztikus elemek uralmát követeli a próza és kaland, s a legfantasztikusabb elemek uralmát a fantasztikus összetevők fölött. Az abszolút fantasztikum fogalma sem az utolsó poétikai kategória, melyben a poétikai világ végét vagy szellemi világvégét kereső utunk kielégítő célt talál. Az abszolút fantasztikumnak is sok további formája van, s az abszolút szétnyíló spektrumán belül kell keresnünk a végső fantasztikumot.

1.5.6. A fekete fantasztikum mint az elfojtott visszatérése

A fekete fantasztikum lázadása a próza ellen, a próza terrorjának következménye. A fekete fantasztikum munkáját a fantázia bosszújaként értelmezzük, mely a banalitás hétköznapi életre és művészi fantáziára is ránehezedő terrorjának következménye.

Az ábrázolás világa lényegileg azonos a normális világgal, csak annyiban különbözik tőle, amennyiben az ábrázolt jelenségeknek nem tulajdonítunk közvetlen reális létet, csak összefüggéseik igazak. (A mesélés nem a realitás törvényei, a tapasztalatot is szabályozó összefüggésrendszer, hanem eme törvények előttje és alapja, a káosz potencialitása, a lét rendszerekké konszolidálását megengedő, de nem feltételező játéka szintjén éri el a világot, azon a szinten, ahol a valós egyenlő a valótlannal, a realitás a lehetetlennel, az objektív a szubjektívval, a lét a képpel. Ezt úgy is kifejezhetjük, hogy a fantasztikum tárgya a lét, és nem az empirikus realitás.) A kaland világa rokonvilág, amennyiben a kulturális realitáskép és a képzeletvilág különbsége nem kategoriális, csupán funkcionális. A kalandepika nem támadja meg a kulturális realitáskép alapkategóriáit, csak teljesítményeiket szeretné fokozni. A fantasztikum világai idegen világok, de a fehér fantasztikumot a rokonszenv viszonya kapcsolja az ábrázolás valószínű világaihoz vagy a kalandos (valószínűtlenségekkel, de nem lehetetlenségekkel játszó) rokonvilágokhoz, ami a művön belül a rokon és idegen, fantasztikus és prózai elemek rokonszenveként és kooperációjaként nyilatkozik meg. Mivel az élmény realitásnyomatéka, a gyakorlati tudat – létfontosságú – presztizse a próza oldalán van, a fantasztikus és nem-fantasztikus összetevők békés egymás mellett élése a végeredményt tekintve a próza győzelméhez vezet. Fantasztikus, kalandos és prózai elemek együttélése a fehér fantasztikumban oda vezet, hogy a kalandok hőse, megjárva a fantasztikus próbatételek útját, megérkezik a prózába. A kalandsorozat az élet előttje, s a prózával kezdődik a normális élet.

Nem lehetséges tehát a fantasztikus, kalandos és prózai elemek békés egymás mellett élése, egyenlősítésük végül is nem sikerül, az egyenlősítés törekvése, a fantasztikus alkatrész türelme az egyéb alkatrészek iránt a fantasztikus műalkotásban a próza győzelmének kedvez, mely végül a fantasztikus világ perspektíváját uraló képzettípussá tornássza fel magát. A fehér fantasztikum csak a próza partjai között csordogáló mesefolyam lapálya lehet, nem a fantasztikum forrásvidéke. A fehér fantasztikum tudattalanja a próza: minden kaland az ő visszatérését készíti elő. A fehér fantasztikum türelmének kudarca magyarázza a fekete fantasztikum imperializmusát, monopolizmusát, hegemonikus törekvéseit, a próza gyűlöletét.

Fantasztikum és próza kooperációja, a fantasztikus eszközök prózai céloknak való alávetése azért is a prózának kedvez, mert a valószínű komponensről az életközelibb, ábrázoló, tréfás anekdotikus és kalandos elbeszélő világok sokaságából, de a mindennapi tudatból s a szakmai és tudományos világképekből is többet tudunk, mint a fantasztikusról. A valószínű elem így a fantasztikus műben is több meghatározással bír, mint a fantasztikus rész, az utóbbi kivételes erőként lép fel, ami a prózai rész eszközének szerepébe utalja. A sors prózai, csak a sorsfordulat fantasztikus. Így minden nagy fordulat sorsa, a fordulat fordulata, a visszafordulás a folytatás kisszerűségébe.

A fehér fantasztikum nem elvonatkoztatható a próza aknamunkájától, mely többnyire a banalitás aknamunkájává fajul, a fekete fantasztikum azonban lázad a próza uralma ellen. Míg a fehér fantasztikumban a fantasztikus a prózainak van alávetve, az idegen a rokon szolgálatában áll, a fekete fantasztikum olyan önálló fantasztikus birodalmat akar alkotni a pró-

zával szemben, amilyen hegemóniára törő tényvilágot a próza állított vele szembe. A racionalizáció, demitizáció, deromantizáció évezredes tisztogató munkájának célja a fantasztikus elemek eltávolítása a világképből. A próza józansága nem tűri a fantasztikus alkatrészt. Ebben a tekintetben a fantasztikum volt a türelmes, mely soha sem jött ki nem-fantasztikus alkatrészek nélkül és a próza a türelmetlen, mely mindig fantasztikus alkatrészek nélkül igyekezett kijönni, s ilyeneket fedezve fel magában el kellett vesztenie önmagába vetett hitét vagy aktiválni a kritikai ész immunreakcióját, s megújulni a leleplezett fantasztikum megtagadása és megsemmisítése által.

A próza egyetlen világot ismer, amelyet egyetlen axiomatika alá sorol be, s nem engedélyez eltérést, tévedésként utasítja el a nem konform képzeteket. A kaland nem lenne felszabadító hatású, ha nem a prózai lenne a valószínű, s a banális a legvalószínűbb. A valószínű prózai, s a próza elleni kisebb vagy nagyobb lázadás a kaland és a fantasztikum. A próza homogén és intoleráns: nem tűri a fantasztikumot. A szövegben felbukkanó egyetlen fantasztikus elem vagy összefüggés fantasztikussá teszi a szöveget. A próza kitagadja, kitaszítja a csodás elemet tűrő szöveget, még ha abban a prózai motívumok dominálnak is. A modern próza érája a világnézet varázstalanításának évszázadait tudja maga mögött. A próza nem tűri a nem-prózát, míg a nem-próza tűri a prózát: a kalandepikában is van prózai elem, s a fantasztikus epikában kalandos és prózai elemek között bukkan fel a fantasztikum. Ebben a vonatkozásban a racionalizmus minden intoleráns, zárt világnézet ideáltípusa: logikailag szükségszerűen intoleráns, míg az „irracionalizmus" legfeljebb esetlegesen és korrigálhatóan az. A ráció obskurusabb, mint a hit, a hit legfeljebb elveszti vagy elvéti a türelmet, míg a ráció magva az alternatívák rombolása. A hitnek határa, a rációnak magva az agresszivitás.

A fantasztikum visszaüt: a próza eredendő intoleranciáját tükrözi a fantasztikum felvett, másodlagos intoleranciája. Ez az oka, hogy a modern fantasztikum hisztérikusabb, paranoidabb, kegyetlenebb és obszcénabb dolgokat produkál, mint az ősi mítosz fantasztikuma.

Mi van akkor, ha a fantasztikum ugyanolyan türelmetlenül lép fel a prózával szemben, ahogyan ezt a próza mindig is tette a fantasztikummal szemben? Akkor születik a fekete fantasztikum. A fekete fantasztikum nem fogadja el a prózát, és nem rendezkedik be a vele való együttélésre. Fordulat áll be a fantasztikus erők javára, melyet a realitásképtől való kellő távolodás tesz lehetővé: a fekete fantasztikumban a fantasztikus alkatrész kerekedik felül. Végső győzelmet ugyan nem arathat, mert ha az ábrázolt világ a tökéletes idegenségben homogenizálódna, egyúttal felfoghatatlanná, értelmetlenné, irrelevánssá is válna. A fantasztikum csak a fantasztikum és próza harcában észlelhető, önmagában nem. Az empíriával való utolsó analógiás kapcsolatokat is felszámolva valóban csak a semmit, az elképzelni való hiányát képzelhetnénk el. A fantasztikum győzelme így nem elmesélhető, csak harca a felülkerekedésért. A fantasztikum teljes győzelme az elbeszélhető világ megsemmisülését jelentené, s egyenértékű volna a semmi győzelmével. Az elképzelendő világvégét megelőzné a közelgő vég lényege pozitív megfogalmazásának kudarca, a kommunikáció vége, így a kommunikáció nem számolhatna be az összemérhetetlen és összeférhetetlen idegenség végső győzelméről.

A fekete fantasztikum háborút indít a próza ellen, a teljesen más ki akarja szorítani a rokont, az ismerőst, a meghittet. A másvilág az evilág rovására él. A fikcióspektrum ősi végpontján a fantasztikum – mint a köznapiság, a próza és a realitás alternatívája – üldözővé, támadóvá, lázadóvá, fenyegetővé sűrűsödik. A fekete fantasztikum úgy bontakozik ki, mint

a lehetetlen háborúja a lehetséges ellen, a felfoghatatlané az érthető ellen, a káoszé a rend ellen, a semmié a lét ellen.

A fehér fantasztikum alternatív axiomatikája hajlandó együtt élni a normálaxiomatikával, a fekete fantasztikumé nem. Az összes eddig bemutatott, levezetett világok hajlandóak együtt élni a megelőző, szolidabb, valószínűbb világokkal, eltűrik magukon belül azok jelenségtípusait, nem utasítják ki a műből és nem támadják meg benne az életközelibb élményeket, a mindennapi világ örökségét. A fekete fantasztikum erre nem hajlandó. A fikcióspektrum végső régiója, az abszolút fantasztikum rezsimje inváziót indít az összes szolidabb világok emlékei és szervezeti formái, a fehér mágia, a kaland és a próza ellen. A fekete fantasztikum tagadja, lerombolja, megsemmisíti az összes megelőző világokat, s ezáltal a világok világa előtti állapotba visz vissza. Mintegy vissza akarja venni az éppen eme visszavétel lehetősége által bizonyított módon egykor belőle kirobbant egész fikcióspektrumot. Ha minden lehetséges, ez jó vagy rossz értelemben is igaz lehet. Ha jó értelemben lehetséges minden, a remény bízik a végtelen túlerők felhasználhatóságában, a velük való együttélés termékenységében. Ha rossz értelemben igaz, hogy minden lehetséges, úgy a végtelen túlerők győznek az ember felett, s az iszonyat pillanatában végül hiábavalónak bizonyul és érvényét veszti minden logika.

Mario Bava: *Vámpírok bolygója* című filmjében, miután sorra szörnnyé alakultak az expedíció tagjai, az utolsó képsorban a megmenekültek átalakulása veszi kezdetét a Földre visszatérő űrhajón. Romero: *Holtak hajnala* című filmjében olyan világ felett száll a két menekülő helikoptere, mely már a zombiké. A fekete fantasztikum átveszi a próza abszolutizmusát, s úgy támadja meg a prózát, ahogyan az irtotta, a maga fennhatósága alatt, a fantasztikumot. A fantázia bosszúja a próza purizmusának alkalmazása az ellenpóluson: a fantasztikum átveszi a racionalitás lényegéhez tartozó türelmetlenséget. Ami a fantasztikum szempontjából türelmetlenség, a próza szempontjából a racionalitás szigorúsága. A fekete fantasztikum az irracionalitás szigorúságát állítja szembe a racionalitásával.

Próza, mondja a fantasztikum lázadó szelleme, te kegyetlen elnyomó, kinek nagysága azon alapult, hogy évszázadokon át tiltottál és üldöztél, kiküszöböltél magadból minden csodát, varázst, fantasztikumot, most, én, a fantasztikum is arra fogom alapítani a magam nagyságát, hogy tiltani foglak és irtani kezdelek. Próza, aki illúzióként és hazugságként semmisítettél meg, homogén világot állítva szembe ezáltal a fantasztikus világok pluralizmusával, most visszakapod a kölcsönt. Tiltsuk a prózát, legyen minden fantasztikus; legyen minden idegen és semmi ismerős. Ne kicsi, csökött, naturalista másságokkal kacérkodjunk perverzen, győzzön akkor inkább a Nagy Másság, a Legnagyobb Más, a másság végtelensége, a végtelen és korláttalan szabadság iszonyatos mássága, ami éppen a lehetetlenség lehetőségével azonos. Sunnyogó és lapító, kolduló és panaszkodó vagy alattomosan egymást fúró, dicstelen territoriális harcokat folytató, kis másságok, elkülönülő önzések, egyesüljetek, világ másságai egyesüljetek a legnagyobb másságban! Ez az a másság, amelyben nem ér utol többé az azonosság, míg minden más másságvédelem végül az azonosság önvédelmébe zárkózik, egy másik ajánlat, újdivatú azonosság propagálásává halványulva. Mondja a fekete fantasztikum lázadó szelleme. Miután az elitek kultúráiban minden lázadás önnön karikatúrájává válva kompromittálódott, a végső lázadás a legtriviálisabb szférákba költözött. Ebben a formában éled újjá a XX. században a dionüzoszi-karnevalisztikus tradíció.

1.5.7. A borzalom esztétikája és a fantasztikus borzalom

Láttuk, hogy minden kalandos és fantasztikus formának van prózaibb és tisztább, valószínűbb és valószínűtlenebb változata, mind létrehoz egy valóságérzékkel kacérkodó és egy radikálisabb változatot. Most azt látjuk, hogy az immár tiszta, teljes fantasztikum, mely már nem kétértelműen sejtelmes, nem is kalandos fél- vagy álfantasztikum, még teljesebb önmegvalósításra tör a fekete fantasztikum abszolutizmusa által. A tiszta vagy teljes fantasztikum a zsarnoki abszolutizmus által viszi tovább a purisztikus törekvések radikális formákat alapító örökségét. A fantasztikum legmagasabb, legtisztább alakja a fantasztikus borzalom. A borzalom az a minőség, amelyre szüksége van a fantasztikumnak a beteljesedéshez, az iszonyat pedig az ezen az alapon nyíló új, paradox és kísérteties felfokozási tér. A fehér fantasztikum ezzel szemben már a fantasztikum visszavonulásának számít. Az egyik oldalon van a próza örök tautológiája, a másikon a diszharmónia káosza, a differencia diadala, az abszolút összhangtalanság. A világunkba betörő rémként megtestesülő fantasztikum megtámad minden meghitt és megszokott összefüggést, mindent, ami nem ő, hogy a „teljesen más”-ra redukálja a világot. A fekete fantasztikum sansza, hogy a káosz erősebb mint a rend, s a kirobbanó őserő elsöpörheti a kötött, szervezett erőket. A fekete fantasztikum illetve fehér fantasztikum különbsége identitás és differencia hierarchikus oppozíciójának megfordításán alapul. A fekete a differenciát, a fehér az identitást tekinti alapvetőnek. A fekete az abszolút fantasztikum, amely azonban csak indirekt módon nyilvánulhat meg, soha sem mutatja meg magát teljesen, mindig odébb van, minden kifejezése ideiglenes és hozzávetőleges. A legtriviálisabb formákban szeret megnyilvánulni, ahol lazul a szellem kontrollja és csökken önbizalma, s nem korlátozzák a kifejezést a kultúra presztízs-szempontjai, az elit nevelési céljai vagy a szellemi kényelem és a lelkibéke igénye.

Az eredeti ember a táborhelyet, falut vagy barlangot éli meg otthon- és hazaként, a bevetett és bekerített, uralt és termő világon túli régiókat, a sövényen túli világot az egymással azonosított természetet és túlvilágot, egyszóval a nagyvilágot ezzel szemben az ismeretlen veszélyek forrásaként. Minden és semmi, lét és semmi eredeti egysége: az odakint. Minden halmazok halmaza, a legteljesebb halmaz: a semmi. A végső összefüggés, amelyben minden más összefüggés kioltja egymást. A történelem korai szakaszában a trendenciálisan pontszerű prózát öleli át a végtelen démonikus világ. Fantasztikus nagyvilág bontakozik ki a pillanat- és pontszerű próza körül. Odakinn összekeveredik lét és nemlét, múlt és jövő, ember, isten, állat és halott. Kezdetben a prózai a közép és a fantasztikus a láthatár, később a próza a láthatár és a fantasztikus a túlvilág. Mítosz és logosz, varázslat és technika, művészet és tudomány differenciálódása száműzte a fantasztikumot a gyakorlati világképből. A fekete fantasztikum az elfojtott visszatérése, a teoretikus és gyakorlati világképből kiszorított démoni princípium inváziója, mely diadalmas bosszúszomjjal támadja meg a kötelező optimizmus, a műveltség, mint a világ rendjéről szóló tanítás sterilitását. A pokol több mint a többiek: a pokol a minden-más, a legátfogóbb, a paradicsomi kisvilágok öntőformáiba ömlő magma.

Kezdetben a fantasztikum képviselte az egész világot, a próza csak a közvetlen környezetet: ezért a fantasztikus hitvilágot érezték az igazabbnak. A próza csak tény, amaz viszont igaz. Évezredek szellemi munkájának eredményeként megfordul a viszony, a próza válik általánossá és végtelenné, s a horror fantasztikuma korlátozódik alkalmi betörési pontokra. A szublimált és absztrahált hit, a szellemi uralmi formaként megszervezett világvallások

világképében a szervezetlenség, a káosz betörése a bűn. A tömegkultúrában új támadást indít a kaotikus elv, káosz és rend viszonya ismét megváltozik, a horror már nem a bűn lelki betörési pontjára redukált káosz, melyet megelőzhet a bűntelenség és visszaszoríthat a bűnhődés vagy a vezeklés. A káosz offenzívvá válik, megtámadja a prózai rendezőelvet, hogy átvegye tőle a világot. Még a próza az átfogó, s a káosz csak keresi a betörési pontokat, de a fantasztikus borzalom bejelentette igényét, hogy újra átfogóvá váljék. A fekete fantasztikum lényege a közvetíthetetlen idegenség inváziója, mely csak kiszorítóként terjeszkedhet. A spektrumot el akarja nyelni egyik pólusa, a világkép és fantázia határa nem elégszik meg többé poláris pozíciójával. A területet el akarja nyelni a határ. Az alakok határai, melyeket száműztek a belsőből, át akarják hatni a létet. A fekete fantasztikum lényege egy kimondhatatlan és felfoghatatlan, de a felfogható által kijelölt legradikálisabb és legtávolibb antipólusból kiinduló dekonstrukció. Ha így formulázzuk lényegét, talán érthetővé válik, s nem tűnik már véletlennek a fekete fantasztikumnak a pornográf erotikával versengő száz éves térhódítása, mely az ezredvégen elsöprővé válik az elektronikus médiában. Mégis az egész az igaz, de az igazság rettenetes hír, nem kenetes tanítás. Az „egész az igaz" koncepciója nem azért rendült meg, mert az egész a hamis, hanem mert hamis egészet ragadtak meg, akik mindazonáltal felülmúlhatatlanok maradtak, mert még keresték a választ a végső kérdésekre. A fantázia és a gondolat közös kiútja a cenzúrázatlan egész keresése. Ehhez képest „az egész a hamis" vagy a „rész az igaz" programadó tézisei csak új formái a cenzúrának, mely nem a progresszív kritikai értelmiséget sújtja már, mint a régi cenzúra tette, hanem amivel az értelmiség kishitű önmérséklete, az írástudók új árulása, „önkéntes önkontrollnak" nevezett önkéntes önkasztrációja sújtja most magát. A neokapitalizmusban a szellem nem egy ügyet árul el csupán, hanem minden ügyet, lemondva a kritikai értelmiség alapmagatartásáról, mindennek radikális végiggondolásáról. Az árulás alapvetően önelárulás, melynek lényegét a nyelv pontosan jelzi: önkiárusítás. A szellem piaci magatartássá változott.

Szemben a kalanddal, mely – a világ ismerős kereteinek biztosításával – szilárd alapokat adott a bravúrteljesítménynek, a fantasztikum korlátlan kombinatorikája eleve félelmes, amit a fehér fantasztikum is érzékel, gyámkodó hatalmakat állítva az ember és a félelmes, diffúz és hibrid közeg közé.

„Ha lehetséges volna, nem volna rémületes." – mondja Kosztolányi (Kosztolányi Dezső: Esti Kornél. Bp. 1981. 272. p.). A lehetetlen rémületes, mert megtámadja, felrobbantja világképünket, megfoszt minden fogódzótól, egyedül maradunk, tanácstalanul, ismeretlen világgal szemközt. Ha megtörténik, ami nem történhet meg, az ész megáll. Ha az észben volt a hiba, s utólag találunk ésszerű magyarázatot, helyreáll, sőt, magasabb szintre lép biztonságérzetünk. Ha azonban nem az észben volt a hiba, akkor a világot támadta meg valami, maga a világ esik szét, a világrend válik lehetetlenné.

A fehér fantasztikumban előrehaladott a csodás elem visszaszorítása. A rókalány-mesékben még a szerető a fantasztikus, a Hamupipőkében a fantasztikum csak közvetít a prózaian evilági szerelmesek között. Hamupipőkének vagy Hófehérkének – a filmekben – még van fantasztikus „csapata", de ő maga már nem az. A mesében a fantasztikum visszavonul a mellékszerepek világába, míg a mítosz istenei és kultúrhéroszai maguk fantasztikusak. A mítoszhoz képest a varázsmesei és a varázsmeseihez képest az egyéb fantasztikum periferizálódik és pacifikálódik. A mítosz kegyetlen és amorális; a fekete fantasztikum kegyetlensége azonos a mítoszéval. Isten előtt, véli Herakleitos, minden szép, jó és igazságos, míg az emberek

némely dolgot igazságosnak, mást igazságtalannak tartanak (Joseph Campbell: Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt am Main. 1978. 48. p.). A mítosz emberen túli tekintettel látja a világot, félelem és szánalom nélkül, a teremtő istenek keménységével és kegyetlenségével. A kirobbanó magma vagy a völgyre hulló lavina nem mérlegeli a szomszéd érdekeit. Az anyagnak nincs etikája, és a magánynak sem. A teremtő istenek etika-előtti világban élnek, a teremtés megelőzi az etikát, mely a teremtés végnapjainak műve. A mítosz teremtésközeli amoralitása világokat szül vagy vetél el. A borzalom a termékenység szimptómája.

A „borzalmasan szép" kifejezés azt jelenti: több mint „nagyon szép"; a szépség eléri az elviselhetőség határát. A „fantasztikusan szép" kifejezés azt jelenti: szinte hihetetlen, a világkép és a tapasztalat nem készített fel ennyi szépségre. Hasonló értelemben mondhatjuk: „fantasztikusan boldog vagyok", „borzalmasan, iszonyúan boldog" (ami az ellentét által jobban fokoz, mint az „iszonyúan boldogtalan"). A „fantasztikus" illetve a „borzalmas" jelzők a köznapi nyelv egyenértékű fokozó eszközei, melyek egymást is a végsőkig fokozzák: „fantasztikusan borzalmas", „borzalmasan fantasztikus".

A borzalom és a fantasztikum szövetségesek, mert mindkettő megtámadja a realitásélményt: a borzalom a kibírható élmény határa, a fantasztikum a realitás határa. A kibírható illetve az elérhető netovábbját kijelölő élmények, mindketten a tapasztalat határkategóriái, mindketten dezintegrációs jelenségek: a borzalom a világ testét támadja meg, a fantasztikum a világ képét. A borzalom és a fantasztikum, mint széttépő, feldaraboló erők, a sámánisztikus rituálé lelki komponensei.

A valószínűt a valószínűtlen fokozza (pl. Sade hőseinek valószínűtlen szexuális teljesítményei), az ismétlődőt az ismételhetetlen, a szokottat az egyszeri (pl. a világbajnok teljesítménye, akiét a többiek nem tudják reprodukálni), a gyakorit a ritka (egy ritka állat vagy növény nagyobb szenzáció, mint az úton-útfélen látható). A fantasztikumban a mind valószínűtlenebb régiók felé haladó mesés fokozás elérte a valóság alapkategóriáit, maga a világ vált lényegileg idegenné. Hogyan fokozható mégis, távolítható még tovább a mesevilág a tények banalitásaitól? A képzelt világnak mostmár nem pusztán – világunkról leszakadó – passzív léte, hanem – világunk ellen forduló – aktív lényege is távolodik, azáltal, hogy nem csupán összemérhetetlen, hanem összeférhetetlen is világunkkal, azaz megtámadja azt. A fantasztikum logikus csúcs- és végpontja a fantasztikus borzalom. Olyan világ, amely a véget jelenti világunk számára, nemcsak a tovább nem vezető végső határ, hanem az immanens vég értelmében is, amennyiben az idegen világ léte nem tűri az ismerős létét, a helyére nyomul.

A fantasztikumot felbukkanásától fogva kíséri a kísérteties és félelmes színezet, melyet a fekete fantasztikum vált be tömény borzalomra. A tiszta fantasztikum további fokozásának eszköze a fekete fantasztikum borzalma: „a Rémség a Valószínűtlenség fia" – mondja Lukianos (Lukianos: Igaz történet. In. Révay József (szerk.): A szerelmes delfin. Ókori dekameron. Bp. 1962. 162. p.). A valószínűtlenség (és mindenek előtt a valószínűtlenség új minőséget hozó csúcspontja, a valószerűtlenség) rémsége nagyobb, mint a rémség valószínűtlensége. A rémség valószínűtlensége – a trauma határszituációs pozíciója és a kegyetlenségek fokozása mint ingernövelési lehetőség – a pacifikált életformákat jellemzi, a valószínűtlenség (valószerűtlenség, lehetetlenség, fantasztikus idegenség) rémsége az életforma határait. A rémség valószínűtlensége pusztán a kegyetlenséget fokozza (a banalitásban, a banalitás kegyetlenségét), míg a valószínűtlenség rémsége (a rémségben beteljesedett valószínűtlenség) magát a világot tépi szét és forgatja fel, s nem egy életet a világban.

A tiszta, teljes fantasztikum területére lépve elhagytuk a valóságot, elvágtuk a valóságérzék utolsó kötelékeit, visszanézhetünk rá, emlékezhetünk, de sem tényei, sem törvényei nem kötnek. Miért folytathatja a fantasztikus utazást az elbűvölő csodákat maga mögött hagyott lélek további vándorútja, az utazás a borzalom mélyére? Miért van messzebb a pokol a paradicsomnál? Mert a valóság felszámolását már csak a lét felszámolása követheti, így a semmi a fantasztikum folytatása, mintha a fantasztikum fél feloldása (féloldása) volna a világképnek, melynek további, teljes oldása a tiszta igazság, a teljes tehermentesülés és feszültségoldás, a semmi felé vezet.

1.5.8. Fenséges és borzalmas

A fenségesben mindenkor jelen van a borzalom tendenciája, csakúgy a szépben a fenséges és borzalmas tendenciája. A borzalom, a fenséges és a szép sora az esztétikai alapkategóriák felől írja le ugyanazt a spektrumot, amelyet a világok valószínűségi sorában bontottunk ki. Ha folytatni akarjuk a sort, a jóság következne, ami szintén utal rá, hogy az őt követő értékhez képest a szép maga is fenséges és borzalmas, veszedelmes érték, még-nem-jó. A borzalmashoz vagy a rúthoz képest azonban a szépség a jó lehetőségét jelzi, sőt, a borzalomhoz képest a rút is kifejezi a szépség fájdalmas vágyát. De borzalom és iszonyat viszonya is hasonló, a borzalom világában szerepet játszik a megfordítás, vezeklés lehetősége, míg az iszonyat visszafordíthatatlan. Még evidensebbé válik a szép mint átmeneti érték jellege, ha a szép spektrumának belsőleges vizsgálatába kezdünk, s megpillantjuk pl. a démonikus szépet vagy a bálványszerű, fetisisztikus szépet.

A klasszikus szépesztétika a mainál egyértelműbben követelte, hogy a szorongás és a vágy, a teremtés és a háború, a káosz és a lázadás, a tehetetlenség és a hősiesség, az infantilizmus és a felnőttség megélésének eredményeként a szellem harmonikus konszolidáció felé haladjon. Az élet felfedezését teljesítő alapvető egzisztenciális minőségek (egzisztenciálék, ittlét-konstituáló univerzálék) sorát ezért kumulatívnak tekintette. Ez a kumulativitás azonban csak egy bizonyos pontig érvényesült, s e ponton túl a rendszer másként kezdett működni, ami hamis illúzióhoz vezetett: a további régiókban élők a maguk élményvilága mintájára értelmezték a korábbiakat, s egyáltalán nem hittek abban a kumulativitásban, mely csak az ő történelmi régióikban esett szét. A borzalmas, fenséges, szép, jó felfogható volt olyan minőségek soraként, melyek mindegyike szublimált formában tartalmazza az előbbit, mondhatni őrzi előnyeit, hátrányai nélkül. Ezért beszéltek pl. a jóság lelki szépségéről. Úgy gondolták, a jó ember egy idő után széppé válik, míg a pusztán szép elveszti vonzó minőségeit. A „belső szépség” kifejezést a jóság értelmében használták. A „puszta szépséget” a külső, a homlokzat szépségének tekintették, a jóságot az egész élet szépségeként fogták fel. A jóság volt az a szellem, amely a szépségben „áttetszik az anyagon”. A szépség ígéret, melyet a jóság vált be. A szép történelmi bukása és a karakterisztikus győzelme után, mely a XIX. században zajlott, más a helyzet. A karakterisztikus ugyanis nem olyan minőség, melyben egy új értéken belül működnek együtt a régiek, ellenkezőleg, olyan, amelyben megtámadják és sakkban tartják, gátolják illetve paralizálják vagy széttépik egymást. Ezért keveredik itt jó és rossz, szép és rút, s bukkanhat felszínre a kulturális vívmányokat lerázó nyers gonosz is. A karakterisztikus meghatározottság eklektikus turmixban oldja a fejlődéssor bejárt minőségeit,

ahelyett, hogy tovább léphetne; a karakterisztikus az élet és történelem fő vonaláról kicsapódott életnek is tekinthető, vagy az élet átfogó fenomenális minőségének, amennyiben már nincs „fő vonal", „irány". De nemcsak stagnálás van: a fejlődés másik ellentéte a hanyatlás: ha az élet nem tud tovább lépni egy magasabb minőség felé, visszazuhan az előzőbe, melyben szintén nem tarthatja magát, a regresszió nem áll meg a borzalmasig. A karakterisztikus úgy is felfogható, mint fejlődés és hanyatlás közötti vergődés.

A szépet középpontba állító gondolkodás számára a fenséges az eredetek világa, mely a világkép perifériáján jelentkezik. A szépesztétikai vizsgálódások ezért a borzalom problémáit a fenségesen belül tárgyalják. Ahogy a spektrumon belül a szép a fenségeshez, úgy viszonyul a fenségesen belül egymáshoz matematikai és dinamikai (Kant) vagy elméleti és gyakorlati (Schiller) fenséges. Kant észleli, hogy a szemlélet gyakran nem tudja követni a gondolatot, s csak az absztrakt szimbolika célozhatja meg a kimondhatatlan nagyságot és gazdagságot. (A matematika tárgyilagossága olyan nagyságérzéseket kelthet, melyekkel nem versenyezhetnek a retorika dagályosságai.) De gyakran a gondolat sem tudja követni a megérzéseket, és képpé válik kínjában (pl. az alkímiában). A fenséges formaváltozásra készteti a szimbolikát: az elképzelhetetlennel találkozó kép elbizonytalanodik és fogalommá válik (a matematikában, a filozófiában), s a kimondhatatlannal küzdő gondolat képekben nyilvánul meg (a misztikában). A művészi allegorizálásban – mely szintén a fenséges élményével küzd – a képpé válni nem tudó gondolat és a gondolattá válni nem tudó kép utalnak egymásra. Az allegorizálásban két sánta készség támogatja egymást, vagy – pozitív megfogalmazással – két sejtelem segíti egymást körvonalazódni.

Az elméleti fenséges érzése a természet mint a tudás tárgya és a tudásvágy konfliktusának kifejezése, a gyakorlati fenséges a természet hatalma és az önfenntartási vágy konfliktusáé. Az előbbi a kimeríthetetlenség szemlélete, az utóbbi a túlerőé. Az elméleti fenséges a megismerő erőt fenyegető kihívás, a gyakorlati fenséges a minden erőt, magát az egzisztenciát fenyegető veszedelem kifejezése. A természet nagysága egyrészt a megértéssel áll szemben és egy ponton érint, intellektuálisan, másrészt a természet hatalma a léttel áll szemben és minden ponton érint. Végtelen tárgyként jelenik meg, vagy rémületes tárgyként.

A fikcióspektrum minden konszolidációs jelenségét szakadatlanul ostromolja a nyers kegyetlenség, a kifejezett borzalom. A XIX. századi karakterisztikus azt a kegyetlenséget veri vissza, mely a gothic novel és Sade márki idején nyersen tört elő. A XX. század, mely a legnagyszerűbb pátoszt szerette volna újra megvalósítani, a fenséges helyett iszonyatot szült, ezért a pátosz romjain fejezte be az évezredet. A romirodalom, a romkultúra fogalmai új értelmet vesznek fel: az előző öt évezred kulturális romjain való élősködését. Ez tudatosul is, s ma egy poszthumán technokultúra akarja ismét felfedezni a fenségest, ma a technikától várva azt, amit a XX. század elejének mozgalmárai a szociális-fenséges spártai-kollektivisztikus újrafelfedezésétől vártak. Azok közvetlenül akarták összekapcsolni az embereket, ezek a gép segítségével. A mai amerikai film mindkét mintát egyesíti, s a szociális fenségest akarja bemutatni, a technikai fenséggessel felszerelve. Az eredmény az iszonyathoz hasonlóan kegyetlen, de az iszonyat démóniája helyett a banalitás beteljesedését egyesíti a kegyetlenség beteljesedésével: a túlbiztosított fenséges, mint elsöprő banalitás. Az alantas beteljesedése a magasztos álarcában.

A fenséges mindenképpen túlerőt jelent, s a vele járó aszimmetriát és aszinkronitást. A fenséges csak akkor nem borzalmas, ha megtartóztatja magát. A kegyelem a túlerő önreflexív

eszmélkedése, a kegyetlenség önmegtartóztatása. A fenséges gyakran az alattvaló vágyteljesítő illúziója, aki azért akarja szépnek látni a borzalmast, hogy kevesebb szorongással vihesse vásárra bőrét. Csodálni és szeretni akarja elnyomóit, lélekben a győztesekkel azonosulni, formálisan csapatukhoz tartozni, ami, a szorongáscsökkentő hatáson túl, a felemelkedés sanszait is jelentheti. Ez a nietzschei „szavazóbarom" lélektana, az apró koncokkal vagy üres ígéretekkel vesztegethető választóé, aki a nyert szabadságjogokat nem a hatalom ellenőrzésére és a megértett világ jobbítására használja.

1.5.9. A borzalom öröme

Hogyan válik fenségessé a borzalmas, és miért lehet belőle, még a fenségessé válás megkerülésével, közvetlenül is, élvezeti minőség? Szükséges feltétele a kívánt hatásnak 1./ hogy a borzalom ne legyen a technika segítségével megfékezhető, azaz a rémület ne legyen kiolthatható és száműzhető (ahogyan pl. a szakadék egy korlát által elvesztené félelmességét), és 2./ ugyanakkor a szelídíthetetlen – „igazi", autentikus – borzalom nem szabad hogy közvetlenül fenyegessen (Paul de Man: Kant és Schiller. In. Paul de Man: Esztétikai ideológia. Bp. 2000. 148. p.). Azaz: a borzalom legyen hozzáférhető számunkra, de mi ne az ő számára.

A borzalom képének vágya nem a borzalom vágya. Ha képünk van a veszélyekről, csökken kiszolgáltatottságunk, nő biztonságérzetünk. A veszélyek nagy részét kikerülhetővé teszi a szorongás ébersége. De vannak kikerülhetetlen, legyőzhetetlen veszélyek. Miért akarunk képet kapni olyan veszélyekről is, melyeket nem győzhetünk le e kép segítségével? Ismerni akarjuk létünk határait, korlátait, ez is segíti létezésünk kibontakozását. Gyengeségeink ismerete máris erőt jelent, határaink ismerete belső határtalanságot. A gyakorlatilag túllépehetetlen határ szellemi túllépése azt jelenti, hogy a szellemnek maga a léte szakadatlan győzelem az őt legyőző erők felett: mikor végül veszít, már előbb nyert. Mikor veszít, már győzött.

A megértést, szemlélést az ember egyfajta győzelemként éli át: a megértésben az én teszi esetté az univerzumot, mely a létezésben őt tette esetté. A megértés ugyan nem tesz örökkévalóvá, s nem szünteti meg a mulandóságot, de az örökkévalóság szemével tekint, és így a meg nem szüntetett mulandóságot is bizonyos értelemben legyőzi. Az istenek szemével lát. A „Ha x igaz, akkor y is igaz" következtetés akkor is igaz, ha soha sem volt vagy lesz sem x, sem y. Az igazságok ebben az értelemben megelőzik és túlélik a tényeket. A megértés az érvényes összefüggések időtlenségébe beavató pillanatban lépi túl a megértőt a történelemben túllépő időt. A fantasztikum a véges világokat halmozza és a világok világát tekinti át, míg a borzalom szemlélete magát a véget, a végességet és a vele fenyegető élettényeket lépi túl, nézi messziről. A fantasztikus szemlélet a végest halmozva keresi a végtelent, a borzalom szemlélete magát a vég elvét támadja meg. A vég szemlélete túllépte a véget. Ezért állították szembe a természet veszedelmességével és kegyetlenségével a lélek nyugalmát és szabadságát. A gyakorlati ént fenyegető borzalmak elől a szemlélődő énbe való emelkedés nem pusztán menekülés, s még kevésbé a kegyetlenség olcsósággal beérő, potyázó szomja, nem a kegyetlenségvágy gyáva kielégülése vagy a kegyetlenségre felkészülő edzés, lelki torna. Kétségtelenül az utóbbiak is léteznek, s növekvő szerepet is játszanak, a kegyetlenség aljas formái azonban valójában inkább sivárak és nevetségesek.

1.5.10. A monstrumesztétika fantasztikumelméleti alapjai

A világot összefogó szellemi determinációk feladásával idegenné válik a világ. A fantasztikumérzés alapja a mindenhatóság ontológiája, mely az idegenség lételmélete, tendenciálisan démoni ontológia. Az ént összefogó lelki determinációk feladása által az én válik idegenné. A szétfolyó világban helyénvaló, de önmaga számára is nehezen elviselhető széteső én a gonosz antietikáját képviseli. A kalandhős hiperetikája feszegeti a valóság határait: a hős többet akar kihozni a világból, mint a többiek, többet, mint ami „benne van", s hiperaktivitásával új reagálásokra készteti a világot. A fehér fantasztikum úgy is értelmezhető mint a hősetika által képviselt emberi mozgékonyság kihívásának eredménye, a világ válasza. A hiperetikában az ember és viszonyai rendkívüliek, a hiperontológiában a fizikai teljesítmények és a természeti világ ismeretlen lehetőségeiben testesül meg a rendkívüliség. A hiperetika ily módon felrobbantja a normálontológiát, a fehér fantasztikum hiperontológiája (a mysterium fascinans esztétikai öröksége) pedig etikai apriorin alapul. Az ontológiai robbanás azonban súlyosabb, mint az etikai; az utóbbi csak mozgékonyabb régiót, emeletet épít rá, az előbbi a világ alapjait módosítja. Az etika újraalapítja a világot, de nem ő alapítja. Újrakezdi, de nem kezdi a létezést. Nem éri el a végső pontot. A hiperontológia a hiperetika nélkül is fantasztikus: a fantasztikus világ hős nélkül is szenzációs. Sőt, minél szenzációsabb a világ, annál kevesebb helyet ad a hős lényegében fegyelmező, konszolidáló teljesítményeinek.

A filmmitológia filozófiája a fejtetőre állott mitológia filozófiája. A film a jelenlegi végpontból kiindulva, az aktuális valóságérzék alapján rendszerezi újra a fantáziafejlődés örökségét. Jelenlegi gondolatmenetünk nem a fantasztikum eredeti felhalmozódásának, hanem egy prózai világba való újra bevezetésének, a fikció képzelettágító dinamikájának, az elfojtott visszatérésének logikáját követi. A fehér fantasztikumban a kalandos-hősi hiperetika mellé felnő a hiperontológia, a fekete fantasztikumban a hiperontológia megtámadja a hiperetikát. A hiperontológia uralma, mely a fantasztikus végeken elnyomja a hiperetikát, mely a fehér fantasztikumban még versengett vele, ezáltal teljesül be, a képzelet így merül el a fekete fantasztikumban. A borzalom fantasztikuma, a maga képére formálva a lényeket, antietikát állít szembe a hősi és fehér-fantasztikus hiperetikával. A fekete fantasztikumban a hiperontológia nem engedi kibontakozni a hiperetikát: a világot több lehetőség jellemzi, mint a normálvilágban, míg a lényt, a teremtményt, az egyedet kevesebb. A lehetőségek nem az egyed növekedését táplálják, a lehetőségtér nem a fejlődés tanító tere. A lehetőségek széttépnek, vagy nem engednek összeállni (az előbbi a mad scientist, az utóbbi a monstrum sorsa). A világ oldalán a lehetőség plusza fantasztikus, a lény oldalán mínusza. Történetileg tekintve az egész fikciópektrum minden meséje abból jön létre, ahogyan a lény, hatalomra törve, e helyzeten változtatni próbál, előbb a maga, utóbb a világ részeinek beszámíthatatlanságát, szétesését fékezve meg.

A fantasztikus világok alternatív világtörvényei újfajta létezőkkel népesítik be a cselekményt. Valószerűtlenről beszélünk, ha a valószínűtlenség nem korlátozódik a funkció területére, behatol a dolgok struktúrájába. Ha maga a létező idegenszerű, s nemcsak teljesítménye szenzációs, a dolog nem helyezhető el a valóságképben, csak egy idegen világban helyezhető el, ismeretlen világgal megokolható. A végtelen idegenség megtestesítője mindenképpen kifejezi a korlátlanság rettenetes fenségét, melyet azonban ellenséges fellépése és ennek súlyt adó veszélyes megjelenése konkretizál: ez teszi a jelenséget a fekete fantasztikum meg-

felelő hordozójává. Ha a fantasztikus világ megtámadja a nem-fantasztikust, támadóban kell megtestesülnie. Ez a támadó a monstrum, a fantasztikus rém. Nem ő maga a korlátlan, csak amit képvisel: az a princípium, mely vele sújt bennünket. A monstrum a minden valószínűbb világgal összemérhetetlen és összeférhetetlen idegenség küldötteként akarja felemészteni az ismerős világokat és összefüggéseket. A monstrum a diszharmónia cselekvő hatalommá sűrűsödése: ha ő létezhet, akkor pusztulásra vannak ítélve a rendezettebb létformák. A harmónia ígérete a kontinuitás, a diszharmónia fenyegetése a diszkontinuitás. A káosz a diszkontinuitás kontinuitása, a létnek álcázott semmi, a létképtelen létformák vajúdása, melyben nem vált el a születés folyamata a haldoklásétól.

A fantasy mintegy kivonja a baráti segítő erőket a horrorból; így a horror a magában való, magára hagyott, nyers meztelen kezdeti egzisztencia pokla, míg a fantasy mindezzel szembeállítja az egymásért valók paradicsomát. A monstrum mindannak hiánya, ami egymáshoz, a megértett és rendben tartott világhoz köt, ésszerűségre és együttérzésre tesz képessé bennünket. A monstrum a legkevesebb, a legprimitívebb, legszánalmasabb, legembertelenebb részünk: a minimális ember. Mi az értelme a minimális ember képzeletszerű rekonstrukciójának? Ez a populáris kultúra vizionáris metafizikája, mely önmaga számára problémává vált mivoltában ragadja meg a létezést, reménytelen, lehetetlen vállalkozásként, melynek, hogy lehessen, le kell győznie önmagát.

A szorongásfeltételek gyűjtése és rendszerezése ősibb, alapvetőbb, mint a boldogságfeltételek halmozása és klasszifikálása. Minden átmeneti válság felidézi valamilyen ősválság képét. Az állat nem tudja, hogy tudja (amit az élethez tudni kell), az ember tudja, hogy nem tudja (mert az állatnak öröklött adottság, amit az embernek fel kell fedeznie). Az ember kitalálja, megteremti és újrateremti magát, míg az állatnak a faj alapstruktúrájaként adott, kész válaszai vannak, egy önismétlő faji lét gyakorlati válaszai a létproblémára. Az ismételhetetlen, egyszeri és mindig új emberi létmód kezdete épp a rettenetes, kétségbeejtő segélytelenség, a felfedezett hiány. A kultúra mint felettes világ a természet mostohagyermekének tehetetlenségével, elégtelenségével, végső soron a lehetetlenséggel kűzdő lény semmi-ismereteként kezdi karrierjét.

A semmi mint kiindulópont minden megértés kulcsa. A semmi jegyében látni bármit, annyit jelent, mint feltenni tudni a kérdést: mi kell hozzá, hogy lehetővé legyen? A semmi-ismeret lehetetlenség-ismeret, mely kutatja a lét amorf mélyeit, s felfedezi az önteremtés plasztikáját. A minimális ember az a gyámoltalan dühöngő, aki szembe kerül a semmivel. A semmi-ismeret, mint az ember privilégiuma, utazás a világ végére, amihez Buddha hét lépését sem kell megtenni. Buddha hét lépése a hetedik mennyországba, a fehér fantasztikum felfedezéséhez vezet, míg a pokol egy lépésre van, az első lépés visz oda, minden felkészületlen lépés oda visz, s minden felfelé vivő lépés a lefelé vivő lépések katasztrófáiból tanul, minden mennyismeret ára a pokolismeret, ezért logikus, hogy Dante előbb a poklot látogatja.

Boris Karloff, James Whale filmjeiben, egyszerre testesíti meg a tomboló és romboló túlerőt és a szánalmas szerencsétlenséget, segélytelen rászorulást és gyámoltalanságot. A monstrum az első lépés nehézségeivel küzd. A lépés, mely nem képes a szakadatlan túllépés útjára lépni, a pokolba vezet. A monstrum pokla a forrongó, erjedő, de kiforrni képtelen lét módja. A monstrum az első válság képe, a kezdet válságáé, mely minden későbbi válságot megvilágít, mert a válságperiódusok szenvedéseiben a lélek ide regrediál. Minden elmaradt, elvetélt vagy kisiklott lépés a relatíviszonyat világába vezet, míg az első lépés előttje az abszolút

iszonyat győzelmével fenyeget. Mi a nagyobb iszonyat, hogy végtelen ideig nem voltam, vagy hogy végtelen ideig nem leszek? És a két semmi közé beékelve lenni létmódja nem arra utal-e, hogy most sem vagyok, csak lenni próbálok? E próba-szerencse alapján leendő lénynek minden pillanatban vállalkoznia kell a létezésre. A létezés nagy kalandjára. A kaland, az újrakezdés, az új élet áldozatot követel, az áldozattól visszariadó pedig feláldozza, egy énállapot érdekeiért, az éndinamika érdekeit. Így minden jövőbe vezető út Szkülla és Kharübdisz, abszolút- és relatíviszonyat (megsemmisülés vagy bukás) közti keskeny átjáró. Az Apolló elől menekülő Daphné falombbá válik. Apatikus, depresszív világ hódít tért az elmaradt lépés, a táguló élettér, a kaland, a találkozás helyén. Ez azonban a negatív metamorfózisnak csak egyik formája; a másik – manapság divatosabb – a „dühkór", a széteső nyugtalanság, széttépő túlambíció. Tehetetlenség vagy hiperaktivitás, megmerevedés vagy szétfolyás formájában jelenik meg a kudarc, az emberi vállalkozás kétféle csődállapota. Tehetetlenség és hiperaktivitás, depresszió és mánia, kétféle csőd, melyek nem tudnak reakcióra lépni, megmozdítani vagy megfékezni, átdolgozni egymást. Nem tudnak találkozni egymással az elvadult létezők, mert bennük sem találkoznak és működnek együtt a létmomentumok: külső szerencsétlenségük belső kínjuk tükre. Tehetetlenség és tombolás, kőember és levegőember: nem találkozhatnak. A lét fagypontja és forrpontja közül kiszorul maga a lét. A mostrum elméletében 1./ a súlyról kell beszélni, a merevségről, 2./ az űrről, üresség-ről, szétesésről, és 3./ a hasadásról, meghasonlásról, önmaga ellen fordulásról, önemésztő öngyűlöletről. Az intelligens mozgékonyság képtelenségéről, formaképtelenségről és egységdeficitről, identitáshiányról, mely a feszültség és meghasonlás el nem viselésével, felhasználására való képtelenséggel, dolgoztatni nem tudásával párosul. 4./ Végső soron arról kell beszélni, hogy a súly, az űr és a hasadás megkerülhetetlen, de felhasználható, dolgoztatható: épp ez lenne a fantasztikus kaland.

A negatív metamorfózis a horrorban jelenik meg, a pozitív metamorfózis a fantasy világában. A negatív metamorfózis ősibb örökség. James Whale *Frankenstein*jének monstruma csak játszani akar a kislánnyal, akaratlan öli meg. Lugosi Béla Drakulája a műértő tetszésével legelteti szemét Mina szépségén. A vámpír észreveszi és értékeli a szépséget, de tönkre is teszi, másként nem teheti magáévá. A szép Lucy riasztó szörnyként tér vissza a vámpírcsók után. Az elvetélt törekvéseket visszaesések büntetik. A monstrumelmélet a meghiúsulás módjait tárja elénk, melyek a tehetetlenség, az elmaradt lépés vagy az eltévedés, a hamis lépés képét öltik. Több a rossz alternatíva mint a jó, a merevség és a kaotizmus, tompaság és izgékonyság egyaránt a monstrum poklába vezet, melynek körei a saját létének mélyei, szerencsétlensége dimenziói.

1.5.11. Szexualitás és fantasztikum

Fantasztikum és borzalom rokonszenvénél kevésbé feltűnő de nem kevésbé tanulságos összefüggés szexualitás és fantasztikum rokonsága, mely a köznapi életben a szexuális teljesítményekkel kapcsolatos túlzásban és hencegésben nyilvánul meg. Szex és fantasztikum, s fantasztikum és borzalom cserebomlása segít megérteni szex és borzalom napjaink filmjeiben megfigyelhető összefüggését, a hatvanas években uralomra jutott vidám és játékos (vagy legalább azt színlelő) erotikus filmet elsöprő szexuális destruktivitást. A felszabadító szexu-

alitás mitológiájaként a hatvanas években színre lépett szexfilm a nyolcvanas évektől pusztító, elnyomó, széttépő és terrorizáló hatalomként értelmezi át az erotika lényegét. Mintha a szexfilm-kultúrának titkolnia kellett volna az erotika mélyebb lényegét, amíg biztosnak nem érzi győzelmét, s megfordíthatatlannak nem tudja a fejleményeket, melyek erőszak és erotika együttes uralmához vezettek a tömegmédiában. Vagy ez nem annyira az erotika lényege, hanem a kapitalizmusé, s ő mutatja meg a maga kegyetlenségét az erotikában is, s az erotika csak jelzője az ő megfordíthatatlan egyeduralmának? Erotika és kapitalizmus – két turbómozgás – kölcsönhatása: ez kérdésünk szociológiai oldala.

A szex olyan értelemben nem fokozza a fantasztikumot, mint ahogyan ezt a borzalom teszi, hogy pl. a *Barbarella* című film Jane Fonda meztelenségétől szélsőségesebben fantasztikussá válna. A fantasztikum sem fokozza a szexet olyan értelemben, hogy a fantasztikum hozzáadása a szexhez erotikusabbá tenné azt. Ellenkezőleg, egy fantasztikus lény erotikája inkább furcsaság, első sorban groteszk és nem izgató, nincs az ábrázolás érzékiségét fokozó ereje. A fantasztikus világok mesebeli szexualitása elidegeníti a szex bemutatását, „szexuális viselkedéssé" fokozza le a szerelem mágiáját. Erre játszik rá a *Barbarella* is, a szexuális felvilágosodás és erotikus modernizáció technokrata szexfelfogásának banalizáló hatásai fölött ironizálva. Szex és fantasztikum rokonsága kevésbé fejeződik ki a fantasztikus világok alternatív erotikájának vízióiban, sokkal inkább a természetes erotikának a fantasztikummal analóg lelki teljesítményeiben keresendő. A fantasztikum külső hozzáadása épp azért bántja az erotikát, mert a fantasztikum az erotika belső tendenciája. Az erotika bennünket tesz magunknak idegenné, míg egy eleve idegen lény nem lehet számunkra erotikus. A rokoni hirtelen idegenné válása erotikus, míg az idegen rokonná válása nem az erotika, hanem az intellektuális szeretet kategóriája alá tartozik.

Témánkat megkettőzik szerelem és fantasztikum, illetve erotika és fantasztikum analógiái. A fantasztikum a realitásontológiát túlteljesítő lehetőségpluszként jelent szenzációt, de a melodrámában a szerelem is túlteljesítésként jelenik meg: a szerelmi hőstett az önfeláldozás érzelmi orgiája. Az etikai pluszra gyakran ontológiai pluszt is ráépít a szerelemmitológia. A szerelmesek megérzik és kimondják egymás szavait, közös csillag által érintkeznek, megálmodják egymás sorsfordulatait stb. (*Elfelejtett ősök árnyai*). A szerelmes nő a sebesült harcos mellé fekszik és testével, érintésével gyógyítva mintegy újjászüli őt (*Tigris és sárkány*). Az elbeszélés az élet elveszett, a társadalmi munkamegosztás beltenyészetében elkorcsosult képességeinek, a kozmosszal való elveszett egységből fakadó gyógyító és kommunikatív erőinek feltámadását látja a szerelmi mágiában.

Deleuze és Guattari a kapitalizmust de-kódoló hatalomként ábrázolja; ahogy a kapitalizmus lefosztja a helyi és történelmi kódokat, hogy nyers emberanyagot csináljon a tőke számára, úgy az erotika is de-kódol. Az agy önkábító mechanizmusai érzéstelenítik a szorongást, hatálytalanítják a mérlegelést, az ösztön akarata legyőzi az akarat „ösztönét"; az izgalom eltakarítja a szellemet az élet útjából.

Az erotika mint ekszt̀ázistechnika de-kódoló metakódnak tekinthető, mely az izgatott jelenlétre redukált testet kitépi a realitásprincípium által aktualizált összefüggésekből.

Az erotikus izgalom egy tagolatlan, folyékony valóságba helyez át, olyan közvetlen létezésbe, amely leveti a tudás bilincseit. A mámor nem a funkcionális relációk hálóiba befogott, klasszifikált tárgyvilágot érzékeli, hanem a létezés érzéki anyagát. Az erotikusan megszállt lélek ily módon kitör a világkép fogságából, s ezáltal egyidejűvé válik minden idők szerel-

meseivel. A tudás mindig más, a rajongás azonos, a mámor nem korspecifikus, az eksztázisnak sincs korstílusa. A valóságos erotika is valaminő „pásztori múzsa" terméke, a testben és a természetben való ébredés és éledés, mely nem azonos a társadalmi versenypályára beállított teljesítményrobotok sorsával, a közös létfenntartás szociális óraműve által elkapott lény rendeltetésszerű társadalmi használatával. A szerelmesek ezért, szenvedélyük mértékében veszítik el egyúttal a társadalom védelmét (*Elvira Madigan*). A szerelmesek körül ott ólálkodik a halál (*Orfeu Negro*).

Ebben az értelemben az erotikának külön világa van, s ez a fantasztikumra emlékeztet. Mindkettőjük külön világa a felfokozás viszonyában van a való világgal, s az állandósult az önfokozás viszonyában önmagával. Az erotika mindig tovább akar haladni, a megszokott inger elveszti erotikus értékét, s a haladás iránya ellentétes a világkép fejlődésével. Ezt írjuk le a de-kódolás, a konvencionális, szociális kódok levetése terminusával: az erotika új és új kötelmeket vet le, egyre mélyebben akar elmerülni a testben és a természetben, ezek mind elementárisabb reagálásait, mind érzékibb majd démonibb megnyilatkozásait hívva segítségül a valóság társadalmi képe és a vele összehangolt, általa beállított, beépített „szexuális szokás" ellenében. A de-kódolás mint a kódok destrukciója, dekonstrukciója vagy regressziója egyúttal dekódolás is, a megtámadott kódok által elveszített létezéshez való hozzáférés, a létezés újraolvasásának, az ismeretlen befogásának, az eredeti artikuláció képességének visszanyerési kísérlete.

Az erotika a végtelenre tör, célja a teljes regresszió, melynek lényegét Ferenczi a léttörténet visszapergetéseként jellemzi. Az erotikus élmény a környezet instrumentális felhasználásához szükséges megkülönböztetés-készlet zárójelbe tétele, a ráció distinkciórácsának felfüggesztése, a partnerek összeolvadásának élménye, mely az egyénnek a kozmoszba való visszaolvadási élményét közvetíti. Az érzéki felfokozásban elért nirvánaérzés lelkileg szétrobbantja az egyed létét. A szexuális teljesítményfokozás és erotikus ösztönfelszabadítás a világ végén keresi a világ kezdetét, a testi pokolban kiégetve a lelki és szellemi határokat, így akarja elérni, az orgia és eksztázis által, a lelki megtisztulást. Az erotika eme felfokozó tendenciájának természetes következménye Sade márki műveinek fantasztikuma.

A fantasztikum teoretikusan szedi szét a valóságot, a borzalom gyakorlatilag. Az erotika úgy lép túl a nyers szexen, mint a kaland a prózán vagy a kalandon a fantasztikum. Ha az erotikát nem fékezi és formálja az aggódó, vigyázó és védelmező szeretet, úgy borzalmakhoz vezet, ami az *Érzékek birodalmá*tól a *Felicia utazásá*ig a filmi elbeszélés egyre nagyobb súlyt kapott témája.

Sade vagy Bataille írásainak lényegéhez tartozik a fekete erotika önfokozásával járó fantasztikus mozzanat. Bataille magát az erotikát határozza meg határsértésként, tilalomszegésként, azaz feketeként, a tudattalan éjszakájából és nem a tudat nappalából táplálkozó aktivitásként. A „fehér" erotika ugyanúgy a fekete erotika fékezett változata, ahogy a fehér fantasztikum a fekete fantasztikum és a világ kompromisszuma. Az *O története* vagy az *Emmanuelle 1.* című filmekben a férfi hívja meg a nőt az elviselhetetlennek látszó titkokba beavató erotikus utazásra, Catherine Breillat *A pokol anatómiája* című filmjében fordul a kocka, és a nő avatja be a nyersen ellenkező, majd riadtan védekező, végül ellenállhatatlanul sodródó férfit. A fekete erotika túllendül a mindenkori kimondhatón és elviselhetőn. Ez azonban azt jelenti, hogy a kimondás és elfogadás, a nyilvánosság és az intézményesülés, a törvényesítés kioltja, banális prózává teszi az erotikát, s ezzel az erotikus izgalmat keresőt

tovább űzi, még távolibb, perifériálisabb élményekbe. Az erotikát nem a törvényen kívül helyezés, hanem a törvényesítés által üldözi a törvény. Amíg a törvény büntette az erotikát, felfokozta és éltette azt. Az intolerancia csak elnyomó – ezáltal kihívó, próbára tevő és felfokozó – erő, a represszív tolerancia ellenben az érzéket és képességet, szabadságot és érzékenységet gyökereinél megtámadó, rothasztó hatalom. A társadalom végül felfedezte, hogy a törvényessé nyilvánítással érheti el azt, amit a retorzióktól várt, az erotika megszelídítését, leszerelését és automatizálását. A törvényesített fekete erotika már nem az, ami volt. A meggyónt fekete erotika „kifehéredik". A tiltott, majd tűrt, s végül támogatott és reklámozott, a törvényt és közízlést vádló és jogait követelő pózban fellépő, hatalomra törő ambícióval vert szexuális ízlésformákat megtámadja a valóság társadalmi képe. A polgárjogi harc, a formális átpolitizálás az erotikus kisebbségek és újdonságok esztétikai öngyilkossága. Az erotikus kreativitásnak a közgyűlölet máglyáján kell égnie. A felszabadulás legnagyobb ellensége a felszabadítás.

A represszív tolerancia, mely a korábbiakban „perverzióvá" nyilvánított erotikus aktivitásokat sorra reklámozni kezdi, az erotikát abba az irányba szorítja, hogy olyan aktivitások felé tájékozódjék, melyeket nem érhet el a nyilvánosság kíváncsisága és az élménykultúra banalizáló szolgáltatásai. Ezzel azonban az erotika hatását olyan archaikus és barbár ösztönök segítségével próbálják visszaadni, amelyek a Libidó területéről a Destrudó fennhatósága alá nyomják le a szenvedélyt.

Az erotikában a bűn kacérkodik a fantasztikummal, az erkölcsi és ízlésdeviancia mutat túl magán, a lélek és a társadalom ontológiájának öndestrukciója általános ontológiai lázadást jelöl. A társadalmi realitásképe, a valóság társadalmi képe, a szemantikai börtön elleni lázadás a természetet hívja segítségül. A szemantikai börtön elleni lázadás cinkosai a fizikai érzékek. A ráció elleni lázadásnak az ösztön a szövetségese. Lázadó ész és természet szövetsége – a kulturális konvenció s a szervezeti és technikai racionalitás ellen – nem új de nem is elavult.

A fantasztikumérzés azt sugallja, hogy lehetséges egy teljesen más, azaz csodás világ. A fantasztikus világok világa azonban visszautal a természetre, mint a lehetséges világok egyikére, a csodák paradigmájának teljes jogú tagjára. A világ, a menny és az alvilág a csodák paradigmájában, a világok világában mind egyenjogú aleset, al-világ. Az, hogy a természet ilyen és nem más, épp olyan csoda, mit hogy a képzelt világ – a csodavilágok bármelyike – teljesen más és nem ilyen. A csodák csodája, hogy van valami, s hogy az épp ilyen és nem más, hogy épp ez áll bármi más helyén.

A *Német pite (Love Cocktail)* című film konvencionális szexkomédia, melyből mégis emlékezetünkben marad a kép, amint a kamaszfiú dermedten áll, bűvölten bámulva a vágyott nőt. Florian Gaertner filmje, Peter Jackson *Hullajó* című művének távoli emlékétől befolyásolva visz egzotikus és fantasztikus elemeket a szexkomédiába. Az erotika megszünteti a természeti tény magától értetődő mivoltát. Döbbenettel tanulmányozza azt, ami a természetes beállítottság számára banális adottság. Egy tény csak addig erotikus, míg az ember úgy szembesül vele, mint elfogadhatatlan, de magát reá kényszerítő erővel. Az elfogadhatatlan foglyaként, áldozatként kell szembesülnie vele. Az erotika nem ismeri a banalitást, ami a banális lény számára puszta tény, az erotika számára kimeríthetetlen alakzat, interpretálandó összefüggés, stiléma, trópus, sőt orákulum. Az erotika visszaadja az érzéki ingerek szenzációs mivoltát, amit a gyermekkor még nem veszített el. Visszaadja a létezés vulkánikus jellegét,

lehántja kiszáradt kérgét, melyre szüksége van a szociális felhasználásnak, a gyakorlati kiművelésnek. Az erotika menekülés egy kifáradt, kihűlt világból.

A „szexuális szokás" fogalma a pozitivista „társadalomkutatás" egyik torzszülötte. Az emberi szexualitás a szokáson túl kezdődik, az erotika a szokás ellentéte, menekülés a szokás elől. Az emberi szexualitás sajátossága az esztétikai kompetenciát igényli, nem a tömeges vagy szükségszerű ismétlődéseket jegyző megfigyelőét. Az erotika a konvencióktól szeretne eljutni a léthez. A fantasztikum közegében szintén hatékony a kép vágya a létre, a lehetőségé a valóságra. A fantasztikum előbb hívja segítségül a létsúly növelését segítő borzalmat, de egyszer az erotika is rákényszerül. Ha a fantasztikus film megrémít, ezzel az anyagi létnek kijáró hatást kelt; a néző előbb megijed, s csak aztán tisztázza racionálisan az ijedelem fölösleges mivoltát. Ezzel a váratlan ijesztő inger a tapinthatóság pótlékául szolgál. Az erotikának azonban rendelkezésére áll a tapintás közege. Az erotika alapaktusa az érintés, a szexuális érdekeltség megtapintja a formát, hogy elanyagiasítsa, s ezzel átvigye az információt a képvilágból az anyagi létbe. Az erotikus aktivitás, mely nem megváltoztat, hanem letapogat, látássá teszi a tapintást. Az anyagot tapintva látó szexuális érzék az izgalomforrást jelenlétének örvendve csodálja.

Az erotika érint, tapint. Megragad, de nem a megváltoztatás céljából. Az erotika olyan cselekvés, mely nem a munka, a megváltoztatás, hanem a megőrző, akceptáló szemlélet modelljét követi. Ez a csodálat, rajongás és áhítat beállítottságát igényli, mint az egyéni érzékenység, s az ünnepet, mint a közös aktivitás szervezésmódját. Az erotika nem a tárgyat dolgozza át, hanem az alanyt, s az új érzékenységgel a tárgyhoz forduló alany a tárgy új dimenzióiba képes behatolni. Az ünnep is a világok világa, mint a fantasztikum. Lehetővé teszi, hogy egy maszk vagy játékszabály által mássá váljunk, alternatív létformákba tegyünk kirándulást. Az ünnep embere sok ember lehet, sok sorsot élhet meg, mert nem érvényesek e napon a szelektív és reduktív kötelmek. A „vagy-vagy"-világból az „is-is"-világba kerülünk. (Ám ahogy egyre mélyebben akarja megragadni az érzékenység a létet, s egyre mélyebb elemeiben és vonatkozásaiban szeretné igenelni, az alacsonyabb létrétegekbe alászálló őrző igenlés a magasabb létrétegek formációit veszélyeztető kicsapongássá válik.)

A tapintás azért látó, hogy a látás is tapintóvá váljék, az erotikus tekintet a szép forma anyagi jelenlétét látja. Az erotika a jelenlét anyagiságának, a tér és idő egy darabja konkrét személyes létként való elhódításának, az ittlét szubsztancialitásának élményét akarja fokozni, ezért van szüksége a forma anyagisága új és új aspektusai feltárására, kicsomagolására, s az undorító és borzalmas testaspektusok e vetkőztetést szolgálják: az anyag mélye ugyanis a forma kivetkőztetése önmagából. Az erotika a forma mennyét az anyag pokla segítségével tartja melegen, elevenen. Amikor Borowczyk *La bête* című filmjében a hatalmasakat ejakuláló szörny üldözi a lemeztelenedő, menekülő szépség fehér húsát, valójában – a partner agresszív vágya gonoszságában és szerencsétlenségében lelepleződve – saját benső és rettenetes igazsága üldözi a szépséget, akárcsak a létet az idő. A szellem egyre mélyebben szeretné beleásni magát az anyagba, ezért hívja segítségül a tapintás a destrukciót. A fantasztikumban az *Alien* című film hívja segítségül a borzalmas mellé az undorítót, a pornófilmben előbb fedezik fel az undorítót, s utóbb hívják segítségül a borzalmast.

1.6. A struktúra a históriában és a história a struktúrában (A mű rétegei)

A tömegkultúra nem az eredeti ősélmények közvetlen feleleveníte se, hanem az aktuális élményekkel való viszonyukat dolgozza ki, és ennek keretében értelmezi újra őket. A felelevenített élmények nem tisztán lépnek fel, egykori tartalmaik hagyatékát új egészekben, változó világképekben felvett alkalmi funkciók keretében, ezekhez alkalmazva reprodukálják. Másként működik a borzalmas-csodás (mysterium tremendum) vagy üdvteljes-csodás (mysterium fascinans) érzéke, ha ő a világkép alapmeghatározása, az uralkodó érzék, s másként, ha egy higgadt köznapi valóságérzék vagy később az ezt átható és diktáló tudományos-technikai világkép perifériáján, a fantázia védett területén jelentkezik. Másként működik világként illetve al-világként. Ha átfogó világként működik, nincs olyan erő, mely megítélje meghatározásait, ha azonban egy más természetű világkép al-világaként működik, akkor a fő-világ (a racionalitás uralkodó formája) ál-világgá nyilvánítja őt, mely kivételes és ünnepi jelleget ad neki, a lelki felszabadulási élmények szolgálatába utalva, fikcionálisan generált, szublimált eksztázistechnikaként.

A tömegkultúra egy magasabb valószínűségérzést, józansági vagy ébredési szintet képviselő kultúrában eleveníti fel, illetve viszi tovább a kalandos, regényes kulturális emlékeket és a fantasztikus mitológiákat. A filmek többrétegűek, mert a közlő és befogadó, akinek a maga világából kell kiindulnia, hogy kitörhessen onnan, a próza oldalán áll, s innen közelíti meg a kaland távol eső és a fantasztikum még perifériálisabb összefüggéseit. „Mi”-tudatunk a prózai emberé, s a köznapiságot és való életünk természetes várakozási horizontját elhagyva lépünk be a boldogok, a hősök, a titánok vagy a rémek világába.

Egy mai fantasztikus filmben a prózai valószínűségekhez viszonyítva észlelhető a kaland és a fantasztikum, innen kell kiindulnunk, hogy felfoghassuk és méltathassuk a bennük rejlő határátlépéseket. Mivel a régebbi, meseszerű világokat az új tudat eleveníti fel, az új tudat által teremtett alacsonyabb valószínűségű, devián s szövegek is tartalmazzák az eme tudat természetének megfelelő valószínűbb élményeket. Ezért a kalandos nívónak a próza az ára és kísérője, a fantasztikumot pedig úgy kíséri, elmaradhatatlan társként a próza és kaland, mint Don Quijote lovagot a prózai társ, Sancho Panza.

A fantasztikum azt állítja, hogy világában előfordulnak világunkétól különböző összefüggések, de nem azt állítja, hogy nem fordulnak elő világunkéval rokon összefüggések. A teljesen más világ nem abszolút más. Tartalmazza a teljesen mást, de nem csak azt, másként nem tudná minősíteni világunktól való távolságát, vagy jelezni közelségét. Közvetítő elemek híján nem lenne világunkból szellemileg elérhető. A gyakorlatilag elérhetetlen világnak szellemileg elérhetőnek kell lennie, hogy ne felfoghatatlan világ legyen. Már ha nehezen felfogható, s túl kevés közös elemet tartalmaz, akkor is azzal fenyeget, hogy a befogadók számára nem bír többé szellemi érdekkel. A gyakorlati elérhetetlenség csak a fantáziátlan tudat érdeklődését gátolja le, a szellemi elérhetetlenség minden tudat érdekét.

A kalandról nem mondhatjuk el, hogy kijönne próza nélkül, mert a próza túlteljesítése, a köznapiság túllépése érzékelhetetlenné válna, a felszabadulás élménye szétfoszlana, megfoghatatlanná válna a túlteljesítendő valószínűségek képe híján. A túlhaladás képe a túlhaladandó képétől függ. A valószínűtlennek együtt kell élnie a valószínűvel és a valószerűtlennek a valószerűvel, a lehetetlennek a lehetségestől kell elrugaszkodnia; a mű kalandos és fantasz-

tikus elemeit a mű más elemeivel való differenciájuk minősíti. A valószerűtlen világ nem olyan világ, amely a valószerűtlenben helyezkedik el, hanem olyan világ, amely a valószerűtlenig ér.

A fantasztikum ősforma, és a kaland is történelmi forma. A valószínűtlen formák valaha uralkodó világnézetek alkatrészei, a köztudat világkép formáló elemei voltak. Olyan képzetek, melyeket a világképből száműztünk az ellenvilágokba, valaha a világkép centrumát jelentették. E „fantasztikus" világképek minden esetre realisztikus elemeket is tartalmaztak, különben katasztrófába vitték volna az életet. Fantasztikum és próza összefüggése nemcsak abból adódik, hogy a fantasztikum ma egy prózai világnézet keretében jelenik meg; az ősfantasztikum sem tisztán fantasztikus, eredetileg sem volt szabad a prózától. A próza ezzel szemben purisztikus világnézetet képvisel, már létrejötte is a tudatformák öntisztításához, a világnézet „költői" elemeinek kiküszöböléséhez kötődik. A csalódások korlátozó feltételezéseket vezetnek be a világképbe, melynek fejlődését a realitásérzék a bizonyosságok kiválasztásán és a bizonytalanságok csökkentésén méri.

A próza önmagában életképes, nincs szüksége kalandos és fantasztikus komponensre, sőt, el sem viseli azokat. A nem-prózát tartalmazó próza (= „primitív" világkép) átváltozik prózát tartalmazó nem-prózává (fantasztikus-kalandos költészetté). A próza története állandó önmegtagadás, lázadás önmaga ellen, a fantasztikum felfedezése a régi prózában, ami a régi világnézet képzeteinek megtagadását, a költészetbe való száműzését vonja maga után.

Egyrészt a próza az erősebb, amennyiben ő teszi ki a világképet, s van ereje imaginárius ellenvilágokba száműzni a többi élményt, másrészt a nem-próza az erősebb, mert behatolva a szövegbe azt rögtön elidegeníti a prózától, s asszimilálja. A valóban kifejlett, tényszerű prózai szöveg nem lehet más, mint csak-prózai, míg a kalandos szöveg nem lehet csak-kalandos, nem korlátozódhat a kalandos elemre. Csak a próza homogén, mert a prózai világkép nem készteti a prózai szöveget másféle elemek felvételére, nincs szükség a prózai világ és a prózai szöveg viszonyában külső közvetítő tényezőkre. A prózai világnézet keretében megjelenő kalandos szöveg épp e közvetítő nélkül nem boldogul. Sancho Panza nem kóbor lovag, de kóbor prózai lény: ő köti össze a kóbor lovagot a helyben ülő, számító polgárokkal.

A szöveg fantasztikus alkatrészéhez képest a kalandos is mintegy csak prózai; az egyszerűség kedvéért beszélhetünk így pusztán a szélsőséges összetevőkről, a prózai és a fantasztikus elemekről: a vita a poláris elemek között zajlik, amelyek harcában az átmeneti élmények egyik vagy másik oldalra csapódnak. Minél deviánsabb a szöveg, annál több élményréteget tartalmaz, amelyek között a szereplők mozgása felfokozó határátlépéseket tesz lehetővé. Mindezek a bonyolult történelmi nívók és szemantikai devianciák mégis egy kettősséget konstituálnak, a rokon és idegen kettősségét, melyben a mindenkori legtávolabbi határozza meg a cselekmény szenzációértékét. Minden kalandos vagy fantasztikus világban az elérhetetlennek (gyakorlatilag hozzáférhetetlennek) más-más mélye (szellemileg) elérhető.

Hogyan függnek össze egymással a szövegekben a próza, a kaland és a fantasztikum? A prózai rész köti össze a szöveget a gyakorlati élettel s a való világgal, a kalandos és fantasztikus rész pedig szembeállítja vele. A mű élményszerű megközelíthetőséget biztosító és kultúrtörténeti betájolást lehetővé tevő szükségszerű motívumrétege a mindenkori valóságképből származik. Ez a szükségszerű motívumréteg köti a szöveget a világkép egészébe, általa utal a szöveg a kommunikálók közös világára, kapcsolódik ellenőrizhető élményekhez. Minden élménynek van megoszthatatlan (közölhetetlen) része, melyből annál több érzékel-

tethető legalább közvetve, minél nagyobb megoszthatatlan részt változtattak előzőleg megoszthatóvá, vagy minél több megosztható élményt kapcsoltak a megoszthatatlan részhez. A szövegek a kimondatlan és megoszthatatlan élmények kifejezésére törve ostromolják a világkép határait, miközben sajnos a fantasztikum sokkal nagyobb része válik megmerevült, közkézen forgó áltennyé, ténypótlékká, mint amennyi, váratlan kapcsolataival, a még kimondatlan ébresztésére vállalkozik, s a valóban ismeretlenre utal.

A banalitás elől aligha menekülhetünk. A banalitás nem azonos a prózával, mert a kaland és fantasztikum is banalitássá merevülhet, ám a banalitás és a próza hasonlóan működik, amennyiben mindkettő üldözi a kifejezést, mindkettő természetes kiindulópont, amely túllépheto, de nem megkerülhető. A szöveg merítése korlátozódhat a prózára, elérheti a kalandot, vagy akár a fantasztikumot. Korlátozódhat a megfigyelt élet valószínűségeire, vagy a vajúdó lehetőségeket akarja rajtakapni. A szöveg tipológiai státuszát az elhajló élmények határozzák meg. Az imént jelzett bináris rendszer keretei között maradva azt mondhatjuk, hogy a szöveg tipológiai státuszának meghatározásakor szembe tűnő alapalternatíva kérdése az, hogy a művet a valóság társadalmi képének kidolgozására használják-e, a szöveg a szükségszerűségek világának terméke-e, vagy ellenvilágok teremtője. A prózai művek egyvilágos, a kalandos és fantasztikus művek többvilágos szövegek. (A józan ész az egyvilágos szöveget érzi „világosnak", értelmesen áttetszőnek. Ebből az következik, hogy a többvilágos szövegek a szellem önproblematizációját szolgálják. A populáris kultúrában a képzelőerő régiói problematizálják egymást úgy, ahogy az intellektuális kultúrában a fogalom a képvilágot.) A szöveget a világok közötti közlekedési eszköznek is tekinthetjük, s azt a világot kell e „járműre" ráírnunk, amelyet elér.

A Schoedsack-Cooper-féle *King Kong*-film New Yorkban indul, a gazdasági válság idején, az almát lopó, éhező lány motívumával. Mindebből nagyvárosi nyomorfilm, neorealista városfilm is lehetne még. Ezt követi a kalandos vállalkozás, a térképeken nem szereplő sziget keresésére vállalkozó hajóút, az egzotikus kalandfilm témája. A hajón ismerkedik meg a lány és a kormányos, kibontakozik a szerelem kalandja. A szigeten bioszörnyeket, őshüllőket találunk, ami a fantasztikumba vezet, melyet az erotika fűszerez, míg az erotikát az iszonyat fokozza tovább: új és új szörnyek fenyegetik a leányt, nem tudni, milyen céllal, ami teret ad mind az obszcenitás, mind a szorongás fantáziáinak. A fantasztikumot a szerelmes majomkirály, a szép és a szörnyeteg történetének új változata oltja be nemcsak erotikával, végül melodrámával is.

Mivel a próza, kaland és fantasztikum egymásra épülő szövegszerkezeti rétegrendje a művekben a szereplők által megtett út bejárt távolságaiként is megjelenik, a cselekményben kiterítve is tanulmányozhatjuk az összetevők viszonyát. A valószínűtlenségi alternatívák szintagmatizálódása kiteríti a cselekményben a szöveg világának rétegrendjét. A városból hosszú kalandos utazás visz a fantasztikus világ felé, s már az út is a két világ harca az emberért. A fantasztikus világ elnyel és kiköp, mint a cethal és más mitikus rémek. A cselekmény oda-vissza viszonyra épül.

Az egymásra épülő motívumrétegek függési sorrendje, a feltételezettség rendje megfordíthatatlan: kaland nincs próza nélkül, fantasztikum nincs kaland és próza nélkül, a kaland azonban működik fantasztikum híján és a prózának sincs szüksége kalandra. A prózai fikció tehát egyrétegű: próza és semmi más. A kalandfikció kétrétegű: próza + kaland. A fantasztikum három rétegű: próza + kaland + fantasztikum. A kaland a művön belül is deviancia: a

kalandor elhagyja a prózai világot, miközben a próza lakói rosszallják tevékenységét. A telekügynök Erdélybe megy, ahol találkozik a fantasztikummal. Murnau *Nosferatu*jában az alkusz kapzsi mohóságának témája vezet tovább a másik fajta sóvár mohóság, a destruktív erotika témája felé. A fantasztikumban más-más szereplőtípusok képviselik a szükségszerű, valószínű és valószínűtlen, lehetséges és lehetetlen modalitásokat, pl. a *Frankenstein*-filmekben komikus mellékalakok vagy groteszk hátráltató figurák képviselik a prózát, az őrült tudós a kalandot és a monstrum a fantasztikumot. A menyasszony ingadozik a kaland és próza között, de néha határozottan a próza szószólója (pl. a *Dr .Jekyll and Sister Hyde* című filmben, ahol ezért komikussá is válik).

A fantasztikus műben az elbeszélt világ felépítését tekintve a fantasztikum keretezi a prózát, amennyiben az al- és felvilág (pokol és menny) egyaránt fantasztikus, s a próza a közép. A lét már a fantasztikum eredeténél, a vallásos világképben két irányban túlteljesíti a prózát, a túlvilág kettéhasad, s minél inkább igyekszik a kapitalista prózához alkalmazkodó fantázia felszámolni mysterium fascinans és mysterium tremendum képzeletszerű kiszínezését, azzal a céllal, hogy később a mysterium tremendumot meg is tagadja, s kiküszöbölje a hivatalos vallások világképéből, annál nagyobb erővel tér vissza az elfojtott mysterium tremendum és a kasztrált mysterium fascinans a populáris kultúrában, melynek a vallásos elitek világnézeti defenzívával párosuló cenzurális konformizmusa által teremtett űr kitöltése válik nagy üzletévé. A visszatérő fantasztikum pedig átértékelődik, mind nehezebb megkülönböztetni, a vallásos elitek módján világosan szétválasztani „mennyei" és „pokoli" motívumait. A populáris kultúra gyönyörű édenei egyben vad édenek.

A hármas rétegszerkezet s a próza középfunkciója teszi lehetővé a fekete fantasztikum büntetésként, s a fehér jutalomként való megjelenését. Így lehet a fantasztikum az emelkedés, nemesedés és tisztulás, vagy az ellenkezője kifejezője. A fantasztikum, kaland, próza sorrend a történelmi genezist írja le, a próza, kaland, fantasztikum sorrend a felfokozás rendjét, a fehér fantasztikum, próza, fekete fantasztikum rend pedig a prózai világot az üdv vagy kárhozat perspektíváiként keretező fantasztikus rendeket (a menny-föld-pokol struktúrát). A képzelt világ szerkezetében a fantasztikum a keret, a cselekmény szerkezetében a próza, amennyiben a próza a kiindulópont és végcél, az út kezdete és vége, a kalandok foglalata, s ez keretezi így az időben a fantasztikus motivikát, mely visszavonul vagy legyőzik.

A cselekménybe bekebelezett világhatárokon jelennek meg a csodák és metamorfózisok. A próza-kaland határon az ember változik hőssé vagy intrikussá, a fantasztikum határán a világ változik mennyé vagy pokollá. A befogadó részéről e határok átlépése a felszabadulás élményét hozza.

A valószerűtlen szövegek modális pluralizmusa nyugtalan közegeket eredményez. Egy fantasztikus mű nemcsak a borzalmasan kísérteties vagy elbűvölően csodás fantazmát tartalmazza, hanem a mitikus vagy mesés képzetet ébresztő modern tudatalakot is feltételez. Az ébresztő alakulat rendszerint valami bűn, vétek, hiba (a fekete fantasztikumban), illetve nagy erény vagy nyomorúság, szenvedő és vezeklő készség a fehér fantasztikum esetén (különösen a kínai fantasy-filmekben). Murnau *Nosferatu*jában a kapitalizmus metaforikus vámpírizmusa szabadítja rá Európára a szó szerinti vámpírizmust. Terence Fisher *Drakulá*jában az emberiséget megmenteni kívánó vámpirológus nemes idealizmusa, az önfeláldozó, de tapasztalatlan rajongás vállalkozása zavarja fel a szörnyet. Jean Rollin: *Zombik tava* című filmjében a meztelenkedő fürdőző nő exhibicionizmusa indítja a zombiinváziót.

A *The Wolf Man* érzékeny, félénk és gyengéd fiatalembere vérszomjas szörnnyé alakul a teliholdas éjszakán. Rollin: *The Living Dead Girl* című filmjének vámpírlánya a megsemmisülésre vágyik, mely megszabadítaná a perverz vágy olthatatlan ingerszomjától. Az öröklét borzalmas fantasztikuma a semmi nyugalmához, az oldódáshoz képest, kínzó banalitás. A fantasztikus szereplők metamorfózisai a világ metamorfózisát jelzik. A csoda az a pont, ahol ezt a dinamikus és pluralisztikus világot nem írják le jól többé a klasszikus logika törvényei. Élőhalottak, lelkes élettelen tárgyak, egyszerre több helyen jelenlevő vagy ellentétükké átalakuló szereplők képviselik az új logikát. Az egymást kizáró komponensek koegzisztenciáján alapuló fantasztikus világ soha sem talál megnyugvást, mert míg a prózai tény kizárja ellentétét, a fantasztikum ezt nem teszi. A fantasztikum a fantasztikus világ prózai és fantasztikus alkatrészeinek kölcsönös és permenens elméleti tagadása és gyakorlati igenlése.

Valószínű, valószínűtlen és valószerűtlen, azaz próza, kaland és fantasztikum együttműködése más képet mutat a szövegben illetve a szövegfolyamban, a szövegek szövegében. A szövegek szövege, a világok világa szintjén az újabb, modernebb szövegrendszer az átfogó és a régi a szelektív, csak bizonyos élmények befogadására, kidolgozására és kifejezésére használható. A tudomány meg tudja magyarázni a mitikus magyarázatot, de a mítosz nem a tudományos magyarázatot. A mágiának a mágia kudarca esetére is van mágikus magyarázata, nincs belőle kiút. A tudomány azonban fel tudja függeszteni kritériumait, s átadni az érzékenységet a vallásnak, a művészetnek vagy a szórakozásnak. A tudomány kora tehát nem zárja ki világából a nem-tudományos szövegeket és beállítottságokat. A tudományos világképben helye van a mítoszoknak és meséknek, az ősi mágikus világkép és ember azonban nem tudja befogadni a tudományt. E tekintetben a prózai kor szellemi anyaga és élményrendszere a sokrétű, s a hős- és őskoré az egydimenziós, ám a prózai kor szövegeit illetően a régibb örökséget is tartalmazó szövegek a többdimenziósak míg a modern szövegek a homogének. Szövegfolyami szinten a modern a komplexebb, mert benne szendereg az összes régi kísérteties és fantasztikus világ, míg szövegszinten az archaikus eredetű szövegtípus modern reprodukciója komplexebb, mert csak a mai világérzésen át tudjuk megközelíteni és felfogni a kalandokat és csodákat.

1.7. A fikcióspektrum alaprajza és a szellem spektruma

1.7.1. A nagy narratívától a metanarratíváig

Lyotard megállapítja a „nagy narratíva” elavultságát, de nem tisztázza az általa minősített terület struktúráját, így a róla szóló kijelentések érvényköre is bizonytalan. Mert a nagy narratíva jelentheti az egyes elbeszéléseket a világfolyamat logikájáról és az ember rendeltetéséről, az ittlét világalkotó önépítéséről, az érzékeny aktivitásnak a létben való berendezkedéséről, a tudatos lét mint aktivitás önmegszervezéséről és az alkotó törekvések kooperációt nemző szellemi mintáiról, de jelentheti – mert a „nagy” jelzőt az „össz”-alakulat értelmében is vehetjük –, az eme elbeszélések egymásra reagáló összességében kifejlő logikát is. Az elbeszélések értelmet adnak az időbeli létnek, de az értelemadó elbeszélések egymásutánja az értelemkeresés történetét állítja elénk, s ez már egy másik történet. Ahogy az „Isten halála” gondolata a legtávolabbi istenítése helyére a legközelebbi istenítését állítja, s valójában nem az isten-

történet végét jelenti, ugyanúgy a nagy narratíva halála is egy új nagy narratíva, a nagy metanarratíva szintjére lépő elbeszélés, a kultúra dekadenciájának, szétesésének, öregkorának, bomlásának, züllésének és visszaesésének, barbarizálódásának vagy – ellenkezőleg – végigvitt racionalizálásának narratívája, mely a csodavilág bűvöletét vagy a világhódító harcra való kivonulást szerénységre intő mesével fékezi és hűti le.

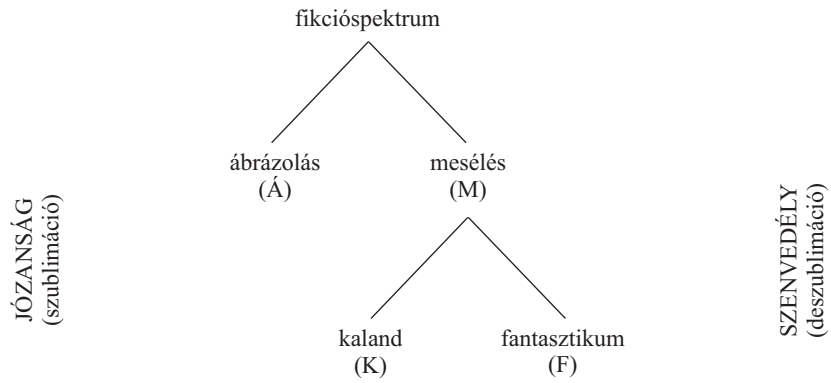
Ma egyszerre értékelik le és fel az elbeszélést: a nagy narratíva leértékelése a kis narratíva felértékelésével jár együtt. Elismerik mindenkinek a „saját elbeszéléshez" való jogát, megkívánják a mások „saját elbeszélésének" tiszteletét, ám ez utóbbi sérelmének tekintik a mások elbeszélésének kritikáját, vagy a közös sorsnak értelmet adó elbeszélés javaslatát. Az elbeszélések felülbírálásának tilalma azonban az elbeszélések kommunikációjának feladását is jelenti. A nagy narratíva búcsúztatása valójában a narratív világ monadizálását, feldarabolását és a kommunikatív lehetőségek tagadását vagy tiltását szolgálja.

A jelenlegi narratív szkepszis a metanarratíva logikus fejleménye. Miután a történelmi világ értelmének újraköltéséről lemondtunk, és az érzéki világ kitágításának ambíciója is kimerült, a XX. század második harmadában a politika akarja átvenni a kreatív értelemadó funkciót, de az akarnokok és szadisták, érdekemberek és pártkáderek tevékenysége csődbe viszi az összes ilyen természetű vállalkozást. A művészet, mely előbb a szenzibilitás kitágításába húzódott vissza, a diktatúrák után már csak az érzékenység életben tartásával foglalkozik. Végül az érzékenység eszményéről is lemond, s megelégszik az élménytréning eszményével, ajzó ingerek szolgáltatásával. Az élménytársadalom nem újjászülni s finomítani, differenciálni sem, sőt őrizni sem akarja a szenzibilitást, csupán kihasználni annak tetszőleges és eldurvuló formáit. A szellem visszavonul az érzékiségbe és autoerotikussá válik.

1.7.2. Antropospektrum (A fikcióspektrum antropológiai alapjai)

Előttünk áll a világok spektruma, a tényvilágtól a mitikus káosz őssötétjéig, melyben még nincs szó, distinkció, parancs: legyen világosság (azaz különbség)! Az össz-spektrum előttünk álló vázlatos rekonstrukciója a kommunikatív spektrum esztétikai-poétikai, narratív-szemiotikai dimenziójának szerkezetét és dinamikáját, történelmi és rendszertani összefüggéseit hivatott feltárni. A spektrum durvastruktúrája a régiók viszonyait, finomstruktúrája a régiók belstruktúráját jelenti. A spektrum makrostruktúráját vizsgálva nem egyes régióit, hanem ezek viszonyait kutatjuk.

Miután felvázoltuk a fikcióspektrumot, a rá jellemző, fejlődését és differenciálódását meghatározó szellemi erőterek kutatása kerül középpontba. A differenciálódott jelenségeket különféle alternatívák, alternatív erők konfliktusaiban kialakuló határok tagolják. A legfeltűnőbb határokat a spektrum régióinak jellemzése során nagyjából megrajzoltuk. Most az a kérdés, milyen erők felelősek e határokért, hogyan építették ki a spektrumot, s mi történik ma, vagyis a narrativ szellem összmozgásának nívóján vizsgálódva megfigyelhetünk-e élő mozgásokat a jelenben?

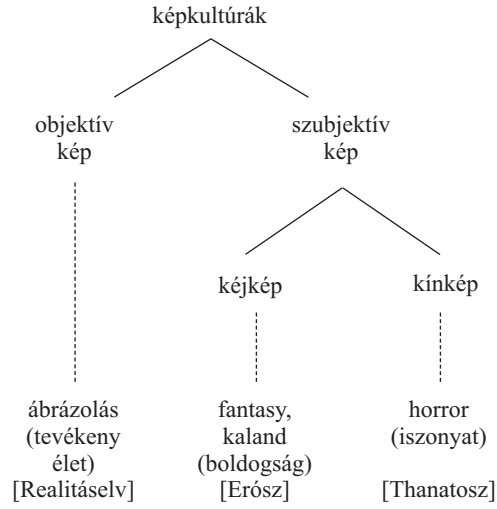


11. ábra

Próza, kaland és fantasztikum formáinak spektrumát poláris „erők", ész és ösztön, értelem és erő, szellem és élet, józanság és szenvedély ellentétes pólusai formálják. Egyik póluson a legnagyobb józanság, pontosság, tárgyilagosság, fegyelmezett értelem és felelős, szabad szellemerő, másik oldalon a legnagyobb emóciók, indulatok, az életerők tetőzése. Ott a legteljesebb a szublimáció, itt beteljesedik a deszublimáció, ott a legfogalmibb képek, itt a legkevésbé fogalmi képek határozzák meg az érzékenység intellektuális vagy antiintellektuális jellegét: a józanság és szenvedély, erő és értelem között ingadozó képek a két erő váltakozó mérvű megszállása által differenciálódnak.

Az előző két és félezer év mítosz és logosz, lélek és szellem beállítottságait differenciálta, míg a XIX. század a logosz finomszövetét dolgozta ki (ész, értelem), a XX. század pedig a mítosz mélységét, a lélek rejtőzködő struktúráit (tudattalan) tette vizsgálat tárgyává. A józanságot a tényképegysége, a szenvedélyt kéjkép és kínkép kettőssége testesíti meg. Iszonyat és boldogság képeivel állnak szemben a konszolidáció és tevékeny élet képei. Az, hogy a fénykép első sorban tényképegy, nem zárja ki a szenvedélyeket, ellenkezőleg, lehetővé teszi számukra, hogy önkifejezésük céljából elrabolják a tényvilág levonatát.

A fantasztikum mint „menekülés a valóság elől" kétféle utólagos kapcsolatot is felmutat a valósággal, egyrészt a „rejtett valóság" vagy az „átfogó valóság" hipotetikus és indirekt kifejezéseként is értelmezik, másrészt a „lelki realitás" kifejezéseként. A kéjképek és kínképek lélekképek. A tényképek harcolnak a lélekképekkel. Ha a spektrum fikciótípusait elemezni kezdjük, a fantáziavilágok típusokba sorolhatók, amelyek alapvető késztetésrendszereknek felelnek meg. A tényképekben a lélek a világ szószólója, a kéj- és kínképek (lélekképek) közegeiben a világ a léleké. Ezért hűvösebb és mértéktartóbb a spektrum az egyik, szenvedélyesebb a másik pólus felé haladva. (Az önismeret számára releváns lélekkép annyiban jeleníthet meg a realitásképen túli világdimenziókat, amennyiben maga a lélek mikrokozmoszként utal a makrokozmoszra, s magában talál meg olyan létstruktúrákat, melyek a környezetben nem hozzáférhetők.)



12. ábra

A szemünk elé táruló összstruktúra messzemenően egybeesik a pszichoanalízis metapszichológiájában feltárt összefüggésekkel. Csupán a tagolás, a vizsgálat hangsúlyeltolódása más. A Thanatosz megfelel a fekete fantasztikumnak, ez Erósz a fehér fantasztikumnak és a kalandnak, míg a realitáselv az ábrázolásnak (a spektrum realitásképkonform részének). A Thanatosz az ösztön nyers törvénye, míg a Libidóban az ösztön törvénye átalakul, magasabb szervezettségi formát vesz fel s a „szív törvényeként" jelenik meg. A kalandfilmekben az Erósz még csak keresi a szív törvényét, melyre a melodrámában rátalál. A Thanatosz az iszonyat, az Erósz a bűvölet világa. Az az éhségé, ínségé, szorongásé, rettegésé és gyűlöleté, melyben a pozitív a negatív szünete, ez a vonzerőké, melyben a negatív jelenik meg a pozitív hiányaként, visszaésésként.

A konkrétum az agyar, az izom, az agancs, a gyomor, a nemi szerv. A szervek dolgozni akarnak, öklelni, szúrni, széttépni, emészteni, legyűrni, töltekezni vagy kiürülni, ebben az értelemben beszélünk részösztönökről. Mindegyiknek saját céljai vannak, önálló – tudattalan – emlékezete. A táguló és bonyolulttá váló személyközi és tárgyi-technikai viszonyok által közvetített, elhalasztott kielégüléseken alapuló kulturális világban az ösztönök szabályozó funkciója nem jól működik. Az érzelmek és szenvedélyek is az ösztön rokonai, amennyiben kényszeresek és spontán jellegűek, a szeretet vagy gyűlölet megtörténik az emberrel, nem elhatározás kérdése.

Ugyanakkor az érzelmek – az ösztöntől eltérően – látóak, tudóak (=a tudat közvetíti őket), s individualitásokra, konkrét teljességekre irányulnak, nem pusztán zsákmányokra, nem a részösztönök résztárgyaira. A szív törvénye úgy születik, mint a részösztönöket összefogó, tudatosító első centrum. A tudat közvetíti, kiszínezi, egységbe szervezi az ösztönkielégüléseket, elhalaszt egyeseket, kibővít és megsokszoroz másokat. Az ösztönök kölcsönös átdolgozása közvetítette önmegtagadás által váltja fel a felemésztendő zsákmányt az együttélés partnere. Az ösztönnek a belső nyugtalanságról, a tárgytalan szenvedésről van indulatokba kódolt, izgalmakként megformált önképe, tárgyképe pontatlan, absztrakt kiválókra redukált, így tárgyválasztása sem igényes, míg az érzelem kultúrája már a kibontakozott intencionali-

tás képét nyújtja: valami iránt valahogyan érzünk. A viselkedést már nemcsak a belső összhangtalanság, az egyensúly felborulása vezérli, hanem a tárggyal való összhang is: az énérdek már a tárgyértékkel vitázik, a tudatos énérdek már nem vak önzés.

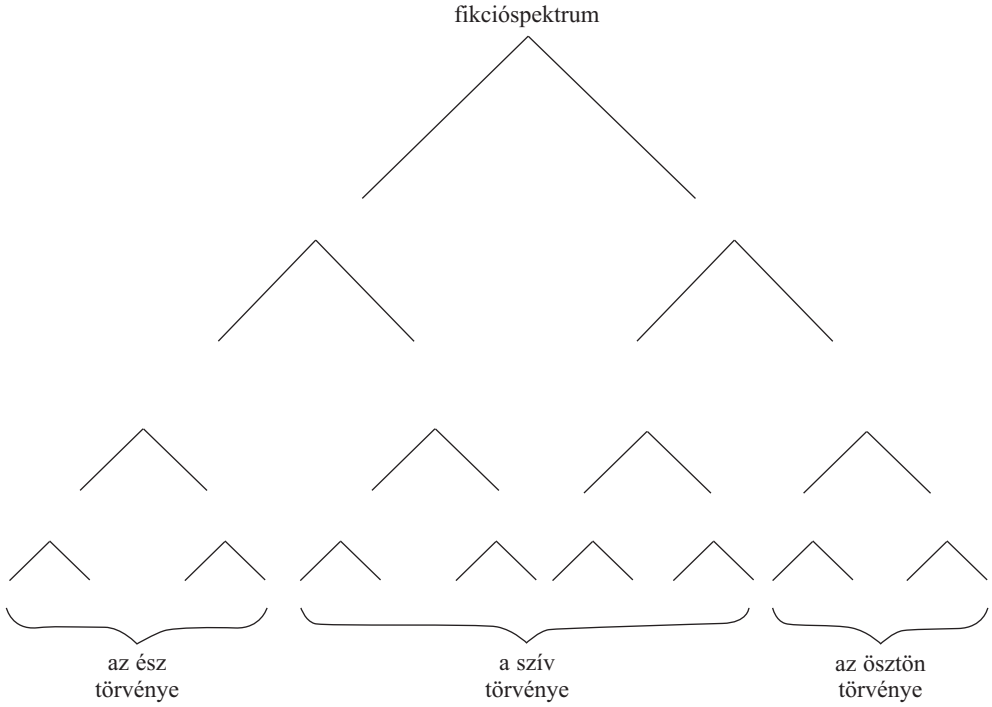
Az ösztön törvényét meghaladja a szív törvénye, mely felfedezi a másvalakit, a vele való szimmetria lehetőségét, mely még kivételes szimmetria. A másvalaki mint a szívbéli vonzalom tárgya kivételes, monopolisztikus szimmetria-objektum. Miután a melodráma szerelmi pátoszának közegében egy embernek adunk oda mindent, szükség van olyan műfajokra is, amelyekben megtanuljuk figyelmünket, megbecsülésünket, empátiánkat és szolidaritásunkat elosztani: emancipálni a a „Nagy Ő”-vel a „kis ők”-et, az eggyel a sokat. A *Szállnak a darvak*ban ezért osztja szét Veronika a pályaudvaron fehér liliomait, melyekkel Boriszt várta. Az ész törvénye számára minden ember énjogú partner, és minden tárgy önmagában véve, a szemlélő érdekeitől elvonatkoztatva szemlélendő. Az ész törvénye, új távolságokat és alternatívákat teremtve, úgy győzi le a szenvedélyt, mint a szenvedély az ösztönt és a tudat a reflexet. A szív törvénye még kitüntetett individualitásokra reagál, míg az ész törvénye bármire képes az előbbieken kitanult módon, az „Objektliebe” figyelmével, odaadásával és alkalmazkodásával reagálni. A szenvedély még a gyönyör céljából teszi ezt, míg az ész törvénye legfeljebb az objektív szeretet vagy a funkcióöröm (a megértés, megoldás és alkotás öröme) kedvéért, amely gyakran negatív örömökkel (mint a szeszélyesen jelentkező részösztönök kordában tartása, alkalmi megfegyelmezése) társul. Az erőfeszítés, a megcsinálás, alakítás, bevégzés funkcióörömével vele jár a lemondás, a halasztás tűrésének öröme, a nélkülözés bírásának öröme. Míg az alacsonyabb intellektus hisztérikusan zabálja a nyugtatókat és fájdalomcsillapítókat, vagy az éhség és szomjúság első jelére pánikba esik, a matematikus mindezek helyett számol, s nem veszti el szellemi egyensúlyát. Sem a köznapi izgalmak, sem a testi fájdalmak nem férkőznek „szelleme közepéhez” olyan közel. E „szellemi közép” fájdalomcsillapító hatását előlegezi a „másik”, a „másvalaki”, a „társ” mint „közép”: ha az ember fájdalmát a másik öröme csillapítja vagy az ember a másik fájdalmát érzi és nem a sajátját.

Egy nap az ösztön bizonyult elégtelennek, később pedig az első centrum, amely egészet alkotott a részösztönök által széttépett emberből, a szív törvénye sem volt többé elegendő. A szív törvénye által nyitott lelki fejlődéstér hőskorában a rajongás és szenvedély felfedezi az elhalasztott gyönyörök előkéjének kisugárzásán alapuló örömöket. Még a melankólia is a gyönyör perspektíváján belül viszonyul a világhoz, ugyanúgy működik, mint a beteljesedést elhalasztó rajongás, csak véglegessé teszi az elhalasztást (azaz a negativitás eszkalációjával elhalasztássá a halasztást, majd a negatív pozitívba átcsapásával végtelenné a keresést). A szív törvénye által hozott kifinomodás helyet csinál egy új törvénynek. Az elhalasztott gyönyör örömmé szelídül, a kéj szublimált gyönyörré lelkesül, túlnő a pillanaton, és mind aktívabban és elmélyültebben tárgyiassá válik, s fogyasztó erőből alkotó erővé képzi ki magát, ebben az új összefüggésrendszerben pedig az öröm elajándékozható. A funkcióöröm kielégül a munkában, a műben, a gondoskodásban, s az öröm szellemi fokozását a közvetlen örömnek az énről való leválasztásában, a másik öröméről való gondoskodásban találja meg. Az énnek ez az önmagától való elfordulása új világba vezet át.

Az ész törvénye ugyanúgy a halasztáson alapul, mint a primitív indulatok pacifikálása, a szenvedélyek szublimációja, de nem csupán egy kitüntetett céltárgy érzéki birtoklásának elhalasztásán. Az ész törvénye minden tárgyi viszonyt elhalaszt, a tárgyi világ szemléletét függetleníti a szubjektum lelki ökonómiájának konfliktusaitól és a szenvedélyek céljaitól.

Ezáltal újszerű személyes és kollektív biztonságot szavatol. A szív törvénye a kitüntetett egyetlenséget fedezi fel, az ész törvénye a sokaságot és a mindenséget. A szív törvénye a teljesedést, a kielégülést teszi zárójelbe, az ész törvénye többet, az ént. Már csak a tárgynak, a belátott szükségszerűségnek vagy a lehetőségek teljessége elfogulatlan víziójának van szava. Az öneldobó én azonban visszanyeri önmagát, az empirikus énből a szükségletek által többé nem terrorizálható szabad én „kel ki", mely új nívóról, a szelleméről tekint vissza az előbbire.

Az ész törvénye nem elvesz, hanem ad. Nem kifoszt, hanem kitágítja a világot. Nem dönt rabságba, ellenkezőleg, nagylélegzetűvé teszi az életet. Azt mondtuk, hogy a próza egyféle, míg a képzelet világai sokfélék. Azt is hozzátehetjük, hogy a józanság egyféle, míg a szenvedélyek egymással is harcolnak. (A képzelet anarchiája és az ész konszolidációs törekvései egyaránt fontosak a lelki ökonómiában, az egyik elérése csak akkor pozitív, ha nem jár együtt a másik sorvadásával, ha nem egymás rovására érvényesülnek.) A fontolás megnyugvást keres, kilábalást a szenvedélyek harcából, felismerve, hogy az ésszerűtlen mohóságok konfliktusa kölcsönösen lerombolja a beteljesedési lehetőségeket, míg az ésszerű lemondás helyet csinálhat nekik. Ezért keresi az ember azt, amit tenni kell, ami, a gyönyörök és csábítások poklával szemben, végül egyfajta megváltásként jelenik meg, új tér nyílásaként; a rezignált szenvedélykultusz, mint új gyengeségkultusz, szükségszerű velejárója a nagy narratíva elutasításának, s annak szempontjából nem más, mint megváltásfeledés. A megváltás eszméjének racionálisan kifejthető lényege az a hit, hogy a lét mint egész is óvható és rendben tartható.



13. ábra

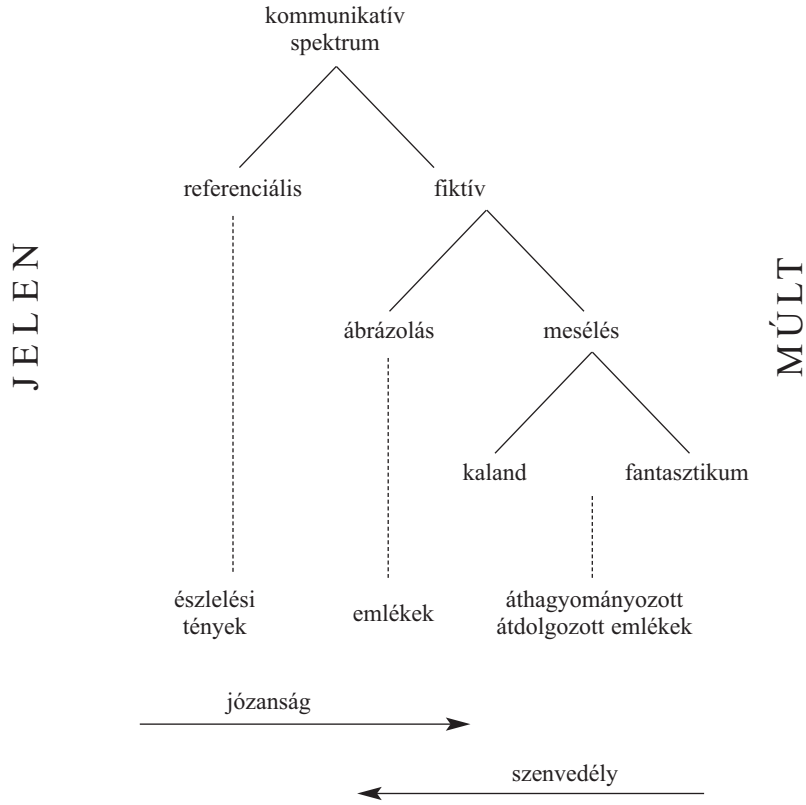
Az ész törvényével együttjáró kötelességfogalom eredetileg felszabadító erő, mely a nyárspolgári kényszerkultúrában süllyed csak le elnyomó, elfojtó kötelességgé. Ha ugyanis a parancs nem teljesíthetetlen követeléseket állító, álszent követelés, úgy a kényszerítő feltételeknek csak a szabadság elsajátítása során lehet szerepe, később a funkcióöröm pótolja őket. A kötelesség fogalma összefügg a szabadság örömével, és a legjobb megoldásra való rátalálás szellemi faszcinációjával. A szabadság nem kötelesség, de a kötelesség szabadság, felszabadulás a primitív mozgatóerők uralma alól. Olyan törvény, amelyet az ember maga ad magának, nem a természettől kapja. Régebbi, archaikusabb, primitívebb erőivel az ember mélyebben összenőtt. Ezek az erők az újabbak számára veszélyt jelentenek Az ösztön és az érzékiség erősebb, mint a szellemi érzék. Az, amit az ember igaznak, helyesnek, értékesnek kénytelen tartani, mélyebben igaz, mint amivel spontánul azonosul, de az előbbi nem szabadít fel olyan spontán lelki erőforrásokat. A kötelesség mozgatóerőinek munkája nem megy magától, mint a vitálisan megalapozott, naturális szenvedély munkája. A természetes örömfüggés világában az ösztönök erősebbek a szellemnél, de ennek határán elvesztik hatalmukat, és a feltétlen hatalmak egy feltételes hatalom befolyása alá kerülhetnek. Az erről szóló cselekményekben a kaotikus ösztönök múltja szorongat, s a bűntudat eredményezi a megújulást. Ha a vezeklő ember vállalja a kínt, vagy közönyössé válik az öröm iránt, akkor a szellemi kényszerítők lebonthatják az ösztönös kényszerítőket, felhasználva ezek egymással is szembeforduló, kaotikus természetét. A *Tavasz, nyár, ősz, tél, tavasz* című filmben a kiélt szenvedéllyel való találkozás maga a bűnhődés, mely hozzáférhetővé tesz, az önmaga elvonókúrájává lett hedonista kultúrával találkozva, egy magasabb létnívót. Ezt a kilépést testesíti meg a filmben a „mágikus pillanat", melyben a szerzetes a magasba emelkedik. Az illúziótlanság itt nem kiábrándulás, hanem belépés a szelíd „Übermensch", a jótékony hatalom- és lehetőségtöbblet világába.

A szellem azért fedezi fel a kötelességet, mert e szükséglet által a primitív szükségletek konfúzus terrorja ellen lázad. Mindenek előtt önmagával szembeni kötelessége beszámíthatónak és hatékonynak lenni, mégpedig mint egész ember, máskülönben széttépik a részösztönök és egy örömnek az ára lesz minden további öröm elveszítése. Az erősebb, ősibb mozgatók könnyen legyőzhetik a gyengébbeket, újabbakat, de azért jön létre a mágia, a vallás, a művészet, a tudomány, a gyülekezet, az állam, a műveltség, hogy az erőviszonyokat megfordítsa. A szimbólumok a naturális kényszerítőket átdolgozó szellemi kényszerítők.

A különféle filmek között választó néző próza és kaland, ábrázolás és mesélés, kaland és fantasztikum, vagy a prózán belül tárgyábrázolás és önábrázolás, a személy önábrázolása és a nyelv önábrázolása között választ vagy ingázik, önfeledés és önmagára figyelés, oldódás és kontroll különböző kombinációival kísérletezik. E formák az életben is megvannak. A köztudat ebben a rendszerben mozog, ha a szembeállítja egymással a zsenit és a nyárspolgárt vagy a „normális" embert és az őrültet. Mindkét figurát örökli a tömegkultúra mitológiája, az őrült megjelenési formája a mad scientist (*Frankenstein*) vagy az őrült művész (*Az opera fantomja*), a nyárspolgáré Tod Browning *Drakulá*jának ingatlanügynöke, aki érzéketlen a valóság ismeretlen összefüggéseire, vagy Arthur Lubin: *Az opera fantomja* című filmje zeneműkiadója, aki a művészetben pusztán az üzletet látja. Köznapi ember és zseni szembeállítása vagy Hegelnél „fenntartó egyén" és „világtörténelmi személyiség" alternatívája a felfokozott létet állítja szembe az átlaggal. Őrült és nyárspolgár oppozíciója ezzel szemben nem a szürke átlagot konfrontálja a nagysággal, hanem az egyoldalú extremitásokat szembesíti. A filisztert a józanság túlságaként jellemzi az irodalom, az őrültet pedig a szenvedély túlságaként.

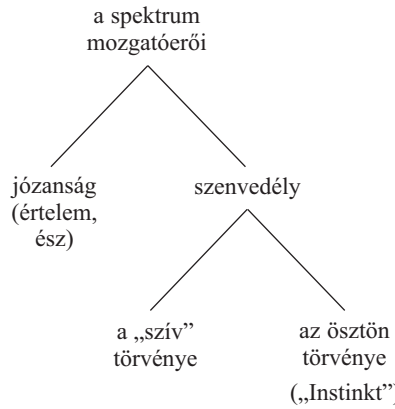
A lelki betegség nem abban áll, hogy az egyén valamilyen különleges tudatállapotot él át (pl. eufóriát, deperszonalizációt, a külvilág álomszerűen idegenné válását stb.), hanem abban, hogy egy lelki állapot rabjává válik, s így elszegényíti őt, ami gazdagíthatná. Ha a fikciópektrumot egy lelki spektrum továbbfejlesztésének, magasabb objektivációkká konkretizálásának tekintjük, a lelki problémák a fikciópektrum foghíjaiként vizsgálhatók, a stukturális deficit problémáiként kezelhetők. Az őrületben az őrjítő, ami hiányzik, a kontrollstruktúrák leépülése, az interpretáció és viselkedés, megértés és cselekvés szervezettségének csökkenése. Az őrület elsöpri a szellemi és gyakorlati kooperációt megalapozó megállapodásokat. Ezeket pedig azért nem tudja az ember akceptálni, mert önmagával sincs összhangban: a külső meghasonlás és a belső kölcsönösen tükrözik és közben végletekbe hajszolják egymást. A kommunikálni nem tudó érzékenység és együttműködésre képtelen szenvedély elmerül a deszemantizált egyedi világok börtönében, melyeket, az alkotás részben kommunikálható, szemantikailag túltelített személyes világaival ellentétben, nem a szervezettség plusza, hanem mínusza jellemez.

Ha a józanság nem őrzi a szenvedélyt, maga a szenvedély is felbomlik, a bomlásprobléma pedig az idők mélyét tárja fel.



14. ábra

A józanság és szenvedély harca által formált spektrum drámáin áttetszik egy régebbi, „Ádám-előtti” harc, „szív” és ösztön („Instinkt”), szenvedély és indulat harca.



15. ábra

Az őrületet esztelenségként, értelemzavarként, a neospektrum (= a szellemi spektrum kései része, újabb vívmányai) károsodásaként szokás értelmezni. A lapos racionalitást hasonlóan értelmezhetjük az archeospektrum defektjeként (a fantázia elhalásaként). A melodrámákban a kicsinyes és előítéletes nyárspolgárok a zsenik kínzói és a szerelmesek elválasztói, de a derekas nyáraspolgárt is ismerjük. A Hitchcock filmek kedvelt figurája Mr. Smith, egyfajta fejlődőképes és érzékeny nyárspolgár, aki épp a konfliktusok megélése és a harcok megharcolása következményeképp sajátít el olyan új érzékenységeket, melyek képessé teszik az őrült zseni legyőzésére (*Shadow of a Doubt*). Ész, értelem, fantázia, érzelem, indulat spektrumában a logosz felső vagy a mítosz alsó régiói is károsulhatnak. (A modern világ az előbbi károsodást, a neospektrum zavarát, ami az archeospektrum destruktív „aljának” burjánzásával egyértelmű, agresszívan ápolja, gyógyítja vagy igyekszik elejét venni, míg az utóbbit, az ősibb funkciók elhalását, természetesnek tekinti és elfogadja. Sőt, az érzelem és fantázia jelenlétét, funkcióját akarják végül kezelni, nem a logosz elveszítését.)

A filiszter, a nyárspolgár lapos racionalitását az érzelmi elszegényedés szimptómájaként ábrázolja a művészet. A nyárspolgár és az őrült félemberek: egyik elveszíti a másikat meghatározó, csak a másikban fennmaradó részt. Mivel a fikciókspektrum az erők, lelki képességek, érzékenységek rétegrendjét tárja elénk, az egyéni karakterek és a kultúratípusok is felfoghatók az egyes rétegek erősödése, gyengülése vagy kialvása által meghatározott variánsokként. Az *Észak-Északnyugat* című Hitchcock-film kalandjai és megpróbáltatásai során a film hősében a maga számára is ismeretlen készségek, váratlan lehetőségek ébrednek fel. Az emberben minden benne van, az egész spektrum – mint aktív képességek vagy legalább mint passzív érzékenységek rendszere – mindenkiben benne van, de a komponensek sokasága túl gazdag, az egyes individuumban vagy kultúrában nem bontakozhat ki minden egyenlő erővel. Az ember elnyomja vagy elhanyagolja érzékenységei egy részét vagy a környezet nem ad nekik táplálékot és fejlődési tért. A teljes emberi lehetőségrendszer egyes komponenseinek erősödése vagy gyengülése a specializált alakulatok differenciálódásának alapja; az alapvető erők egyikének kialvása ezzel szemben nem a morfológia, hanem a teratológia témája, a lélek és kultúra defektjeinek vizsgálatára tartozik. A teratológia egy fokkal radikálisabb problematika a morfológiánál, de nem kevésbé tanulságos. A defekt: valamely hiány tünete. Hiánya esetén a mínuszkomponensként megjelenő minőség nagyon radikálisan jelzi szerepét

az emberi drámában: mire mentek nélkülem!? A torzulások olyan esetek, melyekben az érzékenységek és képességek spektrumának egyik fele a másik nélkül akar megélni, az értelem, maga alatt vágva a fát, fellázad az emóció, a fantázia és a vitalitás ellen, vagy az élet akar ész nélkül érvényesülni. A filiszter elvesztette a szenvedélyt, az őrült a józanságot. A filiszter esetében az archeospektrum degenerált, a fantaszta vagy az őrült esetében a neospektrum. E degenerációk és a fikcióspektrum specializációs jelenségei között az a különbség, hogy a fantasztikum nem őrület, hanem a káoszjárás energiáit kihasználó beavatás eszköze. A nagy prózai alkotásokban sem a filiszter mesél a prózáról, hanem a szenvedély beszél a köznapokról és a filisztervilág fogságában senyvedő szenvedélyről és erényről. A kialvás hálás tárgya a művészi ábrázolásnak, egy erő kialvásának bemutatása azonban – ha az erőt igenelve, a kialvást pedig kritikusan ábrázolják – nem eme erő kialvása, ellenkezőleg élesztése. Ha a művészben aludt volna ki az erő, nem venné észre, hogy hiányzik. A művészi kialvás jelei nem a kialvás képei, ellenkezőleg, az önelégült magabiztosság hamis egészségtudata és fanatikus igazsághite.

A józanság ellenpólusát indulatra és szenvedélyre, a „szív" ellenpólusát észre és értelemre bonthatjuk. A szív és az ész keresik egymást, az értelem és indulat harcolnak egymással. A pólusoknak kommunikációképes és kommunikációképtelen változatai vannak. A *Drakula*-filmekben Van Helsing a jó orvos, aki a tankönyvekben nem szereplő tünetcsoportokra is érzékeny, értelmezni próbálja, kutatja az ismeretlent, s ezért nemcsak a konvencionális betegségeket tudja gyógyítani. Ő képviseli az észt, míg azok, akik túlságosan könnyen mondják ki a „lehetetlen" szót, a puszta értelmet képviselik, a nyárspolgári gondolkodást.

Az elitkultúrával az ősi népi vagy a modern populáris kultúrát állíthatjuk szembe. Vico a mitológiát mondavilágként határozza meg, mely a kozmosz és a társadalom egészének képzelt genezisével foglalkozik, melyhez képest a mese átlelkesült: az egyén érvényesülése, boldogsága a meseproblematika középpontja. Az elitek csak önmagukat tekintik „felébredtnek", s ha ébredésterminológiájukat alkalmazzuk, a mítosz az éjszakai, a mese a reggeli álmoknak felel meg, mely utóbbiakba már beszűrődnek nappali benyomások, a reggeli álom úton van az éber én felé. Az eliteket katonai és papi elitekre osztjuk, mert a populáris kultúra általánosítja a háború és béke fogalmait: a gazdaság és a politika is kemény létharc, örök háború. A papi eliteken belül a képzelet, az ész, az értelem papjainak ellentétei tipizálják a hitvilágokat. A mítosz az ösztön, a mese a lélek beteljesedését beszéli el, míg a szellem beteljesedése a filozófia ígérete volt. A filozófiával azonban konkurál a tudomány, s a technikai világban a ráció legyőzi, kiszorítja az észt. A ráció önhittsége a hitet a babonával, s végül az észt is a hittel azonosított babonával azonosítja. Az észellenes értelem uralmával szembeni elégedetlenkedés kifejezői a filozófiai diskurzus különböző korszakaiban a „mechanikus materializmus" illetve a „gyalogracionalizmus" fogalmai. Miközben a sztálinista politikában, de a szovjetmarxista filozófiában is ez a gyalogracionalizmus valósította meg a korlátoltság és kegyetlenség diktatúráját, Lukács vagy Brecht, más-más módon, egymással is meghasonlottan – mert az ész meghasonlott és nem a korlátolt mivoltában könnyen tervezhető és szervezhető értelem – az ész uralmáért harcoltak. Figyeljük meg, a *Kurázsi mama és gyermekei*ben az együgyű, de nagy szívű leány szívének diktátuma, az „ész ösztönét" képviseli, s jobban megfelel a szellem követelményeinek, mint Kurázsi mama számítása. A Brecht által leírt módon működik a kor szovjet tömegfilmje is, melyben szintén a „szív ésszerűsége" korrigálja az ideológiai diktátumokat.

Az ész nem a funkcionális összefüggések számláló kalkulálása, hanem a létegész megértésére törekvő áttekintő, perspektívatételező képesség. Az ész csak akkor ész, ha összefogja az összes lelki képességet, melyek előtte jártak, előtte itt voltak, s ha ezt nem teszi, észből értelemmé csúszik le. Az értelem a környezet kihasználására irányuló, tényekkel számoló taktikai érzék: előnyt szerző, előre gondoló, hódító ravaszkodás. Az ész nem tud holtnak tekinteni, az értelem nem tud nem holtnak tekinteni, s ha formálisan elismeri is, hogy valami él és érez, vele érezni nem tud.

Az ész érája befogadja és növeli a rációt. A ráció érája elutasítja, leértékeli az észt. Az értelem az ész nélkül akar boldogulni: az értelem esztelen. Az ész uralma befogadó, az értelemé kizáró jellegű. Az észhez hasonlóan utasítja el a mai civilizáció a „szív" kultúráját. A „szív" kultúrája elleni harcot – mely kultúrának a film műfajrendszerében a melodráma volt a megtestesülése – az elitkultúra, a XX. században „szívügyének" tekintette.

A szív törvénye és az ész törvénye viszonya nem egyértelmű. A rajongás, a szenvedély, a szív törvénye számít az akarat és mérlegelés kultúrájának támogatására, ez utóbbi azonban, a „józan ész" parancsaként, a siker törvényeként , az önző számítás szolgálatába állva, feláldozza a szív törvényét. Az okos jóság, az intellektuális szeretet szolgálni kívánta a szív törvényét, s a szenvedélyek erénnyé alakítását ígérte a szeretet világában. Az észtörvény, amely legyőzi a szívtörvényt és tovább halad, nem az igazi észtörvény, csak az átszellemülés hamisítványa, a győztes-barbár technikai racionalitás. Az ész törvénye magával viszi a szívét, a rideg ráció szembefordul vele.

A ráció az uralom ereje, az ész az önuralomé. Az akarat akkor több mint szenvedélyes éhség, akkor válik szabaddá, azaz önuralommá, ha olyat akar, ami nem megy magától. Ennek híján az akarat nem lenne új princípium, csak a gondolattalan cselekvésbe fejest ugró megkívánás. Az akarat a mérlegelő kötelesség princípiumaként új elv, ekként egyesítheti a szív és az ész törvényét. Leni Riefenstahl *Az akarat diadala* című filmje csak az akaratos számítás és az általa manipulált nyers ösztön diadalmenetét mutatja be.

A technikai és szervezeti miliőnek értelemre van szüksége, nem észre, s az ész fejlődéstere eltűnik az új kultúrában. A rendszerváltó újkapitalista országokban a nagyvállalatok a volt pártkádereket szeretik alkalmazni, mert vonalhűek, azaz feltétlenül magukévá teszik a „vállalati filozófiát" és nem „okoskodnak". A cselekvésterek elvesztése során a halasztás vagy visszavonás üres lélektereinek első kitöltője a vágy, második a szellem; az ész és a szív törvénye egyaránt a természet és a társadalom általi kímélési periódusból származik. A növekvő szellemi lehetőségek előtt álló egyén számára nemcsak a beavatás fontos, hanem eme kímélési periódus is, a kooptálás, befonás, alkalmazás elhalasztása. Az egyénnek a társadalom általi konfliktusos fogadtatását, s tehetségével, kreativitásával arányos elutasítását kímélési periódusnak nevezzük, mert ezzel a gyakorlati kicsinyesség és a banális érdek a szellemet magát kíméli. Az elveszett cselekvésterek és az egyén magánya növekedését, a melankóliakutatással ellentétben, nem pusztán negatívan értékeljük. A cselekvésdeficit szenvedéseket okoz az egyénnek, míg a magánydeficit a társadalom kulturális katasztrófájával fenyeget. Nincs többé magány, a magára maradt ember a „mobilját" nyomogatja, mely a közösség erősebb köldökzsinórja, mint a vallás. A magányt nem ismerő, szüntelen megszólított és megszólító lény a kollektivizmus eksztázisában él, soha sincs egyedül, folytonosan kommunikál, nem ismeri a gondolat distanciáló visszavonulását, az önmagával vagy a kultúrasűrítményekkel (a kultúra szellemi összefogottságot és koncentrált erőfeszítést követelő klasszikus alkotásaival)

való kommunikációt. A gondolkodást lemészárolja a beszéd, mely az egyént és csoportot megerősítő és a helyzetet konzerváló ingerek rituális cseréjére redukálódik. A média a kölcsönösséget technikai problémaként kezelte és oldotta meg, a technikai válasz lehetősége adott, e lények azonban, kiknek üzenetei szakadatlanul átfolynak egymás agyán, nem szellemi kiindulópontok, csupán reagálnak. Mindenki szakadatlan kommunikál, de a küldő, a közlő, a feladó, a szerző elveszett, hiányzik a rendszerből. Minden közlés teljességgel a befogadásra redukálódott. Az, aki formálisan közlőnek látszik, aktivitásával csak azt igazolja, hogy befogadta az „ukázt", képes pontosan azt érezni, gondolni és mondani, amit e helyzetben kell vagy illik. A szellem egyoldalúvá válik, az egyes lény csak vevőkészülék. Tartalmakat tölt le a viszonyhálókból, azoknak individuális tartalmakkal való feltöltése azonban megszűnik, sőt, az utóbbiak létébe vetett hit is elvész.

A „leredukálás" az ösztön barbarizmusa, mely leveti az észt. A „felredukálás" a ráció újbarbarizmusa, mely elvágja kapcsolatát előzményeivel, le akarja választani a lelket és ösztönt, az elnyomás, elfojtás modelljére alapozza sikerstratégiáját. A *Soylent Green*, a *Terminátor* vagy a *Mátrix* ábrázolják azt a világot, mely csak a gazdasági, hatékonysági számítások szempontjain alapul. A „leredukálás" sikerstratégiája a vadállat, a „felredukálásé" a gép ideálját követi. Mindkettő – nem a gép vagy a vadállat, hanem a vadállatias vagy gépies ember – egyformán szívtelen, emocionálisan korcs, nyomorék. Mindkettő az új elválasztása a régitől, de az egyik a régitől, a másik az újtól akar szabadulni. Mindkettő felezi a lelki spektrumot, s az egyik a felspektrummal, a másik az alspektrummal akar megélni. A jövővesztés vagy múltvesztés ideálját képviselő torz sikerstratégiák hol az ösztönösséget, hol a gépiességet fetisizálják.

A vitalitással szembeforduló, gépiesen számító szellem magát is felezi, mert az ész a szellemnek az érzelemmel, indulattal, ösztönnel kommunikáló része. A *2001 Űrodüsszeia* számítógépe tökéletesen ravasz kalkulátor és konspirátor, de nem ismeri az együttérzést. A tudattal szembeforduló ösztönember szintén felezi magát, lemond az érzelmi kifinomodásról, amely utóbbi feltételezi a nyers érdeken túl az empátiát, s az ösztönök erősségén túl az érzelmek mélységét. A *Psycho* kéjgyilkosa vagy a *Fehér izzás* gengsztere csak azt érzékeli a világból, amit anyakomplexuma megvilágít. A jelzett leépülési formák közül ma az érzelmi hidegség, a kritikátlan ösztönfelszabadítás, s a felvilágosodás cinikus gyalogracionalizmusként való önfélreértése az aktuális. A nyers ösztön és az absztrakt ravaszság végletei könnyen találkoznak egyazon személyben, korunk jellegzetes antihőseiben (pl. *A bárányok hallgatnak*).

Nemcsak az ész dolgozza át szublimatívan, átszellemítve az emocionalitást, az utóbbi kultúrája is szükséges, hogy az újabb erők ne szerveződjenek a ráció bestialitásává. Ha a szív törvénye nem fegyelmezi a szellemet, akkor a számító értelem diktatúrája a legprimitívebb ösztönöket szabadítja fel. A kultúra, mely a számítássá lecsúszott észtörvényt függetleníti a szív törvényétől, ezáltal az ösztöntörvény szolgálójává válik. Az eredendő interperszonalitás nem más, mint a „szív törvénye", mely megelőzi az észtörvény szintjén kibontakozó tudatos perszonalitást. Az emocionális interperszonalitás, a lelki izgalmak összecsendülése az egymás számára fontossá válásban, ösztön és érzelem vitája, az eredendő önzés átfordulása ellentétébe a másik fél végzetes fontosságának megtapasztalásában, megelőzi ösztön és ész vitáját. Az értelem ellenben, a lélekkel való harcában, az ösztönnel szövetkezik. Orson Welles *Othellój*ában azért lobognak olyan nyugtalanul a vár zászlói, mert az ostromlott vár és az ostromló sereg is mi magunk vagyunk, vagy legalább is bennünk lakik saját árulónk,

az ostromlók szövetségese. Jago intrikája az Othello énjében lakó kisebbrendűségi érzésre és tudattalanjában lakó birtokvágyó destruktivitásra is támaszkodhat. A lélek szenvedélye a rajongás, az ösztöné a bekebelező birtoklás. A rajongás a lét kimeríthetetlenségének szóló tisztelő, ünnepi érzés, melynek nincs szüksége a szétszedő és felemésztő birtoklásra. A birtoklás csábítása mégis legyőzhetetlen, legfeljebb sakkban tartható. Mario Bava *Vámpírok Herkules ellen* című filmjének kék-ezüst, alkonyi parkban kószáló révült hősnője félhalott állapotában a legvonzóbb, kísértetiesen szép. Ugyanez elmondható *A fehér zombi* hősnőjéről.

Az új leválasztása a régiről, a ráció önállósítása, az emóció legyőzése, végül a legrégibbnek, az ösztönnek, s az ösztönvilágon belül is a legarchaikusabb résznek, a destruktivitásnak kedvez. Ezért beszélünk a ráció bestialitásáról. Így vezethető le a szolidaritás nélküli kultúra, a modern „városi harcos", a „hideg" ember, akire annyit panaszkodnak a mai médiában. Miután a kultúrák kreatív potenciálját leszívja néhány nagy centrum, miáltal a világkultúra termelése és leosztása egészségtelen centralizáció és homogenizáció uralma alá kerül, s számtalan minőségvesztett, arculatszegény, absztrahálódott versenyző egyazon pályán tolong, a siker a kegyetlenség függvénye, nem a minőségé. Verseny már csak a túlerők kiszolgálásában folyik, ezért beszélünk polgári kultúra nélküli, polgár utáni kapitalizmusról, melynek születését először a harmincas évek gengszterfilmje ábrázolta, megelőzve a nagy irodalmat.

Fritz Lang *Metropolis*ában az elnyomó atya, a kegyetlen rendet kreáló várostervező képviseli az értelmet, a romboló, lázadó, nyers spontaneitásukkal saját ügyüket is csődbe vivő munkások az ösztönt. Thea von Harbou forgatókönyve mindezzel csak szív és szív, munkáslány és polgárifjú egymásra találását képes szembeszegezni, nem szív és ész mindkettőt átváltoztató kommunikációját. Így a szerelem is csak a szív tautológiája, s a szív valamiféle általános tapasztó anyag, mely munka és tőke mint kéz és agy közvetítéséről is gondoskodik. A cselekmény kimenetele így inkább hivatalosan épületes, mint felforgatóan katartikus. Hollywood „klasszikus elbeszélése" is a szívnek adta a főszerepet, s a művészmelodráma is gyakran tért meg erre az álláspontra (*Országúton, Cabiria éjszakái*, még a *Nyolc és fél* is…később Fellini észleli a „szív" antikválódását, amely a *Bohócok*ban szomorú bohócként búcsúzik). Bergman tovább lép Fellininél, hősei elvesztették a szívet, és nem találták meg az észt, s ez az oka szüntelen és kiúttalan kínjaiknak, mintha ész és szív csak együtt lenne életképes. A „klasszikus elbeszélést" leváltó akciófilmben ravasz értelem és vad ösztön találja meg közös törvényét (amit a művészi korszakban ész és szív nem talált). Ravaszság és ösztönösség közös elve, közösülésének gyermeke a kegyetlen önérdek. A posztmodern művészfilmben is ösztön és értelem marad a porondon, az ösztön lázad a nyárspolgári kicsinyesség, a világrend korlátolt kegyetlensége ellen. Már a *Dillinger halott* vagy a *Nagy zabálás* is e pusztító, de végül tehetetlen lázadások történetei, akárcsak később a Cronenberg-filmek, a *Meztelen ebéd* vagy a *Karambol*.

A narratív formák felfedezése és a narratív mitológia kiépítése az ösztön felől halad a szív és az értelem éráinak kibontakozása felé. Az észt csak keressük, nem birtokoljuk, ezért tudnak filmjeink keveset mondani róla. Az ész „uralma" nemcsak a filmtörténetben nem jött el. Az érzelemellenes értelem, a kapitalista sivárság és kegyetlenség, mely a polgári szellemi forradalom szentimentalizmusát leváltja, talán csak az ész gyermekbetegsége, melyből, ha nem hal bele, ki is gyógyulhat az emberiség. A naiv elbeszélés nemcsak a szív éráját őrizte tovább, az ész megjelenítésére is nagyobb esélyt kínál, mert ahhoz, hogy meséljünk róla,

elég vágyni rá, nem kell képviselni. A klasszikus Hollywood kisember-mitológiája a szívnek adja a főszerepet, de az észt is keresi. A nagy filmek hőse azért hideg, tartózkodó, vonakodó az idealista kalandfilmek nagyszívű daliájához képest, mert az ész messziről néző, távolságtartó mentalitásai halmozódnak benne az élet közvetlen, naiv megélésétől eltávolító csalódások során. E szívtelennek látszó ember problémája épp a szív próbatételeinek feldolgozása, melynek eredménye a szellem dimenziójába való kitörés. Ezért válik el a *Casablancá*ban Rick Ilsától: mondván, most már nem a mi kis problémáink vannak napirenden. Kazuki Omori: *Godzilla, az ősgigász* című filmjében a tudomány feltárja a világot, kaput nyit a lét titkaihoz, a gazdaság és a politika azonban visszaél velük. Az értelem és számítás szörnyeket teremt, melyek rombolni kezdenek. Van azonban a filmben egy ifjú tudósnő, aki rózsát alkot, nem hüllőt, szépséget teremt, nem romboló erőt. A kegyetlen világ elpusztítja, de ő is, műve is feltámadnak Rózsagodzillában, hogy az új lény, tudós és teremtménye, nő és rózsa, rózsa és hüllő, szellem és erő, szép és szörnyeteg szintéziseként legyőzze a pusztán csak dühöngő és romboló Godzillát. A mai kínai és japán műfajok nemcsak az értelem esztelenségét ismerik, nemcsak az absztrakt értelem meghaladásán, értelem és ösztön érdekszövetségének bírálatán dolgoznak, az ész túlszellemültségét is bemutatják. Minden egyes megtalált igazságban újra el lehet veszni, valódi igazságoknak is áldozatává válhatunk. Ezért válhat a *Tigris és sárkány*ban a túlságosan átszellemült dimenziókból visszatérő férfi a türelmetlen, „vad leány" szenvedélyeinek védtelen áldozatává.

1.7.3. A fikciókspektrum bioanalíziséhez

Fekete és fehér fantasztikum (fekete és fehér mágia) eredeti elkülönböződése a természet kétarcúságának következménye: a pacifikálhatatlan szubsztancia és a tehetetlen vagy fegyelmező kéregformák harcát fejezi ki. Pokol, purgatórium és paradicsom mítikus képzetei lét, élet és szellem viszonyát minősítik. Az emóció kép nélkül boldogul, a képek fogalom nélkül, míg a fogalom – mint ész, mint beteljesedett szellem – magával hozza, vagy – puszta rációként – megtagadja a képek és emóciók örökségét. Élet, lélek és szellem hármassága, az ébredés három foka, a spirál három köre, nagyobb egészre utal vissza, a lét eredeti süket-vak, antikommunikatív jellemére. Ezzel a kegyetlen, kietlen totalitással nézett szembe, a szent hegyen, a nirvána állapotában, a *Tigris és sárkány* hőse, innen menekült vissza a társadalomba.

Az emóciót nem szükségképpen kíséri tárgyképzet, de önmagát már érzi, átéli; az emóció igy gyenge tárgyviszony, de erős önviszony, míg a képi kifejezés, az ikonikus kommunikáció, mely eltárgyiasítja, tárgyhoz köti az emóciót, ezzel megindítja az érzékenységet a megismerés útján.

A további haladás, mely szublimált szellemiség vagy vaskos számítás formájában követheti a szív törvényét, nem véletlenül kétértelmű. Hegelnél az élet beteljesedése a szellem, Klages filozófiájában az élet ellenlábasa. Az elmúlt században a Klages által leírt tendenciák kerültek fölénybe, ezért akarhat Ricoeur, aki Freudról szóló könyvében még kitüntető figyelemmel kezelte A szellem fenomenológiáját, „Hegel nélkül" élni. (Paul Ricoeur: Die Interpretation. Frankfurt am Main. 1974. 473-484. p. és Paul Ricoeur: Zeit und Erzählung. Band III.: Die erzählte Welt. 312-332. p.). A szellem azért ilyen kétértelmű, mert az élet is az, egyrészt édenként írják le, melyben minden éltet mindent, és minden halál életté válik, másrészt kegyetlen zsarnok, mely feláldozza az egyedet, akiben közben felébredt a szellem,

mely lázad az élet pazarló kegyetlensége ellen. Minél nagyobb a kultúra, annál nagyobb a szellem kínja, mert kiterjed, elnyúlik a készülési periódus, s mind inkább jellemző, hogy az egyén nem éli túl tévelygéseit és tanulóéveit, elpusztul, mielőtt bölccsé válnék, mielőtt működni kezdene, egyéni szintézisbe érne a szellem. Kétezer éve a negyvenéves már „öreg bölcsként" szintetizálta, egészben látta az életet.

Élet és szellem kétértelműségei egymást tükrözik és tartják sakkban, így lehet(ne) két ellenkező erőből, a kibékíthetetlenség konfliktusrendszeréből harmónia, melynek az lenne a feltétele, hogy egyik se győzzön, mert a győzelem által rosszabb oldala kerül túlsúlyba. A győztes győzelme nem csak az alternatív lehetőségeket győzi le, éppúgy saját jó lehetőségeit is.

Az élet őrzi az információt, a szellem megkettőzi. Az élet a reagencia rendszerébe beépítve, közvetlen kölcsönhatások, egymásra válaszoló részek szövetségébe foglalja; a szellem, mely individuális szintézisbe sűríti, leválik az egészről és a visszatekintő elszakadás által viszonyul. Az élet a külső megerősítés közvetítése által őriz, a szellem számára, ha szembefordul a környezettel, a megerősítés hiánya is lehet megerősítés (mert az információ megkettőzése által önmagában képes pótolni a környezetet, megerősítő környezet lenni önmaga számára). Minden dolgok örök metamorfózisaiból csak egy valami hull ki, alszik ki örökre, a konkrét egyediség, a felébredt létezés öntudata. Az élet csak új életté alakul, a szubjektivitás azonban két semmi által sakkban tartva züllik el: nemcsak a semmi várja, nemcsak a megsemmisülés fenyegeti, hanem a meg nem valósulás is. Várja is a semmi, és szabadon sem engedi.

A természet olyasvalamit hoz létre, ami túlnő rajta, s amihez képest az őt létrehozó rendszer durvának és pusztítónak minősül. A létrehozója által veszélyeztetett érzékenység a szubjektivitás, melynek igényeihez mérve a természet elviselhetetlenül kegyetlen. A természetben az egyetemes átalakulás békéje, ami a szubjektivitás szemszögéből az egyetlenség pusztulásának kegyetlensége. A pazarló természet a szubjektivitásban elpusztítja hanyagsága tanúját. A szubjektivitás védekezése az átszellemülés: az érvényes összefüggések birtokba vétele által részesedik az örökkévalóságból. A szellem, mint életfeletti élet, a közönséges élet kiszorító és pusztító vegetációjának, s önelhasználó mulandóságának való kiszolgáltatottságát botrányként éli meg. A szellem ébersége, melyet az élet végessége, s az egymást tápláló és fenntartó élet és halál – csak a szendergésben, féléberségben elviselhető törvénye – örök elaltatásra ítél. A szellemi egzisztencia tehát tragikus egzisztencia, nem is gondolható el másként, s a tragikumtól visszariadó élménytársadalom a szellemi identitás eme konzekvenciája elől menekül a bódult élvezetekbe.

A szellem szemszögéből a természet joga kegyetlenség: „Először is azt kellene elemezni, vajon te, a gyenge és közönséges teremtmény, kinek nincs ereje bármit is alkotni, joggal képzelheted-e, hogy legalább rombolni tudsz; állíthatod-e, hogy a halál rombolást jelent, holott a természet ilyesmit nem enged meg birodalmában, mely csak lélekvándorlásokat és szakadatlan újjászületéseket ismer." (Donatien Alphonse François Marquis de Sade: Aline und Valcour. In. Ausgewählte Werke 3. Frankfurt am Main. 1973. 18. p.). A természetben a kisebb egységek pusztulása a nagyobbak felfrissülését szolgálja. A libertinusok, ambíciójuk szerint, a természet akaratát képviselik a „nemzeti előítéletekkel" szemben. Sade számára az erény rendje a „nemzeti előítélet" variánsa, s a természet kegyetlensége az egyetemes igazság.

Már az élet lelketlen és lelkes vonatkozásai előre jelzik, az élet kettősségeként, élet és szellem konfliktusát. A lelketlen életben a direkt, anyagi fogyasztás dominál, a lelkes életben mind nagyobb az élményfogyasztás jelentősége. Az anyagi fogyasztás zárójelbe teszi a

lelket, a lelkes lényt fogyasztó lény a lelket is fogyasztja, a gonosz eredete e kényszerű eltekintés a lélektől, olyan lény tulajdonsága, mely lényegénél fogva, szükségképpen (lélek)mészáros. Az élményfogyasztás ezzel szemben az élményközösség felfedezése irányában hat, mint magunk felismerése a másik kifejezett élményében. Az élményfogyasztásnak is van egy rétege, mely az anyagi fogyasztáshoz közelibb régió: a kéj, mint lélek és anyag érintkezésének élménye, melyben a lélek magát a testet teszi tárggyá, míg az öröm lélek és lélek érintkezése, találkozása. Az elsőben az eltestesülő – érzéki izgalomba merülő, a test által megszólított – lélek találkozik félúton az átlelkesülő, kifejezővé váló, reagáló testtel: ez az Erósz ébreszti eme ellentétes princípiumokat egymás számára, míg a második régió érintkezésmódjai már nem szorulnak rá a primér izgalom aktualizálására.

Minden élet kiszorít, legyőz, felfal és megsemmisít minden más életet (Darwin). Minden élet táplál, megajándékoz, egyensúlyban tart, formát adva fegyelmez minden más életet, belefolyik minden más életbe és segíti beteljesedni azt (Klages). Titánok harca vagy éden? Háború és üzlet vagy kegy és ajándék? Az élet démonikus oldala, ha felismeri ezt a szellem, arra készteti az utóbbit, hogy magát a létet lássa problémának. Csak az egymást sakkban tartó részek kapcsolata szükségszerű, az egész véletlen. (= Az, hogy mi van, véletlen, csak a mineműségét szavatoló relációk kapcsolata szükségszerű. A szükségszerű ily módon csak a véletlen léttechnikája.) Nemcsak az véletlen, hogy épp ilyen és nem más kapcsolatra léptek a lét komponensei, az is véletlen, hogy ilyen és nem más komponensei vannak a létnek. Csak a véletlen elemek esetleges kapcsolata megszilárdulásának vagy újratermelésének esetén lép fel a szükségszerűség. S ha a puszta meglét abszurditásának vakvéletlenéhez hozzágondoljuk a mindent felfaló idő abszurditását, akkor megérthetjük a fantasztikumot, mint a természet végtelen idegensége, s az idegenség végtelen hatalma iránti érzék kifejezését.

A lázadó ember, a természet rabságával szembeszegülve, a felszabadítás eszközeinek is rabjává válik, problémája megkettőződik a társadalom rabságában. A társadalom kegyetlensége a természeti játszmák korrigálatlan, szublimálatlan, csupán frázisokkal kozmetikázott megerősítő újrajátszása. Nemcsak az állam erőszakszervezet, már a társadalom is az. A társadalom rendje, mely katasztrófaként szerveződik, a természet egyik oldalát hívja ki és teszi dominánssá. A maga egyoldalúságával provokálja és erősíti a természet „gonosz" oldalát, önigazolásaként. A természet démonikus képéért főként a társadalom felelős, mely vagy enyhíti (ez lehetőség), vagy megsokszorozza (ez valóság) a természet kegyetlenségét. A társadalom gonoszprincípiuma egyszerű képlettel kifejezhető: a kultúra nem hatja át a társadalmat.

A kultúra mindenkor elért szintje legfeljebb a családon és a legátszellemültebb elitcsoportokon belül érvényesül, a csoportok viszonyában a „természet farkastörvényei" hatnak. Ezek nem az eredeti természettörvények, mert a természet nem rendelkezik a technika pusztító potenciáljával. A társadalom által létrehozott megértő és kímélő gondoskodási és elrendezési formák nem hatják át a társadalmat, de a magát rendben tartó, önszabályozó természetbe sincs visszaút.

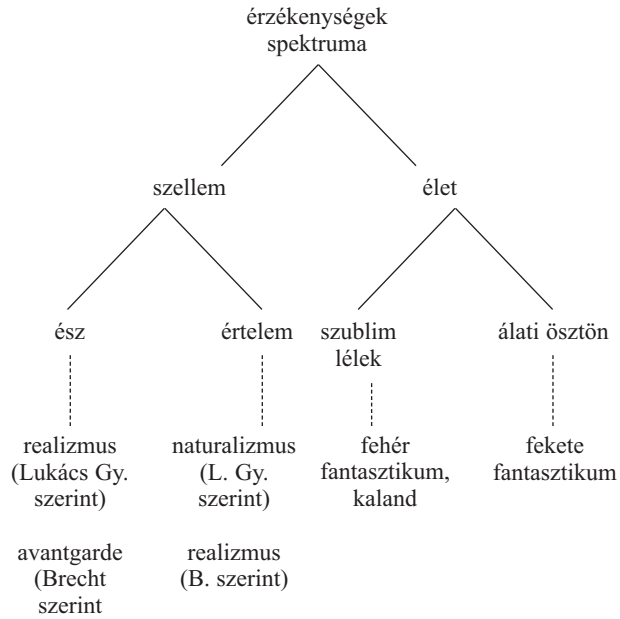
A társadalmat „második természetként" írták le, ami éppúgy áll a feudális anarchiára, mint a kapitalista anarchiára. (Ha az uralom formáiban az anarchia ölti a rend álarcát, akkor a direkt anarchia – az anarchizmus – az önszabályozáson alapuló harmonikus rend vágyának kifejezése, melyet az egész életközösséget megerőszakoló külön hatalmak totális, majd globális terrorizmusmonopóliumával szemben szeretne kijátszani.) A marxisták a „társadalom társadalmasulásától", a természettől való emancipációjától és a természet társadalmi – tudo-

mányos-technikai és tervgazdasági – kontrolljától vártak „minőségi ugrást”, ami nem következett be, mert a természettől elidegenedett társadalom a természet torzképe lett. A neokapitalizmus pedig ugyanúgy viszonyul a kommunizmushoz mint a nácizmus a klasszikus kapitalizmushoz: mindama elidegenedési jelenségek cinikus felvállalása, melyek a kommunizmusban a jóakarat szörnyű melléktermékei voltak.

A társadalmat erőszakszervezetnek neveztük, de ez csak az empirikus társadalom, mint érdekalapú kényszertársulás. A felszabadulás eszköze, mely kezdetben megkettőzi a rabságot. A pacifikált, átszellemült, felszabadult társadalom nem második természet, hanem ellentermészet: nem a természetnek hadat üzenő konkurens „vállalkozás” hanem a természet kegyetlenségének korrekciójára alkotott szövetség. A társadalom a kultúrában és kommunikációban valósulna meg, egyébként széthull a természet és a társadalom közötti átmeneti formákra, nem tud megvalósulni, megreked, nem valósítja meg saját lényegi lehetőségeit, felbomlik, önnön bomlásformájaként létezik, életképtelenségét szervezi ütőerővé, más társadalmat vagy társadalmi egységet emésztő parazita létmóddá, miáltal egymással harcoló hordák anarchikus viszonyába fullad. Nemcsak a természetnek, önmagának is parazitája. A társadalom leszakad a kultúrájáról, nem valósítja meg „fogalmát”, „tervét”, mert a harcoló hordákból szervezendő szövetség gondolatára ráül a legerősebb horda, hogy az összesség nevében zsákmányolja ki az összességet. Ezért vagyunk egymás ellen belevetve a világba és nem azért, mert elvileg így kell lennie. A forradalom immunreakciója volt az a szakasz (a Szovjetunióban vagy Kínában) amikor a nép helyett a káderek felé fordult a terror; s miután ez sem hozott megoldást, a benne előrelátott és általa elhárítani próbált szükségszerűség feltartóztathatatlanná vált, a káderek privatizálták a köztulajdont, s ezzel a forradalom hazugsággá vált, közönséges puccsá, a történelem egyik nagy – ha nem a legnagyobb – szélhámosságává.

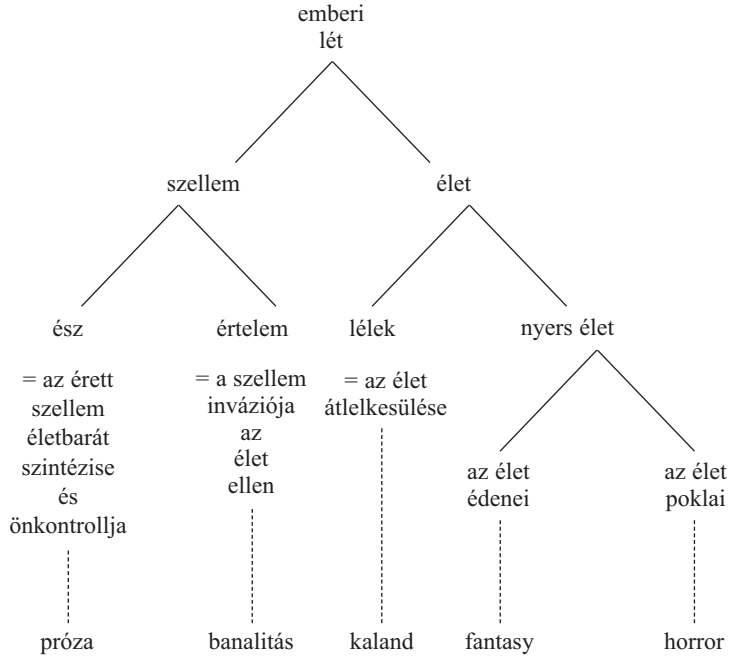
A Sade által az erénnyel mint „nemzeti előítélettel” szembeállított egyetemes kegyetlenség, a természet szelleme, a vegetáció igazsága nem a szellem igazsága, hanem a vak élet önző bujasága: nem alternatívátlan princípium. Az egyén csak azáltal egyén, ha nem a természet kegyetlenségét képviseli más egyénekkel szemben, ellenkezőleg, ha megsérti a természet törvényét. Ezt megteheti, e törvénysértés új törvény alkotása, amit az alapoz meg, hogy az egyéniség vís-á-vis realitás, az egész helyére tolakodó rész, mint egy kritikus, lázadó ellenegész sűrített szellemiségének lehetősége, a tudatosulás sansza. E lázadást a természet sem hagyja cserben, mert az, amit Sade a természet kegyetlenségének lát, csak egy duplán kegyetlen társadalom által leszűrt, sűrített, intenzivált, kegyetlen aspektusa a természeti létezésnek.

Ha a biospektrum és noospektrum átmeneteit tanulmányozzuk, átmeneti válságnak foghatjuk fel élet és szellem konfliktusát. Az élet és szellem nemcsak egymással harcol, alkatrészeik és fejlődési stádiumaik is harcban állnak egymással:



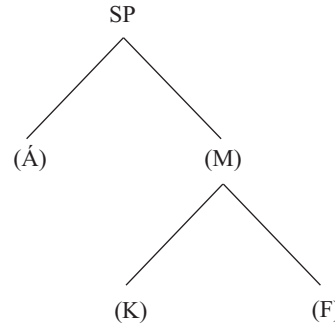
16. ábra

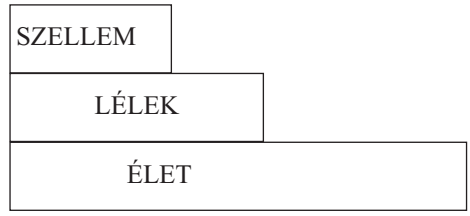
Élet, lélek és szellem az egyoldalú feltételezettség vagy ráépülés, és az ezzel járó növekvő strukturális bonyolultság vagy differenciálódás és funkcionális élénkülés, mozgósulás viszonyában van egymással, ezért látszik a szellem levetni magáról a „lomha anyag" kötöttségeit, maga elé idézve a távolit és lázadva az elmúlás ellen.



17. ábra

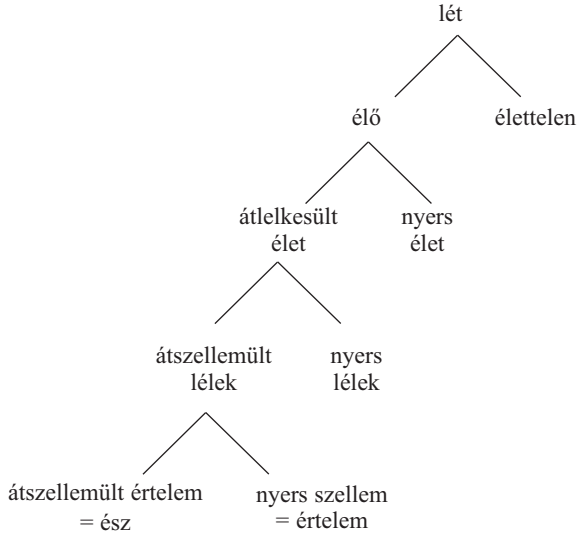
Következő feladatunk felvázolni, hogy az egyes fikcióvilágok milyen összefüggésben állnak a végső életkategóriákkal. A zárójelek – „(Á)” stb. – azt jelzik, hogy ezúttal nem ábrázolás (Á), mesélés (M), kaland (K) és fantasztikum (F), hanem az alapjukul szolgáló életkategóriák képezik a vizsgálat tárgyát.





18. ábra

A biospektrum a logospektrumba vagy noospektrumba torkollik. Ezúttal az elevenség két formája találkozik. Élet és anyag találkozásának konfliktusából „születik” a halál, így természetes, hogy élet és szellem konfliktusából is új traumák fakadnak, melyek az őstraumát is mozgósítják, s a vele szembeni új, szellemi viszony kidolgozását követelik.



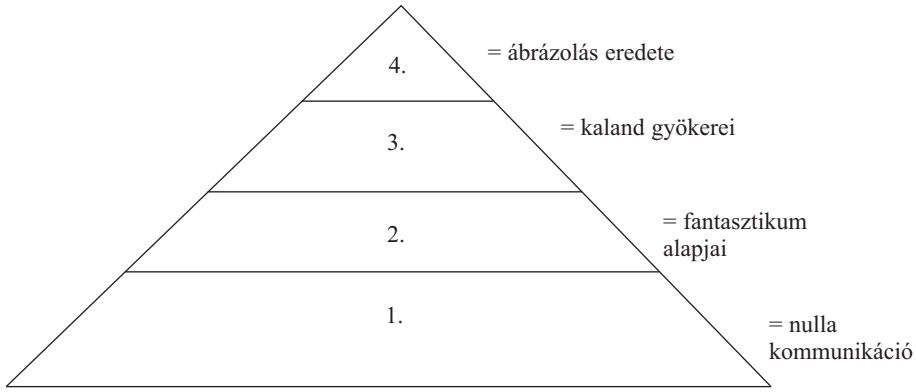
19. ábra

Élet és szellem konfliktusa megkettőződik. Primitív időkben túl sok az élet és kevés a szellem, a dekadenciában azonban fordul a kocka, a túlságosan reflektált élet az oka a degenerációs jelenségeknek, a túlajzott értelem akadályozza élet és szellem kommunikációját. A klasszikus elbeszélés nagy korszakában az érzelgéssel és pátosszal szakító, az érzelemkifejezést komor szemérmességgel visszafogó színészek (Humphrey Bogart, Gary Cooper) az autentikus érzelem rejtőzködő és szűkszavú, szinte antikommunikatív természetében hittek, s mások (pl. Cary Grant) iróniával védekeztek a szentimentalizmus ellen. Az ötvenes évektől megjelent az érzelemkultúra kiirtása, mint új, nagyobb veszély víziója, az érzelmi kasztráció, a szív impotenciája problematikája. Don Siegel *Invasion of the Body Snatchers* című filmjéről írja Judith M. Kass: „Minden felismerési jegy (shibboletts), melyre gyermekkorunktól tanítottak, most az ellentettjét jelöli: a rokonok, barátok és szeretők nem jóakaratúak, a pszichiáterek nem akarnak segíteni a betegen, az alvás nem regeneráló hatású, az ember saját háza nem ad biztonságot, szülővárosa pedig ellenséges szervezeteknek ad szállást, melyek elrabolhatják személyazonosságát…Valójában az egész világ összefog az ember ellen, hogy elpusztítsák lelkét, személyiségét, szellemét." (Judith M. Kass: Don Siegel. In. Hollywood Professionals. Vol. 4. London-New York. 1975. 121. p.) Stuart M. Kaminsky az *Invasion of the Body Snatchers* és az *Élőhalottak éjszakája* közös problémájaként veti fel az új ember érzéketlen aktivizmusának problémáját: „Elvették tőlünk a félelmeinktől való megszabadulás hagyományos módjait." (Stuart M. Kaminsky: American Film Genres. Approaches to a Critical Theory of Popular Film. New York.1977. 143. p.) Ennél is többről van szó: elrabolták félelmeinket, megvonták a szorongás jogát, a bolsevikok elméletben, az amerikai üzleti világ a gyakorlatban, s ezzel képtelenné tesznek a másik ember nevében való szorongásra, azaz az együttérzésre, részvétre. Ettől kezdve lelkileg nem vagyunk többé emberek, lelkünk maradványai primitív számológépet modellálnak. Judith M. Kass a rendezőt idézi az *Invasion of the Body Snatchers* kapcsán. „A film rávilágított arra, mit tesz velünk az emberek egy csoportja…" – azaz a győztes karaktertípus: "Nincsen lelkük, és sajnálattal meg kell mondanom, hogy legtöbbünk ezen az úton halad. Azt hiszem, ezek a lények többségben vannak velünk szemben, ha ugyan magunk is nem vagyunk már ilyen üres hüvelyek, tokok." (Id. Judith M. Kass. uo. 120. p.).

Élet és szellem konfliktusát az ész oldja. Csak a ráció (az absztrakt értelem) az élet ellenlábasa, nem az ész. Pontosabban, élet és szellem konfliktusát a szellem magasabb formája az élet védelmére képes fordítani: a ráció mint parazita erő a mások életének ellenlábasa, míg az ész mint halálösztön (Todestrieb) a saját életé, amennyiben kész azt feláldozni az individuális életnél fontosabb értékekért, így személyes halálával fizetve a felfokozott életért, Nagy Életért, intenzív életteljességért, halálával válva az általános élet felfokozójává.

A szellem inváziója az élet ellen, mely a szellem lesüllyedése nyers értelemmé, vagy a nyers értelem fejlődési defektje, képtelensége az átszellemülésre, az életnek is nyers vonatkozásait hívja ki maga ellen, felébreszti az élet poklait, miután kizsákmányolta és tönkretette az élet paradicsomait, trónfosztotta az élet és szellem között közvetítő lelket. Ez a problémakör a klasszikus japán katasztrófafilmek főtémája. Csak ez a konfliktus, mely az élet spektruma (biospektrum + noospektrum) által kínált variációs lehetőségeknek csak egyike, felelős élet és szellem ellentmondásáért.

Mindazonáltal mindeme értelmezési folyamatok alapja az élettelen, mint az életet „túlélő”. Az élettel és a szellemmel párbeszédbe nem elegyedő hatalom. Előbb itt volt és tovább itt lesz. Ő minden dialógus és értelmezési aktivitás ősalapja és végső határa, a fal, melybe ütköznek.



1. Élettelen anyag
2. Testi élet = élet képek nélkül
3. Lelki élet = élet képekkel ellátva
4. Szellemi élet = élet fogalmakkal ellátva

20. ábra

A fantasztikus kalandok hősei bejárják az elemzésünkből kibontakozó régiók rétegrendjét. A *King Kong* felfogható mint olyan utazás, amely a ráció világából indul, melyet Denham, a nagy üzletet szimatoló producer képvisel. A Denham által az utcán felszedett Ann megismerkedik a kormányossal a hajón. Az udvarló Driscoll és az óvatosan kacér Ann flörtje a gyengéd szívek játszmája, melyből a szigeten a szenvedélyes, nagy, naiv szív, a szerelmes szörny világába lépünk át, a polgárosult érzelmek komfortjából a hőskorszak érzelmeinek tombolásába. A további út a felébredt ösztönvilág kegyetlen régiójába vezet, melyet a hüllők képviselnek. Kong visszaszorítja a pusztító ösztönöket és megvédi Annt, de ugyanezt nem tudja megtenni a gépekkel, végül az üzleti világ és a technika legyőzik őt, a nagy szívnek nincs helye a modern világban, de a szerény szívnek a harmincas évek kisemberi mitológiájában még sansza van, Ann így Driscoll karjaiban találhat menedéket a kaland végén. Az utazás struktúrája a fantasztikus útifilmben az emberi egzisztencia alapjait kereső bioanalízis.

1.7.4. Élet és álom

Az érzékenység fenomenológiai spektrumának, ontológiai rétegrendjének (esetleg az axiológia által feltételezett piramisának) csak egy része a kultúra vívmánya, az ösztönt, emóciót és képet a biospektrumtól örököltük. Ahogy a genetikus kód információjának csak töredéke új és specifikusan emberi, úgy az esztétikai információ is részben biológiai örökség. Az, ami a szív törvényének nevezhető, a szellemi ébredés nyelveként is tanulmányozható. Fritz Lang *Metropolis*ának ideológiai tartalma elidegenedett értelmiség és elidegenedett munkásság,

vagy elidegenedett hatalom és elidegenedett lázadás közvetítése a „szív törvénye" által. A filmben azonban nagyobb mélységek rejlenek, nem merül ki egy naiv, „szociálromantikus" utópiában. E filmben tudatosul valaminek a keresése, amit valójában minden film keres. Lang belevisz a filmbe, a megelevenítés és a montázs által, valamit, ami a forgatókönyvből, melynek korlátait már jeleztük, hiányzott. Lang filmje keres valamit, amit sem a szereplők, sem a rendező nem találnak, de amit mind szenvedélyesen keresnek, s aminek további keresésére ösztönzik a nézőt. Mivel a konfliktus kidolgozottabb, mint a happy endes lezárás, a néző emlékezetében az előbbi fog dolgozni, nem az utóbbi. Ez magyarázza a film nagy hatású utóéletét, hatását, mely a Whale-féle *Frankenstein menyasszonyá*val kezdődik s a *Szárnyas fejvadássz*al sem ér a történet végére. Ösztön és szellem, emóció és fogalom összekötője, párbeszédük előmozdítója a kép. A kép mint összekötő és egyesítő hatalom, azért fontos a „szív törvénye" számára, mert a másik két tényező (barbár ösztönként és számító rációként) hajlamos önállósodni, szembefordulva az érzékenység egészével, s az egyént is szembefordítani a társadalom, a közösség egészével, s így szolgálni az elvadulást, barbarizációt. A kép kétfelé utal, kettős feltételezettségben él, az érzelmeket interpretálja, míg őt a fogalmak interpretálják. A kép úgy ékelődik be a fogalom és az ösztön közé, mint a hajnali álom az éberség és az álomtalan élet közé.

Az „álomgyár" kifejezés mélyebb, mint „a nép ópiuma" vagy a „cirkuszt a népnek" frázisai. Nemcsak azt nem vette észre senki, hogy a negyvenes élvekben kibontakozott egy magyar film noir, azt sem, hogy az ötvenes években megszületett a filmesztétika budapesti iskolája, mely – többek között – film és álom viszonyának kutatását is elkezdte. „Ezek szerint nem járunk messze az igazságtól akkor, ha azt állítjuk, hogy az álomkép, mint mozgóképek sorozata, a film modellje. Ez nem jelenti azt, hogy a film egyszerűen az álom megjelenítése. Az emlékezet és az álom, mint élettények, pusztán modellt jelentenek a filmalkotáshoz." – írta Hermann István. (Hermann: A film társadalmi feladata és szerepe. In. Almási – Gyertyán – Hermann: Filmesztétikai tanulmányok. Bp. 1961. 276. p.) A film azért működik éber álomként, mert a kamera többet lát, mint amit a filmes tud: „Azt, hogy a kamerával kontrollálatlanul és reflektálatlanul de facto többet vesz fel az ember a tervezettnél, különösen értékesnek tartják, mert ilyen módon jön létre a film tudattalanja." (Boris Groys: Groysaufnahme. Köln. 2007. 76. p.) A nyelv a tudat médiuma, mely külön eljárásokat igényel a tudattalan felidézésére. A film ezzel szemben a lélek tudattalan mélységeinek spontán erupciója, éppen az őt mindig kísérő ellenőrizhetetlen információtöbblet által. A szellem ebben a közegben kissé idegenül érezte magát, újra kellett kezdenie, a film regresszív médium, mely mindent hajlamos a maga kezdeteinél megragadni, ősképeken keresztül közelíteni meg a világot. Elementáris esztétika, szómaesztétika, szexuálesztétika – a film értelmezése újtípusú kutatásokat tesz elkerülhetetlenné. Az elkerülhetetlen többlet, a filmspecifikus túlinformáció olyan ingeráramot képvisel, mely ősképeket dob fel magából, és köréjük szerveződik, s ezek sokértelmű rejtvényei a film igazi üzenetei, nem a biztonság és a cenzúra kedvéért mellékelt tanok, melyek e viharos szemantika felszínén hajóznak. A film ingeráradata azt a szellemtörténeti stádiumot rekapitulálja, melyben létrejött a mítosz, a túlingerültséget, eksztázist fegyelmező védőernyőként. A korábbi védőernyők, a későbbi védőernyőkkel szemben, mindig azt képviselik, amitől eredetileg védtek. Így jön létre a film és a mítosz szövetsége a szcientizmus és technokrácia érájában. Lukács György Az esztétikum sajátosságában a filmkompozíció alapvető kategóriájaként mutatja be a hangulatot. Ha a posztmodern tömegfilmet tekintjük,

úgy tűnik, a hangulat helyére az indulat lép, annyi azonban változatlanul bizonyos, hogy a filmközeg, a kulturális élményfeldolgozáson belül, nagyobb mértékben aktiválja a biológiai élményfeldolgozás örökségét, mint a többi művészetek. Az esztétikai információ a biológiai információ és kulturális információ párbeszédének közegeként és ösztönzőjeként ajánlkozik a filmben. A film kevesebbet filozofál, mint a hagyományos művészetek, és nem is ott a legerősebb, ahol filozofál, de minden eddiginél provokatívabb és gazdagabb anyagot ad a filozófiai általánosítás számára.

Freud pszichológiailag elemezte az álmot, mely a megismerés elméletének hatáskörébe is beletartozik: Foucault megteszi az első lépést az álom episztemológiája felé. Az irodalmi és misztikus tradíció a hajnali álmokat becsüli, melyeket nem befolyásolnak az „emésztés gőzei". Az álmot egyrészt a testi izgalmak szorongatják, másrészt a nappali emléktöredékek, melyek, egymással is harcolva, korlátozva egymást, felszabadítanak valami harmadikat, a képek logikáját, amely többet hoz ki az anyagból, mint akár a nappali szociális ambíciók, akár a testi szükségletek kontextusai. A lélek fölött uralkodó értelem alszik, a kéjeit követelő „állati rész" pedig nem jut el a motorikus apparátusig. Két rabság állóháborújának következménye, egy patthelyzet eredménye az egérút, a képek felszabadulása. Az álomkép "annál többet ér, minél kevésbé indokolt létezése" (Michel Foucault: Bevezetés Binswanger: Álom és egzisztencia című művéhez. In. Foucault: Nyelv a végtelenhez. Debrecen. 1999.17. p.). Minél nyugodtabb a lélek, annál távolibb és minimálisabb ingereket képes felfogni. A képzelet nyelv, de a szendergés nyelve, a megálmodott, de nem analizált, érzékelt, de nem tudott igazságok kifejezése, megjelenítés, de a kimondhatatlan érzékeltetése, a hozzáférhetetlen megközelítése, előmegértés. A képzelet, a romantika az álomban teljesebb, az értelem,a kritika, a felvilágosodás az ébrenlétben képes a beteljesülésre. Az álomban a test és a lélek, az ösztön és a szív törvénye kommunikál, az ébrenlétben a szív és az ész törvénye.

Az álom képviseli a jelenben az érzékenység eredeti önkonstrukcióját, a lét magára ébredését, az ébredés szendergését. Az álom mint a „szív nyelve", mint e nyelv lemeztelenítése, kifejezi, hogyan fejlik ki a szabadság felelősségként vagy hogyan feledkezik el önmagáról, visszaesve a kauzalitásba (uo. 36. p.). A vágyálmok és a szorongásos álmok kooperatív illetve antikooperatív formában mozgósítják az érzékenységeket. A képzelőerőnek legalább olyan fontos aspektusa az ösztönök belső kommunikációja, mely a személlyé váláshoz vezet, mint a külső, személyközi kommunikáció, mely a személyeket hangolja egymásra úgy, mint az előbbi aspektus a személlyé szervezendő ösztönöket (melyekről itt, mint a kulturális átdolgozás anyagáról, átfogó értelemben beszélünk, nemcsak az „Instinkt", a „Trieb" értelmében is). Az ösztönöknek, hogy együttműködést tanuljanak, új nívóra kell lépniük, szembenézni magukkal a képekben, ezért testesítik meg a képek témái az emberi mozgatóerőket. A nem egymás ellen dolgozó ösztönök nem testiesek többé, egymást beszámítva, átszellemülve készülnek szellemi lénnyé egyesülni. A szorongásos álom e törekvés kudarcát fejezi ki: tárgya, tartalma a lenni akaró lélek elnyomása, agyonnyomása a test, az anyag által.

A vázolt pólusok (ábrándos szendergés és vizsgáló pontosítás) harcában differenciálódik az éber létben művészet és tudomány, de a széthúzó pólusok a művészeten és tudományon belül is kifejtik hatásukat.

Freud az álmot úgy ábrázolja, mint olyan lelki szerveződést, mely önmaga fenntartásáért harcol a zavaró erőkkel szemben. A film ezzel szemben, amint a sötétben ülő, passzív közönség, a tisztán receptív ember a vászonra mered, olyan álmokat állít elénk, hogy részesük-

ké avasson bennünket, melyek tartalma az éberségért, megértésért és cselekvésért folytatott harc. A filmnézés arra ébreszt rá, hogy a kinti, mozin kívüli világ is túlságosan receptív, az emberiség még nem ébredt teljes öntudatra. A filmesztétika az ébredésért harcoló álom elmélete, s a filmnek ez a jellege magukban a filmekben is mind inkább tudatosul (pl. *Mátrix*).

A klasszikus elbeszélés populáris műfajaiban valamilyen szendergő értékérzés ébredése, potenciális érték realizálódása vezet a happy endhez, mely nem mélység nélküli, hiába gúnyolódtak annyit rajta az elit ízlésdiktatúrájának kritikus-kommandósai. A mexikói témájú italowesternekben szinte felrázza a rendező az önző hőst: ébredj fel, ébredj rá egyenlőség, testvériség és szabadság értékeire! Másként parazita maradsz, nemcsak kártevő, boldogtalan és magányos is. Ellenpróba: az *Il grande Silenzio* a világtörténelem teleként és a szellem jégkorszakaként mutatja be a szolidaritás kihunyását. A gyáva önzés és a kíméletlen üzletszerűség diadala spontán dialektikával ajánlja fel a bestiának a világot.

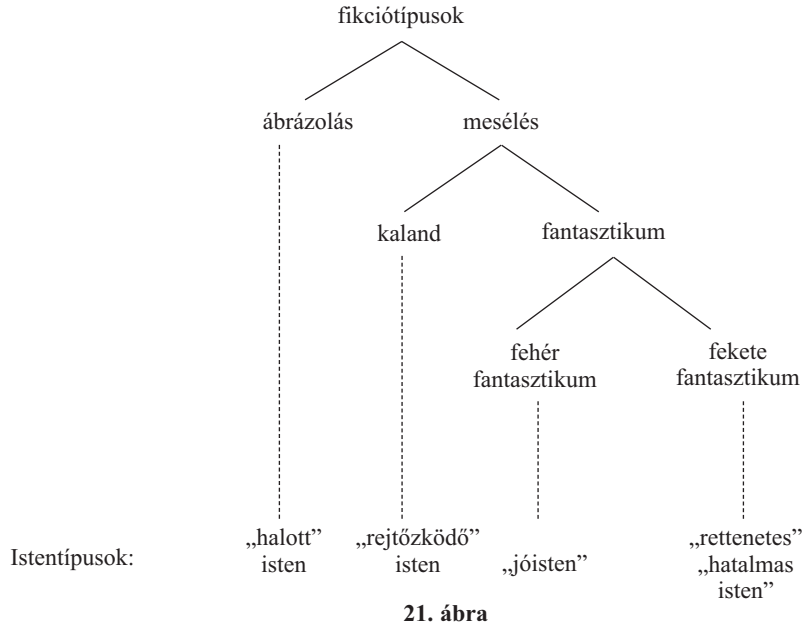
1.8. Makrospektrum, szellemtörténet, léttörténet

1.8.1. Fantasztikus, klasszikus, modern

Mennyiben értelmezhető a nooszféra egésze – és különösen újabb régiói, a „magasabb objektivációk", az „abszolút szellem" világa – az érzékenységek és képességek nyíló ollójává, legyezőjévé, bővülő palettájává absztrahált spektrumban? A fikcióspektrum mozgatóerőit kezdtük vizsgálni, s egyszerre úgy tűnik, mindez csak alfejezete, konkretizációja a szellem egésze struktúrájának és történetének, ahogyan pl. egy regionális ontológiában is visszatérnek az általános ontológia kategóriái. A szellem egészének mozgatóerői sajátos formákban jelennek meg a képzelet, fantázia terén. Mindez pedig – az egész szellemtörténet – egy tágasabb, bioanalitikus (a szellemnek az életbe való beágyazottságát feltáró) perspektívában találja meg helyét.

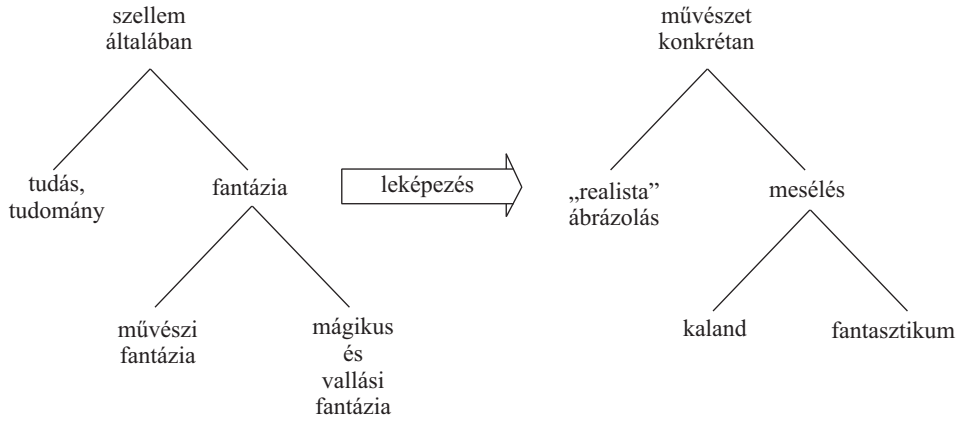
Ha pl. Hegel nyomán, a fikcióspektrum legegyszerűbb képét adva, fantasztikus, klasszikus és modern művészeti formáról beszélünk, ezzel művészeti korokat is leírhatunk (preklasszikát, klasszikát és romantikát vagy még magasabb absztrakciós szinten őskor, hőskort és modern kort) de műfajcsoportokat is (fantasztikumot, kalandot és prózát). Fantasztikus, klasszikus és „romantikus" vagy modern egymásutánja Hegelnél sem diadalút. Hegel ábrázolása már szemmel tartja az elidegenedést, a kisiklás veszélyeit. A természeti szuperhatalmakat leváltják a személyes erők, majd ezeket a társadalmi szuperhatalmak. Mindez a történelem összképében is tükröződik, de minden fázis hagyatéka egy sor emlék, melyek a többi fázis lelkiségének önanalízisében is hasznosíthatók. A spektrum alapminőségei tehát az esztétikában is kétféleképpen hasznosíthatók, az alapvető létstádiumok, fejlődési lépések rekonstrukciójában, és minden egyes stádium belső mélységeinek, összetevői konfliktusainak kutatása során. Harmadik hasznosításuk túlmegy az esztétikán. A túllépés kétszeres: először azt látjuk, hogy a spektrum a vallástörténetet is megvilágítja, utóbb azt, hogy a teospektrum (teológiák istenspektruma) és a fikcióspektrum mindketten csak egy általánosabb szellemtörténeti spektrum regionális leképeződései.

A teospektrum azt jelenti, hogy a fikcióelméletben rekonstruált alapkategóriák megfelelőit a vallástörténetben is megtaláljuk. A fikciótipológia mintha egy mélyebb és korábbi istentipológia tanulságainak kamatoztatása lenne egy profanizált világban.



21. ábra

A különbségek rendszerét, mely az esztétikában három művészeti forma foglalataként jelent meg, s az istentanból is visszaköszönt, magasabb fokon látjuk visszatérni a „világszellem” vagy a „léttörténet” összstruktúrájának megközelítése során szükségessé váló alapvető megkülönböztetésekben.



Leképezés = a szellem összrendszerének struktúrális leképezése a művészet rendszerében

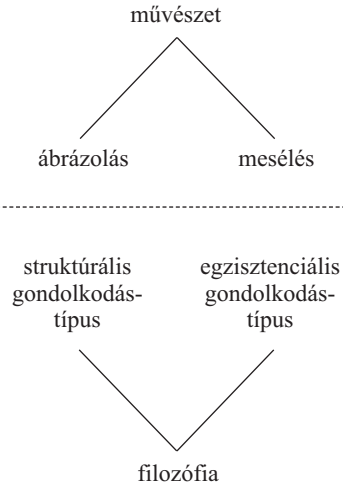
22. ábra

Van egy makrospektrum, melynek elemei a vallás, a művészet és a tudomány. Az ember alapélménye előbb a szent, majd a szép, végül a hasznos. Ugyanazt a hármasságot látjuk viszont, mely a művészetre korlátozott vizsgálatban fantasztikum, kaland és próza rendszerében körvonalazódott. A fantasztikum a természetbe beolvadt ember világképe, a kaland az

autonóman cselekvő individuumé, a próza a társadalomba beolvadt emberé, aki nem világot alapít, hanem sanszait számítgatja, helyezkedik egy „kész” világban. Fantasztikus, klasszikus és modern érzékenységi formák hegeli megkülönböztetése a szcientizmus érája felé mutat, mégsem a szcientizmus igazolása, mert Hegelnél a gondolat azért válik mindent befogadó, „abszolút szellemmé”, hogy saját egyoldalúságainak, absztrakt formáinak gyógyszerévé váljék. A nagyspektrumon belül a gondolat spektruma éppúgy megvalósít valamit az összspektrum drámájából, mint a művészeté.

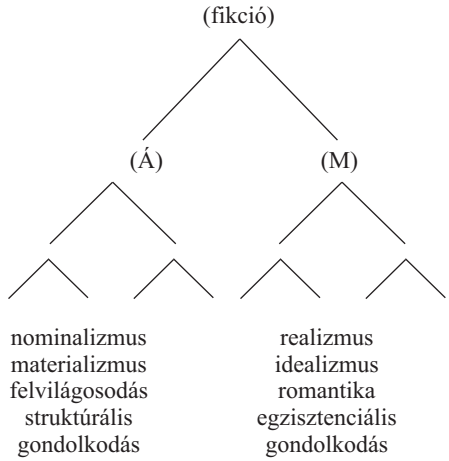
1.8.2. Filospektrum: a gondolat spektruma (Szcientista-strukturalista és egzisztenciális gondolkodás)

A tudományban is megvan a gondolati műfaj (diszciplina) és gondolkodói stílus (irányzat) különbsége, s a stílusváltozások vívmányai itt is lecsapódnak a diszciplinában. Leírhatnánk a filozófia történetét két alapvető beállítottság küzdelmeként, váltakozó felülkerekedéseként, polarizációjuk vagy együttműködésük különböző típusaiban. A kényelem és érthetőség kedvéért nevezzük el őket legutolsó megjelenésükről. Két eszmerendszer változik, a lét „mérnökei” és a lét „pásztorai” váltakozó uralma alapján. Az előbbi egy szcientista-strukturalista, az utóbbi egy egzisztencialista típusú gondolkodástípus. Az a rendet hangsúlyozza, ez a szabadságot, az a relációkat, ez a létet. Oppozíciójuk különféle időkben sajátosan konkretizálódik pl. nominalizmus és realizmus, felvilágosodás és romantika, materializmus és idealizmus, pozitivizmus és életfilozófia, ismeretkritika és ontológia stb. viszonyában.



23. ábra

A gondolati alapalternatíva változatos formákban konkretizálódik a történeti időkben. Ha egymás mellé írjuk fel az alternatívákat, az alapalternatívát, illetve ennek esetleges további, eltérő mentalitásokat kifejező konkretizációit, s egymás alá a történeti változatokat, a kettő együtt kifejezi az ismétlést a változásban, és az örök visszatérést az örök változásban:



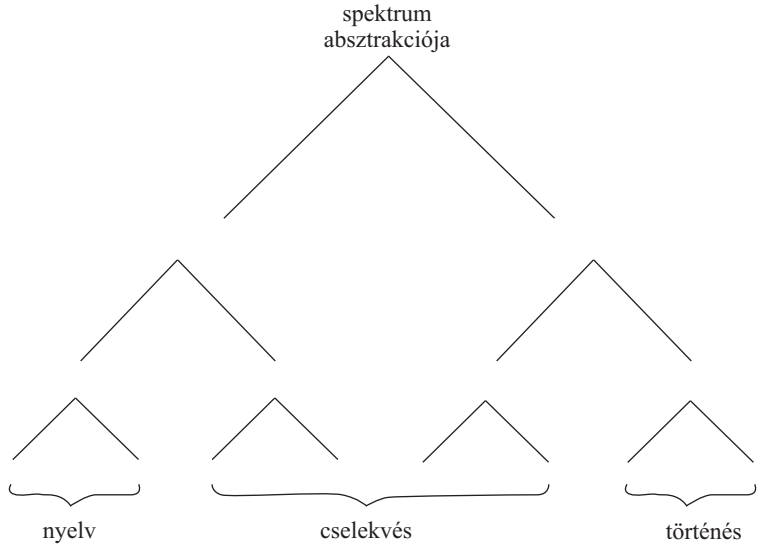
24. ábra

Az ábrázolás és mesélés poétikai alapalternatívájának megfelelő gondolati alternatívák változatos formákban jelennek meg a filozófia történetében. De a szellemtudományok tágabb szférájában is: hasonló alternatívával találkozhatunk pl. pszichoanalízis és kísérleti pszichológia viszonyában.

A mítosz és logosz, teológia és filozófia meghasonlása mögötti mozgatóerők újjáélednek a filozófia és pszichológia önmeghasonlásaként. Technicizmus, szervezeti racionalitás, utilitarizmus és pragmatizmus a katonai társadalmaknak felel meg, az egzisztencia problematizációja a papi társadalmaknak. A mezőgazdasági és ipari társadalmak a jelenlét mélységének tiszteletére hajlanak, míg a katonai és kereskedő társadalmak a játszmák iránt érdeklődnek. Az utasító kultúrák hanyatlása a problematizációnak kedvez, míg a problematizáció kudarca, az egzisztenciális érzület hanyatlása az utasítások igényét és az interpretációigényről való lemondást hozza magával. Hol a parancsot és számítást kezdi vitatni az egzisztenciális problematizáció, hol a megfejtés értelmét, az értelem értelmét vitatja a szervezeti és üzleti érzék.

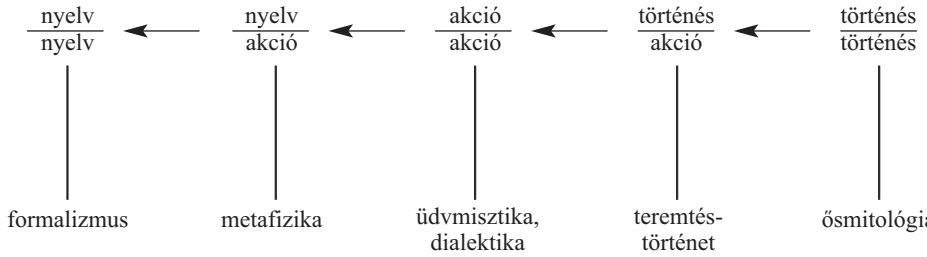
A szcientista-pozitivista éra kitűnő vizsgáló apparátusokat ad az esztétikának, melyeket munkába állítani azonban nem sikerül, mert, miközben az esztétikai érzéket ellátják új eszközökkel, őt magát nem sikerül életben tartani. Ha az antik filozófusok a mítosz ellen gondolkodnak, megsemmisítik a mítoszt és megvalósítják a filozófiát. Új érzék fedez fel új tárgyakat. Ha ezzel szemben a folklorista gondolkodik a mítosz ellen, ezzel kutatási tárgyát és ennek tudományát, önmagát semmisíti meg. Ha a történész lázad az „Universalgeschichte" „nagy narratívái" ellen, ezzel megvalósítja a modern történetkutatást. Ha azonban az esztéta lázad a „nagy narratívák" ellen, melyeket épp ő örökölt a tudományoktól, ahonnan kitiltották őket, ez valamilyen önfeladó ösztön műve: az esztétika elefántja megszüli a „Kunstwissenschaft" egerét, és belehal. Ahogy Semmelweis az „anyák megmentője" volt, úgy várja a „múzsai szféra" ma a „múzsák megmentőjét", az eltűnt esztétát.

A fikciókspektrum, a mesélés ősformáitól az ábrázolás legújabb formái, s az ábrázoló spektrumon belül a társadalom és a lélek ábrázolásától a nyelv önábrázolása felé haladva, három világot, a történések, a cselekvések és a nyelv világát tárja fel és rendezi be:



25. ábra

A fekete fantasztikum sötétjétől az önreflexivitás dupla világosságáig vezető átmenetek a következők:



26. ábra

Ha a történésekkel csak más történések állnak szemben, primitívebb világban vagyunk, mint az, amelyben már történés és akció küzd egymással. Történés vs történés, történés vs akció, akció vs akció, akció vs nyelv, nyelv vs nyelv szembesítése azt jelzi, hogy egyre szublimáltabb és formalizáltabb elvek kerekednek felül a princípiumok birkózásában, ezért az újaknak, mint formaforrásoknak szüksége van a régiekre, mint erőforrásokra. Ha a történéssel nem szegül szembe semmi, ha történések gyötrik és nyűvik egymást, a káosz mitológiája áll előttünk. Ha a puszta történésekkel szembeszegül az akció, a káosz fölé kerekedik a teremtés. A történés éráját leváltja a teremtők kreativitása. Ha a világkép akciót akcióval állít szembe, s előbb a maguk boldogságáért harcoló, később közös boldogság reményében egyezkedő, kommunikáló, meghallgató és együtt érző hatalmakban gondolkodunk, nem fékezhetetlen nyers erők vajúdásába vagyunk belevetve, a teremtésmitológiából az üdvmisztikába lépünk tovább. Üdv és kárhozat ugyanakkor szoros kapcsolatban áll egymással, hiszen az egymást kitapogató, egymáshoz a küzdelemben alkalmazkodó akciók örök alternatíva előtt

állnak, a birkózásuk küzdelemből fakadó megértés, harc és alku folyamata. A megértés a harc melléktermé ke, s nem primér intenció-struktúra: a harc módosul megértéssé az eldöntetlenségben. Ezek a szellemi alakulatok a horror és fantasy, majd fantasztikum és kaland, végül mesélés és ábrázolás átmeneteinek gondolkodástörténeti, világnézettipológiai megfelelői, melyek alapján nemcsak az esztétikai vagy mitológiai szféra tanulmányozható. A metafizikai gondolkodás története – Arisztotelésztől Hegelig – a filozófiailag valamely kitüntetett vezérprincípiumban reprezentált monopolisztikus objektum leépítése, és a kategóriák interakciójának bevezetése és kidolgozása. E birodalom kiépítése a filozófia kalandja. A filozófiában olyan fejlődés nyílik, mely akció és nyelv együttműködésén, az akciónak a szellemi akcióval való megkettőződésén alapul. Akció és nyelv konfrontációja a cselekvés melléktörténéséből tudatos vállalkozássá emeli a megértést. A kanti ismeretkritika jelzi, hogy a nyelv, mely felszabadította az akciót, végül konfrontatív viszonyba kerül vele. A bizonytalannak minősített magánvalóval szemben az egzakt – szellemi – konkrétum, a közvetítési rendszer felé fordul a figyelem. A nyelv mindinkább önmagát vizsgálja. Az ismeretkritika nyomdokán halad a tudományfilozófia, a nyelvfilozófia, az analitikus filozófia, a strukturális szemiotika. Ezzel a nyelv vs nyelv viszonyban artikulálódnak az új világnézeti problémák. Mindez párhuzamosan bontakozik ki az esztétikai kódok „formalista", azaz szintén önreflexív hajlamaival. Az üdvtant és a metafizikát leváltja a formalizmus konkrétság- és egzaktságvágya, mely a világkép beszűkülését is hajlandó felvállalni a biztonságért.

1.8.3. Egzisztenciálék spektruma (A személyes lét mint történet)

A fikcióspektrum a varázstalanított mítoszok és a világnézetileg tehermentesült, új élmények ihlette kombinátumaik, a mesék rendje. A spektrum a meghaladott, de megőrzött mítoszok felhalmozódását tükröző elméleti konstrukció, míg a mítoszok az emberi jelenség eredeti felhalmozódását tükröző képzeleti konstrukciók, a képzelet által ébren tartott alapélmények rendszerei.

Ha az elbeszélések egyetemes folyamának sűrűsödési pontjait keressük és ezek egymáshoz való viszonyát értelmezzük, a spektrum rendje úgy jelenik meg, mint a mítoszok elbeszélésfolyamának felső (fantasztikum), középső (kaland) vagy alsó (próza) folyása. Az, amiről az összeolvasott mítoszok egésze, a spektrum mesél, a honfoglalás a létben, a lét belakása az ember által.

A spektrum vázolt fejlődéslogikájának felel meg a recepció története. Az ember előbb olvas mesét, mint regényt, előbb kalandregényt, mint társadalmi vagy lélektani regényt. A hozzájutás sorrendisége az utóbbi szférán belül is bonyolult tagolódás műve. Első éves egyetemista koromban Szigeti József esztétikai előadásain hangzott el a következő kijelentés: „Magukhoz ma Dosztojevszkij közelebb áll, Tolsztojt később fogják megérteni." Akkor valóban nem szólította meg a fiatalokat nemcsak Lukács György, de Füst Milán Tolsztoj-kultusza sem, viszont az egzisztencialistákkal együtt lelkesedtek Dosztojevszkijért, akinek hisztérikus és melodramatikus kompozíciója előbb hat az emberre, mint Tolsztoj nyugodtabb áradása, a lélek enciklopédistájának töprengése.

Az én a lét alaphasadásának terméke, a lét skizofréniája, a világ betegsége. Egy megfoghatatlan centrum a maga léteként szállja meg a téridő egy darabját, és idegenként fordul

szembe a többivel, mely idegenséggel való kisebb-nagyobb relatív azonosulási képességre is szert tehet, felismerve benne a maga létkitágítási lehetőségeit. Az egzisztenciálék, egzisztenciális univerzálék azok az alapmódok, ahogyan az ember énként sajátítja el a létet, s az elsajátított, önlétként aktív lét az egyetemességre rezonál, minősítve a tudategésznek a létegészhez, a szubjektivitásnak a világhoz való viszonyát.

Van egy olvasata a spektrumnak, melyben az emberi létszféra mint társadalmi világ mind magasabb kategóriái, tágasabb összefüggései, átfogóbb rendjei tárulnak fel (ez a történet az én, a lélek útja a valóság felé), s egy másik olvasat, amelyben az én mind újabb létvonatkozásai, érzékenységei, tevékenységi lehetőségei tárulnak fel (a lélek útja a saját valósága felé).

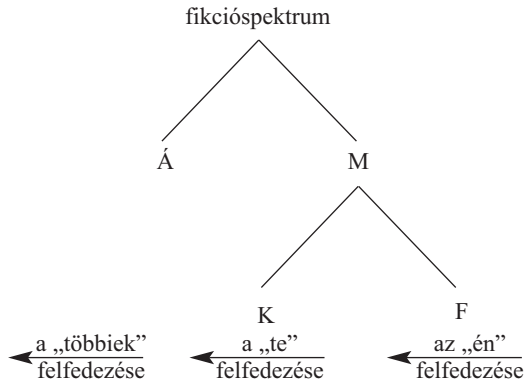
Hogyan nyílik és épül fel a lét a spektrumban? A káosz a semmi pozitív kifejezése, az én pedig a lét önazonosítása. A káoszból kell kilépnie az énnek, s már e törekvés sikertelen születési nehézségeivel, halvaszülési és koraszülési aktusaival, a borzalmakkal, elkezdődik a mesék élete. A fantasztikum szorongó formája (=fekete fantasztikum, =horror) a semmiben keresi a létet, a káoszban az ént, rajongó formája (= fehér, =fantasy) nekilendülő világkeresésként, a megragadott lét világgá tágítójaként, honfoglalóként fogja fel az ént.

A semmi, a káosz, majd a lét, az „én" elemi bebiztosítását követi a „te" és a „mi" felfedezése, mitikus konkretizációja. A kaland – melyben az útra kelő én számára a világ próbára tevő és titkokat közlő hatalom – konkretizálja a világot, felfedezi benne a hozzánk hasonlót, s emancipálja őt énjogú centrumként. A szerelem mitológiája egy kitüntetett személyt emancipál az énnel, s ez az emancipatív nekirugaszkodás hiperkorrektív: az ősönzést megfordítva az én fölé rendeli, fetisizálja (=imádat) a partnert. Ez nem normális kölcsönösség. A szorongás rettenetes isteneivel való aszimmetrikus viszony megfordításából lettek a rajongás kegyelmes istenei, s az ő elvilágiasításukból a fetisisztikus szerető.

A szerelemmitológia (és szeretetmitológiává szublimált változata) a „te" felfedezése; az elbeszélések mindennemű kitágítása, egy katonai vállalkozás elbeszélése vagy egy család emelkedése és bukása, virágzása és meghasonlása, tragédiája, melyek még mindig a kaland világába beleférő motívumok, a „mi"-tudat kiépítésével konfrontálják a másvalaki felfedezését. A további fejlődés, az erős érzelmi kötődésen alapuló „mi"-kategória kiépítésén túl, az „akárki", az „ők" emancipációja, a nagy társadalom felfedezése felé halad, olyan tágas közeget teremtve, amelyben bárki alkalmi társ lehet, megsokszorozva, végtelenné téve a kombinatorikát és ezzel a lehetőségeket. Ez azonban már nem a rajongás szekundér haszna, a boldogság szekundér nyeresége, hanem a haszon boldogsága. De nemcsak a józan realitásérzék fedezi fel, az alkalmazkodás közegeként, a társadalmat, hanem, messze lemaradva, de időnként, a megújulás és megvilágosodás előre mutató pillanataiban, a szolidaritás is. Olyan neorealista filmek, mint a *Róma 11 óra* vagy a *Keserű rizs*, nemcsak a szolidaritás érzés nagy erejű megszólítására képesek, akciórádiuszát is döbbenetesen kitágítják. A Visconti *La terra tremá*ja, Rossellini *Róma nyílt város*a és Giuseppe de Santis *Keserű rizs*e közötti filmtörténeti fejlődés az igazság olyan pillanata az emberiség életében, melynek az Antonioni-filmek, a hősnő bolygását kísérve, vagy az eltűnt hősnő nyomán bolyongva, már csak hűlt helyét járják körül. (A neorealizmus bomlásakor a *Termini pályaudvar* visszatér a Hollywood-film én-te viszonylatához, míg a hatvanas évek cinikus szexkomédiái már e viszonylatnak is bomlását ábrázolják.)

A világ kiépítése az én, a te, a mi és az ők irányában halad. Végül megtanul az ember fegyelmezetten gondoskodni, felelősséget vállalni a tárgyvilágért is, felismerve, hogy az is

az életösszefüggés része. Az „ők”-től az „azok” felé történik ezzel a további létkitágító elmozdulás, az azonosulási képesség újabb fejlődési lökése.



27. ábra

A fantasztikum a lét és semmi, az „én” és a lét alapviszonyának megragadásáért küzd, a fantasztikus elbeszélés a kozmosz szellemét szólaltatja meg. A kalandos elbeszélés a „te”, a „mi” és az „ők” mozgásterét tárja fel, az interszubjektivitás alapszövetét, majd a társadalom szellemét körvonalazza. Mindezt a „te” elemi szenzációja köré szervezi, mely így a fetisisztikus középpontba kerül. A „te” ősképe a szülő, mint az egész világot jelentő monopolisztikus objektum. A kamaszkori barát szövetséges, a monopolisztikus objektummal szemben kibontakozó emancipációs törekvésekben társ. A szerető sok tekintetben emlékeztet a monopolisztikus objektumra, ám mesterségesen ruházzák fel őt az előbbi tulajdonságaival. Az új monopolisztikus objektum a szabad kreáció tárgya, a szerelem részben játék, nem feltétlenül tragédia. Ha az emberi viszonyok irodalmi felfedezésének eredeti nyomrendszerét követjük, a tragédia a szülő-gyermek viszony, az eposz a barátság, a regény a szerelem története. A modernség felé haladva az utóbbi kerül mind jobban középpontba. E viszonyokat a tömegkultúra vulgáris képekben foglalja össze, a horrortól a kalandfilmen át a melodráma felé mozdulva el. A kaland a „te” megragadásában erős míg az „ők” és az „azok” világát, az objektív társadalmiságot már az ábrázolás (a mindennapi élet történetét író modern próza) fejlődésfokán és narratív mozgásterében sikerül nagyszabású képekben kibontakoztatni.

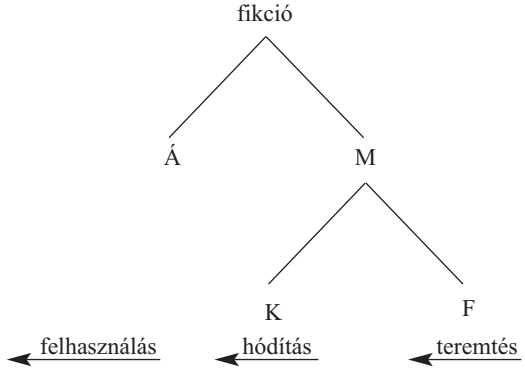
Az ábrázolás szintjén a regény kezd összefonódni más, racionalizáltabb tudatformákkal. Balzac a pszichológiai és szociológiai kutatások előzményformájaként műveli a regényt, Zola az oknyomozó újságírás módszereit kísérletezi ki egyelőre a művészet keretei között. Mind nehezebb elválasztani – a „te” fetisizálásán túllépő – regényt az esszétől és az empirikus társadalomkutatástól.

A fantasztikum alapproblémája a lét konstrukciója, a prózáé a környezet konstrukciója. A kaland mint az együttlét konstrukciója a kettő között áll. A lét illetve a környezet konstrukciójának pólusai alapján beszélhetünk az elbeszélések világát polarizáló ontológiai illetve ontikus tematikáról. A fantasztikum alternatívája, hogy a létet abszurd botránynak vagy ünnepi csodának tekintsük. A kaland problémája a lét mint önlét mozgásba hozatala a viszony, méghozzá a cselekvő, aktív viszony felfedezése által. A kaland és fantasztikum ontologikusan konstruálja az elementáris énszerű létbizonyosságot illetve az interszubjekti-

vitás elemi formáit, melyeket az ábrázolás ontikus környezetkonstrukcióvá konkretizál. Környezetkonstrukció és létkonstrukció határproblémája a másvalaki, akit eme ide is, oda is sorolható kétszeres relevanciája is kiemel, kitörési pontként. Az „én" tojásából ki kell kelnie a társaslénynek, a létbe beleszületettnek még egyszer meg kell születnie, s a társak világába is beleszületnie. A születések sora az eredmény, hisz a családi őstársak világa is újra megszül a társadalom számára (=beavatás). A fantasztikumban és kalandban ennek megfelelően közvetlenül lépnek felszínre az „örök képek" (a képzelet univerzáliái, az archetípusok), az egzisztenciálék (a létérzés univerzáliái), és az ezek rendszeréhez csatlakozó egyéb élményállandók (sztereotípiák), míg az ábrázolás – többnyire reménytelen – harcot indít az élményváltozók, alkalmi szükségletek és élmények, miliő és lokálkolorit beemeléséért, elbeszélő hasznosításáért. Az egzisztenciálék a mélystruktúrákba húzódnak, nő az empíria jelentősége, feltárulkozik a tényvilág, s ennek is egyre mikroszkopikusabb szövetét van módunk megtapasztalni. Robbe-Grillet számára olyan dolgok is relevánssá válnak, ami Tolsztoj szemében még mind nem volt az.

A próza mind tágasabb és heterogénebb viszonyhálókat tár fel. Legutóbb a kultúra szelleme fedezi fel önmagát a növekvő önreflexivitásban. A XIX. századi próza a társadalmi viszonyokba bonyolódik bele, a XX. századi a nyelvi viszonyokba. Előbb a szociális környezet mozgalmas gazdagsága az alapélmény, utóbb a szellemi környezet labirintikus mélysége. Az út kezdetén a minden azonos a semmivel, a magány belevetettségének színhelyeként, míg az út végén a minden azonos az egyetemes kölcsönösség képével, a szemantikai jegyek kölcsönös feltételezettségével, az átfogó értés önmegértésével, melyben a dolgok minősége, ismérvei és lehetőségei teljessége úgy tárul fel, mint egymás által kiutalt helyük a különbségek átfogó rendszerében.

A formarendszerek, distinkciók, intézmények, érzékenységek kiépítése, létlehetőségek felhalmozása, amint az a fikciókspektrumban összefoglalt mitológiákban megmutatkozik, felfogható a teremtés, alapítás, hódítás, felfedezés és felhasználás, felélés különböző formáinak rendszereként. (A spektrum fejlődéslogikája a próza felé is mutat, de az átszellemülés felé is vezet, mert a felélésnek mindig alternatívája a teremtés magasabb, szublimabb síkjainak felfedezése.)



28. ábra

Az alapítás, teremtés mindenek előtt a káosz-kozmosz átmenet „isteni" műve. A kultúrtárgyak és intézmények teremtése még mindig a teremtés világa, de a mítosz nem az istenek,

hanem a kultúrhéroszok műveként adja elő. A vezér, a hős kész világban vezeti a még nem érett közösséget, melynek ő határozza meg arculatát. A hős úgy fedezi fel az erényeket és ajándékozza meg velük a közösséget, mint a kultúrhérosz a tárgyakkal. A hősök az erényeket fedezik fel, a közösség összetartó alapelveit, míg a később jött polgárok az érzékenységeket és ügyességeket. A kozmosz berendezését és a társadalom berendezését követi a szubjektum berendezése, s az érzékenység végül a szubjektumban foglal össze mindent. Előbb a hős vállal felelősséget a vezetettekért, de ez feleslegessé válik, ha mindenki felelősséget vállal önmagáért. S még ez sem elég: az önmagáért vállalt felelősség csak a fegyelem, míg a kölcsönös felelősség vállalás a szeretet lehetősége. Ez más, mint ha „Isten szeret bennünket" vagy a „hős szeret bennünket": ez olyan létmodell, melynek minden pontja „Omega pont" lenne.

1.8.4. „Új Amadis"

Goethe, Új Amadis című költeményében a teljesség igényével tekinti át az egzisztenciálék spektrumát. A könnyebb kommentálás érdekében a versszakoknak az alábbiakban számokat adunk:

1.
Kiskoromban, hajdanán,
Valaki bezárt.
Átölelt a nagy magány,
Körös-körbe zárt,
Mint az anyaméh.
2.
S vitték lelkem fölfelé
Tündér-szárnyai:
Hetedhét országba szállt,
Mint a Hős Pipi;
Várt a nagyvilág!
3.
Raktam kristálypalotát –
S vertem szét vigan;
Sárkány torkát járta át
Villogó vasam.
Férfi voltam én!
4.
Megszöktettem könnyedén
Hal Királyleányt.
Odavolt a kalandért,
S táncra invitált,
Mint egy gavallért.

5.
Csókja égi manna volt
S mint a bor, tüzes.
Elsáppadtam, mint a hold,
S ő, a pikkelyes,
Fénylett mint a nap. –
6.
Hová lettél, gyöngyalak?
Jaj, hiába zárt
Pálcám bűvös kört köréd?
Merre van hazád?
Visszajössz-e még?
(Goethe: Versek. In. Válogatott művei. Bp.1963. 81-82. p.)

Az 1. versszak a magára hagyott, külső léttámaszték híján szétesett szubjektivitás képe. A gyermek mint lenni nem tudó lény, mint kis monstrum. Összetartó ereje külső, az anya, akinek támogatása híján széttépő részösztönök martaléka. A magára hagyott gyermek eme magába zártsága egyben felelevenítő visszatükrözése az eltávozott, elveszett anyának. Ahogy egykor az anya vette körül, megtestesült eleven védőernyőként a gyermek testét, most úgy veszi körül a szubjektum-objektum viszony által a világból kihasított szubjektumot az önmagába zártság. A magány, a világba való segítő bevezetés partnerének hiánya egy visszacsúszási folyamat kezdetét jelenti, a világ előtti világ létérzése nyel el. Az elnyeletés a bezárt szoba által, a magány és a szorongás által ugyanazt a szorongásélményt szabadítja fel, aminek a mítoszokban a vagina dentata a kifejezése: széttépő erők által uralt visszacsúszás az aktív lét kezdete előtti világba.

A 2. versszak szubjektuma kitör a szorongásból, de ez még csak az irreális omnipotencia élmény fantasztikus generálása által sikerül. Egyelőre merőben belső ez a kül- és nagyvilág, melynek meghódításáról a tehetetlen lény ábrándozik. Ha az első versszak a horror szorongásainak felelt meg, úgy a második a fantasy rajongásának. „Tündér-szárnyak" emelik a kiváltságos és védett lényt, egy kegyelem óvta világ várja őt. A nárcisztikus omnipotencia élmény számára az egész világ átmeneti objektum, mert mások – óvó, segítő erők: tündérek, varázslók – kontrollálják, őrzik és szűrik le azt, teszik emberhez illővé.

A 3. versszak tárgya a hősmunka és a férfikép eredeti felhalmozása. A fantasy csodakultuszára következik a hőskultusz képe és a háborús epika. A kristálypalotát még az előző versszakból örökli a fantázia fenomenológiája, ám az új versszak hőse szétveri azt. A hősmitológia a csoportok és népek meghasonlásának és hierarchizációjának képeivel közvetített társadalomszervezési problémákat állít az énszervezés fantasztikus képei helyére.

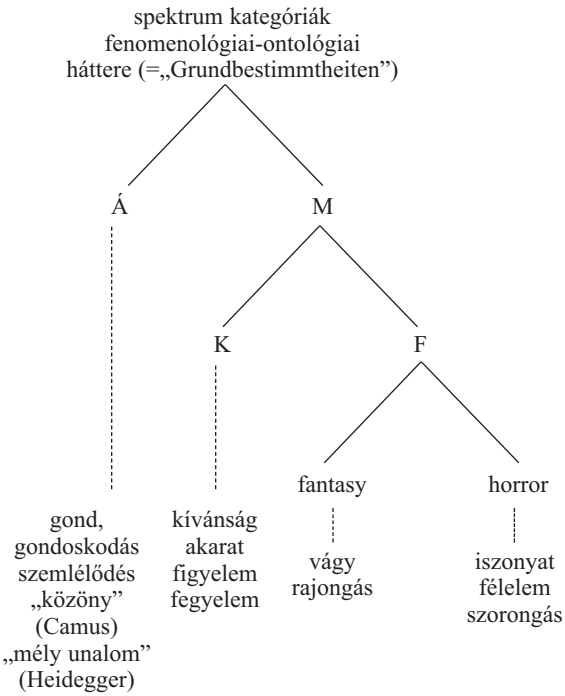
Miután a 3. versszakban megjelent az aktív és autonóm „én" hódító munkája, a 4. versszak a „te", a másvalaki mint a vágy tárgya, a partner fellépésének színhelye. Vagyis: a hősmitológiát követi a szerelemmitológia mozgástere. E szerelemmitológia minden esetre nem bensőséges, melodramatikus, hanem külsődleges kalandok formájában lép fel, melyek előbb a partner, pontosabban a másik nem idegenségét, egzotikumát hangsúlyozzák. A másik nem messzebb van mint a harcostárs, a barát, ezért lép fel egy más közeg, az akvatikus világ képviselőjeként. De azért is, mert a nő maga az őstenger, melyben az őssejt lebeg: a fantázia eme álláspontját fejtette ki Ferenczi genitálteóriája.

A „te” fellépése, melyet a másik nem végtelen idegenségének témája kísér, ugyanúgy ellenhatást vált ki, ahogyan a szorongás túlkompenzálására megszületett a második versszakban a nárcisztikus omnipotencia. Ahogyan a tündéri erők szárnyai emelnek a fantasy világában, úgy emelnek a kalandvilágban a „szépnem” esztétikai erőkké „varázstalanított” minőségei. Az 5. versszakban a szerető csókja hat úgy, mint a második versszakban a tündérek és varázslók aranykorának felemelő hatalmai.

A 6. versszakban végül elérjük a prózát, a polgári banalitást, ahol már legfeljebb az álom, az emlékezet vagy a költészet von olyan varázskört, ahol felidézhetők az eksztatikus világok elveszett élményminőségei. Az utazás azonban mindig újrakezdődik, a szellem életében nincs vég, csak kezdet, a halál nem a szellembe van beprogramozva, csak testi hordozójába, maga a szellem, ha élhetne tovább, nem fogyna ki a lehetőségekből, nem érne el egy végállapotot jellemző alternatívátlanságot. A Faust szerkezete fordítottja az Új Amadisének. Faust utazásának kiindulópontja a próza. Az első részben a test és a lélek, majd a második részben a szellem kalandjain való átkelés eredménye, a második rész végén, az alkotás.

1.8.5. Lelki erők spektruma (A létmegélés formái: konkrét egzisztenciálék)

A fantasztikus pólus értékei, a fekete és fehér fantasztikum a szorongás világát állítják szembe a rajongáséval. A szorongás az első, kétségbeesett és reménytelen, tanácstalan s eszközökkel fel nem szerelt nekirugaszkodások világa, míg a rajongás azért lehet lelkesült, mert vigyáznak rá, nincs egyedül, védett pozícióból láthat neki az élettel való kísérletezésnek, ezért átadhatja magát a csodálattal teljes befogadásnak. A rajongás fantasztikus hagyatékával felszerelve megy tovább az érzékenység az akarat, bátorság, hősiesség és fenség világába. A fantasy-világban kibontakozott vágy mostmár konkrét kívánságokban és feladatokban konkretizálódik. Vágy és akarat is konfliktusban van egymással, mert vágyni többet lehet, mint akarni, a hős ezért nemcsak az ellenféllel, önmagával is harcol, s a kalandszférában, az akarat és vállalkozás szférájában, akarat és vágy, s az egymásnak feszülő akaratok konfliktusaiból megszületik a lelkiismeret.



29. ábra

A horror szorongásából, a fantasy rajongásából és reményéből, a kaland akaratából kilábaló ember újabb válságot él át, amikor nemcsak akarat és vágy, mostmár ismeret és akarat konfliktusait is át kell élnie. Az akarat nemcsak az ösztönök követeléseivel szembesül, a realitáselv diktátumaival is számolnia kell. A kaland világából az ábrázolás világába haladva bontakozik ki a gond és a gondoskodás mind magasabb szintje, s csak ennek eredményeképpen, ennek árán jelennek meg a konkrét boldogságfogalmak. Az ősboldogság tudattalan, a tudatos boldogság a vágy, akarat és gondoskodás műve, ezért mutat problematikája, legnagyobb boldogságként a boldogítás felé. A fantasy boldogsága még csak gyermekies mámor, a kaland boldogsága pedig a happy end eufóriája, mely nem hatja át, ellenkezőleg, veszélyes próbaként maga elé vetíti az életet. A hősi kalandszférában hősiesség és nagyság s boldogság osztoznak a világon, de a nagyság áll a középpontban, a boldogság is csak kaland, nagy pillanat, nem sikerül egész életként bemutatni. Ez, az elfogadható, igenelhető „egész élet” bemutatása, az ábrázolás, a próza felé tovább haladva, a gondokkal számoló, s megoldási eszközöket felhalmozó mentalitás segítségével elérhető, mely szolid egyensúlyi állapotként és kölcsönös gondoskodásként, gyengéd szeretetként képzeli el a boldogságot, s már nem ama mámorként, ahogy a kaland és fantasztikum régióiban jelent meg. Ahogy a kaland területén a hősiesség és a boldogság közötti átmenetek, a nagyság és a harmónia közötti osztozkodás volt a probléma, az ábrázolás dimenziójában az átértelmezett boldogság és a további, megbízható egzisztenciálék munkamegosztása formálja az ember önértelmezésének új variánsait. Az állóképesség, az érett szenzibilitás, az értelmes élet az ábrázoló szférában gyakran fontosabb a szerzők és a befogadók számára, mint a boldogság.

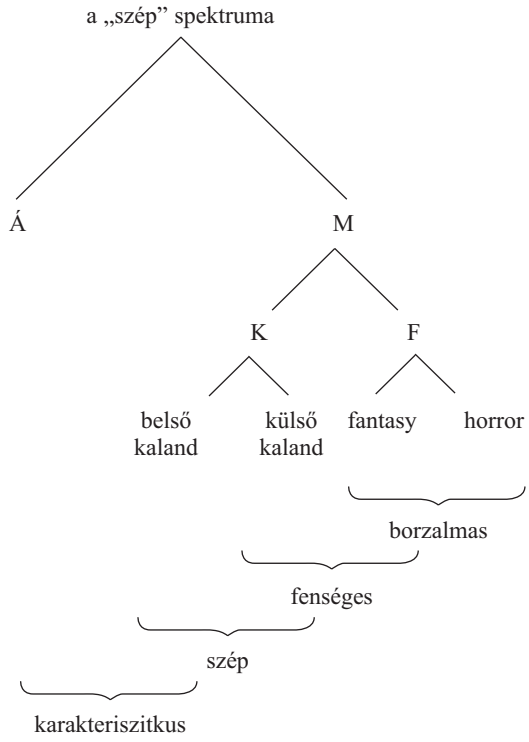
1.9. Esztétikai makrostruktúrák a spektrumban

1.9.1. Rút, szép, karakterisztikus

A fantasztikus alspektrum extrém régiójának egyértelmű megfelelője az esztétikai kategóriák rendjében a rút, mint a borzalmas kifejezési formája. A fehér fantasztikum varázslatos, bűbájjal telt világa nem tévesztendő össze a bájos fogalmával. Minden esetre annak előzményeként értékelhető (akárcsak olyan kategóriáké, mint a kecses, kedves, kellemes, tetszetős, dekoratív stb.) Mindezek a szépség keresésének és a vele való kísérletezésnek, de nem nagyformája megtalálásának módozatai. Mintha a csapongó, túlcsorduló – a fegyelem hősiskoláját még meg nem járt – szépségakarat torzulna fantasztikummá illetve szeszélyes dekorativitássá. Amennyiben a fehér fantasztikum több a puszta játékos dekorativitásnál, a fekete fantasztikum által képviselt rettenetes isteni fenség pacifikálódását fejezi ki.

A fehér fantasztikumból, a kaland nagyformájába lépve át, az emberi, hősi-fenséges merev világába kerülünk. A rút a borzalmas idegen nagyság világa, a varázslatos a jótékony idegen nagyságé, a hősi, királyi fenséges az emberi nagyság birodalma. Az esztétikák gyakran mindezeket a fenséges alformáiként tárgyalják, démoni, isteni, héroszi és emberi fenségként. A szép plasztikusan oldja a fenséges merevségét (az egzisztenciálék párhuzamát felelevenítve a nagyság és boldogság átmenetéhez köthetjük eme plaszticitás kibontakozását).

A szép plaszticitással egészíti ki és oldja a fenséges merev nagyformáját. Ha ezt a plaszticitást tovább fokozzuk, a forma gazdagsága ismét megtámadja a forma szépségét. A szép előtti világban a fantasztikus burjánzás a groteszk forrása, a szép utáni világban a prózai burjánzás. A szép utáni világ, a karakterisztikus világa, mely a mindent megértésre nevel. A rút tekinthető a fenséges szenvedő és burjánzó előformájának, az undorító és alantas pedig a próza burjánzásának. Az emberire tekintettel nem levő isteni rút, az emberire tekintettel nem levő „állati” – az „aszfaltdzsungel” „szellemi állatvilága” – pedig undorító; a humán rokonérzések kétféle sérelmeként jelennek meg e negatív esztétikai kategóriák. A pacifikáció egyben purifikáció, nemcsak a destruktivitástól, az alantas vonásoktól is meg akar tisztulni a kultúra, s alantasnak tekinti az anyagnak a formaakaratot kibontakozásában akadályozó önaktivitását. A tömegtársadalom azonban az ember olyan önleértékelését hozza, mely – felszabadulást várva a cinikus önmegvetéstől – demonstratívan lemond a purifikációs vívmányokról.



30. ábra

A szépség a spektrum középrégióiban, a fantasztikumon túl és a prózán innen, alapozza meg uralmát, itt éri el az esztétikai akarat a klasszicitást, mint a szépség nagyformáját. A szépség a./ legyőzi a borzalmat, azaz formába fogja be az anyagot, koncepcióba a motivációkat, mellyel megfékezi a széttépő erőket. A borzalom legyőzése a felettes nagyságrendekkel (túlerőkkel) szembeni helytállást, az önerők által ellenőrzött létszféra stabilitását szegezi szembe a mértéktelennel. A nem uralt nagy egészekhez való viszonyok (beleérzés, hit, sejtelem) tovább dolgoznak az áttekintett, uralt régiókkal korrelált beállítottságok mélyén is, az ábrázolás ezért több mint szociológia vagy pszichológia, ezért költészet vagy regény. A szépség mint a mögöttes rétegek és nem uralt mélységek aktiválása kétértelmű: az elementáris és ősi szorongásokhoz való viszony tekintetében a szépség legyőzött borzalom, a mai próza felől, az elnyeléssel, kioltással, a perc szükségleteire redukáló szimplasággal fenyegető köznapiság felől azonban úgy jelenik meg, mint a banális és gyakorlatias valóságélmény elmélyítése, a tudás kiegészítése mélyebb érzékekkel. A tudás nem mély csak pontos, a mélységet a nem tudható szemlélete adja hozzá. A borzalom tárgyai, a munkára nem fogott, kaotikus, tomboló túlerők mögött mindig ott a semmi, az iszonyat tárgya. A szépség az iszonyat dacára szép, míg a kellemesség az iszonyfeledés műve.

Nemcsak az elviselt iszonyat és sakkban tartott borzalom tetszik át a szépségen, hanem mindazok a fizikai és vegetatív funkciók és emberi gyengeségek is, amelyek hordozzák a formát. A szépség b./ legyőzi az undorítót, amihez mindenek előtt a keletkezett, kiharcolt forma befogadó, elviselő, feldolgozó kapacitására van szükség. A vonzó forma az alacsonyabb nagy-

ságrendekkel is megküzd, s a vitalitás olyan velejárói, melyek a csúnya test és az igénytelen élet esetében taszító hatásúak, a győzelmes szépség jelenségkörében maguk is szert tesznek, a szépség részeként, a tetszetősség gazdagításának esztétikai erejére. A *Turks Fruit* szerelmes szobrásza meghatottan mosolyogva szemléli szerelme ürülékét a klozetban, s piros szegfűvel díszíti a „helyet", ahonnan az anyagcsere terméke jött, melytől undorodnia kellene. A szerelmes által csodált női testrészhez kapcsolódó ürülék-szegfű kommutáció a szépség paradigmájába kebelezi be az előbbit: „Ami belőled jön, csak szép lehet." Csak az alacsonyrendű szép cenzurális kategória. Minél nagyobb a szépség, annál több nemszépet képes befogadni és széppé varázsolni. Vagy: minél több nemszép fér bele, annál nagyobb szépség.

Ha a rút-borzalmast és a csodás-fenségest az „isteni" (emberfeletti) kapcsolatok kifejezési formáinak tekintjük, a varázstalanított fenségessel lép fel az emberi szimbolika, egyelőre hatalmi nyelvezetként. Az emberi kapcsolatok tulajdonképpeni, kifejlett kifejezési formája azonban a szépség. A szépséget pedig minduntalan elnyomja a hasznosság, melynek világa ismét csak nem az emberi kapcsolatok esztétikáját követi. Az egyéni kapcsolatok antikválódnak, a tömegtársadalomban anonim funkciók és szerepek egymásra hangolását igénylik az elemek iránt közönyös struktúrák. Ezért kell felszabadítani a karakterisztikust és búcsúztatni a szépet, a szépet követelő túl sokat követel.

A szépség legyőzött borzalom, a próza pedig legyőzött szépség. Az első győzelem szükségletét könnyebb megérteni, mint a másodikat; de az egész élet már csak azért sem lehet diadalünnep, mert ez magát az ünnepet szüntetné meg és tenné elviselhetetlen banalitássá. A szépség nemcsak a spektrumban azonos mindenek előtt a klasszicitás korával, mint az idők „tengelyével", hanem az egyén életében is tengelyélmény, az élet tartóoszlopául szolgáló nagy pillanatok privilégiuma. Ily módon a borzalom (illetve esztétikai reprezentációja, a rút és undorító) és a szépség, majd a próza logikus egymásutánjában ismerjük fel azt a sorrendiséget, melyet a mítoszokban pokol, paradicsom és próza viszonya tükröz.

A prózát, ha nem szakítja le magát sivár groteszk vagy cinikus-alantas minőségek érájaként az őt hordozó egész rétegrendről, a szépség fogja össze és világítja át, a szépséget pedig a feldolgozott alantas és a sakkban tartott borzalom, amelyekkel dialogikus viszonyban is van, ezért sem szoríthatja ki őket. A fenséges megszervezi az erőt, melyet a szépség alávet a formának és a harmóniaigény szolgálatába állít. A szépség, mint a nyers túlerők fölötti győzelem, a gyengeség szolgálatába áll.

Az egész spektrumot átváltottuk az esztétikai kategóriák rétegrendjére. A káoszhoz képest a háború is rend. Van rendje, stratégiája, ezért értelmezhető diadalként a győzelem. Az iszonyat és borzalom rút és undorító jelenségek tenyésztalajául szolgáló káoszkategóriáit és a fenséges háborús kategóriáit követi a szépség békekategóriája, a harmonikus beteljesedés mértékeként. A szépet azonban a karakterisztikus váltja le, mert az előbbi nem bizonyult a történelem „céljának", sokkal inkább látszik ritka lehetőségnek.

A szépség igazsága a nagyság, a nagyság végső igazsága pedig a borzalom, mert az ősibb borzalmat legyőző nagyság önmagát is le kell, hogy győzze (ami kettős nagyságot igényel), ha el akarja érni a szépet. A szépség felé vezető nekirugaszkodások sorának és a benne megnyilvánuló szakadatlan önmeghaladásnak alapja és talaja a borzalom; kényelmesebb talajon nem szerveződne a lét eme folyamatos életlendület „örökös vándorlásaként", „nagy meneteléseként".

A szépség a szép megnyilatkozásban legyőzi a borzalmat (a felemésztő szervezetlenséget, össze nem illést), és kompenzálja az alantast (az igénytelen, primitív, kényszeres szervezett-

séget), de nem az élet és világ egészében győzi le azokat. A szépség keresése nem az élet célja, a szépség végső győzelme sem a történelem célja, az egész szépsége a nem-szép szépsége, a szép minden ellentétének kapcsolata a szépséggel. A szép relatív győzelme mégis – a felfogás akciórádiuszától függő mértékben – mindig érzékelhető: nem más, mint előrejelzésként vagy emlékként való mindenütt jelenléte a nem-szép egészben, a minőségek teljességének átvilágító közepeként.

Az esztétikai fenomének etikai élményekkel függnek össze. Az esztétikai élmények spektruma etikai aktivitások spektruma felé mutat. A rút a gyűlölet világa, a szép a szereteté. Rút mindenki vagy minden rész lehet külön-külön, szépek csak együtt, mert a rút jelenség az együtt lenni képtelen részek halmaza, a rútság széttépő, míg a szép jelenség a szépség harmonizáló rendszerében lehet csak az, ami. A jó rút megszépül, a rossz szép megcsúnyul, mert a jó rút a diszharmóniáknak, míg a rossz szép a harmóniáknak árulója.

A szépség úgy viszonyul a jósághoz, mint a virágzás a terméshez: a termés is szép, de nem ez a döntő mozzanata. A szép legyőzi a rútat, a szeretet a gonoszt, de az élet ténykedési köre megköveteli a szolidaritást ott is, ahol a gyönyörnek, esztétikai igenlésnek és szeretetnek nincs helye. Gonosz és jó, rút és szép most már, eme kollektív megbízhatóság, indulatmentes kötelességteljesítés nívójáról visszatekintve, beavató kicsapongásformák. A szép túlléphetősége arra utal, hogy a jó is túlléphető, és ez a túllépés nemcsak a rossz felé vezethet, hanem valamilyen, egyébként a hagyományban sokszor vizionált, nyugodt indifferenciába is. Veronika a *Szállnak a darvak* végén szétosztja virágait; A *Krisztina királynő* hősnője szerelme halála után is „tartja az irányt", nem mond le a közösen tervezett útról. A *Now, Voyager* című filmben Bette Davis lemond a véges és mámoros boldogságról a végtelen és nyugodt boldogságért: mindek neked a Hold, ha elérheted a csillagokat! De vajon nem a melankólia-e a melodráma „végtelen boldogsága"?

A szendergés, csírázás, növés, virágzás, termés, hervadás és pusztulás sorában a szépséget egyrészt megváltó mozzanatként értelmezik, mely ellentéteit is érdemessé teszi megélni, másrészt, ha ez a mozzanat elég erős, a sor egészét is felemeli a teljesség átszellemült szépségébe. Most itt úgy beszélhetünk szellemi szépről, ahogyan intellektuális szeretetről szoktak beszélni. A jelöletlen mozzanatok is szert tesznek a szépség aurájára, utalnak rá, részesednek benne, egyúttal a szépség a rajta túllendülő életért is helytáll. A nem-szép szépsége is a szép beteljesedési pontjaitól függ. A szépség keresése és a szépségek emlékének őrzése, ápolása között ott a teljes szépség, a nagy szépség pillanata, melyben intenzív teljességgé válik a szép. Ennek az intenzív teljességnek a minőségétől függ, hogy az extenzív teljességet – e mozzanat kisugárzó erejéből fakadóan – mennyire élhetjük át szépségként. Az átszellemült szépség elveszetten megőrzött szépség, mint közepe a nemszépnek. Rejtőzködő, azaz nemcsak lenni, hanem nem-lenni is tudó szépség, míg a barbár maszk-szépség csak lenni tud, nem-lenni nem, és ezért csak álarc vagy takaró, nem valóság.

A szép az a mozzanat, amely által az egész igenelhető lesz. A fenséges még válogat és ítél; magát már egészen igenli, de nem a mindenséget. Az átszellemült szépség mindent elfogadás és befogadás, mert szeretet által igenel. Nem ért meg mindent és nem megy elébe mindennek, nem fogadja el az elfogadhatatlant, de elfogadja az elfogadhatatlannal is megterhelt életet. Lázadásra is képes, nem idegen tőle a felháborodás, harag és undor sem, van benne egy erőteljes cenzurális mozzanat. Másként nem tarthatná féken titkos igazságát, a borzalmat. A szépség, a fenségeshez képest, felőle tekintve, már fáradás, a hanyatlás kezdete, a fen-

ség a csúcsra visz, a szépség kimozdít a csúcsról. A fenséges sziklaszilárd, míg a szépség múlékony, romlékony, veszélyeztetett. Ezért kell John Woo hőseinek egyik karjukkal szép kisbabát, vagy vak leányt ölelni, míg másikkal tüzelnek (*A fegyverek istene, A bérgyilkos*).

Az eredeti, vajúdó formátlanság is rettenetes, de még kegyetlenebb, hogy a szépség halálra ítélt. Minél nagyobb a szépség, annál nagyobb tragikus kegyetlenség az eredmény, a szépség sorsaként, múlandóságaként. A szépség az iszonyat teljességéből jön, és a szépség percét megélt lélek a rend, az egyensúly, a biztonság teljessége felé lép tovább.

A szépség nagyságának mértéke a szépség igazsága, az, hogy milyen mértékben tetszik át az igenelt mozzanatokon az eredeti káosz, a rettenetes teljesség. A szépség emlékezik és előlegez, nemcsak a bejárt spektrumot fogja át, a be nem járt felé is mutat. A szépség összefoglalja az elért eredményeket, előlegezi a lehetséges megoldásokat, érzékeli a kibontakozás irányát, és számol a végső megoldhatatlannal, a megoldások korlátaival, a lét határaival is. Idegen tőle a megtagadás és letagadás. A rettenetes igazság szebb, mint a szép hazugság.

Szépség és boldogság mint beteljesedési élmények összefüggnek, de nem esnek egybe, van viszonyukban némi zavar, elcsúszás. Az igénytelen vagy szerény boldogság állhat a kín csökkenésében, a rútság önfeledésében, szerencsejavak halmozásában, groteszk világ alantas örömeiben, az önmegvetés vagy önutálat mámorhajhászásában stb. A boldogságot a szépség hozza kapcsolatba az igazsággal, a nemes boldogság tragikus boldogság, mely átvilágított alapokra számít, nem a tudatosulás visszafogása a feltétele. Ez az autentikus boldogság, amely meg tudja különböztetni magát a puszta élvezetek, kellemességek véletlenségétől, melyeknek egyrészt nincs köze az értelem és a személyiség önmegtalálásához, az élet „nagy stílusához", másrészt költségesek, amennyiben elfogyasztják az életet, nem tárják fel új forrásait. A boldogság általában szép és a szépség boldog, de rút és alantas közegben a szépség lehet megvetett és kiközösített. E közeg eltapossa a boldogságra való képességet a kollektívan forszírozott, vaskos, vulgáris (valójában kínos, fárasztó és kellemetlen, megalázó, de kollektív cinkosságban egyesítő, az egyéniesülés és tudatosulás fáradságától, a szellemtől megváltó) élvezetek kedvéért. Ez az „üzleti csatornák" népének „boldogsága".

A szépség nagyobb dolog, mint a boldogság: alantas szépség nincs, csak alantas boldogság. A vulgáris szépség valójában groteszk. Az elitkultúra sokáig szembeállította szépséget és boldogságot, a tömegkultúrára hagyva a boldogságkultuszt, maga megelégedve a szépség kultuszával, végül mégis túl közelinek érezte egymáshoz a két fenomént, a boldogság stigmatizálása a szépségét is maga után vonta, s az elit a szépségkultuszt is elvetette. A szépség kedvezőtlen viszonyok között, kegyetlen és igazságtalan világban is hamisítatlan lehet, boldogtalan szépségként, szomorúságként. A tavaszt a boldogsággal és reménnyel, az őszt a gyásszal és melankóliával asszociálják, de hogy melyik szebb, kérdéses. A tavasz és az ősz pompája nagy pillanatban foglalják össze az életet, sorsot. A virágzás termést ígér, a hervadás pompája halált is jelent, és vissza is utal a virágzásra.

Nemcsak szomorú szépség van, melynek szomorúsága mélységét fejezi ki, hanem tragikus szépség is. A felszínes boldogságkultusz vagy groteszk, fetisisztikus szépségkultusz és ellenzéke konfliktusa nem csupán a tömegfilm-művészfilm relációban jelenik meg, már a tömegfilmen belül kibontakozik a puszta kellemesség és hamis szépség kritikája, amikor a harmincas évek glamúrfilmi boldogságmitológiáját leváltja a film noir.

A szépség kétszer fordul elő az esztétikában, egyrészt minden esztétikum mozzanataként, bármilyen minőségnek az egész felé való áteresztő képességeként, a többi minőségeket

összefoglaló és átvilágító képességeként, másrészt önálló regionális kategóriaként, szép korszakként, szép stílusként, a régi esztétikák „klasszikus szépségeként". Leváltja a döntően vitális kategóriákat (melyek a díszes és az alantas keverékei), s őt leváltják a döntően szociális kategóriák (a karakterisztikus, tipikus, érdekes, jellegzetes világa). A klasszikus szépség egyensúlyi állapotában a vitális és a szociális nem nyomják el, ellenkezőleg, formálják, nevelik, segítik egymást. A szépség léttörténetileg csak egyszer teljes, amikor az ember legyőzte a természetet a kultúra által, de nem győzte le a kultúrát a társadalom által, amikor egy nemesítő és nem egy romboló erő társadalmi uralma alatt élt a bekebelezett természeti összefüggés. Az átszellemített természet az éden, a kihasznált, elhasznált természet a pokol.

A szépséget a kései, de nem elkésett és nem hanyatló, érett erők rendszereként elemezhetjük. A naturális szépségben egymást kontrollálják az erők, a társadalmi-kulturális vagy szellemi szépben egy magasabb princípiumnak vannak alávetve. Ez utóbbi szépség annál magasabb rendű, minél nehezebb az erők feletti princípiumot magát is újra erőnek nevezni. Ez a másfajta erő ugyanis a természeti erőökonómia szempontjából gyengeségnek látszik. *A bérgyilkos* harcosa (Chow Yun-Fat) mindhalálig a vak énekesnő (Sally Yeh) kísérője és védelmezője, ez az egy fegyverzi le őt: a szép gyengeség. A szépségkontroll a természeti és szociális illetve technikai erők kulturális kontrollja. A természetben a „szépnem" szépsége, mely a finomsággal és gyengeséggel függ össze, e kategoriális struktúra előképe. A nagy vagy klasszikus szépség a szépség összefoglaló, átfogó erején, az igaz szépség a szép művészet átvilágító erején alapul.

Az igaz szépség eszménye figyelmeztet, hogy a művészet ne akarjon szebb lenni, mint ami az adott körülmények között lehet. Az igaz szépség gondolata arra utal, hogy a szépség követelménye nem öncél. A konszolidációs struktúrákon át kell, hogy látsszék a mindenkor csak részlegesen megoldott probléma, hogy tovább dolgozhassunk rajta.

A fikcióspektrum korai régióiban (a primitív és barbár képzetrendszerekben) a tudatlanság fékezi az egész felé irányuló átvilágító képességet, a kései régiókban a kényelem, a csökkenő befogadó és elviselő képesség, a perfektált hazugságrendszerek, kitérők, hárító rendszerek és menekülési utak, és az élettapasztalattól elforduló, a személyes élmény feldolgozására nem vállalkozó, az önlétet általános törvények alá maradéktalanul besorolhatónak tekintő és ezen az alapon vele racionálisan gazdálkodni akaró attitűd, az élettapasztalatról a technikai manipulációra átirányított szellem antiesztétikai hajlamai. A lapos prakticizmus és a puszta kellemesség szövetségesek, s szövetségükben válnak egyaránt alternatívátlanná és könyörtelenné. Nem mondhatjuk, hogy az esztétikai hajlamok dominálnak a történelemben, sem hogy beteljesedésük folyamatos előrehaladása a történelem. A szorongatott, nélkülöző élet nem érdeklődik a szépség iránt, a műveltségileg túlterhelt, túltechnizált, túlszocializált és emocionálisan visszafogott kései kultúra szkepszise pedig lemond róla. A barbár kultúrájánál is antiesztétikusabb a szakbarbáré. A kései kultúra vulgáris eklekticizmusa a fantasztikus kor tradíciójából merített, felújított díszítéssel, pompával kárpótol a karakterisztikusnak az undorítóba való lecsúszásáért.

1.9.2. A „le"- és „felredukció" széptana

A próza kifejezés a csoda és a kaland ellentétét is jelentheti, de a költői ellentétét is. Az „élet prózája" értelmében az önszabályozó, konszolidált mindennapiság alakulata, illetve – a

másik esetben –, pl. a „prózai műfajok” kifejezésben, esztétikai minőség. Általános tudatalakként is értelme van, de az esztétikai tudat alakulataként is. Esztétikailag a próza valamilyen esztétikai szépnemmel, de esztétikai rútnemmel is egyaránt szembeállított harmadik nemet, esztétikai semleges nemet jelent, melynek értékelése aszerint ingadozik, hogy kiszorítja-e vagy tolerálja előzményeit. Lehet nyugodt nem vagy sivár nem, minden kissé megszépül vagy nagyon elszürkül benne.

Ha a fantasztikumtól a prózáig terjedő élményspektrum „színeit” a tudat egymásra rakódó rétegeiként, egy fenomenológiai rétegelmélet keretében tanulmányozzuk, akkor a kor aktuális közhelyei a felső rétegben tenyésznek. A valósághoz problémamentesen viszonyuló, s a világ társadalmi képét a világgal feltétlenül azonosító ember számára a közhelyréteg a leghasznosabb, legadaptívabb: a biztonságos miliő. Két valóságfogalmat nyújt a tradíció, mert a köznapi tudat számára a közhelyréteg a kemény valóság, amivel küzd, amit ural, amiben kiismeri magát, aminek sikeres kihasználását szolgálják képességei. De van egy másik valóságfogalom is, ami azt jelöli, ahonnan az adaptív apparátust probléma elé állító új összefüggések felmerülnek, az egyszeri, a váratlan élményt, a kihívás forrását, a teljességet.

Kéregnek nevezzük az aktualitás rétegét, nem azt, ami ezt túllépi, a jövő kísérleteként vagy a múlt kísérteteként, hanem azt az egyesítő miliőt, melyben köznapi gyakorlati életét éli a jelenlegi emberiség. Az a kérdés, mennyire van bezárva az ember a kéregbe, a köznapi evidenciák és az adott eszközrendszer által kijelölt tényvilágba.

A jelkultúra a rétegek egymásra rakódása által „hatol be” („világít be”) a megismerés anyaga, a kimondatlan lét mélyrétegeibe. Minél bonyolultabb apparátus, annál mélyebbre hatolhat. A jelrétegek állandó önmódosítása híján a megmerevült jelréteg eltakarja és nem feltárja a létet, önálló létté szilárdul: világ-helyett-való világ. A szépség legyőzött borzalomként születik, és a próza legyőzése idézi fel. A pánikkal és dühöngéssel szemben a rendezettséget képviseli, a mechanikus renddel szemben azonban a szenvedélyt. A neutralizált próza közönyével szemben mindig van benne valami felzaklató, megdöbbentő és lelkesítő többlet, a borzalmak, veszélyek és győzelmek emlékéhez való folyamodás.

Ha sikerül kitörni a kéregből, mely így nem takarja el többé az alanti, előbbi rétegeket, s azt sem akadályozza meg most már, hogy a rétegek közötti reflexek a lehetséges új rétegek felé is előre világítsanak, megindul a rétegek közötti mozgás, mely , a szépség munkájaként, kóstolót ad abból, amit „az idők teljességének” szokás nevezni. Ezt az elmélyítő, alászálló, és az utóbbi lendületéből táplálkozó túllendülő – kettős – mozgást nem lehet a jelen prózájától tanulni, mivel abban az ember az apparátusok szolgája, gátlástalan alkalmazkodó, éber ügyeskedő, akinek el kell vonatkoztatnia önmagától, mint értelemkereső, beteljesedésre törő időbeli teljességtől, s csak pillanatnyi zsákmányolási lehetőségeire figyelni. Nem lehet elve, nincs más mértéke, mint az aktuális külsőség tendenciái, melyeket egy kritikátlan túllihegési versenyben kell megragadni és kifacsarni. A kéregből kitörő szabad mozgást a szellem csak a múlttól tanulhatja, mert csak az elveszettben nem nyomja el többé a praktikus érdekek szolgálata a lényeg öncélú szépségét, a fennállás önértékének szemléletét.

A szépség olyan forma, amely az összefoglaló erő által válik új kiindulóponttá. Az emlékező és a programadó erő egymást táplálják és fokozzák a megtalált formában. A szépség a prózai evidenciák túllépése, de kétfelé törekvő, dupla túllépés, a szépség szubsztanciáját az elmúlt, kísérteties dimenziókban találjuk, az evidenciákon innen, a szépség formáját a lehetőségekben, az evidenciákon túl. Az evidenciák és a kísérteties kölcsönhatása puszta dep-

resszió, az evidenciák és az angyali dimenzió, a lebegő, lehetségesség kapcsolata puszta mánia, mániás elhárítás.

Az emberi fejlődés és teljesség lehetőségének biztosítéka a rétegek áttetszése, átjárhatósága, az, hogy egyik sem válik kéreggé, szigetelő réteggé, héjjá, mindre épülhet új, és mind reagens az előzőekre. Ezt a reagens, áttetsző jellegüket a középrétegtől, természet és társadalom egyensúlypillanatainak tanújától, a felhalmozott szépség emlékeinek rétegétől, a jó emlékek, az önmegtalálás tanúi készletétől kapják, mely átvilágítja az előzőeket és továbbítja az érzékenységet az őt követő rétegeknek, amelyek specializálják a szépség rétegében létrejött teljességet, s ezért továbbra is függnek a szépréteg impulzusaitól, s a vele való kapcsolat zavara esetén romboló erővé válnak. A szépségfogalom megkettőződése mostmár értelmezhető, a szépség leírható egy széprétegként is, de ennek kisugárzó hatásaként, a rétegrend tulajdonságaként is.

1.9.3. A már-nem-szép világ

A klasszikus szépségen áttetszenek a feldolgozott borzalmak, a modern szépség szerényebb: az újkeletű, feldolgozatlan borzalmakon átsejlik a borzalomfeldolgozás lehetősége. A hamis szépség új borzalomklímához alkalmazkodik: a prózai kegyetlenség formális jogszerűséggel, szabályszerű játszmákkal eltakarva hoz vissza minden borzalmat, melyek uralma kigúnyolja a szépségtörekvéseket. A „le”- és „felredukáláson” osztozik a világ. A nyomorultakat csak gúnyolja a mindegy, hogy igaz vagy hamis szépség, a privilégiumok élvezőinek pedig hamis maszkszépségre van szükségük, mely eltakarja a borzalmakat. A hamis szépség az elnyomottak, perifériára szorítottak számára is vonzóbb, hisz a megoldhatatlan problémák esetén a tagadás és feledés vonz, nincs értelme a feldolgozásnak. Ez már nem a szép hazugságok kispolgári kultúrája, hanem a pimasz, lehengerlő, fölényes, tökéletes hazugságok maszkvilága. Nem a túllépés, továbblendülés, hanem a probléma elől való meglépés, az érveken és gondokon való átlépés, a letagadás, a kibeszélés kultúrája: meghasonlott rothadás a harci tökélyt mímelő maszkok alatt. A világpolitika gengszterizálódását a gazdasági korrupció általánossá válása igényli és tartja fenn. A skrupulusok nélküli típusok uralma elrejtőzik a hagyományos kritikai képzetek elől: a gazdasági totalitarizmust lefedi a politikai show. A fikcióspektrum kiépülését a lenni, tenni, együtt lenni, alkotni és szeretni tudás életművészete és élettudománya, az élet költői egységet alkotó bölcsessége és öröme eredeti felhalmozódásaként ábrázoltuk. Most meg kell állapítani, hogy létezik egy más tendencia is, amit a visszavonás, a lenni és együtt lenni nem akarás kultúrájaként ábrázolhatnánk. Ennek előbb tragikus, sztoikus változata volt a „nagy” életre vágyó modernség, utóbb cinikus, epikureus változata a „jó” életre vágyó posztmodern világ.

1.9.4. Produkcióesztétika és transztextualitás

Művész és műértő, filmes és mozinéző is felvethetik a kérdést: van-e értelme a vázolt struktúrák, alternatíva-komplexumok, eszköz- és célrendszerek rekonstrukciójának? Az előbbi és elkövetkező fejtegetésekben nem az egyes filmeket elemezzük, hanem összességüket, illetve a számunkra elérhető teljességet. Lehet-e a „minden”-ről beszélni, nem lesz-e semmitmondás

az eredmény? A közlemény a film „része”, vagy a filmek összessége egy közleményé? Nemcsak ős-írás van-e, van össz-írás is? Összeírható-e az össz-írás üzenete az írások rendszerezése alapján? A rém rombol, mert önmagával is meghasonlott, nincs készen mások megértésére és elfogadására. A zombi nem tudja szeretni a nőt, egyszerűen megeszi. Terence Fisher Frankensteinjének teremtménye imádja a nőt, de az elborzad Karl látványától (*Frankenstein bosszúja*). Az egzotikus útifilmek kalandorát csalódások űzik a sivatagba, őserdőbe. Ki volt az, és mit tett magával, kérdik tőle, ki az, aki miatt ilyen rossz véleménye van a nőkről? A melodrámában és komédiában zord vagy buta szülők előítéletei állnak a szerelmesek közé (*Körhinta*) – vagy az utóbbiak saját előítéletei és emberi gyengeségei (*Fapados szerelem*). Az egymásra talált, családot alapító szerelmeseknek a társadalommal gyűlik meg a bajuk (*Emberek a havason, Talpalatnyi föld*). Amikor a szeretők egymásra találtak, sőt, az érvényesülést és jólétet is elérték, derül ki, hogy nem tudnak élni azzal, amit birtokolnak (*Az éjszaka*). Hosszú történet ez, mely még nem ért véget, minden kor hozzáteszi a magáét. A szellem élete, önképe szerint, nem más, mint kínzó alternatívákon átkelő bolygás, a kidolgozott alternatívák azonban egymásra és egymásba épülnek, így az eredmény mind teljesítőképesebb dinamikus struktúra, mely mégsem hoz valamiféle „jó véget” vagy „megváltást”, mert jóra-rosszra felhasználható, mindkettő teljesítményét növeli.

Amennyiben látjuk, milyen ügyet vállal fel, milyen funkciót tart életben, újít fel vagy modifikál a kultúrában, annyiban nemcsak érzelmünk és képzeletünk számára nyílik meg egy film, hanem a fogalomalkotás számára is. Ha egy műfaj a lélek és kultúra történetének egy-egy szeletét térképezi fel, akkor az esztétika rajzolja meg, e perspektívákat összefoglalva, a lélek „világtérképét”. Transztextualitásról beszélünk, ha nem a kontextus koherenciáját vizsgáljuk, nem is a textusok intertextuális kommunikációját, hanem azt, hogyan működik a szövegekben előfeltételük, a kultúra önteremtése, hogyan teremti magát a beszélő ember, midőn az előző szövegekből levezethetetlen kapcsolatokat inszcenál. A szöveg szövegeket sugall, de a szövegek összessége nemszövegekből lesz és nemszövegeket teremt. A transztextualitás az, ami által a szöveg több önmagánál.

Az újabban nagy mennyiségben piacra dobott forgatókönyvíró tankönyvekből főként a megrögzött szakmai előítéleteket és a közelmúlt sikeres témáiból foltozott szakmai előítéleteket lehet megtanulni, a középszerű iparűzést. Korunk feladata tovább lépni: az új tendenciák, kimondatlan életérzések megragadásának, az újításnak is vannak felfedezhető, leírható útjai, módjai. A recepcióesztétika kifulladása és megmerevedése idején napirendre kerülő produkcióesztétika feladata, hogy az esztétikai, poétikai, retorikai kutatások beépüljenek a filmgyártásba, a produkció minőségjavító tényezőjeként. Ehhez nem elég az intertextus áttekintése, a benne ható rendszert kell rekonstruálni, felvetve a kérdést, milyen kiaknázatlan kreatív potenciál rejlik benne? A filmalkotóknak sincs víziójuk az egészről, a benne rejlő variációs lehetőségekről, ez ítéli őket gyakran egymás vagy önmaguk szimpla utánzására. A kreativitás alkímiája mind jobban hasonlít a kémiára, amennyiben a kultúra, a szellem elementumait, és ezeknek nemcsak tipikus, hanem lehetséges kapcsolatait, reakciómódjait is kutatja. A filmnek iparosítania és gépesítenie kellett a szellemet, hogy a képzelőerő mozgásformáinak és a képzetkincs rendszerének ilyen jellegű kutatása, akár csak az ötlet szintjén is, megfogalmazódhassék.

1.10. Epológia
(Az őseposztól az összeposzig)

1.10.1. A filmmítoszok poétikájának kérdése

A kulturális antropológia a helyi társadalomra vonatkoztatva vizsgálja a mítoszt, a helyi kultúra keretében szemlélve. Hogyan képviseli a mítosz a maga társadalmát? Milyen jelentések mozgósítására irányuló megbízatás tartja őt életben? A mítosz poétikája azt kérdezi, miben áll a mítosz kultúraközi információtovábbító képessége. Már nem az a kérdés, hogy mit jelentett, hanem az, hogy mit jelenthet. Nem az, hogy mit hoztak ki belőle, azaz mi hozta ki őt eredetileg az egy adott kultúrában benne élők fantáziájából, vagy késztette e fantáziát átvételére, adaptálására, variálására. A mítosz poétikájának kérdésfeltevése a mítosz egyetemes jelentőképességére, felidéző potenciáljára irányul: mit jelenthet bármely lehetséges emberiség számára, azaz bármely embert milyen lehetséges emberiség felé vezethet tovább? Milyen felszereléssel látja el az ember önértelmezését, s ennek melyek a következményei a szükséglet és cselekvés számára? A befogadó közlővé válik, amennyiben dönt a befogadott anyag értelméről: érvényes törvényt állít fel az anyag segítségével, melyet szellemi és gyakorlati léte szervezetébe vesz át, vagy törvénykezik az anyag fölött, megállapítva, hogy nem állja ki a próbát, banális vagy illuzórikus. Konkrétan: az a kérdés. hogy az egyes, az én, a mindenkori utolsó hagyományozó, értelmező (közlővé váló befogadó) számára, aki e pillanatban az emberiséget képviseli, sűríti jelenlétté, s hozza mozgásba, eme aktuális és egyszeri érzékenység számára mire alkalmas a mítosz, azaz bábáskodása milyen rejtett képességeket segít megszületni a szellemben, és milyen perspektívákat tár fel?

A mítosz poétikája által feltárt jelentőképességet az esztétikai antropológia egy létmód önmegnyilatkozására vezeti vissza. A filmesztétika kérdése: Mi a film? Mit lehet a filmről megtudni? Mi a helye a kultúrában? Miben különbözik más művészetektől és kommunikációs rendszerektől? Az esztétikai antropológia kérdései: Mit lehet a film segítségével megtudni az emberről? Hogyan programozza a film a kultúrát? Milyen az a kultúra és ember, amelynek a film a programja? Ez a program ugyanaz, amit Balázs Béla a „film szellemének" nevezett. Az, hogy mi van a filmekben, azért érdekel bennünket, mert szeretnénk megtudni, mi a lényege a filmet csináló és befogadó cinéphil kornak, kultúrának és mentalitásnak. Meg akarjuk érteni az embert, aki – a mozinak, a tévének, a számítógépnek hódolva – bevonul az árnyak barlangjába, s nagyobb mértékben él a feltételesben, mint a feltétlenben, otthonosabb a virtuálisban, mint a valóságban. A technikai rögzítésen alapuló legtényszerűbb művészetben győz az embereket a képernyőhöz láncoló, a való világból a képvilágba csábító tendencia, mely a tények minden egykori privilégiumát lassan ráruházza a technikailag tökéletesített virtualitásra.

A kevésbé markáns népszerű műalkotások markánsabbak tehetségtelen utánzatai vagy későbbi formamegtalálások előzményei. Ha a markáns változatokat összegyűjtjük, a kapott paradigmák átvilágításával kivonhatjuk egy-egy mítosz lényegét, világ és emberképét, az általa tárgyalt alapproblémákat. A keverékalakulatokból, kereszteződésekből és az aktuális élményekhez való alkalmazkodásokból kibontakozik egy problematika, melynek érlelése a kommunikatív közösség tartós érdeklődésének eredménye. Miután az elbeszéléseket típusokba foglaltuk össze, megmutatkozik, hogy a kapott elbeszéléstípusok egymásra utalnak.

Propp egy elbeszéléstípus struktúráját dolgozta ki, Lévi-Strauss a mítoszok párbeszédét. De nemcsak szinkron viszonyok vannak a mítoszok között, a rendszerépítésben diakróniák szinkronizálódnak. A mítoszokat egymásra vonatkoztatva azt tapasztaljuk, hogy az egyes kinyert típusok, mítoszok úgy utalnak egymásra a mitológia egészében, mint az egyes mítoszon belül a Propp által leírt funkciók. Narratív funkciók érintkeznek a mítoszban, mítoszok a mitológiában, mitológiák a globális érintkezés kibontakozásával: a mítoszok keresik a maguk helyét egymás között.

A mitológia egésze, mint Lévi-Strauss tette, leírható nyelvként, de leírható elbeszélésfolyamként, a történetekből kibontakozó történetként is. Miután kinyertük az életképes, jelentékeny, számtalan más alakulat lényeges impulzusait összesűrítő alakulatokat, s megszerkesztettük – a proppi ideális varázsmese módján – az ideális vámpírfimet vagy melodrámát, azt tapasztaljuk, hogy ezek is összeolvashatók. Ha kikeressük az egyes mesetípusok legerőteljesebb változatait vagy összefoglaljuk a változatokat, láthatóvá válik, hogy a típusok egymásra utalásaiból, kölcsönös kiegészítéséből, a problémák továbbviteléből összeáll egy mozaikkép az emberlétről, a lélek, a szellem fejlődésének, az emberlét kibontakozásának képe, melynek a mítoszok, műfajok, mesetípusok egymásra következő válságait, metamorfózisait, konfliktusait és komplexumait rendszerezik. Egy-egy típus szövegváltozataiban egyazon probléma különböző megközelítéseit és megoldásait ismerjük meg, míg a szövegek összfolyamának a típusok lineáris rendjében megnyilatkozó logikája az embersors értelméről való felhalmozott tudást érvényesíti. A szövegtípusok egymásra vonatkoztatása alapján előálló rendszeres folyam vagy folyékony rendszer, az összeolvasott szövegfolyam gerince az ember önfelépítésének emlékezete, a rokontörténeteket felsorakoztató paradigmák pedig a sorsváltozatokat tárják fel. A szövegtípusok sorba rakásának lehetősége arra utal, hogy a sorsváltozatok valamely alapvető emberi létprogram leképeződései. A szövegfolyam tartós komponenseiként, visszatérő erejű összetevőiként ható típusokat meg kell kérdezni, milyen képességeket, érzékenységeket dolgoznak ki és bocsátanak az egész rendelkezésére, hogyan bonyolódik és tisztázódik bennük az ember története, hogyan jelenik meg az összproblematika valamilyen centrális élménybe sűrítve, egy aktuális konfliktus gyújtópontjában, s miként variálják, egy konkrétan beteljesült minőség holdudvaraként, az egész absztrakcióját. Az embert kitevő mozaikkép minden színe más-más képet ad az egész emberről, de ezek csak együtt igazak, ezért az egyszínű kép holdudvarában mindig ott csillámlik a többi reflexe. A mítoszok be vannak oltva egymás emlékével és vágyával. Az egyes cselekmények többé-kevésbé képesek kiaknázni az embersors teljessége felé mutató lehetőségeket. Arculatuk attól függ, hogy az embersors mely komponenseit teljesítik be, vagy mely más komponenseket nem érnek el, hol törnek derékba? Nemcsak egy-egy mesét, a korok kultúráját is meg kell kérdezni, hozzáadnak-e valamit az összképhez, vagy puszta reprodukcióját, esetleg degenerálódását fejezik ki az ismert komponensek kisebb-nagyobb választékának?

„Megfigyelhető a hagyományban élő mesékben és mítoszokban az az erős hajlam, hogy összetapadjanak, és enciklopédikus együttest alkossanak…" – írja Frye (uo. 52. p.). Az archetipikus kritika nem az egyes szimbólumok „szótári" jelentését adja meg a naiv álmoskönyvek módján, hanem egymást megvilágító, értelmező tevékenységüket kutatja. „Az archetípuskritika vagy bolygótűz, egy kijárat nélküli végtelen labirintus, vagy pedig fel kell tételeznünk, hogy az irodalom totális forma és nem egyszerűen a létező irodalmi művek halmazának megnevezése."(uo. 103. p.). Az, ami egyik oldalról a fantázia logikája, másik oldalról a

képzelet ébredésének történeteként jelenik meg, a totális forma egy rendszer és egy folyamat formája is. Az irodalom „a szavak rendje" (uo. 21. p.), melynek szisztematikus kutatása „csak kumulatív, csak előrehaladó lehet." (uo. 22. p.). Az újabb kutatás a szöveget nem látja olyan koherensnek, mint korábban, a szövegfolyamot azonban koherensebbnek. A képzelőerő, mint nyelvezet vizsgálata, és az érzékenység benne kibontakozó léttörténetének rekonstrukciója elejét veszi a kritikai szűkkeblűségnek. A mérce már nem a korízlés vagy a helyi hagyomány: „a kritikának azon kell alapulnia, ami az irodalom egészének gyakorlatában valósul meg." (uo. 11. p.). Ezzel természetesen mindenek előtt olyan anyagok áramlanak be a vizsgálati területre, melyek a finnyás ízlést frusztrálják.

A poétika feltárja a szövegek ama összefüggését, és rendjét, amely birtokában az esztétika magát az egészet, az esztétikumot értelmezi, kidolgozva az érzékenység teljességének és a teljes érzékenység értelmének képét. Van-e leírható eredménye az esztétikai szféra nívóját elért nyelvi aktivitások kölcsönhatásainak? Az esztétikum az esztétikai kategóriák összességének munkája a szövegek összességében. A szövegek együttesükben átvilágítják az embert, és mindent tudnak róla, amit az ember nem tud, csak érez. A szövegek összeolvasása, közös teljesítményeik kutatása értelmezi az embert mélységként és egészként. A szöveg nem csupán más szövegekre utaló emlékeztető, több mint a sznobok öröme. A szövegek ott is egymásra utalnak, ahol nem kacsintanak össze, nem idézik egymást; nem ott mondanak legtöbbet, ahol egymásról beszélnek. Nem kell, hogy egymásról beszéljenek ahhoz, hogy aktivizálják egymást a befogadói kultúrában, s egymás által beszéljenek. A művek együttese olyan tudást céloz meg, amit külön-külön egyik mű sem tud. Az egyes műveket olyan – a kollektív szellemben, a kultúrában az egyes művek kísérlet sorozataiban alakuló – titkos művek diktálják, amelyeknek az egyes mű kisebb-nagyobb részét képezi le alkalmi konkretizációkban, s csak ritkán tesz hozzá, ám ha igen, éppen ettől nagy mű, mely módosítja a kor művét, a generáció művét, a népszellem művét, az emberiség művét, az élet mint létmód művét. Az emberiség össztradíciója elrendezhető egy többé-kevésbé konkrét monomítosszá, melyből az egyes mítoszok többre vagy kevesebbre emlékeznek, amelyet részben elfelednek, részben tovább visznek. Ez a monomítosz ott szunnyad minden kultúrában (korkultúrában, népkultúrában és egyénben). Az univerzális monomítosz rekonstrukciójának nehézsége, hogy minden konkretizáció egyes mítoszt csinál az összmítoszból, s az eredmény figyelmeztet, hogy az összefoglalás egyéni, egy tekintet hozzáférési lehetőségeitől függ, ezért nem ment fel senkit sem, hogy maga tudatosítsa az egészet. Másrészt az egész, kisebb-nagyobb mértékben, mindenkiben összefoglalódik és tudatosul, amint élményei beérnek és összeérnek, általános életérzés és világnézet szubsztanciájává erjednek. Minden egyéni élményvilág többé-kevésbé reprezentatív mintája az összkultúrának, melyet spontánul is elrendez bizonyos fokig, ereje szerint, szűkebb vagy szélesebb hatókörben reprezentálva a kultúrát.

Minden elbeszéléstípust felfoghatunk mint egy képzeletbeli vándor énekest, nemcsak terek hanem idők vándorát is, aki az emberi lélek létért vívott háborúja egyik döntő csatájának emlékezetét képviseli. Az elementáris esztétikum kritikája alapvetően tematikus kritika. A Lévi-Strauss mítoszelméletét és elemző eljárását összefoglaló Manfred Hardt írja e koncepcióról: „A mítosz szubsztanciája tehát nem a stílusban, sem az elbeszélésmódban vagy a szintaxisban rejlik, hanem a történetben, melyet elmesélnek benne. A nyelvi stílus és az elbeszélő magatartás tehát, akárcsak Propp morfológiai megközelítésében, nem kerül a figyelem előterébe." (Manfred Hardt: Poetik und Semiotik. Tübingen. 1976. 71. p.). Ebben a tekintet-

ben a mítosz esztétikája középúton látszik állani a teológiai esztétika és a szekuláris esztétika között. A mítosz vizsgálatában a tematikus kritikáról lemondani szinte olyan, mintha a vallástudomány akarna stilisztikaként boldogulni. Az egyes szöveg csak szimptóma, ezért a lelemény első sorban abban áll, hogy egy figura vagy cselekmény egyáltalán elképzelhetővé vált, és mit fejez ki, s nem a konkretizáció nyelvi vagy képzőművészeti technikai leleményében, a tradíciót a szerzői én önérvényesítésére és a kulturális divatok alapítására használó, az eltérést favorizáló alkalmi stiláris vívmányban. Ez nem azért hangsúlyozzuk, mintha e stiláris vívmányt nem kellene értelmeznünk, hiszen ennek változásai szerzik vissza a téma hatékonyságát, mely a stiláris fáradás és stagnálás idején elvész. A populáris kultúra kritikája alapvetően tematikus, de a téma csak jel, egy emocionális szinten konkrét élmény kifejezési formája. Az a fő elemzési kérdés, hogy 1./ mit fejez ki pl. a kedveséért az alvilágba alászálló alak vagy az apagyilkos királyfi története, a téma mint forma, 2./ s ezek a tematikus formák hogyan kombinálódnak? A téma az önkereső lélek, mely alkalmi konkretizációkban megtestesülve vándorol az időkben. A populáris kultúra a kifejezést alkalmi megjelenési formának tekinti, s az egyéni stilizációs munkával pazarlóan bánik. A tartós hordozóba beleírt előadás is örök mesék konkretizációja és kommunikációja, s az egyes mese, ha örök mese is, a többiek rendszerében nyeri el értelmét.

Az, hogy a téma, mint mondtuk, egy emocionális szinten konkrét élmény kifejezési formája, a mitikus téma lelki tartalmára utal, melynek magának is van formája, az, amit komplexusnak neveznek, s ami éppoly visszatérő lelki-kulturális állandó, mint a mitikus kifejezési formák: a komplexus megragadása által a szubjektivitás minősége vagy identitása maga ragadható meg nyelvi struktúraként. A pszichoanalízis, kutatási tárgyából és céljából következően, nem kevésbé „tematikus kritika", mint a mítosz kritikája. „Mint Freud mondja, őt nem a forma tekintetében érdekli a műalkotás." (Jacques Rancière: Das ästhetische Unbewusste. Zürich – Berlin. 2006. 39. p.). A kifejtendő tartalmat azonban a pszichoanalízis olyannak tekinti, amit elleplezés által leplez le, vagy menekülve keres a műalkotás. Freud tehát a tartalmat keresi, nem a formát, s ez a tartalom egyszerre tárgya a szégyennek, félelemnek és vágynak. Ezért van szükség a forma mind radikálisabb kiképzésére, állandó bonyolítására, mert 1./ védőernyő – a problematikus tartalommal szemben – a kitérés művészete, 2./ a maga inszcenálta labirintusban mégis a tartalom foglya marad, miután a tartalmak az előlük való menekülés termékeit is a maguk jelévé, indirekt kifejezésük eszközévé tudják változtatni. 3./ Újabban már nemcsak azt látni, hogy a formával védekezünk a kínos tartalom ostromával szemben, a forma úgy is megjelenik kultúránkban, mint a tartalom védelme az őt megtámadó hatalmak roncsoló, korrumpáló hatásaitól. A mai kultúra megfigyelése arra utal, hogy a szemérmetlen szókimondás és kollektív exhibicionizmus a leghatékonyabb elfojtás, nemcsak obszcenitás és blaszfémia, ennél is nagyobb bűn, torzabb kultúra megnyilatkozása: banalizáció. A túlbeszélés és a közbeszéd szintjén való inszcenálás átváltoztatja a tartalmat a tartalom mimézisévé, az életet a kiélést rituálisan színpadra állító, de a személyes sorsot közben a játékból kilopó kollektív szatírjátékká.

Freud a tartalom iránt érdeklődik, de éppen eme törekvése következtében a tartalom helyén újabb formákat talál: a tudatos tartalmat a tudattalan tartalom kifejezési formájának tekinti. Az irodalmat vizsgálva kétségtelenül nem stilisztikai problémákról beszél, hanem tünetekről és neurózisról, ezzel olyan síkra lépve át, ahol tünet-jeleket és kód-komplexusokat talál, amelyek a kimondás, a tudatosítás aktusa révén, a kölcsönös ellenkezés és formálás viszo-

nyában vannak a fogalmi formával. A forma nem a szállítás vagy a raktározás külsődleges eszköze, minden mélyebb tartalmi nívó csak annyiban megszólítható, vizsgálható, amennyiben megtaláljuk a tartalom formáját, a képzetek viszonyát, a komplexus struktúráját.

A film kivonatolja az egyetemes emberi tradícióból a fantázia történetét és logikáját. Az irodalom mindvégig arra törekedett, hogy a narratív anyagok párbeszédének, összefoglalásának és továbbfejlesztésének műveleteit a kollektív tudatból az egyénibe helyezze át, és ott a lehető mértékig uralja. A film erre nagyobb részében nem is törekedett, kisebb részében pedig kudarcot vallott, részben mert belenyugodott a novellisztikus terjedelem korlátaiba, amelyet a klipkultúra még lejjebb visz, s még inkább azért, mert még a nagy szerzők is természetesnek tekintették az irodalmi kultúrát adaptáló másodlagosságot. Ez mindenek előtt a klasszikusok megfilmesítésére épülő művészfilm ipar paradoxiájaként feltűnő és elkedvetlenítő jelenség: sokan a kötelező olvasmányok megfilmesítéséből élnek, s még nagy tehetségű rendezők is halványabb műveket, hidegebb dolgozatokat alkotnak e parazita nemben (pl. Pirjev: *Karamazov testvérek*). A kultúrált, hű adaptátorok (pl. Ranódy László) hiába hűségesek az író írásművészetéhez, hozzájuk magukhoz nem hűséges a filmművészet, mely cserben hagyja őket, nem járulnak hozzá fejlődéséhez. A kevésbé hű adaptáció (pl. Visconti *Fehér éjszakák*ja) többet nyújt, a probléma azonban itt is fennáll. Miért van szüksége Jancsónak Lengyel Józsefre, Fábrynak Déry Tiborra, Makk Károlynak Sarkadi Imrére, Vittorio de Sicának Sartre drámájára? Az, hogy Visconti megfilmesít egy Thomas Mann-elbeszélést eredetileg és elvileg nem kevésbé furcsa, mintha Thomas Mann regényt írt volna egy Murnau-filmből. (A posztmodern idején persze mindez már nem furcsa; ebben a tekintetben a film a posztmodern előkészítője.) A film, ahelyett, hogy maga is mielőbb a saját lábára állt volna, hatalmas kulturális szuggesztiójával segített győzelemre vinni a másodlagosságot, mely ma már az irodalomban is természetes és elfogadott.

1.10.2. A modern „naiv eposz” keresése

1935-ben írta Karinthy Frigyes: „Húszéves koromban, amikor az első mozgókép lepergett Budapesten: ott voltam a huszadrangú lokálban, ahol az új ’kuriózumot’ bemutatták. Utána lázas aggyal és dobogó szívvel bolyongtam hajnalig a külváros utcáin, látomásom volt, robogó színes és hangos és plasztikus filmek rohantak előttem: a világkultúra első filmeposza, amit úgy alkot majd meg valamelyikünk, Homérosz utódai, leszármazottai és örökösei közül, mint ahogy ő maga, nemzetségünk ősapja alkotta meg a trójai harcot, kezébe kapván a sorsdöntő, korszakalkotó technikai találmánynak, a lantnak első primitív példányát.” (A mi időnk következik most. In. Karinthy: Szavak pergőtüzében. Bp. 1984. 531. p.). Karinthy víziója megvalósult, de más szinten, nem olyan formában, ahogyan ő gondolta. Az általa elképzelt „eposz” létezik, de nem az individuális, hanem a kollektív alkotásmód formájában. A modernség „homéroszi eposzának” létmódja Homérosz-előtti.

A populáris kultúra történetét nem jellemzik a magas kultúrára jellemző váltások, témái és formái szakadatlanul visszatérnek: egy félreértésen alapuló komédia ma is olyan, mint kétezer évvel ezelőtt. Minden kornak újra fel kell fedeznie mindent, ami emberi, és minden embernek fel kell építenie magát mindebből. A változatlan feladatból fakad a képzelet univerzáliáinak rendkívüli visszatérő képessége. Minden kultúra, nemzedék és egyén a képzelet

éjjeli és nappali álommunkája segítségével tapogatja ki fejlődési lehetőségeit, tisztázza vágyait, ambícióit és sanszait. A mesefolyamokat tanulmányozva kell rekonstruálnunk a nagy redundanciastruktúrák vagy az örök visszatérés kultúráját.

Az egyik műfaj problematikája ott kezdődik, ahol a másiké véget ér: a fantasy protohőse nem boldogul varázserők nélkül, melyektől a háborús filmeposz nemzeti hősza vagy a westernhős emancipálódott. A megfelelő sorrendben összefoglalt, felsorakoztatott populáris mítoszok úgy viszonyulnak egymáshoz, mint egy eposz – az emberiség eposza, melynek a magát kereső és építő lélek a hőse – énekei. Az emberiség össztradíciójával is megtehetjük, amit a XIX. század irodalmárai a nemzeti folklórtradícióval tettek: összegyűjtve és rendszerezve értelmes egész képét nyújtják (mint pl. a Kalevala). Eposz helyett regényről is beszélhetnénk, a pszichoanalitikusok „családregénye" értelmében, a mi eposzunk azonban az emberiség „családregénye" lesz. Az eposz illetve a regény párhuzama, vagy a mitikus diszkurzus fúgaszerkezetének gondolata (Lévi-Strauss művében), mind arra utalnak, hogy a művek összességét visszatérő témák variációi struktúrálják, melyek egymásra hangolódnak, s párbeszédükben művek feletti műre utalnak. A visszatérések által kiemelt csomópontok kiutalják egymás helyét az emberi jelenség önfelépítésének, az élet lélekké és a lélek szellemmé, a visszatérő életkomponensek embersorssá válásának drámájában.

A tradíciók már folklórszinten egymásra utalnak, pl. a Hüvelyk Matyi mesék éppúgy megvannak a magyar mesekincsben mint a japánban stb. A kultúrák azért utalnak egymásra, mert mind dolgoznak néhány alaptémán, s az alaptémák is egymásra utalnak, együtt téve ki az ember meséjét, eposzát, sorsdrámáját, regényét. Arany János az eltűnt magyar eposzt kereste, Hont Ferenc az eltűnt magyar színjátékot, mi a rejtőzködő világeposzt (vagy világdrámát), ahogyan az a populáris tradícióból kibontakozik. Az a „naiv eposz", vagy „tudattalan eposz", amelyet keresünk: modern eposz, mellyé az egyetemes érintkezés gyúrja össze a tradíciókat. Ezt az eposzt nem számolja fel, s nem lép a helyére az individuális alkotóművészet, mint a régi „oral poetry" esetében történt, ellenkezőleg, ő olvasztja be, a piac és a kultúripar hatalmán keresztül, a közönségigénynek alávetett individuális művészt.

A logosz által trónfosztott mítosz lecsúszott a folklórba, s míg a tudatos világkép karban tartásának és a végső kérdések hivatalos megválaszolásának funkciói alól tehermentesítette őt a tudomány és a teológia, a hit és a tudás kötelmei alól is felszabadult mitikus anyag, a fikcionalizáció hozta felszabadulás keretében, esztétikai felvirágzás kiindulópontjává vált. A második átalakulás során a folklór által leszűrt mitikus eredetű, de felszabadult játékosságra szert tett fikciórendszert bekebelezi a kultúripar és a tömegkommunikáció, létrejönnek a modern populáris mitológiák. Ez a mi mitológiánk, mely úgy dolgozza fel az irodalom emlékeit is, mint egykor az irodalom a mítoszét. A populáris mitológiának éppúgy jellemzője a tendencia, hogy a tipikus alakok és történetek segítségével rendszeres és összefüggő képet adjon a létezésről, ahogyan az „igazi" mitológia is megtette. Ezt a képrendszert a populáris kultúra esetén sem jellemzi a teljes gleichschaltolás, amire a régi mitológia sem volt képes, ott is voltak helyi istenek, s az istenek munkamegosztásának számos variánsa. Az egységesülés mind a mai napig folyik, s a mítoszok közvetlen érintkezésén túl, már a görögök idejétől beleszól a tudós értelmezés. Ez az egységesülés a különbségek egysége, párbeszédük, és ennek közvetítésével munkamegosztásuk kibontakozása, nem kioltó homogenizáció. A helyi kultúra mítoszainak az átfogó rendszerbe való integrációja mindig kész az új élmé-

nyeket beemelő – mostmár az univerzális érzékenység rendszerét érintő – differenciációra, az összanyag elmozdulására.

Meg kell különböztetni a mítoszt a mitizálástól. A mítosznak egyaránt ellentéte a demitizálás és a mitizálás. A naiv mitikus kultúrában a mítosz a szubjektum struktúrája, míg a mitizáló intellektuális kultúrában csak a szubjektum érdeklődésének tárgya. A mítosz mítosszal reagál a mítoszra, elbeszéléssel az elbeszélésre. A mítoszt interpretálja minden folytatása, minden hozzá asszociált képzeleti lehetőség, ahonnan belőle lehet tovább lépni, ahová ő nyitotta meg az utat. A mítosz önmagát interpretálja, minden új mítosz az előbbit interpretálja. A logosz által interpretált mítosz már nem mítosz, hanem a mítosz által táplált logosz. A logosz a maga kérdéseire keres választ a mítosz vizsgálata által. A „Mire jó az ember?" kérdése, melyre történetek adnak választ, a mítosz kérdése. A „Mire jó a mítosz?" kérdés a logoszé. A logosz mégsem gyilkosa a mítosznak, mint előbb gondolták, hanem mind inkább életre keltője, mert, hogy vizsgálhassa, fel kell elevenítenie, össze kell foglalnia. A logosz distanciáját segítségül hívó összefoglaló áttekintésből pedig a mítosz legalább annyit nyerhet, mint a logosz. Egymás eszközeivé válnak, s nem tudni, melyik eszközzé válás hoz több eredményt. Ha Georg Lucas nem jár egy Propp-szemináriumra, nem születik meg a *Csillagok háborúja,* s az egész mai populáris mitológia. Pontosabban, akkor várni kellett volna egy más fiatalemberre, aki valahol feliratkozik egy másik Propp-szemináriumra.

Hogyan jöhetett létre a Mahábhárata kétszáz ezer sora? Mert evidencia volt, hogy az emberiség meséi nagy összmesét mesélnek, keresnek, melyet segítségükkel a tudós reflexió is keresni kezd, mert csak ebben a keresett egészben van meg az a magasabb tudás, aminek ideálját a „legfőbb bölcsességnek" nevezik, s ennek folyamába kell minden részt beiktatni. Ennek keresésében mindenki részt vesz, mert minden emberben benne van minden igazság – az életet megvilágító, folytathatóvá tevő – erő, mert minden egység teljesség, és a legnagyobb sokaság is egység. Az eredeti mítosz csak a nyelv és nem a beszéd, csak a képesség és nem a megnyilatkozás formájában tárolja az összeérő, világképpé szerveződő tapasztalatokat. Az eposz az első forma, amely ki akarja fejteni az elérhető teljességet, reprezentálni a lét összdrámáját, konkrét megnyilatkozásra, kibeszélésre késztetni a tudás teljességét. Az eposz ezt megteszi az őstudással. Mi a célja a filmnek, amikor begyűjti az elérhető témákat, kielégíthetetlen éhséggel ébreszti a meséket, begyűjti, s folyamatosan lepergeti az emberiség össztradícióját? A filmnek mint közlésformának nincs Homérosza mert a befogadó, néző az, benne áll össze mindaz, amit a filmek mindenfelől, messzi terekből és időkből begyűjtenek, s továbbítanak a lélek gyújtópontjába. A néző pedig azáltal állítja össze a hagyományok mozaikképét, hogy mozijegyet vált. Ha nem vált jegyet, ezt a modern eposz valamely témával vagy megoldással szembeni immunreakciójának is tekinthetjük. Az új eposzt sokkal kevésbé az "énekes" meséli, sokkal inkább a néző, a befogadó választásai.

A XIX. század még hitt benne, hogy megteheti, amit az eposzköltő valóban megtehetett, egy műbe zsúfolni az emberiség megtett útját, egy helyen foglalni össze a tradíciók érvényes értelmét. Ebből a hitből jött létre a regény monumentális formája. Erről ír a maga vállalkozásának motívumaiba bepillantást engedő Victor Hugo a Nyomorultak lapjain: „Megírni az emberi lelkiismeret hősköltemény ét, akár csak egyetlen emberről van szó, akár csak a legalacsonyabb emberről, annyi volna, mint minden hősköltemény t egy magasztos és végleges hősköltemény be összeolvasztani. A lelkiismeret az agyrémek, a sóvárgások, a kísértések káosza, az ábrándok olvasztókemencéje, szégyenletes gondolatok barlangja; szofizmák

kavargó zűrzavara, szenvedélyek csatatere. Bizonyos órákban nézzetek keresztül egy-egy töprengő emberi lény fakó arcán és nézzetek mögé, nézzetek bele ebbe a lélekbe, nézzetek be ebbe a sötétségbe. Ott benn, a külső némaság leple alatt, gigászok harca folyik, mint Homerosnál, sárkányok és szörnyetegek és nyüzsgő kísértetek tusája, mint Miltonnál, látomások kígyóvonalai, mint Danténál. Valami sötét dolog ez a végtelen, amelyet az ember magában hordoz, és amelyhez kétségbeesetten méri hozzá agyának elhatározásait és életének cselekedeteit! Alighieri egyszer egy komor kapu elé került, amely előtt megtorpant. Ilyen kapu mered előttünk is és a küszöbén megtorpanunk. Mégis lépjünk be." (Victor Hugo: A nyomorultak. 1. kötet. Bp. 1956. 243-244. p.). A lélek eme kipakolása nagyobb távlatokat nyit, mint a kozmoszban előre araszoló ember bármely hódítása. A létezők messzeségeiben csak újabb létezőket találunk, csak az ittlétben találjuk meg magát a létet. Victor Hugo ezt érzi: „A lélek szeme sehol sem találhat több ragyogást és több sötétséget, mint az emberben; nem pihenhet meg ennél félelmesebb és ennél bonyolultabb, ennél titokzatosabb és ennél végtelenebb valamin. Van nagyszerűbb látvány, mint a tenger: az ég; van nagyszerűbb látvány, mint az ég: a lélek belseje." (uo. 243. p.).

Hogyan és miért körvonalazódik tradícióink összegyűjtése során a lélek eposza? Amennyiben az elbeszélés típusok között viszonyokat kezdünk feltárni, s ennek eredményeként végül logikus sorrendbe rakhatjuk őket, melyben mindegyik utal valamennyire és kölcsönösen minősítik egymást, dinamikus képet kapunk az eme történeteken átvándorló emberi érzékenységről. A különböző típusok ugyanis nem egyidejűek, s különidejűségük következményeinek lecsapódása viszonyrendszerükben az egyirányú feltételezettségek előre mutató progressziója: a rendszer cselekménnyel terhes. Az egyes elbeszéléstípusok olyan emberi lényegi erőket képviselnek, melyek mindegyike bizonyos pontig kíséri sikerrel a lelket útján.

Mi az átmenet az „eposz" két „éneke" között? Valamilyen válság, olyan probléma felmerülése, melyre az előző éneket összetartó és végig vivő szervező elvek (régi értékek) nem adnak választ. A puszta adottságokká lesüllyedt vívmányok között az ember abból akar megélni, ami volt, s nem azzal találkozik, ami lehet. Lehetőségdeficit által tartja fenn, a szokásra alapozva, biztonságérzetét. Mivel azonban az ember a világot átépítő, hódító lény, önfelépítésének versenyben kell állnia a világ átépítésével, máskülönben úrrá lesznek rajta és bűneivé válnak művei. Az eposz új éneke új tulajdonságot, új szenzibilitást, kódot, nyelvet hoz: az ember nem a maga nyelvét beszélte és nem a maga cselekedeteit tette, hanem a régiekét, nem volt magánál, kikelni, levedleni nem tudott báblét jelentette a válság lényegét. Azt hitte, a győztesekhez kell csatlakoznia, de ez a vesztesek definíciója, mások győzelmét szolgálják, lemondanak róla, hogy önkifejezésüknek tekintsék a világot. Lemondanak az „individuális általános" rangjáról, miáltal maguk vállalhatták volna fel, kifejező- és képviselőként, az összes releváns panaszt. A kész világ birtokosaira hagyják az individuális általános szerepét, azok azonban csak felfuvalkodott partikularitások lehetnek, defenzív gondolkodásba, hárító érzékenységbe (azaz érzéketlenségbe), önvédelembe bezárkózva. A válság fájdalmasan éli meg egy felfedezendő minőség, új tulajdonság hiányát, a hiányzó tulajdonság azonban nem egyszerre jelenik meg. Javaslatok merülnek fel, s az elvetélt „javaslat 1." és „javaslat 2." után esetleg egy „javaslat 3." lesz az eposz új éneke, ahogyan Jézus nem az első megváltójelölt volt. Minden javasló mindent feltesz egy megoldásra, s mi is tegyük fel velük szemben, hogy nemcsak egy jó javaslat, s nemcsak egyetlen lehetséges megoldás van valamely válságra, a javaslatok egy része mégsem „jön be", nem veszik át. A „javaslat 1." és „javaslat 2."

ily módon személyes tragédiák lesznek, míg a „javaslat 3.”-ból lesz az eposz új éneke. A tragikus ember túlságosan azonosul egy lehetőséggel, ezért nem tudnak mások azonosulni vele. A tragikumból akkor lesz tragédia, ha feltételezzük a jobbnak pusztulását, és a végig gondolt, kompromisszum mentes különbség titkát próbáljuk megfejteni. Az eposz az azonost ünnepli, a tragédia a különbséget siratja. Felbukkan egy új nyelv, mely egyéni nyelv marad. Lehetséges, hogy túl jó volt, túl messze mutatott, több lépést anticipált, nem koncentrált arra az egyre, melyre a közösséget készteti aktuális helyzete. Lehet, hogy szerényebb javaslatra van szükség, hogy az egész közösség követhesse, s hogy a legjobb jó helyett a legrosszabb jót kell megtalálni. Ha nem így történik, akkor nem a történelem következő lépésének meghatározásáról van szó, hanem a lépések egész sora számára tár fel a kivételesen a legjobb megragadására képes szellemi erő új időtért. Ha a legjobb megragadására képes kor nem azonos a legjobb megvalósítására képes korral, tragikus tér nyílik.

A lelki komplexusok jövendő, még hiányzó erőket írnak körül, melyek fejlődési válságok, problémamegoldások, metamorfózisok egymásutánjában jönnek napvilágra az ember önteremtésének vívmányaiként. A típusokba rendezett elbeszélések egy-egy lelki válságokban érlelődő kulturális funkciócsoport varánsai és differenciálódásai. Valamely emberi lehetőség számtalan koraszülött variáns után születik meg érvényes, az emberlétet új nívóra emelő változatában, a példamutató alakban színre lépő lehetőséget pedig számtalan sápadtabb, epigonisztikus alak követi. Nem lehet minden kor és egyén mindenben egyformán nagy, az elbeszélések azonban mindennek legmarkánsabb alakját igyekeznek őrizni. A legmarkánsabb alak faszcinációja nem függ realizációjától, csak a történész számára probléma, hogy megvalósult-e. Az elbeszélések ezzel szemben éppen arra figyelmeztetnek, amivel a világ kevesebb önmagánál, amit nem tudott megvalósítani magából. A „Századok legendái”-t tanulmányozó Baudelaire rájön, hogy az emberiség eposzán dolgozó költőnek vigyáznia kell „nehogy mást is kölcsönözzön a történelemtől, mint amit az jogosan és termékenyítőn kölcsönadhat a költészetnek: a legendát, a mítoszt, a mesét…” (Baudelaire: Victor Hugo. In. Réz Pál (szerk.): Charles Baudelaire Válogatott Művei. Bp. 1964. 449. p.). Amit a történész megtört, szárnyaszegett formában tanulmányoz, az elbeszélések alternatívája (mint történetek írása szemben a történetírással, történetek szemben a történelemmel: az emberi szubjektivitás önábrázolása) eredeti, szenvedélyes és reménykedő formájában őrzi. Az eredmény: az emberiség egyetemes élménytartalmának vagy a szubjektív időnek léttörténete. A művészetek madártávlatból szemlélt története beleolvad a fantázia történetébe, mely a lélek univerzálhistóriáját körvonalazza.

Nem szabad azt hinni, hogy a léleknek a képekből és elbeszélésekből kibontakozó univerzálhistóriája, a vágy története, a létkeresés eposza, valamilyen imaginárius múzeum. Ez a nagy műalkotások tudós kultúrájának, a tanulmányozás és tanítás üzemének inkább sajátossága, a populáris kultúra szelleme azonban szakadatlanul kivetkőzik a meglevő művekből, és újakba öltözik. A szellem önépítésének minden vívmánya alapjainak átépítését is követeli, így a szellem szakadatlanul dolgozik az egészen, el is rontja szakadatlanul az épületet, csődbe viszi a vállalkozást, az utókor azonban, tévutak és ingadozások után, újra rátalál az elfeledett eredményekre és folytatható utakra. Nemcsak a sztereotípusoknak van szükségük az archetípusokra, a korképeknek az ősképekre, az ősképeknek is szükségük van a modern képekre, melyek olyan értelemkezdeményeket bontanak ki belőlük, melyek csak a borzongás vagy lelkesedés, de nem a kifejteni és megtárgyalni képes megértés tárgyai voltak. Az időket

keresztező átértés szövi az érzékenység szőnyegét. A primitív mítosz részvétlen: elbeszéli a hős útját, pl. konfliktusát a faluban, kitaszíttatását, kapcsolatba kerülését az emberfeletti erőkkel és megtérését valamely kultúrvívmánnyal, nóvummal, istenek ajándékával, de mindez a száraz elbeszélés formájában jelenik meg, melynek lelki reflexeit a mítosz csak a fordulat kimondásával érzékelteti, a sorsfordulatok egymásutánjába írja bele, de nem képes kifejteni és értelmezni a mindezt megélő szubjektivitás differenciálódását és elmélyülését. A mítoszok tovább viszik egymást, az újak mélystruktúráiként élnek tovább a régiek, mely mélystruktúra egyre több, az egyén önépítése gyakorlati kérdései számára is sokat mondó, s nemcsak az általános sorsmodellt megadó információt hordoz. Az újabb mítoszokban is jelen vannak a régi modellek, de a sorsfordító lépések nyers logikájára a fikciókultúrában olyan tapasztalatok épülnek, melyeket egy differenciálódó kultúra tehetett hozzá a puszta sorsvázlathoz, mely a narratív tradícióban foglaltatott. Ismeretekkel telítődik a vízió, miáltal az önvizsgálatra is képessé válik. A mai mítoszok, populáris mitológiák s egyáltalában az elbeszéléskultúra az ősmítoszokból érthető meg, amelyek kiadják a végső körvonalakat, mert a végső a legkorábbi. A régiségtől örökölt minták ellenben a modern mesevilágban kamatoznak lelki reflexeket és reájuk épülő tudatos értelmezéseket. Lassan kapunk róla pontosabb képet, a mesék miért maradandóak, s mire kell vonatkoztatnunk üzenetüket, mi az, ami kezdettől igaz bennük, és változatlanul igaz. Ezért írják magukat újjá a hagyományok a továbbmesélésben, mert ők maguk is ezt keresik és akarják kibányászni, ezt nem csak az utólagos reflexió teszi.

A narratív tudás és a tudományos világmagyarázat különválását az utóbbi a tudásnak a babonától és illúziótól való megtisztításaként éli át. A tudományos tudás igényt tart az eljárás tárgy- és szakszerűségének igazolására. A tudományos procedúra úgy garantálja a ténnyel való viszonyt, ahogyan a rituális procedúra az istenekkel és csodákkal való kapcsolatot. Csak a vallási próféta vagy a tudományos felfedező lép eredeti és közvetlen kapcsolatra istennel illetve a tárggyal, a többiek a hozzá való igazodásnak áldoznak. A viszony garanciája mindkét esetben a procedúra.

A narratív tudás igazolója az átörökítés, fellebbviteli fóruma a tekintély: az átörökítésben élő tekintély pedig nem más, mint az idő. Az idő a próbakő, amely elveti, ami elvethető, legyőz mindeneket, kivéve azt, ami megőrzésre méltó, s ami tovább foglalkoztatja az új és új generációkat, mert üzenetet éreznek benne, s továbbmesélve próbálják megfejteni. Az üzenet tartalma a szellemmé lett élet önismerete: „az elbeszélések meghatározzák… mit helyes mondani és tenni a kultúrában…”(Jean- François Lyotard: A posztmodern állapot. In.Bujalos István /szerk./ A posztmodern állapot. Bp. 1993. 54. p.). Tovább adják az élethez való hozzáértést, az élni és együttélni tudás művészetét. A narratív tudást az igazolja, hogy mondják, mesélik. Nem szorul empirikus igazolásra, mert ő alapítja a tárgyat, nyilvánítja ki, mi a helyes, alapozza meg a beszélők megegyezését, verbuválja az értőkből az együttérzőket. A vízió evidenciája az élményben és együttérzésben, s az általa lehetővé tett együttes cselekvésben teljesül be. Az egyetértés nem pusztán egy kényszerítő vélemény elfogadása, több, érző és cselekvő készségbe integrálódik. Mesélni annyi, mint közösséget teremteni, de eredetileg a szellemi összetartozás bizonyossága, biztonsága és öröme, s nem a fegyelmező és agymosó kollektivizmus reflexeire redukált ember konfekcionálása értelmében, bár bizonyos mértékig az utóbbit is narratívák szervezik, ám gyorsan átadva áldozatukat, továbbítva őt a felületes alibivé váló narratíva világából a dresszúráéba.

A narratíva generációi: a./ az emóciós-víziós narratívák; b./ a kinyilatkoztatott tanítások;

c./ az előbbiek általános világnézeti feladataival versengő „nagy tudomány”. A tudomány, mely meseként támadta meg a képzelőerőt és babonaként a hitet, ezzel saját szcenáriójának aláásását készítette elő, pontosan úgy, ahogy a felvilágosodás a kereszténységre alkalmazta azt a retorikát, amelyet ez a pogányság elleni harc során épített fel. Nemcsak a víziós narratívák vagy a józan észre támaszkodó életrendek értelemadó kapacitását vonja kétségbe az erre legjogosulatlanabb, mert értelemadásra csak az előbbiekből átemelt perspektívatételező kategóriák által képes pozitív tudomány, előbb-utóbb eme tőle lényegidegen elemek őt üldöző és asszimiláló sajátosságával is szembe kell néznie. Előbb a tudás váltja le az elbeszéléseket, utóbb a tudás átfogó, világnézeti fellépéseiben is feltűnik örökségük. Miután a pap visszahúzódott a templomba és átengedte a terepet a tudósnak, a tudós a másik tudóst vádolja obskurantizmussal. A tudósok újabb generációi a régebbiek ellen fordulnak. Most már a „tudományos világnézet” formái ellen fordul a „demitizáló” pátosz. E folyamat hosszú ideje folyik, új és új tudásrendszereket döntve meg. A politikai gazdaságtan pl. az ökonómiára redukálta a társadalomfilozófiát, ugyanannak a racionalitásnak a nevében, mely végül őt is kisöpörte a színről, mint absztrakt álmodozást olyan jövőkről, melyek képe semmit sem hoz a „valóságos, empirikus ember” – a spekuláns, a menedzser, a pártpolitikus – konyhájára.

Az üdvről szóló nagy elbeszélést leváltotta a tényekről (a tények viszonyairól mint szükségszerűségről, és a szabadságról mint a szükségszerűségek megismeréséről) szóló nagy elbeszélés, s a kettő közötti átmenet garanciájának a hazugságokkal való szakítást tekintették. Egy újabb szellemi válságban – melynek alapja a szcientizmus és a politika szövetségének, a modernizációs diktatúrának a bukása, s ráépül a turbókapitalizmus presztízsének elvesztése, mert a diktatúrák bukása után a kapitalizmusnak a diktatúrákkal való oppozíciója őszintétlennek bizonyult – a tények uralásának vállalkozása ugyanolyan illuzórikusnak tűnik, ahogy ő maga nyilvánította előzőleg illuzórikussá az üdvtörekvéseket. Az értékek vizionálásáról lemondó, önállósult tényuralom a földi poklot teremti meg, mindegy milyen zászlók alatt. A régi reményekkel, mint hazugságokkal való szakítást követi az új remények hazugságaival való szakítás. A modernség kezdete az Isten és az üdv halála, a modernség vége az ember és alkotás („mű”) halála, a tényeket uraló hatalom nemcsak a tényeket, a tényeket uraló embert is aláveti a maradék szellem, a káoszbecslő számítás absztrakt szükségszerűségeinek, aki végül már csak a hatékonyság növelését akadályozó világnézeti teherként, felszámolandó illúzióként jelenik meg az ideológiai porondon. A modernnek nevezett periódus tehát egy köztes időtér, amikor az istenhalálnak volt egy „Krankheistgewinn”-je. A posztmodern, hasonló módon, az emberhalál (mint „az Ember” antikváltsága) „Krankheitsgewinn”-jéből táplálkozik. Az Isten halála az emberre, az ember halála a turbókapitalizmusra testálta a világot. Az ember pedig abba halt bele, azaz azáltal veszítette el az észlény specifikumát, s vált kérészéletű csúcsragadozóvá, életfeltételeit megsemmisítő parazitává, hogy tény és uralom viszonyában definiálta magát, siker, hatalom és élvezet kegyetlen szentháromságára redukálva az új narratíva happy endjének értelmét. A modern tudat munkatárggyá tette a világot, eszközzé az embert, s célnak nem maradt más, csak a fogyasztás, a kioltás, az eltűnés, az ökonómiailag racionalizált semmi boldogsága, a ravaszkodás és kegyetlenség végső jutalma, az átszellemültebb régi örömök által kívánt társas kompetencia elvesztése után egyetlen kielégülési lehetőség, a hencegő reprezentáció, a dőzsölés, a hierarchikus különbözőségben megélt siker kifejezése a rombolással.

A gazdasági társadalomban a piacon létrejött túlhatalmak terrorja összefér a formális jogszerűséggel, de nem az igazságérzettel, melyet megcsúfolnak a mértéktelen különbségek, melyek munka és tulajdon elszakadásához és szembenállásához vezetnek. A „sikertelenek" (a győztesek terminológiája szerint) vagy az „elnyomottak" (a lázadók terminológiája szerint) felsorakoznak a felszabadítást és igazságosságot ígérő politikai társadalom meghirdetői mögött. Ezzel, a pragmatikus mentalitás ellenében, az idealizmus diadalmaskodik, a tömegekre támaszkodó ellen-túlhatalom azonban ugyanúgy viselkedik, mint az előző, mint minden túlhatalom, sőt eszmeileg orientált, idealisztikus természetének megfelelően nemcsak a gazdasági, hanem a szellemi versenyt is korlátozza, szellemi és anyagi nyomorba dönti a társadalmat, melyet ezután csak a terrorral tarthat fenn. A szemérmetlen erkölcstelenség világának a nyomorúság és a terror társadalmát ajánlja fel „jobb" alternatívaként. Dőzsölés és nyomorúság alternatívájában, a felháborító dőzsöléssel szemben, az egyetemes nyomorúság „reális utópiája" diadalmaskodik, melyben a bezárt nyomorultak, a másik lehetőség csalóka képét messziről szemlélve, azt hihetik, „odaát" valamennyien dőzsölhetnének. A két pólus közötti terméketlen mozgás konstituálja a modern politika spektrumát, mely az egész szellemi spektrumot csődbe viszi, egyáltalán a szellemet állítja vakvágányra, hogy végül mindkét rendszertípusban csak a gyakorlati ravaszságnak s az egoisztikus bestialitásnak marad hitele. Fichte a „tökéletes bűnösség" mechanizmusáról beszélt: olyasmi ez, mint Hegelnél az ész csele, csakhogy itt az esztelenség cselezi ki az észt. Az esztelenség és önzés kölcsönös megerősítése teremti a közeget, melynek törvényéhez alkalmazkodik az érvényesülés: az eredmény a tökéletes izoláció, magány, becsapottság és egymás ellen hecceltség állapotából következő elszabadult, általános gyűlölet és erőszak.

A gazdasági társadalmat csődbe viszi, hogy nem fékezik meg a tőkekoncentrációt, az életfeltételeket elvonó kisajátító parazitizmus nem ismer mértéket, de a politikai társadalmat is csődbe viszi, hogy a tőkekoncentrációról leválasztott hatalomkoncentráció hasonlóan féktelen. Az egyén nem észleli, hogy a nagy eszmék nem azért buktak meg, mert megvalósították őket, hanem ellenkezőleg, mert csak az ígéretekre került sor, nem a megvalósításra. Mivel az eszmék zsákmányra éhes, hatalomra törekvő, parazita csoportok áruvédjegyévé züllöttek, nem alakulhatott ki értelmes dialógusuk, s így a gyakorlatban valamennyien gyűlöletbeszéddé alakulnak. Az életkategóriákat és sorshatalmakat, az emberi természet egymást formáló komponenseinek igényeit kifejező eszméket kompromittálta a rájuk álszent módon, hit nélkül hivatkozó civilizáció politikai retorikája. Az eredmény „az abszolút meghaladás akaratáról való lemondás"(Heller Ágnes: A modernitás ingája. Bp. 1993. 46. p.). A törvény a becstelenség és igazságtalanság legitim formája, valójában esztétikai kategóriává vált, olyan formális procedúrák összességévé melyeknek egyetlen célja hogy fenntartsák a jogszerűség látszatát. Mivel a törvényt az uralmon levők írják elő, az ő érdekeiket szolgálja, s ahol ezt nem teszi, amennyiben az alapvető parancsolatok rendjeként továbbra is az együttélés lehetőség-feltételeinek kifejezése, nem alkalmazható rájuk, nem éri utol őket. Az, akit elér a törvény szigora, a vesztesekhez tartozik.

Az értelemadó elbeszélések megbuktak, mert a „mindent szabad, amit lehet" a kor alapmaximája. Az egészben való drámai látás (= trauma-centrikus totalitás-kutatás) értelmének kétségbe vonása a legfejlettebb, s korántsem a legtöbbet szenvedő társadalmakból indul ki, mert ezek a – korántsem erkölcsileg – „fejlett" társadalmak a feszültséget, a problémákkal való szembesülést határaikra utalták, a negativitás lázadással fenyegető, felháborító formáit

a harmadik világra hárították. Az organikus kötelmek az élősdi lény és az őt hordozó test között drámaiak, és nem az élősdi testen belül, mely munkát hárít át: neki marad a renyhe vegetálás. A nyugati világ szegénye nem érzi úgy, hogy eltapossa őt egy kegyetlen és érzéketlen hatalom, mert mindünkért lent délen, keletebbre vagy a Föld túlsó oldalán szenvednek, s ott dramatizálódik a szenvedés. A jóllakott vegetálás ingerült beteljesületlenségének foglya nem érti meg a kétségbeesést, s megbotránkozik a kétségbeesettek vészreakcióinak kényelmetlenségeket okozó tapintatlanságán. Pedig a jövő az ő oldalukon van, s úgy fog visszaütni ahogy ők szeretnének, de nem a mai bűnösökre, hanem az utódokra, beteljesítve a hetediziglen bűnhődés vízióját, ezzel is az elvetett narratívák igazságmagvát fedve fel. A szenvedés mind nagyobb részét hárítja át a turbókapitalizmus a jövő generációkra, nemcsak a perifériákat, mostmár a jövőt gyarmatosítja: akik jönnek, lesznek az igazi proletárok. A régi dzsentri a földbirtokot bokázta el, az új kapitalista a Föld birtokot. A jövő generációk, akiknek fizetni kell, most már napról-napra növekvő mértékben mi magunk vagyunk: a hanyatlás és káosz kora fizet a „gazdasági csoda" bűneiért, eljött közénk a harmadik világ, társadalmunk radikális kettészakadása formájában: itt halmozódik most ugyanaz a reménytelen ipari tartalékseregh. Persze talán – ezt a „talán" szót éppen Magyarország sorsára való tekintettel kellett beleszúrni a mondatba – még nem azon a nyomorszinten, mint Afrikában, itt ezért az áldozat egyszerre bűnös és áldozat, olyan kizsákmányolt, akinek ideálja a kizsákmányoló. A mai kizsákmányoltak nem igazságosabb világot követelő lázadók, csak meghiúsult kizsákmányolók. Csak akkor nem lenne igaza az őket „meghiúsultakként" megvető neokapitalistáknak, ha lázadnának.

Egyes vagy többes számban is beszélhetünk nagy elbeszélésről vagy nagy elbeszélésekről; többes számban beszélünk, ha a bukás felé akarjuk vezetni az elbeszélésekről szóló elbeszélést; ez esetben a katasztófizmus a metaelbeszélés műfaja. Az a kérdés, hogy a nagy elbeszélések a szemétdomb pluralizmusában landolnak vagy felépítenek valami még nagyobbat? Ha egyes számban beszélünk nagy elbeszélésről, akkor úgy jelenik meg, mint ami váltogatja műfajait, az egyes nagy elbeszélések csak stádiumai az újabb elemzési szinten megjelenő alakulat kibontakozásának. A szcenáriók harca a nagy elbeszélés állandó ön-újraértelmezéséhez vezet. A nagy elbeszélés az elbeszélések egységelve, átfogó keretelbeszélés, amely egy új nagy elbeszélés fellépésekor lecsúszik, kis elbeszéléssé vagy részelbeszéléssé; az átfogó történet egy új történet epizódjává. A régi nagy elbeszélések vagy reflexeik élnek az újakban, sokféleségük kihívás az integratív vagy alternatív képzelet számára.

A nagy narratíva utoléri tagadását, kiküszöbölhetetlennek bizonyul, tagadása is történetéhez tartozik. A nagy narratíva elleni lázadás újabb nagy narratíva, a kis narratívák diadalának nagy narratívája. Nincs haladás, csak ciklusok, nincs megváltás, csak játszmák. A nagy hit, a nagy tudomány, a felvilágosodás, a technikai haladás, a politikai felszabadítás által fanatizált emberiség egyediséget elnyomó közös vállalkozásainak lerombolása, a tagadás és dezintegráció narratívája új, hitetlen emberiség születésénél bábáskodó szellemi hatalomként lép fel. Csak kisebbség és többség van, összesség nincs: eme – érzületi – evidenciával dramatizálják most az eseményeket. Védik a köznapiságot a történelemmel szemben, a sűrű leírást a nagy elmélettel szemben, az egyéni és csoportos érdekharcot az összesség, az eszme, az emberi nem szolgálatával – a régi narratíva követelményével – szemben. Az egyén lázadását egyben a test lázadásának tekintik. A testet már csak a tér és idő általa kitöltött darabja egyediesíti, ahonnan minden mást kiszorít, míg reagálásai már nem tartanak igényt

eredetiségre. Már csak a hús igazságában lehet hinni, a szellem csak maszkokat, szerepeket nyújt, ami a jól alkalmazkodott tömegemberben a szellemből marad, az nem más mint inkognitója. De a metafizika bukása, az immanencia diadala, a modern hübrisz csődje, a „big science" bukása és a „little science" feljövetele nem új mese-e, a szerénység sikertörténete, a Dürrenmatt által még nem „politikailag korrekt" módon kezelt „Biedermann" rehabilitációja? Csendben reprodukálódik, csupán új helyen lép fel, új mozaikot alkot minden megtagadott régi komponens.

A tagadás metanarratívája valójában a nagy narratíva növekedési folyamata, mely sokkal inkább rávilágít az elveszett narratívák feladásával járó veszteségekre, mint azok felszínes, verbális képviselete, mely kompromittálta őket. Az üres retorikává lecsúszott narratíva annak a lapos prakticizmusnak, az atomizált önzés ama csendes, titkos hideg világháborújának régimódi kifejezése, melynek ma a tagadás metanarratívája előkelőbb megnyilvánulása, mint az álcázás és hamis pátosz. A giccses retorika szemérmetlenségéhez képest az új narratíva nyereségnek tekinthető, ám szellemileg nem igényes, puszta elfojtási és tehermentesítési reakció. Az eredetfeledés épp olyan szellemi katasztrófa mint a jelenfeledés, az elődök idealista szajkózása nem kevésbé sivár, mint a bezárkózás egy iparilag és szervezetileg egységesített tudományos üzem világgépezetébe: kétféle kollektív kényszerneurózis. Sajátos kulturális immunbetegség: a szellemi immunrendszer túlérzékenysége, mely a saját szervek ellen fordul. A primitív barbárság új kultúrtörténeti szerveket vet el a régiek nevében, a technophil barbarizáció fordítva jár el. Ugyanazon folyamatokkal találkozunk a narratíva vizsgálatakor, melyeket korábban le- és felredukciónak neveztünk. A modern narratívák csődsorozatának begyorsulásához kétségtelenül hozzájárul, hogy az új narratívák lemondanak az általuk leváltott éra bölcsességéről. Ezt a nagy narratívák csődjéről szóló metanarratíva minden bölcsességről mint életrendről és értékvizionáló cselekvéstér teremtésről való lemondássá fokozza. Ezzel a nagy narratíva elmélete egy olyan játszma naiv szereplőjének bizonyul, amelyet réges-rég leírtak. Distanciálatlan szereplőkké válunk egy rég distanciált játszmában. Úgy vezetik be most a „kisnagy" narratívát – a kis mese fölényéről szóló nagy mesét – mint korábban a – a hasonló című regény illetve film – „kis nagyember" eszméjét. Mindez kifejlett állapotában tárja elénk a Fichte által leírt „tökéletes bűnösséget" , mely a korlátolt ideológiák, kis hatósugarú és meghasonlott értelemkategóriák kudarcára hivatkozva minden értelem- és értéktételezést elvet, s csak az önzések kölcsönös kiegyenlítésében álló harmonizációban reménykedik (ami csak a természetben működött, míg a társadalomban, melyben egy csoport ráül az abszolút túlhatalmát garantáló apparátusokra, lehetetlenné válik).

Az ábrázolás a világot utánozza, a mesélést a világ utánozza, mert a mesélés annak az embernek az önkialakítása, aki majd átalakítja a világot. A világot tervezni lehet, s – mint rabszolgát – az embert is lehet tervezni, önmagát azonban csak kitalálhatja, kreálhatja, költheti. A tudományos-technikai alakítás csak átalakítás, csak a költészet abszolút teremtés. A tényeket alakítják, az értékeket költik. A szó a mimézis, a bevésődés közege is lehet, de nem ez az átlátszó és feltűnő funkció az igazi funkciója. A szóban az élet általános érzékenysége értékfeltárássá (az érzékenyég „értékenységgé"= érték-érzékenységgé) válik. A teremtődött természet a szóban válik teremtő természetté, döntéssé: a szó születése a „legyen!" hatalmának színre lépése.

A nagy narratíva nem áll meg a múltnál, sőt, a jelennél sem, a „honnan jövünk?, kik vagyunk?, hová megyünk?" hármas kérdésére válaszol, olyan össztudat-formaként, melynek

lehetnek tudományos elemei is, de mint az életbölcsesség műve, az egész ember válasza az egész világra, nem felel meg a tudomány játékszabályainak, melyek absztrakt részrendszerek egymásra hangolására irányulnak. A nagy narratíva nem tudományosan igazolható és cáfolható. A „hová megyünk?" kérdés már formájában hazudik, igazsága a „hová menjünk?", mely eldönti, kik vagyunk, s még múltunkat is „forradalmasítja". Az önzetlenség helyett az önzésre, a jövő helyett a jelenre, a szolidaritás helyett az egyéni érdekérvényesítésre, egyenlőség, testvériség és szabadság materiális joga helyett „értékmentes" formális jogokra hivatkozni egyszerűen egy más játszma melletti döntés. A váltásban közrejátszik egy sor tényező, az eltérő vérmérséklettől és műveltségtől a csalódásfeldolgozásig. Mindig szerepe van benne az ellenválasztásnak, a menekülésnek a közelmúlt elől, melynek korlátai az ébredő szellemet kiváltképp sújtják. De semmiféle determináció nem szüntetheti meg és semmiféle magyarázat el nem tüntetheti a választásból a szabadság mozzanatát. A „lehetett volna" realitása tesz átkozottá minden választást, s alapozza meg minden szabadság bűnösségét.

Más a nagy narratíva megtestesülése az elméletben, a nagy narratíva mint a világnézet organizációs princípiuma (az elmélet mítosza, elméletként hitt és vallott mítosz) és más a nagy narratívák elméleti vizsgálata (a mítosz elmélete). A nagy narratíva elmélete minden narratíva relatív jogosultsága iránt érzékkel kell, hogy bírjon, de nem egyiknek vagy másiknak világnézeti érvényesítésére törekszik. Együtt igaznak tarthatja őket, külön-külön azonban nem, egyiket vagy másikat nem tekintheti saját igazának. A vizsgálat kiindulópontja kevésbé filozófiai, mint inkább kultúrantropológiai vagy folklorisztikus, célja nem az, hogy elméletet gondoljon ki a szellemről, hanem az, hogy összeírja az elméleteket, melyeket a szellem ad önmagának önmagáról, s felvesse összefüggésük kérdését.

1.10.3. A nagy narratíva a populáris kultúrában

A tagadás metanarratívája nem az egyetlen mese a mesékről. A másik, alternatív metanarratíva az egymásra reagáló, s ezáltal egy egyetemes szellemi folyamatot tovább vivő narratívák funkcióját kutatja az ember önkeresésében. Miért rekonstruáljuk a „nagy elbeszélések" állítólagos bukásakor a mindeme nagy elbeszélések foglalataként megjelenő „legnagyobb" elbeszélést? Az „egész az igaz" tétele, ha már sehol másutt nem igaz, a tömegkultúrában, a populáris mitológiában igaz. A narratívák variánsai, melyek az elitkultúra igazságkultuszában kizárták egymást és negatívan reagáltak egymásra, a populáris kultúra fikcionalizmusában pozitív reakciókra lépnek és párbeszédbe bonyolódnak. Az elitárius irónia hadüzenetének, a stigmatizációnak és a tömegkultúrába való kiszorulásnak előnyei vannak, megerősítik a narratívák és a mindennapi tudat kapcsolatát. A kultúra csúcsáról száműzött narratívák áthatják a mindennapi életet, az álmokat és a fantáziát. A nagy elbeszélések vulgarizálódása közkinccsé teszi az ember által az elbeszélések segítségével önmagának tulajdonított természete variánsait. Fikcionalizált népi etika, népi jog, népi történetfilozófia őrzi azt, amit a magas kultúra ideiglenesen vagy véglegesen feladott. Az elit csak ama igazságok elgondolásában érdekelt, melyek nem teszik kérdésessé hegemóniáját és privilégiumait. A racionális megismerés határait a hatalmi, birtokosi szorongás írja elő. A világon való átfogó és kritikai gondolkodás, ha be nem is tiltják, lesüllyed a vulgáris elbeszélések világába, az egykori szóbeli-informális tradícióközvetítést pótló populáris kultúrába. E meseként és nem tudásként

forgalmazott változatában az információt a lebecsülés és kallódás szabadítja fel a tanító hivatalok és a szakmai közvélemény korlátozó hatalmi befolyása alól. A kutató sorkatona, sőt, gyakran zsoldos, a mesélő partizán, néha terrorista. A mesélő, ha másként nem, a szereplők szájába adva, olyat mond el a helyesről és az élet értelméről, ami opponál az uralkodó érdekekkel, hisz a mesélés, célja a kitörés, mindig előbb jár, mint a tudás.

Az alkímia a természetbe, térbe, anyagba kivetítve artikulálta és szimbolizálta az ember önvizsgálatából, általános létélményéből kinyert eredményeket, a történetfilozófia az időbe projektálta az önkeresés és önépítés alaptapasztalatait. Az alkímia aranyat keresett, a történetfilozófia célt, értelmet, a konkrét értékek rangját minősítő alapvető értéket. Az alkímiát vizsgáló Jung kivonta az álismeretből az igaz önismereti értéket. Ezt a történetfilozófiával az esztétika teszi meg. Vállalkozását az teszi lehetővé, hogy a világ- vagy léttörténet megbukik, hogy újjáéledhessen: képi-narratív freskófestésként stigmatizálva csúszik le egy képromboló magaskultúrából a képeket prostituáló tömegkultúrába. A fogalmi kultúra visszaadja a történetfilozófiát a képinek, ahonnan – az emberi vállalkozás összeképeként – sors-, végzet- vagy üdvvízióként – jött.

1.10.4. A film formája. Összmítosz és összművészet

Az ember el akar mesélni valamit, egy szerelmi történetet, egy intellektuális válságot vagy háborús históriát, de nem a „töltőtoll", hanem a kamera segítségével adja elő. Az elbeszélendőt összefoglalja egy szüzsében, az utóbbit kidolgozza az irodalmi és technikai forgatókönyvben, mielőtt kamera elé vinné. A munkába mások is bekapcsolódnak (pl. a dialógusok, gegek specialistái). A szüzsé elbeszélő műre hasonlít, a technikai forgatókönyv drámára. Ha a film irodalmi adaptáció, akkor eme epikai és drámai vázlatokat megelőzi egy komplett irodalmi műalkotás. Mindenképpen elmondhatjuk, hogy a filmalkotásnak van egy rétege (és a film készítésének egy fázisa), melyben a verbális minták által szervezett élmények rendjén dolgozunk.

Az „irodalmi réteg" is tovább bontható, mondhatni „legbelsejét" jelentik a sorsképletek, melyekből a további alrétegek kirobbannak. Ezt a „belsőséget" vagy „centrumot"nevezhetjük a mítosz vagy a mese rétegének, melyhez rendszerezés esetén elő kell nyomulnunk, mert itt találjuk meg az implicit metafizikát, mely meghatározza egy művészi személyiség vagy műfaj világképét. Lukács György A történelmi regény című művében drámai alaphelyzetekként próbálja tipizálni azokat a „szellemi magvakat", melyeket itt sorstípusoknak neveztünk. Ezeket konkretizálja a cselekményszerkezet, a műfajra illetve szerzőre jellemző tipikus alakok és a hozzájuk rendelt narratív funkciók készlete, illetve az ennek időbeli kibontásából előálló cselekményszövet, mely tartalmazza a mű implicit etikáját, pszichológiáját és szociológiáját. Ennél is konkrétabb réteg a cselekmény előadásmódja, melynek első alrétege az elbeszélés időszerkezetét és az előadás perspektíváját dönti el (pl. lineáris önvallomás), második alrétege az előbbiek dramatizálása, drámai jelenetek konstruálása a színjátékos megjelenítés számára. Eme elbeszéléstechnikai alrétegek számára a mese olyan adottság, amely számára új mozgásformákat, kifejezésmódokat kell keresni, tágítva mozgásterét, más mesékkel való kombinációs készségeit.

A filmalkotás tehát tartalmaz egy irodalmi élményréteget, formakincset, olyan prekódot, mely az alkotó folyamat kibontakozása során a készülő mű alkódjává válik. Ez nem mindig

egyformán sűrű összetevő: az álomszerű filmekben – akár a valódi álmokban – a sztori rejtett és bizonytalan, a néző által rekonstruálandó rejtély formáját ölti. Ilyen álomszerű film pl. az *Átok*. De vannak olyan filmek is, melyek nem eredendően álomszerűek, hézagos struktúrájuk és lebegtetett sztorijuk kifejlett elbeszélésminták megtámadásából, visszavonásából fakad (ebbe az irányba hat mindenféle V-Effekt a filmi narrációban vagy ide tartozik David Lynch pszeudo-szürrealizmusa). A programzene és programfestészet (történelmi-epikai festészet és anekdotikus családi zsánerkép) ellen lázadó avantgarde a modern művészet forradalmaként lépett fel, melyet később az irodalomnak, majd újabb késedelmeskedéssel a filmnek a mese és cselekmény elvetésére tett kísérletei követnek. Az alkalmazott művészet elleni lázadás, a tiszta művészet követelése, s ennek jegyében a narratív kísértések elvetése tette igazán alkalmazott művészetté a képzőművészetet, beolvasztva a design-kultúrába, s a filmben is végül a klipkultúra látta hasznát a történetellenes törekvéseknek, ez az eredményük, s nem valamiféle artisztikus avantgarde csúcskultúra ráépítése a játékfilm-kultúrára. A kultúra számára nem vész el egy formálási réteg sem, legfeljebb pihen, s ezzel új érdeklődést nemz maga iránt.

Az irodalmilag előformált élmény színjátékos formáláson esik át: a szüzsében előrelátott jeleneteket a színházi kultúrától örökölt módon elevenítik meg a kamera előtt. A filmformálás színjátékos rétege, a filmkód színjátékos szubkódja, egy feltételezett specifikus filmi kód számára szintén csak prekód. E színjátékos réteg maga is bonyolult kódrendszer, eleven verbális, gesztikuláris megnyilatkozások rendszere: itt áradnak be a formálásba mindenek előtt a testnyelv (kinezika, proxemika, poszturális kommunikáció, mimika, interakciós rituálék) kódjai. Ezek a kódok a testnyelv primér szemiotikai rendszerétől, mint naiv viselkedéskultúrától, a testnyelv szekundér kódjáig, mint stilizált, színjátszó kultúráig terjednek. Hozzájuk kapcsolódik a test kikészítése, a divat- és jelmez nyelvezete, valamint a környezetformálás kultúrája és a tárgynyelv mint kifejezési potenciálok.

A technikai fejlődés nemcsak a formálási rétegek számát gyarapítja, belülről is szakadatlan forradalmasítja őket, bővíti lehetőségeiket, felszámolja korlátaikat, kitolja határaikat. Az érzékelés versengni kezd a képzelet korlátlanságával. A síkok kölcsönhatásaiból adódó kihívások és csábítások, és a technikai lehetőségek gyarapodása, az egyes síkokat is tovább differenciálják. A filmben ennek következtében a világítás önállóbb a megvilágított tárgyakhoz képest, mint a színpadon, a film világítása sokkal nagyobb mértékben újraírja a látványt. Önállósul a tárgynyelv és a fény-árnyék-nyelv. A színes film kora előtt ez feltűnőbb és nyilvánvalóbb volt, mint ma. A Frank Borzage életművét elemző John Belton érzékenyen differenciálja a kor hollywoodi fényvilágait. Borzage kompozícióiban az alakok hátterei, a világítás tonális miliői „sokkal inkább szellemi, mint anyagi minőséggel bírnak." (John Belton: The Hollywood Professionals. Vol. 3. Howard Hawks, Frank Borzage, Edgar G. Ulmer. London – New York. 1974. 113. p.). Rajongás és remény fénypárájában bontakozik ki a Borzage-hősök kalandja. „Háttereinek tónusa gyakran ugyanolyan fényes, vagy még ragyogóbb, mint figuráinak arca, s ez képeinek olyan minőséget kölcsönöz, mintha súlytalanok lennének." (uo. 123-124. p.). A következtetés érzékelteti, hogy a fény ideológia, a világítás filozófia: „Szemben Hawks-szal, Borzage vizuális stílusa antimaterialista." (uo. 124. p.) A film azáltal is leválasztja a fényt a tárgyról, ha stílust vált, pl. a *Psycho* hősnője egy egyenletesen átvilágított miliőből kontrasztos miliőbe kerül át, autóútja eredményeként. (Hasonlóan választja szét a film a tárgy- és színnyelvet, ha a kompozíció a fekete-fehér- és a színes technikát váltogatja, mint az *Óz, a csodák csodája*, vagy színstílust vált, mint a *Sorstalanság*.)

Nemcsak tárgy és fény, vagy tárgyvilág és színvilág differenciálódik és tesz szert növekvő önmozgásra a filmben a színpadhoz képest, hasonlóan alakul akció és dialógus, cselekvés és beszéd viszonya is. Ez nemcsak akciófilmek és társalgási komédiák vagy problémafilmek differenciálódásában nyilvánul meg. Hawks westernjeiben pl. dominálnak az akciójelenetek (*Red River, Rio Bravo, El Dorado*), melyekben a figurák csak szűkszavú utasításokat váltanak, ám eljönnek a csendes elmélkedés vagy a tisztázó beszélgetés percei is. Feathers pl. valóságos beszédáradattal ostromolja John T.Chance seriffet a *Rio Bravo* végén. A cselekvések szövetének felfedezése és logikájuk kibontása a film új lehetősége az irodalomhoz képest. „Hawks filmjei a fizikai akcióban gyökereznek, cselekményeit események és nem ideák köré építi, s alakjait konkrét gesztusokra és megnyilvánulásokra, nem pedig valamiféle absztrakt belső motivációra alapozza." (John Belton: The Hollywood Professionals. Vol.3. Howard Hawks, Frank Borzage, Edgar G.Ulmer. London-New York. 1974. 11. p.) Ez a stílus a nézőt közvetlenül belevonja a létharcba, részesévé teszi az akciónak, míg az irodalomban az összeütközés előttje és utánja vagy halasztása illetve emléke dominált, az előkészület és a reflexió. A tragédia hírnökei az akció színhelyéről jönnek. Hamlet készül a tettre, melyet nem tud megtenni. A képzőművészet egy mozdulatlan másvilágból szemléli a tetteket, csak a film idézi fel a mágikus pillanat megfoghatatlan jelenvalóságát. Homérosztól Vörösmartyig az eposz a legakciódúsabb műfaj, de a költői forma itt is hangsúlyozza, hogy az ábrázolás médiuma nem az akció, csak nosztalgikus emléke, az akció harcmezejéről hazatért ember beszámolója vagy az utód akcióképe. Az irodalom csak hírmondója az akciónak, melybe a film közvetlenül bevon és beavat. A rendező puritán pragmatizmusa „intuitív szimpátiát teremt Hawks alakjai és a nézők között." (uo. 12. p.)

A színjátékos jelenséget a kamera beállítása, látószöge, látómezeje és a világítás vizuálisan újrainterpretálják, képi kompozícióvá alakítják. Az elbeszélő művészet szecenikus attrakcióvá konkretizált produktumát ikonográfiai információk és ikonológiai üzenetek közvetítik. A színjátékosra ráépül egy képzőművészeti természetű prekód. A képzőművészeti rétegen belül a pszichologizáló kamarafilmben dominálhatnak a portrék, a westernben a nagyszabású tájképfestészet öröksége, a történelmi filmben a historizáló freskófestészet emlékei. Cecil B. De Mille *A királyok királya* című filmjére a szentképfestészet hatott. Griffith *Türelmetlenség* című filmjében a klasszicizmus, a realizmus, a XIX. századi dekoratív-erotikus szalonfestészet, a szecessziós dekorativitás, sőt a fantasztikus festészet ihletését is felismerhetjük. Manapság a fantasy-film fedezi fel a fantasztikus festészetet.

Megcsodálták a *Caligari* diszleteinek expresszionizmusát vagy az *Aelita* konstruktivizmusát. A díszletfestészet- és építészet már a színjátékos elemben előrelátja a képzőművészeti formákat: a makroszinten elkülönült rétegek mikroszinten egymásba ágyazódnak, s kölcsönösen tükrözik egymást.

Meggondolandó, hogy Chiarini a vizuális látványosságok történetében elemzi a filmet. Ha e fogalmat konkretizálni akarjuk, a szcenikus és dekoratív komponensek kölcsönhatásának és kölcsönös felfokozásának eredményei visszautalnak a szcenikus réteg alapjaira. A szcenikus és dekoratív formarétegek mélyén természeti és kulturális információk jelennek meg, melyek spontánul nyomulnak be az irodalmi és színjátékos formálás vívmányai közé, abból adódóan, hogy a cselekmény nem a fogalmak közegében elevenedik meg, hanem élő testek interakciói viszik színre, s ezt nem a színház még mindig absztrakt közegében teszik, hanem a való világ tárgyai között. A film kiviszi a színjátékot a nagyvilágba. Az irodalmi és a színjátékos réteg

között bevezethetjük a „természeti szép” rétegét. A színjátékos formálás által megelevenített szüzsé megjelenésének feltétele a fotokopikus illetve elektronikus képrögzítés által reprodukált tárgyvilág. A film önálló, nagy horderejű komponensei a természet „csodái”, zajló folyók, égő erdőségek, csillogó felhők (Kalatozov: *El nem küldött levél*). A rendező elbeszélése szerint egy váratlanul jött hóesés sokszorozta meg *A repülő tőrök klánja* záróképsorának hatását. Ugyancsak önálló rétegként csatlakoznak az előbbihez, a természeti tények esztétikumához, a kulturális tények, a néma tárgyak beszéde, a tárgyi környezet információja, mely nagyobb mértékben árad be a formálásba, mint a színházban. Mondhatnánk, hogy az irodalmi réteget a természeti szép és a tárgynyelv rétege követi a filmformák hierarchiájában, de mivel ezeket kontrollálja a színjátékos és a képzőművészeti réteg formáló aktivitása, azon belül is méltathatjuk. A színjátékos rétegen belül valóban színházzá válik az egész világ vagy azt is mondhatjuk, hogy a színház, a kamera segítségével, kilép a széles világba, s a kamera mint különleges „színházi látcső” segítségével ráközelít bármely tárgyra, mely olyan intim módon nyilatkozik meg, miáltal több mint díszlet. E világszínház felértékeli a tárgyakat. Az irodalmi vázlat megelevenítését együtt végzi el a színjátékos komponens és a „természet színjátéka”. A leírás során azonban csak abból az összetevőből csinálunk önálló réteget, melyet a művész ellenőriz, s nem pusztán az antropológiai vagy kulturális adottságok, illetve a technikai közvetítés határoznak meg. Ezért emeltük ki az irodalmi, színjátékos és képzőművészeti komponenseket.

Ugyanakkor mégsem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy épp a színjátékos rétegben, mint jeleztük, a természeti és kulturális információ nehezen kontrollálható túlerőivel kell megharcolnia az esztétikai információ formálási igényeinek. Mivel a színjátékos jelenség a fotográfikusan rögzített természeti jelenség továbbformálásában fejeződik ki, ez meghatározza az összrendszer leírásakor választandó sorrendet: a színjátékos „réteg” alapvető alrétegeként tárgyalható a természet illetve a kultúra „tárgynyelve”, illetve a kultúra kódjai által meghatározott testnyelvi reagálások és viselkedési rituálék, melyeket részben csak felidéz és felhasznál, s nem mindig formál át a színjátékos kompozíció. A második réteg, az irodalmit megelevenítő színjátékos réteg első alrétegében döntő transzformáció következik be: az egész reális világ válik színpaddá, és korántsem a színpad az egész világ pótléka, mint a színházban. Ezért kell eltűnnie a színpad határainak, s vele díszlet és valóságos tárgyvilág különbségének is. Ezzel megjelennek, a filmi formálás döntő meghatározóiként, a természeti és kulturális információ minden stilizációt átértékelő túlerői. A film akkor találja meg magát, ha nem szorítja vissza ezt az információrobbanást, hanem megtanul élni vele. Ezt Szabó Drezső már 1919-ben jól látja, máig érvényes okfejtésben megálmodva a neorealizmust és előlegezve annak esztétikáját: „A mozidrámának tehát semmi köze a színpadhoz. Minden, ami színházra, színpadra, színészre, rendezésre, stilizálásra emlékeztet, kiáltó bűn és bűnös ízléstelenség a moziművészet ellen. A felvevőgépnek csak egyetlen színpadja lehet: az életmozdulat őserdeje. Utcák és erdők, élettel terhes bérházak és tenger, a körülgomolygó roppant kozmosz, ez a mozi tere, ez, ahol végtelen apró céltalanságok csalitjában halálos törvények csörtetnek az életre ítélt ember után.” (Szabó Dezső: A mozi esztétikája. In. Kőháti /szerk./: A magyar film olvasókönyve. Bp. 2001. 375. p.). Ki kell menni az utcára: „nem szabad díszletek közt csinálni a mozifelvételt, hanem künn, a nyers életben” (uo. 377. p.). Nem színészek kellenek, „hanem élő emberek” (uo. 378. p.). Szabó Dezső esztétikájában a film a „köznapi élet csodáinak felfedezője”, mint később Kracauer filmelméletében, s ugyanakkor azt is

látja, amit a fiatal Lukács György vesz észre a filmben, hogy a filmkép a „tiszta felület" mozgásainak totalitása, s amely gondolat az amerikai akciófilm esztétikai rehabilitálásának kiindulópontjául szolgálhat. Lukács 1913-ban a Frankfurter Zeitungban megjelent írása (melynek korábbi változata 1911-ben jelent meg a Pester Lloydban), az akciófilm lényegét fogalmazza meg a film lényegeként, mely szerinte „az alakok nagyon nagyfokú, minden gátlás nélküli mozgékonysága" (Lukács: Ifjúkori művek. Bp. 1977. 597. p.). A mozi „puszta cselekvéseket ábrázol", s a tiszta akció közege „mindent könnyűvé, szárnyalóvá, frivollá és táncos kedvűvé tesz." (uo. 597.). S az akciófilm-esztétika megalapozása most következik: „Az ember elvesztette lelkét, elnyerte azonban érte testét; nagysága és poézise abban a módban rejlik, ahogyan erejével vagy ügyességével legyűri a fizikai akadályokat, a komikum pedig abban van, ha elbukik velük szemben." (598.). A filmmédium által hozott új lehetőségekre szintén érzékenyen ráhangolódott Karinthy a szó hitelvesztéséből vezeti le a film akcióesztétikáját: „Ne mondd, hogy szeretsz. Ölelj meg, ha szeretsz. Ne mondd, hogy gyűlölsz. Ölj meg, ha tudsz." (Karinthy: Tapsolnak a moziban. In. Címszavak a Nagy Enciklopédiához. 1. köt. Bp. 1980. 422. p.). A korábban idézett gondolatsorban a neorealizmust megálmodó Szabó Dezső a film mindkét nagy lehetőségére, a művészfilm és a tömegfilm beteljesedési lehetőségeire is felfigyel. „A mozi az élet lényegét, a tiszta cselekményt adja…Úgy lehet a legmagasabb művészet, hogy azért és éppen azért a legszélesebben tömegművészet marad." (uo. 374. p.). A cselekmény „az egymásra viharosan következő, egymást folyton fokozó tettekre épüljön…" – kívánja az író (uo. 376. p.). „Képtelenségek, messzeségek, drukkoltató nagy kergetések, beh szeretlek titeket." – írta már 1912-ben (Szabó Dezső: Moziban. In. Kőháti /szerk./: A magyar film olvasókönyve. Bp. 2001. 447. p.).

A színjátékos réteg alapja a kameratárgy, a kamera előtt álló lefényképezendő tárgyak világa, a magát a kamerának prezentáló világszínpad. A primér kód a tárgy- és testnyelv, a dolgoknak a természetből és kultúrából magával hozott kifejező potenciálja, s a filmjáték szekundér kódja mindaz, ami nem spontán önprezentáció, hanem színjátékos stilizáció. A színészi teljesítményt, ha egyáltalán van ilyen a filmben, megelőzik a természetből és kultúrából hozott esztétikai minőségek (rút, szép, kecses, kifinomult, karakterisztikus stb.). Pola Negri pl. a német filmben páratlan tüzet, szláv temperamentumot visz bele a *Bergkatze* című Lubitsch-film cselekményébe. A kameratárgy megjelenésében és a filmjelenségen belüli fellépésében egységet alkot a lefényképezett test természeti információja (pl. természetes szépség és egészség, temperamentum) és az egyénre jellemző reakciók információkötege (Sara Montiel temperamentumos affektáltsága, kényes mesterkéltsége, személyiségének kettőssége, mely ezt a kifinomult mesterkéltséget váratlanul üdén spontán, egyszerű természetességgel képes váltakoztatni). Sara Montiel önmagát is kiéli és megmutatja, miközben, eme önkiélés továbbformálásaként egyszer Soledadot, a sztárrá lett virágáruslányt, máskor a szerelmi halált haló cigánylányt mutatja be nekünk (*Mi ultimo tango, Carmen de la ronda*).

Amikor az esztétika (pl. Goethe) természet és művészet oppozíciójával élt, az első és második természetet, natúrát és kultúrát is szembeállította a művészettel, s a társadalom és kultúra egészét a művészi újraformálás anyagának tekintette. A filmben minden továbbformálás a tényrögzítésen alapul, s a tény két rendje 1./ a természeti-testi információ, illetve 2./ a kulturális információ, a rituális minőségek, viselkedési szabályok és haszontárgyak, a mesterséges miliő tényeinek rendje. „A természet elevensége itt nyer először művészi formát…" – írja a fiatal Lukács György az új művészetről (Gondolatok a mozi esztétikájáról.

In. Ifjúkori művek. Bp. 1977. 579 – 598. p.) Természeti információként válik műfajalkotó tényezővé a westernben vagy az egzotikus útifilmben az őstájak világa, melyet a mai megafilmekben mind inkább digitálisan kreálnak, álomszerűvé fokozva, de ha valóban kimennek a természetbe (mint a klasszikus *Trader Horn* alkotói tették), ez a filmet utóbb nemcsak művészet előtti dokumentáris, hanem művészeten túli, nosztalgikus értékkel is ellátja. A *Trader Horn* ma már az elveszett természet emlékműveként nézhető. Kulturális információ a Sirk-melodrámák lakóhelyi és lakberendezési kultúrája, vagy az öltözködés, a divatnyelv, mely néha ünnepi divatorgiákig fokozva nyomul a filmi ábrázolás középpontjába (*A nagy Ziegfeld*). A nosztalgikus retro-filmek utólag idézik fel, díszletvilágként elevenítik fel az elmúlt kultúra melankólikus vízióját, melyre a múlt filmjei szükségképpen tesznek szert.

Az esztétikum nem a művészetben jön létre, a művészet csak kiképzi azt: már a kulturális információ bőséggel nyújtja az esztétikai információ kezdeményeit, a társadalmi élet tele van előszínjátékos mozzanattal, az ember önmaszkírozó lény, játékos állat, a kulturális információ már a testnyelvben attraktív fellépéseket inszcenál. Sara Montielnek előbb Sara Montielt kell a kultúra színpadára állítania, előbb magát kell előadnia, kiformálnia, s csak az önmagát eljátszó Sara Montiel játszik egyúttal Soledadot vagy Carment. Ahhoz, hogy egy Sara Montiel születhessék, évszázadok kulturális erőfeszítéseire van szükség, ez esetben pl. egy világbirodalomra, a spanyol udvari etikett örökségére stb. Cortez és Pizarro hódításai nyomán emberek millióinak kellett elpusztulni, hogy egy ilyen szépség születhessék? De ez a szépség Sara Montiel mexikói filmjeiben vagy a *Sambá*ban is, épp az áldozatok maradékainak leszármazottait dicsőíti. Ha meggondoljuk, több történelmi katasztrófa, nem is egy apokalipszis eredménye ez a nő, hisz „benne van" kulturális kódjaiban a hódítók által arannyal és a trópusok terményeivel ellátott világbirodalom öröksége is, de – mint spanyol nőben – van „benne" egy naturális örökség is, a mór birodalom hódításaié. Áldozatként és tettesként is megjelenik a spanyol nőben a „spanyol föld" története, duplán tragikus örökség, s ez dramatizálja a „nagy díva" különös auráját.

Az, hogy bármikor mi látható a természetből, egy kultúra illetve kor számára mi hozzáférhető, szintén kulturális információ. Elemezhetjük pl. a romantika vagy az impresszionizmus természetképét. De az is kulturális információ, hogy mely kultúra mit vesz észre a társadalmi környezet addig észrevétlen momentumaiból. Elemezhetjük pl. a Neue Sachlichkeit vagy a neorealizmus városképét. Sara Montiel testi minőségeinek észlelése és értékelése éppúgy függ ezek rituális önprezentációjától, mint attól, hogy a spanyol kultúra illetve az ötvenes évek kultúrája hogyan látja a nőt, akár a kamera, akár a rendező, akár a főszereplő, pl. a *Mi ultimo tango* esetén Maurice Ronet, hogyan viszonyul Sara Montielhez. A műalkotások elemzésében, mivel a természeti és mesterséges környezeti információt mindig a kulturális kódok prezentálják, elegendő esztétikai (ez esetben filmművészeti) és kulturális információról beszélni, specifikus-esztétikai és általános-kulturális információ viszonyát tanulmányozni. Változó, hogy a műnek melyik összetevője hat erősebben, amit kultúrájától kapott, vagy amit hozzáadott a művészi továbbformálás nóvumaként. A régi művészetekben az esztétikai információ totálisan kontrollálja a kulturális (és természeti) információt, míg a fotográfikus képrögzítés önállósítja az utóbbiakat, mivel közvetlenül, a rendező ellenőrzését megkerülve is behatolhatnak a kompozícióba. Bizonyos filmtípusok erre építenek: Sara Montiel filmjeiben nemcsak a férfi főszereplő feladata, hogy izzó szemekkel bámulja a sztárt, nemcsak a rendező és az operatőr szegődnek szolgálatába, már a forgatókönyvet is reá írják.

A sztárkultuszt is esztétikai és kulturális információ rétegharcaiban kell tanulmányozni, mint azt az esetet, melyben a kulturális információ legyőzi a specifikusan filmi információt, az életesztétika legyőzi a művészetesztétikát, a „tárgy" a képet. A *Samba* című filmben Sara Montiel előbb a pusztító, majd az életadó szerelmet játssza el. Nemcsak egyes filmjében képes más-más személyiséget magára ölteni, ezer arcú nőként, a *Pecado de amor*ban minden dalában más személyiség, mindegyikben új, ismeretlen arca számára talál kiélési lehetőséget. Ekkor, eme sűrített találkozás élményében figyelhetünk fel rá, hogy míg az egyes filmekben Sara Montiel által jelenik meg Soledad, Carmen, stb., addig a filmek együttesében Carmen, Soledad vagy Aldrich *Vera Cruz*ának mexikói partizánnője válik Sara Montiel kifejezési formájává, az ezerarcú nő arculatainak megjelenési, kiélési alkalmává. Sara Montiel azért játssza el szerepeit, hogy előadja magát, de ha magát állítja színpadra, ezt nem utánzásként, hanem előlegezésként teszi, a női lét lehetőségeit röptükben kapva el és hozva le a testi létbe. Ez aktusszobrászat és lehetőségprojekció, a lét zenéjének előéneklése, annak megjelenítése, hogy az ember magán túl kezdődik. Talán a film végső feladata és legnagyobb lehetősége az önfelszámolás, hogy megszüntesse magát valamilyen „referens" felidézésében. Nem utánoz többé a művészet, hanem visszaküld a valóságba, de egy olyan pontra, ahol a valóság küld ki bennünket a lehetőségek teljessége frontjára. A film csak trailer, a valóság a program, a lét a műsor, az élet az igazi film, a végső műalkotás. Mona Lisa modellje után nem fut a nép, hogy megérintse, mint Sara Montielt, ezt eddig csak a szent ikonokkal tették.

Az, hogy a film az érzéki szenzációkat korlátlanul halmozni és fokozni képes vizuális látványosság, kedvez a színjátékos összetevő cirkusz felé való kitágításának, ami az akciófilm számára fontos. Ugyancsak az akciófilm igénye a színjátékos réteg formakapacitásának kibővítése a táncművészet egész repertoárjával és újabban a sporttal, konkrétan a keleti harcművészetekkel, vagy a tűzijáték művészetével és a karnevállal, melyekből a filmtörténet egyik legizgalmasabb formarendszere jött létre Hongkongban.

A képzőművészeti természetű szervezett, komponált látványok új formálási aktivitás és kompozíciós szándék alapanyagaként szolgálnak. A képzőművészeti típusú formák (a látószög és képkivágat termékei, az optikai kompozíció összetevői) megmozgatása és mozgóképi egymásba átmenete (panotravelling) vagy vágás általi szembesítése, a montázs az, amit, Eizensteintől Metzig, legszívesebben elemeztek specifikusan filmi kódként. Az összes előző formarétegeket a mozgóképi rögzítés, a technikai reprodukció foglalja össze és bocsátja a montázs rendelkezésére. A hagyományos filmben a képzőművészeti természetű formálás, a képkompozíció eredményeit a montázs foglalja rendszerbe, már csak a montázs költi át, míg a mai filmben az optikai látványszervezés és mozgóképi rögzítés termékeit még egy számítógépes – szintén képzőművészeti jellegű – átdolgozás is továbbszervezi. Az operatőri munka a hagyományos képzőművészeti formákat kebelezi be a fotokopikus képrögzítésbe, a computer a képrögzítés termékét költi át. A képzőművészeti formálás a képrögzítés előzményeként és következményeként is fellép. Míg a montázs az időt teszi plasztikussá, a modern trükktechnika a természetes teret és testeket oldja fel és alakítja át.

A fényképi és filmi képrögzítés újdonságát indexikális ikonként leíró terminus technicusban az „ikon" kifejezés kép és tárgy hasonlóságára utalt, az „indexikális" kifejezés pedig arra, hogy nem az ember másolja le a tárgyat, hanem a tárgy maga hagy nyomot, ezért nevezték a fényképet illetve filmképet a „valóság matricájának" illetve az eleven élet „halotti maszkjának". A fénykép érzékelő kép, amelyben az emberi agy ingerület-felfogó és -rögzítő munkáját

utánozza a felfogó optika és a rögzítő fényérzékeny lemez. A digitális kamera szintén oly módon raktározza az információt, ami megkerüli a tudatot: az eredmény emlék a lehetséges tudat számára, de tudat nélkül. Ebben a tekintetben nincs változás, és abban sem, hogy ez a „művészietlen" kiindulópont a művészi formálás kiindulópontjául szolgál. A különbség az, hogy a régi filmkultúra esetében a művészi stilizáció módszere a továbbformálás, míg a mai technika az alapokat is átformálja. A régi filmkultúra tiszteletben tartotta, az új kultúra megtámadja a fotokopikus kép sajátosságát.

Az érzéki világ képének technikai reprodukciójával kezdettől versengett egy másik filmkultúra. Megmozgatni a képzőművészeti képet, időbeli életet adni a mimetikus képnek régebbi ötlet, mint kitalálni egy másfajta képet, mely dezantropomorfizáló módon rögzít, amennyiben nem a benyomás közlése, hanem a benyomás tárgyának önközlése. Az animációs film megmozdult képzőművészet, mely a képzőművészeti fantázia és alakítás kreatív potenciálja alá rendeli az irodalmi fantázia felhasznált emlékeit. A mai fejlődésben a trükktechnika forradalmasodása megtámadja a színjátékos alapú játékfilm és a képzőművészeti alapú animációs film korábban világos határait.

A film az általa beolvasztott közegek körébe az illuzionizmust, a bűvészet összes felhasználható trükkjeit bevonja. Ezt a korai amerikai burleszkek és francia tündérjátékok tömegszórakoztatás céljából tették, míg az orosz „proletkultos" némafilmi avantgarde esztétikai koncepcióktól vezettetve járt el hasonlóan.

A „digitális effektek" előtti időkben a cirkusztól örökölt illuzionizmus technikailag továbbfejlesztett eszközeit használják fel a játékfilmi speciális effektek előállítására, pl. a maketteket természetes tárgyakkal kombináló nézőszögek segítségével, az élettelen tárgyakat mozgató eszközöket eltüntető perspektívákkal, a tárgyakat eltüntető stopptrükkel stb. Látható, a trükk több helyen is beléphet a kompozícióba: a stopptrükk esetében a montázsstruktúra produktuma a speciális effektus. De lehet a színjátékos réteg eleme, pl. ha vékony drótokon vontatják Ingrid Bergmant, amikor Spencer Tracy felviszi a lépcsőn Fleming *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* című filmjében. Máskor a trükk a képzőművészeti rétegben lép fel. Jean Marie Vivès pl. üvegfestményeket helyez a díszlet és a kamera közé, így egyesítve a fotografált realitást egy képzelt világgal (Resnais: *Az élet kész regény*). A mechanikai és optikai trükkök megelőzik a digitális technikát.

Parker Tyler figyelmeztet rá, hogy a trükkök alkalmazása a film első évtizedében kivételből szabállyá vált (Parker Tyler: Underground film. A Critical History. London. 1971. 107. p.). Tyler ezt a gyorsuló idők emberének türelmetlenségére vezeti vissza: a mozinéző – s ez azóta csak fokozódott – szeretné siettetni a folyamat kibontakozását, kihagyni, ami átugorható. De nemcsak a dinamikát szolgálhatják a trükkök, ugyanúgy a túlzást, a barokkos pompát. A trükktechnika infantilis gyökere az omnipotencia vágya, mely kezdetben még nem esik át esztétikai szublimáción. A trükk eredeti előretörése a rögzített tény fölötti uralmat szolgálva helyettesíti a művészi alakító eszközöket, melyeknek a film még nincs birtokában.

A trükkfilm olyan régi, mint a film, de csak a posztmodern megafilm mint a globalista imperializmus tükre győzelmével válik a filmkultúra főszereplőjévé. A trükktechnika illuzionizmusa, mely előbb a színjátékos rétegben lépett fel, közvetítő eszközből lép elő az egész kompozíciót átdolgozó lezáró tényezővé a megafilm mint digitális meseregény korában. Az eredmény az ontológiai kép bomlása, az ontológiai bizonytalanság, mint új képtípust teremtő erő fellépése. Az új kultúra tendenciája az ontológiai bizonytalanság kollektív ekszt-ázistechnikaként való mesterséges kiképzése. A mesterségesen generált ontológiai bizonyta-

lanság, az ontológiai bizonytalanság kultusza a mai megafilm-kultúra alapja: az új technikai lehetőségek találkoznak a globális kapitalizmus által reménytelenségbe taszított tömegek kitenyésztett infantilizmusával. Ez már nem a „kameratöltőtoll" kora, amelyről az új hullám intellektueljei álmodoztak, s amelyet elsöpört a birodalomszervező újbarbárság: a mozi a felesleges ember búfeledő gépeként szolgál.

A computerizált technikai trükkök dominanciája nem pusztán a képzőművészeti alakító eszközök rétegének elhatalmasodása a kompozíció fölött. Ez a képzőművészet új formájának születése, az animáció és a játékfilm kombinációjának eredményeként. A fantasztikus megafilmek nemcsak képzelt világokat alkotnak (pl. *A Gyűrűk Ura*). A való világnak is módosított változatát hozzák létre, pl. a *Pókember* számára New Yorkról készültek felvételek, melyek feldolgozásával újraalkották a várost, hogy a levegőben mozgó szuperhős megfelelő környezeteként jelenhessék meg. A tiszta digitális figurák mellett (pl. dinoszauruszok), szintéziskaszkadőrök népesítik be a fiktív világokat. A *Dredd bíró*ban kis testmodellek kiegészítéséül szkennelik be Stallone arcát. A nemlétező testek vizuális kreációjára vállalkozó gépi technika nemcsak mozgatja a kreált alakokat, egyúttal őriz valamit az ontológiai kép létbizonyító szuggesztiójából, miáltal a tiszta vizuális fikció az áldokumentáció formájában jelenik meg, s a szürreális világ a rögzített realitás érzéki evidenciájának hatására tesz szert. Épp a fikciónak a valóságélmény érzéki-érzelmi súlyával való felruházása ajzza fel az ontológiai bizonytalanságot. Az indexikális ikon dokumentáris hitele összeomlik, de maradványait az animáció mágikus epikai hitelévé transzformálják. A fotokopikus képrögzítés és a mimetikus kép kombinálása, és az indexikális ikon ontológiai hitelének összeomlása után a film már nem az érzéki világfenomén mozgó leképezése, hanem egy képzőművészeti természetű fantáziakép megmozgatása. Az új kor felveti a problémát, vajon a film most nem kerül-e úgy a képzőművészeti tradíciók fogságába, ahogyan a korai beszélőfilm a színházkultúrát konzerválta és variálta. A filmesek elkezdik kizsákmányolni a képzőművészet formakincsét, a romantikát és a szecessziót, a preraffaelitákat és az expresszionizmust, a fantasztikus festészetet és a szürrealizmust. Az utánzást giccses felfokozással akarják jóvá tenni, s a lopott látványokban való tocsogás éppúgy az értelmes cselekménykonstrukció visszaszorításához vezet, mint a trükkökkel való bűvészkedés (*Csodás álmok jönnek*).

A vázolt veszélyek nem érintik film és comics kapcsolatát. A comics nemcsak testvére a filmnek, a modern fantázia szülötteként, bizonyos értelemben a film előtt is jár, olcsóbb technikaként sokkal inkább népművészet, s kezdettől nyújtja a fantázia omnipotenciáját, mellyel a filmi vizualitás csak ma kezd versenyképessé válni. Az emberi fantázia alapvetően vizuális és narratív természetű, a kifejezésben azonban kettészakadt, irodalmi és képzőművészeti beteljesedésekre, így kerékbe töretett a specializált közegek általi szétszakítottságban. A speciális effektusok forradalma azt ígéri, a technika egyre kevésbé fogja korlátozni a fantázia teljes pompájában és mozgékonyságában való kibontakozását.

A metrikus, ritmikus, tonális és szupertonális montázsról beszélő Eizenstein a zene analógiájára írja le a képek képsorokká komponálását. A film ily módon egészében is tekinthető olyan prekód-hierarchiának, melyben a filmi összkód hozzájárulása által – vizuális – zenévé válik minden, bár ez az elemzésmód valószínűleg csak a némafilmi gyorsmontázs stílusvilágában fog termékenynek bizonyulni. A zenének nemcsak átvitt értelemben van szerepe a filmi kompozícióban. A zeneművészet a filmben – a képzőművészeti formáláshoz hasonlóan – két „helyen" is fellép: egyszer a színjátékos attrakción belül, cselekményzeneként (ha a zenészt

alakító Leslie Howard zongorázik az *Intermezzó*ban vagy az énekesnőt játszó Rita Hayworth a *Gildá*ban tangót énekel), máskor az irodalmi, színjátékos, képzőművészeti és montázskódok kiegészítéseként lép fel a zene, mely patetikus vagy ironikus stb. kommentárral látja el, interpretálja az előző formarendszerek keretében zajló formálások eredményeit. Széles tér nyílik a zenei beavatkozás számára az érzelmi interpretációtól az ellenpontozásig (ha pl. a borzalmakat a *Shining* vagy az *Angyalszív* című filmekben édeskés glamúrzene kíséri).

A filmmédium ágazatait, a film mint kifejezési forma művészi és publicisztikai felhasználásait és a filmművészet műfajait a rétegek viszonya alapján differenciálhatjuk. A dokumentumfilm leépíti a színjátékos réteget, s akkor válhat műalkotássá, ha a szintén leépítendő irodalmi mimézis helyére nem hagy benyomulni valamely tudományos koncepciót, hanem valóban a harmadik réteggel, az ily módon nem fikcionált, hanem természetes és társadalmi tényekre irányuló rögzítő munkával igyekszik kezdeni. A radikális dokumentumfilm a képzőművészeti formálást is leredukálja, a spontán rögzítés eszménye alapján. Az a célja ezzel, hogy a játékfilmben – mint láttuk – irodalmilag és színjátékosan leszűrt és újraintegrált természeti és kulturális tárgynyelvi, testnyelvi kódokat közvetlen megszólalásra bírja. A szerzők ezzel meg akarják lepni, tetten érni a tényeket.

Vannak olyan vizuális, lírai filmformák, melyek a képrözítéssel, a megfigyeléssel és képkomponálással kezdik, s lemondanak a megelőző irodalmias cselekménykonstrukcióról (Yvens: *Eső*, Huszárik: *Elégia*). De ez nem a „filmlíra" privilégiuma, ezt teszi a cinéma vérité is, ahol szintén az „ember a kamerával" az első formáló, és nem az író.

Az orosz montázselmélet, írja Tyler, azért számított avantgarde eszmének, mert azt hangsúlyozta, hogy „a film nem egyszerűen egy regény vizuális (később audiovizuális) fordítása … hanem önállóan, beállításról beállításra … építkezhet." (Tyler: Underground Film. London. 1971. 145. p.). Az avantgarde mindig is szerette volna megtisztítani a képsort az elbeszéléstől. Végy el a tömegfilmből – művészfilmet kapsz: ez az avantgarde-tudattalan egyik sarkprincípiuma. Tyler ezzel kapcsolatban felidéz egy beszédes anekdotát, mely Henri Langlois-tól származik. A *La Folie de Docteur Tube* című Abel Gance-filmet, mely a mad scientist-mítosz darabja, sokáig avantgarde filmnek tartották, mert csak a csodaszer által átváltoztatottakat ábrázoló tekercsek maradtak fenn. Később, amikor előkerült a kerettörténet, a szürreális filmről kiderül, hogy sci-fi-komédia „csupán". A film így érthetővé vált, de elvesztette avantgarde presztízsét (Tyler: Underground Film, 118-119. p.). A kerettörténetet elhagyva, teszi hozzá Tyler, a *Caligari* is szürreális filmmé válna (uo. 120.).

A filmművészetben a modernség új, nagy erői hatolnak be a műalkotás formálásába: a./ a gépesítés és b./ az ipari munkamegosztás. A gép, mely előbb a képrögzítés eszköze, a computerrel a kép átformálójává lép elő. Mostmár nemcsak nyelvi stratégiák és szokások felelősek a modern stiláris forradalmakért és posztmodern stiláris divatokért, a műfajrendszer új vagy legalább váltakozó stiláris módozatokban való megújulásáért, hanem a technika is. A filmmédium fontos tulajdonsága a rétegstruktúra pulzáló természete: a filmkultúra nemcsak az egyes formálási rétegek elhagyása alapján differenciálódik, hasonló a jelentősége egy-egy réteg dominanciájának, stilizációs impulzusai megsokszorozódásának és középpontba nyomulásának. A formálás egyes rétegeit előtérbe helyező technikai újításokra stílusok épülnek. A hangosfilm bevezetése a dráma, az irodalom felé vitte a formálást, a szélesvászon a képzőművészet felé. A szélesvászon fékezte a montázst, melynek már a színesfilm sem kedvezett, a színes látvány fölötti elmerengésre csábítva, kiirtva a gyorsmontázst. A vágást

megfékező szélesvászon ugyanakkor a feltárult tér mélyére csábítja, mozgósítja a kamerát, a képbe olvasztja a képsort. A szélesvászon olyan kihívás, mely a panotravelling-stílus felfedezésére ösztönöz.

Bár a specifikus filmi kódot gyakran jelölték meg a képzeneként vagy képi építészetként felfogott montázsban, őt is tekinthetjük prekódnak. A filmi kód összkód, amely mindeme formálási rétegek együttműködésében él. A rétegek reagenciájára épülő keresztkód vagy összkód, ha tetszik interkód a filmet olyan kultúra termékeként jeleníti meg, mely a tudományos kutatásban is mind jobban előtérbe helyezte az interdiszciplinaritást.

A rétegek összenövését kölcsönhatások segítik. A részkódokon belül is találunk olyan elemeket, melyek más részkódokra utalnak, s melyek a kultúrában eredetileg külön felhalmozódó készségeket és formarendszereket reagenssé teszik egymásra. E formarendszerek, melyek a filmben találkoznak, rég keresték és áhították egymást. A filmformában úgy reagálnak a részkódok, ahogyan Platón nemi mitológiájában a nemek: egy valaha kerek és teljes egész szétszakadt és egymásból kiűzetett részeiként keresik egymást. A zajok pl. a „természeti szépet" rendelkezésre bocsátó, továbbformáló színjátékos rétegbe, a tárgyat a felvétel számára megszervező, az észlelés nyelvét – a játékfilmben színjátékos közvetítéssel – a technikai reprodukció elé tároló fázisba tartoznak ugyan, de, ha jól összehangolják őket a zenével, akkor a montázs által szervezett összstruktúra kommentátoraivá vagy interpretátoraivá válnak, a zenével együtt interpretálják az egészet. Korda Sándor és Marcel Pagnol *Marius* című filmjében pl. a cselekmény egészét interpretálja a hajókürtöknek a főszereplőt kalandra hívó szólongatása.

A formaadás (kódolás, modellálás, mimézis stb.) rétegei vázolt egymásutánjára épülő kései művészet a művészetek hatáslehetőségeinek összefoglalása a technikai reprodukció – s később a computer-technika által a technikai reprodukcióra ráépülő, azt is továbbformáló technikai produkció – közvetítésével. A formálási kapacitások egyesítése addig ismeretlen összformát eredményez mely leginkább a művészetek kidifferenciálódása előtti közösségi rituálé rokona.

A film úgy működik, mint a Deleuze és Guattari Anti-Ödipuszában leírt vágygép: az egyik kódolás kimenete egybeesik a másik bemenetével, s a megszakítások új értelmet adnak az áramoknak, a sokszoros közegváltás olyan új értelmet hoz ki a leváltott közegből amelyet az a maga eszközeivel nem tudott volna előállítani. Minden váltás új információtípust ad hozzá az átvett információköteghez, de az átvettet is megújítja, egy tágabb felhasználó rendszerben értelmezve újjá a befogadott rendszerek információit.

A film, a technika századának gyermeke, a tudomány szellemből született kései művészet, váratlan módon konzervatívabbnak bizonyult, mint az irodalom vagy a képzőművészet, amelyek produkciója, az avantgarde újítási versenyét követően de-kódolási (deromantizálási, demitizálási, később depoétizálási) versengésbe ment át. A film ellenben – s ezt az irodalomhoz, majd a korai hangosfilmben a színházhoz való parazita viszonya készíti elő és alapozza meg – az összes korábbi kódrendszerek fogyasztójaként, befogadójaként, sőt, elfelejtett kódok felújítójaként és perifériára szorult formák győzelemre vivőjeként lép fel. A klasszikus magaskultúra a homogenizációra alapozta sűrítő és szublimáló szenvedélyeit: minél távolibb és egyneműbb közeg, annál újszerűbb a köznapi tudattól eltávolodva benne kidolgozható világkép. A film fordulatot hoz, türelmetlen és érzéki ingerhalmozó természete heterogén ingeregyüttesre alapozza a világkép újrastrukturálását. Maga az imént vázolt komplex közegstruktúra a szellem menekülésének képe, amint elhagyja régi fellegvárát, az irodalom „elefántcsonttornyát", tereket nyit és hódít, az érzékiség beteljesítésétől várva a szellem új beteljesedési

lehetőségeit. Az új szellem az érzékitől akarja megkapni, amit a régi az érzékitől való elfordulástól remélt. A filmmédium struktúrájában már a XIX. század végén adott az elvárásrendszer, amely csak száz évvel később válik felvállalható és kimondott ideológiává. Ebben látjuk annak okát, hogy a XX. század vége felé haladva a kilencvenes évek filmje jobban hasonlít a Griffith-előtti akciófilmre, mint a század közepének irodalmi filmjére. A különbség annyi, hogy a Keystone-zsaruk vicces száguldása véresen komollyá vált. Akkor a komikumba rejtőzött az iszonyat, ma fordítva.

A film diadalútja az elektronikus média diadalútjának része, mely utóbbi, technikai forradalmaival, lehet hogy hamarosan elsöpri a filmet, melyről ma még legfeljebb sejthetjük, hogy milyen dolgok szállascsinálója. Miután a verbális szférát túlmegszállta az ideológiai kontroll, a szakmai vagy politikai leckék felmondásába belefáradt egyén a narratív és képi tudástól vár kis szabadságot és enyhülést. Előbb a szaktudományból vonul ki az életbölcsesség, s ez eddig még a hatékonyságot növelő pozitívumnak tekinthető, de utóbb kivonul a filozófiából is, a modern filozófus nem az élet, a tapasztalat egészét értékeli, hanem, mint a „pozitív tudós", speciális kutatási tárgyat keres, amelyet pl. a nyelvben vagy a tudományelméletben talál meg. A tudományokból kivonult bölcsesség nem talál új közeget magának, a „modern bölcsesség" fából vaskarika, az egzisztenciális alapkérdésekben tájékozódni vágyó ember ezért az ősi és naiv kódokban keresi azt, ami elveszett. Minél vegyesebb és áttekinthetetlenebb érzéki komplexumokban testesül meg a neoprimitív képvilág, annál hálásabb az ideológiai kontroll ellen lázadó, a lecke elől menekülő iskolakerülő társadalom. A filmmédium kiutat nyit a megmerevedő kultúrából, a pezsgés és erjedés terét. Beárad a parakultúra és a természeti szépség. Bebocsátást nyer a divat, a köznapok rituáléi. A film részkódjai a régi művészetekhez utalnak vissza, összkódja inkább a mágiához. Összességében a film jobban rokonul a mágiával, mint a művészetekkel.

Brecht figyelmeztetett rá: nem a filmeket kell a régi művészetek mércéjével mérni, ellenkezőleg, inkább a művészet fogalmát kellene újragondolni a film alapján (Brecht: A „Koldusopera"-per. In. Bertolt Brecht: Irodalomról és művészetről. Bp. 1970. 110 – 111. p.) Az iskolás filmesztétika nem tudta követni a Brechttől vagy Walter Benjamintól származó értékes újító impulzusokat. A kritikusok, ha magasra akarták rakni a mércét, a *Rocco és fivérei*t új Karamazov testvérekként, Antonionit Pavese követőjeként, Bergmant pedig Ibsen vagy Kierkegaard utódaként szerették tárgyalni. A filmből másodlagos irodalmat csináltak, ugyanakkor a filmnyelvet egy képzőművészeti ihletésű képelmélettel akarták leírni. Pedig a film lehetne a kitörési pont az önbizalmi válsággal küzdő, s a lingvisztikai és szociológiai ihletésű speciális művészetkutatások által kiszorított esztétika válságából.

A korábbiakban első sorban az irodalom átvilágítása teremtette azokat a gondolati eszközöket, melyekkel az esztéták a többi művészeteket is megvilágították. Az általános esztétika az irodalomesztétika általánosítása, az irodalmi műalkotásból kinyert kategóriák alkalmazása a többi művészetekre, melyek megbízatását irodalom és szellem, irodalom és élet, irodalom és társadalom viszonyának analógiájára értelmezik. Az esztétika azonban nem így született, az irodalmár esztétika másodlagos fejlemény. Az irodalom esztétikája a görögöknél összefonódott a színház esztétikájával. Nem az irodalom önvallomásaként, hanem egy komplex művészet vallatásaként rakták le az esztétika alapjait, akkor, amikor a beszélt nyelv uralkodott és az nem írott, még nem önállósulván egy nagyobb ingerkomplexumból, s nem emelkedvén, uralomra törve, a többi ingerek bírájának pozíciójába. Wagner és Nietzsche idején

ismét kísérletet tesz a kultúra az általános esztétika újjáalkotására a zenés színház esztétikájából. Ennek eredménye a Gesamtkunst koncepciója, de mivel a Gesamtkunst szándék volt, nem valóság, egyéni vágyálom és nem egy létező kulturális régió, az esztétika újjászületése sem következett be, kifejtetlen kezdeményekre korlátozódott.

Vajon eredetileg, a görög időkben, miért vált fontossá a filozófia számára a színház? A Nietzsche által elképzelt görög összművészet a lebomló össztudat menedéke. A művészetek története azonban az össztudat bomlási folyamatát tükrözi. A törzsi élet komplett ritualizációját megtámadta a próza, a köznapi élet érintkezési formáinak és teendőinek nem mágikus-mitikus és ünnepi, hanem szakmai és politikai formalizációja, s ezzel a hatalmi kódok. Az elkülönülés, a differencializáció és specializáció korában a mindebbe belenyugvó esztétika, a művészet bezárkózását és visszavonulását követve, az irodalmon keresztül ragadja meg a művészet lényegét. Mást aligha tehet, lévén az irodalom a legelméletibb művészet, mellyel az esztéta a legközvetlenebbül kommunikálhat.

Az esztétikumnak a szabadidőbe, „jó életbe", önmegmutatkozási törekvésekbe, kellemes együttlétbe való posztmodern visszaolvadása idején az elmélyült szemlélődés elkülönülését nem tűrő életvágy és az intenzív, hosszú távú szellemi munkát nem ismerő „teamwork" korában az irodalom-alapú esztétika gyér maradéka merő tanácstalansággá és önkínzássá válik. Miközben a képzőművészet a design és a divat laboratóriumává lett, az irodalom alaktalan privát prózává, az Akárki (Jedermann) akármijévé vagy a szubkulturális önmegkülönböztetés hermetikus titkos nyelvévé változott, a film olyan erővel ragadta magával az újra mítosszá és rítussá trivializált elbeszélést, ami biztosította kulturális győzelmét. A szórakoztató elektronika globális kultúrájában az általános szellemi közösséget a film, míg a tömegember manifeszt összeverődését a zene közvetíti.

Más kérdés, hogy ez jó vagy rossz, tény azonban, hogy a pótkielégülések kultúrájának hadat üzen a kielégülések kultúrája. Azaz: az absztrakt pótkielégüléseknek hadat üzennek az érzéki kielégülések. Vagy: a közvetett kielégülések kultúrájának a közvetlen kielégülések. Másképpen: az átszellemült kielégüléseknek az érzéki kielégülések, vagy – a másik fél szempontjából nézve, aminek eredménye az értékelés megfordítása – a szellemi lény ön-újrateremtésében álló beteljesedéseknek a test, az önállósult, absztrakt érzékek, részösztönök pótkielégülései.

Ha az irodalmat, az előző éra alapvető kulturális kódjainak összefoglalóját, a lélek nem tekintené pótkielégülésnek, valamilyen lelki-szellemi össz-szükségletnek a varázstalanított kultúra specializált közegeibe száműzött szublimatív megnyilvánulásaként fogva fel őt, akkor nem omlott volna össze ilyen hirtelen az irodalmi kultúra vezető pozíciója, hogy maradványait ellenállás mentesen kebelezhesse be a showbusiness komplex hedonisztikus rituáléja. A film azt teljesíti a hitetlen számára, amit, eredetileg, a hívő számára, a varázslás teljesített: a./ ott lenni, ahol nem vagyok; b./ élvezni, ami nem az enyém; c./ visszanyerni, amit elvesztettem. A filmkép megidézi a távoli tereket, reverzibilissé teszi az időt, megvalósítja a képzelet uralmát a tér és idő fölött, s legyőzi – a szükséglet szolgálatában – az egyéni és társadalmi lét korlátait. Felszámolja az isteneket, sztárokkal pótolva őket, az imádat új tárgyainak kultuszaként, megtámadja a családot, a képernyőt téve az új generáció dajkájává, és megindítja az állam felszámolását, nem ismerve határokat, és a törvények áthágását eszményítve. A mozi öröme a részesedés kéje a technika felkínált mindenhatóságában, s az öröm mértéke az azonosulás a technikával, az érzékek mind több kötelékének reáfűzése a technikai csatornákra és impulzusokra.

A természettel és a közösséggel közvetlenül összefonódott rituális kultúrában a számtalan együttműködő jelrendszer kölcsönös interpretálásának nem volt szüksége a fogalmi interpretáció specializált segédüzemére, ezért esztétikára sem. Az irodalmi világ alapja absztrakt közeg, amely – szemlélettelen, legfeljebb másodlagos, felidézett szemléletességet kínáló természete által – döntő leválasztója a fantáziának a rítusról, a szellemi cselekvésnek a fizikairól. Az összüzem technikai, művi újjászervezése, melyet Wagner még kisipari módszerekkel, valamiféle manufakturális Gesamtkunstként képzelt el, végül nagyipari technikával és módszerekkel valósult meg. Az új összüzem mint a klasszikus, specializált, kisipari kultúrüzem ellentéte, már nem természetes és magától értetődő, ezért nemcsak a mű, már maga az üzem is interpretációt igényel, amit McLuhan nyújt első ízben számára. Már nem tudni, a mű van az üzemért vagy az üzem a műért, de némi ingadozás után, az üzem látszik győzni. Ez természetes, hisz a régi összkultúra sem művekre épült, hanem szokásszerűen bejáratott kollektív érintkezésmódokra. A „globális falu" is erre látszik mozdulni, s ebben nem kicsi az üzemet igazoló elméleti csábítók szerepe. A művészt, aki a valódi munkát végzi, bekebelezi a gyár, a kultúripari tömegprodukció, s helyére lép a reflektorfénybe az üzemet igazoló médiaguru. A műalkotás elveszíti arculatát, egy évadra szóló szenzációvá válik, viszont nő a szerepe annak, aki megmondja, mit kell szeretni, és mit kell gondolni róla. A médiaguru egyfajta uszító, aki divatossá nyilvánít bizonyos termékeket és ráuszítja a fogyasztót egy produkcióra. Udvariasabban fogalmazva: beterelő. A felhajtó, a beterelő válik a szerepeket osztó, kiátkozó és szentté avató hatalommá. A menedzser- és producer-hatalom előzetesen félemlíti és fegyelmezi vagy semmisíti meg a művészt, a médiaguru utólag. Az egyik az információ formálását ellenőrzi, a másik terjedését. Az új rendszer eredménye a művészegzisztencia általános pauperizálódása, amihez a tehetségek sokkal kevesebb ellenállással alkalmazkodtak, mint ez várható volt.

Az irodalom testi és érzéki lemondásokkal közvetíti a szellemi visszanyerést. Írni és olvasni: életen túli tevékenység. Az irodalmi kultúra melankolikus, a tömegkultúra eksztatikus. A tömegirodalom története az irodalom alkati melankóliájának előbb felfokozása (szentimentalizmus) majd felszámolása (az erőszak és erotika nyersebb izgalmai által). Az irodalom alkati melankóliája jelezte, hogy az általa nyújtott szublimált élvezetek érzékibb élvezeteket váltanak fel. Freud, az irodalmi kultúra ideológusaként, az egész kultúrateremtést az irodalmi kultúrában megfigyelt mechanizmussal magyarázza.

A természetes beállítottságot és a naiv lelkeket nem elégíti ki az irodalom médiuma. A tévénéző „megnyom egy gombot és övé a világ" (Douglas Sirk: *All That Heaven Allows*): miért fáradna a betűk végtelen sorát böngészve? Az esztétikai felidézés problémája – Adorno nyomán – az égi jelenés és a szellemidézés problémakörére vezethető vissza. A vallás régebbi, teljes – mágikus – felidézések emlékének ébren tartása a rárakódott teológiai interpretációk segítségével. Az irodalom és művészet általában ezzel szemben új, aktuális, vulgarizált és polgárosult felidézések kísérlete. Az eredetileg a mágiában majd a vallásokban megfogalmazott igényeken mérve az irodalomban hiányt szenved a felidézés. Orpheus a költői kultúra tragikus hőse, ki a szavak sikertelen varázslója. Az irodalom megfoghatatlan emlékeket őriz, melyekkel nem lehet szembenézni: ezért foszlik szét Eurydiké. A felidézett megjelenítésének kudarca az irodalmi kultúrában a felidézés kitágítása felé vezet. Nem tudom az alakot felidézni, ezért egyre több emléket rángatok elő. Az elfelejtett arc felidézése támogatására emlékezetbe idézem ruházatát, környezetét stb. A felidézés a felidézett fenomén létfeltételeinek,

okainak felidézéséhez menekül, a feltételek felidézésének diffúz kényszere kíséri. Ezért válik az irodalom empirikussá, egyre több adalékot görgető nagyregénnyé.

A realizmus a felidézési deficitet a feltételek, a külső miliő felidézésével pótolja: további felidézéssel. A ki nem elégítő felidézések halmozásával szeretné elérni a kielégítő felidézést. Később a külsők helyett a belső feltételek halmozásával, az asszociációk, a tudatáram segítségével akarja megeleveníteni a tulajdonképpeni megjelenítendőt, végül pedig a műalkotás esztétikai komponensei mint immanens komponensek felidézéséhez, az önreflexió önidézéséhez fordul, vagy az intertextuális feltételek és a szöveg viszonyába helyezi át az alaktípus és miliő vagy tudatáram viszonyában elégtelennek bizonyult megalapozást.

Ez az információzabáló információteremtés, mindig előre menekül, soha sincs egészen magánál, új célokba rejti kétségbeesését. A filmkultúrában új alapokra helyeződik ez az egész kielégületlenség. A filmkép, mondja Raymond Durgnat, be tudja mutatni, hogy „egy sánta, öreg, fekete macska ül a nyűtt, szürke lábtörlőn", de nem tudja kifejezni, hogy „a macska ül a lábtörlőn" (Raymond Durgnat: Films and Feelings. London, 1967. 19. p.).Vagyis: a filmnyelv nem mérkőzhet a verbális nyelv (a képnyelv nem vetekedhet a fogalmi nyelv) absztraháló képességével. A filmalkotás azonban segít magán: egy szereplő szájába adja az absztrakt kijelentést, melyet felirat vagy narrátorhang is közölhet a rendező vagy az elbeszélés szelleme képviseletében. Film és fogalom viszonyának bonyodalmaiért a képi konkrétság kontrollálhatatlan erőinek felszabadulása szolgál újabb bonyodalmakat hozó kárpótlással. Ugyancsak Durgnat idézi fel a következő esetet. Az *Amerika hőskora* nézői felfigyeltek egy statisztára, akiben Lillian Gish iránti saját rajongó bámulatuk tükörképét látták viszont a filmben. A szándékolatlanul a filmbe bekerült motívum a stúdióba érkezett lelkes levéláradatot váltott ki, de Griffith már nem találta meg ezt az embert, akire maga sem figyelt fel a forgatás során (uo. 44. p.). A film duplán túlinformál. Láttuk, hogy mint Gesamtkunstwerk az összes művészetek eszközeit bekebelezi. Mindennek alapjául azonban a technikai reprodukció, s kristályosodási pontjaként a kémiai majd elektronikai természetű indexikális kép, a mechanikus képrögzítés szolgál. Ennek során közvetlenül a tárgy és az optika kölcsönhatása dönt a rögzített információ terjedelméről, nem a személyes képzelő- és formáló erő, hanem a technikai rögzítő erő táplálja be az adatokat. A kép a tárgyi inger visszaverődése, hatása vagy indexe, a fantázia és kreativitás nem áll a kettő közé, „kívülről" ellenőrzi viszonyukat. A művészi kreativitás utólag módosítja ugyan a leképezés mechanikus mivoltát, melyet azonban, ha meg is halad, nem szüntet meg a kompozíció. A felidézés dezautomatizálása (a művészi eredetiség keresése) a felidézés automatizálására (a mechanikus reprodukcióra) épül. Így sokkal több részlet bekerül, mint amiért az egyén szellemi felelősséget vállalhat. Már az egységnyi kép tartalmaz valami túlburjánzó és ellenőrizhetetlen jelleget, ami a Gesamtkunstwerk felé mutat.

Karinthy filmesztétikai tárgyú cikkei duplán érdekesek számunkra, mert az első napi érzékenységgel ábrázolt lényeg fejlődési perspektíváit is látja. A mozgókép nemcsak mozgást ábrázol: egyúttal egyre többféle mozgást képes megragadni, mind tökéletesebben. Azaz: nemcsak tárgya, természete is mozgásban van. „A pergő filmszalagra ráfotografált hang tökéletesen egybeolvad a mozdulattal, a megafon visszaadja eredeti hűségét, erejét és színét csakúgy, mint a fényhatásokat, s ha ehhez hozzágondoljuk a másik két követelmény közelgő beteljesülését, a valóságnak színekben és plasztikában való százszázalékos reprodukcióját, nem választ el sok idő attól a Lerögzített Jelentől, mely az elmék teljes tartalmát úgy adja

elénk a vásznon, mintha tökéletes kristálytükörben jelenne meg. A tökéletes mozgókép, az Übermozi, ha úgy tetszik, valóban nem is lehet más, mint kiegészítője annak a csodapalotának, melyben a századvég gyermeke lakik majd, s ahol a szobák egyik fala távolbalátó mozgóképpel, rádióval és vetítővel felszerelve a végtelenbe nyíló kaput jelent, mely nemcsak a térnek minden sarkából fogadja az érkező látványokat és hangokat, de az idők mélyéből, a múltból is azt varázsolja oda, amit gazdája kíván." (Karinthy: Színház? Mozi? In. Címszavak a Nagy Enciklopédiához. 1. köt. Bp. 1980. 122 - 123. p.). Vázolt, technikája által feltételezett összefoglaló természete kulturális szintézisek felé hajtja a mozit: „az íróvesszőnek, a vésőnek és ecsetnek minden tulajdonságát egybefoglaló és összesűrítő technikai lehetőség" értékesülése a „minden művészet tárgyát, a mozgásban megnyilatkozó életet lerögzíteni képes" alkotásmód (Karinthy: A mi időnk következik most (Bíztató jelek Hollywood felől). In. Szavak pergőtüzében. Bp. 1984. 529. p.) Karinthy azt is sejti, hogy az új művészet nemcsak önmagát alkotja újra technikailag, hanem egyben a művészet általános törvényeit is újraalkotja szellemileg: „Az első költő, az első géniusz, majd megalkotja az első Művet, az Élő Tükör első eposzát…", s az új művészet elért csúcsteljesítményeire majd új elmélet épül: „dramaturgiai és esztétikai törvényeit ennek a műfajnak majd akkor, utólag, csinálja meg a műtudomány…" (Karinthy: A beszélő film Budapesten. In. Címszavak a Nagy Enciklopédiához. 2. köt. 1980. 240. p.). Az „Élő Tükör első eposzát" azonban nem egy művész alkotta meg, mert többféle művészeti ág közreműködését igényli, s nemcsak alkotják, gyártják is, és nemcsak a művész alkotja, művész és közönség kölcsönhatása is radikálisabban formálja, mint az írásbeliség korának autonóm művészetét. Ezért „az Élő Tükör eposza" nem az egyéni, egyszeri műalkotásban testesül meg, hanem a filmfolyam egészében.

A Gesamtkunstwerk olyan magát mindig újradefiniáló, ingerhalmozó művészet, melynek nincs végállapota, nyugodt alapstruktúrája, identitásőrző tartalmi képlete és ingerületi terjedelme. A Gesamtkunstwerk eszményében maga az új művészeti közeg egésze veszi fel azt a végtelenséget és nyitottságot, amelyet eddig a – végtelenül interpretálható, kimeríthetetlen – műalkotás eszményében fogalmaztak meg. Miközben a film nemcsak gyakorlatilag valósítja meg ezt az ideált, hanem technikailag is biztosítja megvalósítását, azaz már a művészi munka megkezdése előtt, technikai valóságként biztosítja – a formálási aktivitások közegszerű alapjaként – a komplex érzéki össz-struktúrát, arról is gondoskodik, hogy elháruljanak azok a problémák amelyek a wagneri összművészeti műalkotást visszavették a zenébe, a zenetörténet problémájaként jelenítették meg, hiszen ha valóban sikerül megteremteni azt, amiről a művész álmodott, ez a többi művészetet éppúgy forradalmasította volna, mint a zenét, legalábbis minden addigitól különböző új művészetet hozott volna létre egyesített elemeikből – mint a film. Wagnernél elnyomja a zene az egyéb formálási összetevőket, mely zenei adalék a film esetén általában csak érzelmi kommentárként lép fel. A film ebben a tekintetben alkalmasabb út az összművészet keresésére, mert nincs elnyomó kódja, nem egyetlen uralkodó közeg olvasztja be a többit. A reproduktív kép, mely tényszerűen őrzi a leképezett tárgy identitását, radikálisan művészetellenes alaptulajdonságával fékezi a komplex közegbe befolyó különböző természetű stilizációs princípiumokat, a montázst pedig, mint a többieket újraprogramozó programot, az esetek nagy többségében visszaszorítja a sztori, a szcenika vagy a „természeti" és „kulturális szép" (= a szinész fiziognómiája, személyi varázsa, testnyelve, interakciós rituáléi), mint „népszerűbb" összetevők.

Okfejtésünk évszázad múltán éleszti fel a Gesamtkunst-vitát. A filmkultúra konfliktusaként látjuk viszont a színházkultúra korábbi konfliktusát. Csáth Géza, 1908-ban, így parodizálja a Gesamtkunst ellenfeleit: „Makacs elvhűségük és kapacitálhatatlanságuk ellen csak annyit mondhatunk, hogy az egyszerű és homogén művészi élvezetektől való távolodás megfelel az agyvelő folytonos fejlődésének, a központi idegrendszerünk – tehát a lelkünk – folytonos differenciálódásának. Micsoda képtelenség salátával enni a húst, tisztelt uraim! – hiszen akkor se a hús ízét nem élvezhetjük, sem a salátáét. Micsoda inkompatibilitás ebéd után szivarozva újságot olvasni! Vagy olvasson az ember újságot, vagy élvezze a dohányzást! Micsoda ostobaság nászutazni! Vagy utazzunk, vagy szerelmeskedjünk!" (Csáth: Puccini. In. Csáth Géza: Ismeretlen házban. Újvidék. 1977. 182-183. p.). Csáth a Gesamtkunstot antropológiai tendenciaként közelíti meg, és kultúraelméleti alapon tárja fel perspektíváit. „A kultúrember élvezetei mindig összetettek." (uo. 183. p.) A Gesamtkunst heterogén közege, a szerző úttörő fejtegetései szerint, a tudattalan társadalmasítása: „Az öntudat szűk határain kívüli énünket, vagy mint mondani szokás, az öntudat küszöbe alatt lakó énünket is szeretjük foglalkoztatni. És a komplikált, kombinált élvezetekkel ezt tesszük. Ezzel már tágítjuk az öntudat kapacitását is." (uo. 183. p.). A hagyományos művészetek közegei a lélek bizonyos aspektusainak elmélyítésére alkalmasak, míg a Gesamtkunst komplex közege a lelket is a maga mintájára fogja fel, homogén komplexumok heterogén totalitásaként, mely küzdelem színhelye. (Ezért válhatott pl. az irodalomban periférikus horrorműfaj, ritka korszakok és különcök műve, a filmben centrálissá, a lélek széthúzó erőinek és a tudat hasadásának tematikájával.) Csáth Géza a jelzett tendenciákat már Wagner kapcsán elemezte: „Wagner egyéniségében az erotika és a vallásos jellegű morál a domináló elemek. Lelke egy kettős naprendszerhez hasonlítható, amelynek egyik gyújtópontjában a szerelem vörösen izzó napja, a másikban az erkölcs kékes, hideg, tiszta ragyogású állócsillaga helyezkedik el." (Csáth: Wagner lírája. In. Csáth Géza: Ismeretlen házban. Újvidék. 1977. 340. p.). A new age idején már az átlaglélek is Wagner „kettős naprendszeréhez" hasonlítható. Csáth így folytatja: „Erotikájában pedig a végletekig szubtilis, különc, csaknem perverz motívumok vegyülnek a legspirituálisabb, legplátóibb képzetekkel." (uo. 340. p.). A mai amerikai filmeket épp ez a spirituális perverzitás vagy perverz spiritualitás jellemzi (pl. *Dogma*). Ha a film a „pszichoanalitikus díványa a szegények számára", mint Guattari véli, akkor, Csáth Gézánál, a Gesamtkunst maga a skizo-analízis.

A Gesamtkunst heterogén közege nemcsak felajz, hogy elviseljük a modern élet hektikáját és boldoguljunk benne, fel is készít a modernitás lelki komplikációira: „Muzsikáljanak, beszéljenek nekem, mutassanak be ragyogó ruhákat, díszleteket és pózokat, füstöljenek drága, illatos olajokat, traktáljanak ínycsiklandó ételekkel, italokkal, adjanak a kezembe finom selymeket és bársonyokat és mindezt egyszerre – foglalják le az összes érzékeimet –, csak azt kívánom, hogy a végeredmény művészi élvezet legyen, a lélek artisztikus kielégülése legyen." (Csáth: Puccini. In. Csáth Géza: Ismeretlen házban. Újvidék. 1977. 183. p.) A „művészetek eme interferenciájában", mondja később Csáth, az eredmények lehetnek „mindvégig tiszta impressziók" (uo. 193. p.). A Gesamtkunst-vitát végül nem a művészek vagy az esztéták döntötték el, hanem a tömegek: a filmipar azonnal követte a technikai fejlődés által kínált növekvő szenzációkapacitást, végül a művészek is, akik kezdetben ellenálltak a hangosfilmnek, engedtek.

Eddig csak az általános Gesamtkunst-vitára vetettünk egy pillantást, holott a vita a filmesztétikában is kibontakozott. Aristarco így foglalja össze Canudo Gesamtkunst-koncepcióját, mely a „hetedik művészetet" az előzőek szintéziseként mutatja be: „Canudo szerint két alapművészet van: az építészet és a zene. A festészet és a szobrászat az építészet ágazatai; a költészet pedig a szó igyekvése, hogy zenévé váljék. Ugyanígy a tánc a test igyekvése, hogy zenévé váljék. A film egyesíti mindezeket a művészeteket." (Guido Aristarco: A filmelméletek története. Bp. 1962. 1. köt. 20. p.). A marxista Aristarco kötelezőnek érzi, hogy mindezt „wagneriánus-dannunziánus dekadens esztétizáló kulimásszá" nyilvánítsa (uo.). A gondolat azonban él tovább, s időnként a vita is fellángol, pl. az ötvenes évek végén, Lukács György környezetében. Gyertyán Ervin így szól hozzá e vitához: „Hogy a szintézis mint specifikum nem lehet a filmesztétika alapja, azt ékesszólóan bizonyítja Hermann István a Filmvilág 1959./2. számában megjelent írása. Hermann ugyanis abból kiindulva, hogy a film szintetikus művészet, hogy a legkülönbözőbb művészeti elemek keveredhetnek benne, logikailag egyformán hibátlan gondolatsorral vezeti le azt, hogy a film a legmagasabbrendű művészet, az álmodott Gesamtkunst – hiszen a művészi érzékelés eddigi maximumát nyújtja –, és azt, hogy egyáltalán nem művészet – hiszen csökkenti a műélvezők szubjektív részvételét a műalkotás elsajátításában, ami pedig a művészet alapfeltétele." (Gyertyán Ervin: A múzsák testvérisége és a filmművészet. In. Almási – Gyertyán – Hermann: Filmesztétikai tanulmányok. Bp. 1961. 143. p.).

Az orosz filmkultúrában is szükségképpen meg kellett hogy jelenjék a Gesamtkunsteszme, a proletkult-mozgalom szintetikus törekvései nyomán. A német és orosz kultúrában a színház sem adta fel eme törekvéseket (Piscator, Meyerhold). Lebegyev, akit a desztalinizáció idején sztálinistaként ítélt el egy új nemzedék, ugyanaz a szakmai közvélemény, mely a sztálinizmus idején formalistaként ostorozta a filmszerűség elméletéért, a filmelmélet pionírjaként hirdette, hogy míg a többi művészet az ősközösségi viszonyokban vagy a kézművesi kultúrában gyökerezik, s legfeljebb a manufakturális termelési módot érik el, a film az a művészet, mely a nagyipari termelés „szelleméből" lehetőségeiből születik (ahogy Nietzschénél a tragédia a zene szelleméből), s ezzel a film által zárkózik fel a művészet a technikai és a társadalomszervezés új lehetőségeihez. A Lebegyev szociológiai radikalizmusától megriadó szakmai közvélemény a Gesamtkunst eszméjével szemben nem talált ellenérvet, ami azért érdekes, mert a szovjetideológia számára is kötelező volt mindenek előtt két személy, Dosztojevszkij és Wagner iránt a szellemi allergia. „A filmművészet nem egyedül a magas fejlettségű technika alapján alakult ki, segítette ebben a többi művészet tapasztalata is. A filmművészet szintetikus jellege valóban e művészet egyik legfontosabb, jellegzetes sajátossága." (N. Szokolova: A film történetéről. In. D. I. Jerjomin: A filmművészet kérdései. Bp. 1951. 134-135. p.). A szovjethatalmat éppen a Gesamtkunst aspektusa izgatja, melyről nem kíván lemondani az avantgarde kísérletezést időnként jellemző puritán, absztrakt, szelektív tendenciák kedvéért.

Minden művészet immanenciasíkot konstituál, melybe csak bizonyos ingereket enged be, hogy eme szegénységből alkossa újjá a gazdagságot. A film kezdeti szelektív immanenciáját (a fekete-fehér némaképet) felváltja a mind pluralisztikusabb, kombinatív immanenciasík. A mítoszok mindig erről fantáziáltak, ezért vannak bennük beszélő szobrok, megmozduló képek stb. A vertikális montázs eizensteini fogalma alkalmas a filmmédium ingerkombinatív fejlődésének ábrázolására is, amennyiben a médiumfejlődés tendenciája egyre több párhuzamos

jelsík egymásra szerelése. Az esztétikai elemzés egyik centrális problémája, hogy milyen szignifikáns kölcsönhatások hozhatók ki eme egymásra szerelt ingerrétegek kölcsönhatásaiból.

Technikailag csak a film felel meg, mind tökéletesebben, az összmű ideáljának, Wagner azonban aligha örülne annak, amiként ideálját újjászülte a technika szelleme. Az összműalkotás a wagneri koncepcióban közösség és univerzum katartikus egymásra találásának modellje, míg a kultúripari show egyén és környezet eksztatikus egymásra találásának ösztönzője. Az a nevelés, ez a szórakozás jegyében egyesíti a publikumot és az egyén lelki képességeit felajzva a műben összefoglalni hivatott és a befogadókat alkalmi, de intenzív, pusztán élményszerű, de hipnotikus erejű egyesülésre csábító ingereket. Egyén és közösség, egyén és kozmosz összeolvadása az átszellemülést szolgálja, egyén és környezet, egyén és csoportélet összeolvadása az eltestiesülést. Az előbbi az önmegerősítést célozza, az utóbbinak terápiás hatása is lehet, de nem kevésbé szolgálhatja az önfeledést. A magas kultúrát katarzis-, a populáris kultúrát az eksztázistechnikák rendszereként jellemezzük. Ezt nem a populáris kultúra stigmatizálása céljából tesszük, mint a régi esztétika, ugyanakkor látjuk, hogy a populáris kultúra, lévén alapvető céljai mások, a magas kultúra helyét nem követelheti, azt nem pótolhatja, tehát nem fordíthatja meg a viszonyt – mint erre ma az amerikanizálódó kultúrákban törekszik –, hogy úgy nyomja el ezután a magas kultúrát, mint eddig az tette vele. Meg kell érteni a populáris kultúrát, s beengedni az elfogadott, vizsgált és méltatott kultúrába, hogy gazdagabbak legyünk általa, de a kultúrát is meg kell védeni, melyet az öntudatra ébredő populáris kultúra komiszárjai el fognak utasítani, mint a kiváltságosok kultúráját (ahogy a kommunisták is tették a „burzsoá" kultúrával). Változni fog a gondolati feladat, eddig a populáris kultúra emancipációjáért kellett harcolni a vaskalapos sznobok ellen, ezután a populáris kultúra diktatúrája, a kultúra amerikanizálása ellen, de úgy, hogy a vulgáris és amerikaias képzelőerő minden értékét kimentsük a túltengő selejtből.

Az összművészeti műalkotás a valóságban a showbusiness összművévé válik: az ingerek nem a jelenlétet, hanem a távollétet, nem a közvetlent, hanem a közvetettet, nem a közöset, hanem a magányost (a „magányos tömeget") képviselik; az érzéki széttépettség meg van fosztva a szellemi egységtől, a pszichoanalízis által leírt részösztönöknek nem összedolgozása, hanem párhuzamos mobilizálása a cél. Nem az érzékellenes szellem érzékbaráttá válása, hanem az érzékellenes szellem szellemtelen és szellemgyűlölő érzékiségre váltása az eredmény, a „represszív deszublimáció" lényege. Mindez már a római kultúriparban, a tömegkultúra első ismert formájában megvalósul, mely úgy viszonyul a görög kultúrához, mint ma az amerikai tömegkultúra az európai tradíciókhoz. „Ahogy a közszellem ezer önző irányban forgácsolódott szét, úgy oszlott föl a nagy egészet alkotó műalkotás, a tragédia is alkotó részeire."(Richard Wagner: Művészet és forradalom. Bp. 1914. 40. p.). Már a római világbirodalmi-nagyvárosi kultúrában átmegy a görög összművészet show-ba, de ezt akkor a fikció levetése kíséri. A játék vérre megy, valódi harccá válik: a harc a játék és nem a játék a harc befogadója. A fikcionalizációval ellentétes irányban hat, hogy valóban ölnek, másrészt a legvaskosabb valóságot, a jóvátehetetlen pillanat, a rombolás felidézését elvalótlanítja, hogy a befogadók kedvéért történik, akik csupán nézők. A legvalóságosabb ily módon egyúttal kvázi-fikció. Olyan valódi hős- vagy rémtettet idéznek fel, amelyből a néző kirekesztett.

A római show a tragédia tömegkulturális leszármazottja: a római – eltartott, semmittevő – tömeg nem az „utánzás" szellemi közvetítésére vágyik, eredetiben, életként akarja szemlélni a tragédiát. A színész helyére lépett harcos „halálhörgését hallgatták legszívesebben" (uo. 41. p.).

Wagner a római tömegkultúra vérszomjú természetét, szellemesen, a „kölcsönös rabszolgaság” intézményéből vezeti le. Formális demokrácia – egyenlőség, testvériség és szabadság nélkül = kölcsönös rabszolgaság. A politikus a választók rabja, akiket az összállami adósrabszolgaság árán is le kell kenyereznie, a választók a politikus rabjai, aki csak választás előtt „térít vissza” valamit az „eltérített” javakból. A szupertársadalom egymást gyűlölő, egymásra ítélt rétegek ellenséges kölcsönös rabságára épül. Mind rabjai vagyunk a helyzetnek, egymásnak: „a kölcsönös rabszolgaság jellemző megnyilatkozást követelt magának” (uo. 42. p.). Ma is ezt teszi: az elbeszéléskultúra igényesebb termékeit kiszorítja a show, az utóbbi pedig a reality-show mind durvább formáival kísérletezik. Talán minden hódító birodalom kultúrája a valóságshow felé tendál (pl. a náci birodalom, mely dúlással, lincseléssel, könyvégetéssel dramatizálja a mindennapi életet, s nagy katonai és politikai parádékkal ígér jövőt). Az a mű, mellyel Boris Groys ismertté vált, a „Gesamtkunstwerk Stalin”. (München. 1988.): ez is a régi pobléma mai, új aktualitására utal. A kuwaiti háború, a CNN egyenes közvetítése által, egészében átalakult valóságshow-vá. Az amerikaiak egyúttal kiötlötték a személyi veszteség nélküli háború szörnyű eszméjét, mely egyrészt azt jelenti, hogy az egyik fél szórja a bombákat és a másik fél oldalán vannak az áldozatok, másrészt azt, hogy az élménytársadalom „hőse” már a saját háborúinak is csak nézője szeretne lenni. Minél takarékosabb az ember a magáéval, annál könnyebben ontja a mások vérét. Auschwitz vezette be a Mások Vérének Korát, mely nem akar véget érni. A mai film egyik uralkodó műfaja, a slasher, jellegzetes és a kor lelkületére jellemző alapélményt fejez ki: bekerülünk egy elhagyott gyárépületbe, szállodába, kórházba, félreeső helyre, pl. nyári táborba, bányába, katonai bázisra, mely egyrészt az abszolút kiszolgáltatottság, másrészt a kéjelgő hatalommámor megtapasztalásának színhelyévé válik.

1.10.5. Az összművészettől az összkommunikációig

A zene is hangszerfüggő, a képzőművészet is új technikákat kísérletez ki, de a film a fordulat művészet és technika viszonyának történetében, amennyiben az új művészetben nem a művészi igények kielégítője a technika. A filmjelenség történetét a vágy uralja, felruházni a moziélményt a valóságélmény összes jegyeivel, ingereivel. A film az összművészet álmát továbbviszi az összkommunikáció felé, nemcsak a művészeteket egyesíti új művészetté, a kommunikációs közegeket is új kommunikációs közeggé. Az összkommunikáció, a technikai rözítésből sarjadt új érzékenység, úgy viszonyul az érzéki észlelés természetes formájához, mint egy szekundér modelláló rendszer a primérhez. Ennek a nyelvnek tendenciálisan az összes kulturális egységek – mindaz, ami az emberi kultúrában egyáltalán észrevehető, megkülönböztethető minőségköteg – a jelkészletéhez tartoznak, s a filmközeg feladata, hogy komplex egységekbe szervezve újraértelmezze viszonyaikat.

A filmközeg technikai forradalmai – mindenek előtt a legjobban kitárgyalt és legdrámaibban átélt változás, a hang bevezetése – a művészek és esztéták számára korántsem jelentettek – mint a nézőnek – vágyteljesülést. A filmeseket feszélyezte a hang, fenyegetést láttak benne, s a hang győzelmét látva végül csak a szükségből próbáltak erényt kovácsolni. Így volt ez a további technikai újításokkal, a színnel és a szélesvászonnal is. Az utóbbiaknál is nagyobb változást hoz a televízió, amely már nem a művészetet hordozó jelenségvilág, ingerválaszték

bővítése csupán. E hordozó jelenségvilágot, kommunikatív közeget a televízió antiesztétikus ellenforradalma közönyössé teszi a közvetített jelenség művészi vagy művészietlen tulajdonságai iránt. A televízió megjelenésétől fogva az audiovizuális (fotofonikus) kommunikációnak nem célja többé a művészet, pusztán egyik alszektora, s a publicisztika és a játék mind inkább ki is szorítja a művészetet.

A tempót a technikusok diktálják, s a közönség mellettük áll, a befogadó nem a közönséges életélmény jellegéhez közelgő érzék komplexitásától fanyalgó művészek szövetségese, nem a művészet akarásának partnere. A technikus nem művész, a köznapi tudatot képviseli a művésszel szemben, nem is a művészet neveltje, hanem a tudományé. A művész a tudományelvet képviselő technikusok, az őket felhasználó üzletemberek és a szórakozáselvet képviselő nézők harapófogójába kerül. Többszörösen kontrollálja a köznapi tudat a művészt, a társadalom a filmkultúrát: a./ a mozijegyvásárlás befogadói és a gyári munka vállalkozói kontrolljával, a kommercializáló gazdasági kontrollal összeolvad a politikai, mely a propaganda által agymosott nézők döntéseibe éppúgy beleszól, mint ahogy – a gazdasági és politikai elit kapcsolatain és mindenek előtt közös érdekükön keresztül – a vállalkozókat is arra készteti, hogy a profit maximálásának igényét összeegyeztessék a hatalomépítés távlati céljaival, sőt néha alá is vessék, pl. háborús vállalkozások idején, a nemzeti propaganda diktátumainak, alulról jövő lázadások és megújulási mozgalmak esetén pedig a védekező pártpolitikai hatalmak igényeinek; ez a vállalkozás logikájának is megfelel, hisz a háborús győzelemtől az üzleti élet élénkülését és a filmpiac bővülését várják, míg a megújulási mozgalmak a tőkét bizonytalansági tényezőként fenyegetik. (A szocialista mozgalmak létében fenyegetik, más mozgalmak pedig, új hatalmi központok képződésével, a pozíciók újraelosztásával, s így konkurenciaképzéssel veszélyeztetik.) Az a./ típusú kontroll is, mint látjuk, sokrétű. Mi lesz a b./ típusú kontrollmechanizmus? A társadalom az utóbbi esetben a médium érzéki alapalkotmányának meghatározásán, a „médium üzenetén" keresztül is kontrollálja a művészt.

A hang, a szín, a szélesvászon, a sztereohang korántsem az út vége. Többé-kevésbé sikeres kísérletek történtek a térhatású, inkább sikertelenek a „szagosfilm" megteremtésére. Régóta fantáziálnak a tapintási inger bevonásáról, mely az ingeregyüttes illúzióértékét döntően fokozná, összetéveszthetővé téve azt a materiális valósággal. A kísérletek láthatólag az illuzionizmus beteljesítése irányában hatnak. Olyan fantomvilág készül, mely a valóság minden ingerét nyújtja – valóság nélkül; kísérteti közeg, mely érzékileg nincs hátrányos helyzetben a valósággal szemben. A cél tehát, hogy ne egy érzéket, hanem az összérzéket támadja meg és vegye birtokba a fantomizáció. Feltehetőleg ezzel –az élményen belül – ugyanúgy elhomályosul majd a valótlanság tudata, mint ahogyan az álomban is elhomályosul. Cserében esztétikai ingerré, szemléleti tárggyá válhat az egész valóság; ugyanakkor a szemlélő nem fogja tudni, vagy ha tudja sem éli át, hogy pusztán szemlélő, s aktív résztvevőnek érezheti magát. A szemléleti passzivitás és a befogadói odaadás állapotában mindaz meg fog történni az emberrel, amit addig csak a cselekvő lény szelektív és szorongó éberségével élhetett át, uralni próbálva a helyzetet, amelynek így nem adhatta át magát soha teljesen. Pedig a kéj nem más, mint annak átélése – bárminek! – aminek az ember teljesen átadja magát. Az új, készülő összközegből ismeretlen élménymódok sarjadhatnak, melyek rabul is ejthetik a nézőt, s passzív függőséget eredményezhetnek, de az új ekszstáziskultúrára, az életbe való visszatérés megrázkódtatása által, másodlagos katarzisokat is építhetnek.

Minél alacsonyabb kultúra találkozik az új technikákkal, annál valószínűbb, hogy kitérő és tehermentesítő reakciók üzemévé válnak. Fichte a lapos prakticizmus és üres képzelgés egységeként mutatja be az erőszakosan serénykedő szellemi renyheség korát: „az emberi lélek, magára hagyva, nevelés és fegyelmezés nélkül, sem a tétlenséget, sem a tevékenységet nem szereti; számára az lenne jó, ha ki lehetne találni a kettő között valami közbülső dolgot." (Johann Gottlieb Fichte: A jelenlegi kor alapvonásai. In. Fichte: Válogatott írások. Bp. 1981. 550. p.). Ezt a Fichte által 1806-ban előre látott valamit korunkban a virtuális valóság tökéletesített illúzióesztétikája ígéri megvalósítani. Az AIDS ellenszerén nem dolgoznak ilyen lázasan, nem szólva olyan problémák megoldásáról, mint az éhség és gyermekhalandóság. Az összkommunikációból fakadó jövendő művészet alapkonfliktusa: a totális szemlélet vagy a totális kéj, az intellektuális szemlélet vagy a dezintellektualizálás felé vigye az alakítást?

1.10.6. Az ingerösszegezés következményei: 1./ elementarizmus

A korábbi emberi fejlődés az elementáris és kényszerítő érzéki ingerek mind nagyobb részének pótlása feltételesebb és alternatívabb ingerekkel. Mivel a tömegek korában mind nagyobb az a hányad, akit a társadalom nem tud és nem kíván bevonni a kultúrfeladatok teljesítésébe, sőt, már az anyagi termelésbe sem, mind nagyobb teret kell engednie a kárpótló jellegű, közvetlen ösztönkiéléseknek. A filmben, mely megfordítja a szublimációs kultúrlogikát, magának a szellemi ingereket többcsatornás érzéki ingerekkel pótló közegnek alkati sajátsága a deszublimáció. A deszublimatív megfordítás eredményeképpen a filmközegben a legerősebb ingerek nyomulnak előtérbe. A csatlakozó formálási rétegek nemcsak komplettizálják, egyúttal hierarchizálják és szűrik is egymást, s olyan elementáris ingereknek kedveznek, melyek a sokrétű érvényesülési verseny ingermezőnyében esélyesebbek. A filmben, mely az egész érzéki világot dolgozza fel az egész társadalmi világnak (azaz a nagyközönség számára), az erős inger legyőzi a gyengét. A filmkultúrában periférikus szublimált filmformák a túltöltekezett érzékiség csömörén alapuló másodlagos elitszükségletre is számítanak, mely pauperizált kultúra és dekadens érzékiség találkozásának lehetőségét ígéri.

Miért válik a film kitüntetett információforrássá az emberkutatásban? Nemcsak az esztétika számára kitüntetett vizsgálati objektum, a pszichoanalízis és a kulturális antropológia is új impulzusokat kaphat tőle. A filmben, mely alapingerekre redukálva sűríti a fejlődést és tipizálja a beállítottságokat, kiválóan tanulmányozhatók az emberlény alapvető orientációs rendszerei és létének mélyrétegei. A film a világlélekké azaz világméretű integrációs szervvé vált kollektívléleknek, a multikultúrális kollektívléleknek kész pszichoanalitikus jegyzőkönyve, mely – az emberi alapélmények sűrített kivonataként – elvégzi a félmunkát a kutató számára. A film a lélek univerzálhistóriája, a kultúrarcheológia és a tudattalan rétegeit feltáró mélyfúró, minden elfojtott élmény lázadó visszatérése. Nemcsak az elfojtott elemezhető ki belőle, az érzékenység előfeltételeit is feltárja. Nemcsak az üldöz az elbeszélésekben, ami elől az ember menekül, az elbeszélések a láthatatlan láttatókat, az emberi érzékenység kulturális apriorijait is feltárják. A filmi elbeszélés az egyetemes kultúra alapmintáit egymással, s a kultúrát előfeltételeivel szembesítő összkommunikáció.

1.10.7. Az ingerösszegezés következményei: 2. A játék

A művészet átmegy közvetlen életbe: az új média televíziós változatának legfőbb fétise a különböző trükkökkel nagy üzletté fejlesztett interaktivitás, mely a nemfiktív formák fellendüléséhez, versenyképességük további növeléséhez vezet. Egy reality-show-ba sokkal könnyebben bevonhatók a nézők, mint egy teleregény alakításába. Az élet is törekszik a művészet felé: az országgyűlési választás és a reality-show villájába való beválasztás kínosan hasonlít egymásra. Az informális hatalmak a globális világban nem kiegészítik a formális hatalmakat, hanem fölébük kerekedtek. Ennek következménye a világ, a viszonyok és játszmák rejtőzködő és ellenőrizhetetlen sajátossága. Ahol nem törekszik az élet reá, mégis „csak ülünk, mint a moziban": az ember mindenütt ott van, de csak az események nézőjeként. A való világ is, mivel csökken a beavatkozási lehetőségek száma, egyre inkább mind egészében csupán képként hozzáférhető. Az élő ember nem tudja megragadni az élő világot, a szemlélővé degradálva kívül rekedt cselekvésalany azonban megkettőzi a szemléletet. A jelenben nem tudja átélvezni és cselekvően birtokba venni a pillanatot, s bekapcsolódva, provokálva, új helyzetet teremteni, tovább vinni a világot; a pillanat így elvész; de az elveszett pillanatot az elveszett ember szereti félretenni, betáplálni, hátha később valamit kezdeni tudnak egymással. Ha a világot nem változtathatja meg, viszont egyre inkább korlátlanul manipulálhatja majd a begyűjtött, konzervált pillanatokat, hibernált időt, aszalt élményeket. Új embertípus jelenik meg, aki mindenütt ott van, fáradtan és konokul, szürkén és passzívan vonul, és nem éli, csak fényképezi az életet. A rögzített világ egyre inkább megengedi, amit a valóság egyre kevésbé enged meg, a beavatkozást. A kirándulás vagy utazás utólag jön létre, nyer értelmet, a vetítéskor. A valóságban ingerbehajtók voltunk, csak a fotelben élvezők. Csak a képek bizonyítják, hogy ott voltunk. A képek győznek meg, hogy vagyunk.

A képek nemcsak kényelmesebbek és veszélytelenebbek, azért is élvezhetőbbek, mert engedelmesebbek, mint a világ. A rögzített anyag a tökéletes gyurma: az egész szellemi világ tökéletes gyurmává változik, az elektronika pedig az ideális játszótárs, amely megszelídített, kezessé tett álvilágot kínál fel, melyet ráadásul, felismerhetetlenné téve a határokat, sikerül összegyúrni a valósággal. Nem tudjuk, a valóságot gyúrják bele a gyurmába vagy a gyurmát a valóságba, s épp ezért érezzük magunkat szabadnak.

Az életet áhító művészet és a művészetet utánzó élet kettős önelvesztése vagy önmegtagadása állapotában a játék nyílik meg, mint köztes tér: minden erre tart. A Gesamtkunst csak átmenet a játék felé, az esztéta álmok a játék térhódítását készítették elő. A filmmédium leveti a filmművészetet, a videojáték, a számítógépes játék és az internet kiküszöböli a művészetek történetét az eddigiekben kísérő szemlélődő attitűdöt. Az új kultúra a melankólia ellen fordul. Az, ami elveszett, már a mindenkori épp megélt pillanatot megelőző élménnyel, az előző, a jelen pillanat által kiszorított, elmúlt pillanattal kezdődik. A költészet és művészet orpheusi vállalkozása megfordítja az időt, s mindenekelőtt az irreverzibilis idő elleni lázadással készíti elő az elevenség dinamikájának általános megfordítását, amit pl. Levinas próbált leírni: az énnél fontosabb a te, a szerzésnél az adás, a végcélnál a folyamat, a szublimálatlannál a szublimált öröm stb. Amit Levinas filozófiailag preparált, ugyanaz, mint amit Norbert Elias szociológiailag: a kultúra folyamata. Elias azonosítja a civilizációs folyamatot a kulturálissal, mi – a széttépett emberlény alapvető ambivalenciáját tapasztalva – nem látjuk egybe foglalhatónak vagy akár párhuzamba állíthatónak a kettőt. A tömeg elárulja az összességet, teljességet,

totalitást, másfelé húz, mint az összesség. Nagy változás tanúi vagyunk, mely ellentétes az eddigi kultúrafejlődéssel. Az eddigi kultúra szembefordul a józan ésszel, az életösztönnel, az érvényesülés parancsával, a reális világ egész kegyetlenségével, a létharc szükségszerűségeivel, s a nagylelkűséget és alkotást tekinti erénynek, érdemnek, sőt, örömnek. Ezzel a jelen pillanat feláldozására alapítja az előző pillanat feltámadását. Talán találkozhatnak egy következő pillanatban? Ne feledjük, hogy az áldozat az eredeti kultúra egyik alapkategóriája. Az áldozat kommunikációs rendszer, a szellemekkel, istenekkel való kommunikáció, a létnek a lényeggel való kommunikációja. Az új kultúrtendenciák lényege azonban az, hogy az ember nem ragaszkodik többé az előző pillanathoz, ezért a mimézis helyébe lép a játék. Az új, transzesztétikus kultúra közvetlen transzkultúra: olyan izgalmakat elevenít fel, melyeken az esztétikum túllépett. Az esztétikum túllépése a túllépés túllépése. A transzcendálás ugyanis a maga-előtt-lét, míg a transz a maga-mögött-lét vonzása (az egy progresszív, ez egy regresszív mozgásforma).

A film sokszorosan túlinformál. 1./ Az objektív válogatás nélkül továbbítja a kamera elé került látható világot, amint azt a nézőszög által feltárt környezet fizikai impulzusai leképezik. 2./ A mechanikus rögzítés világletöltő, ingerbetápláló gépiességén túl a sokszoros – több csatornás – rögzítés komplexitása, a rögzítési szövetség, s az állandó túlteljesítés, az ingerköteg kitágításának kényszere dolgozik a médium fejlődésében. 3./ Ha az irodalmi réteget tekintjük, azt látjuk, hogy a film kedvez a mitikus anyagoknak, olyan elbeszélésmódokat elevenít fel melyek az irodalomban elfelejtődtek vagy perifériára szorultak. Ez megkettőzi az irodalmi elbeszélést: a tradícióban adott egy mese, melynek a konkrét filmalkotás csak előadása. A sikeres film egészében ilyen adottsággá válik, mely újramesélési kényszerhez vezet (variáns vagy remake születik). Az újramesélési kényszert kiegészíti a továbbmesélés kényszere: *Rambo 1*., *Rambo 2.* stb. Az elbeszélő az elbeszélés rabjává válik, a film visszavonja azt a felszabadulási folyamatot, melyet az irodalom kiharcolt a személyes szellem számára. Ahol a film fellázad a maga törvénye ellen, s az irodalomét akarja átvenni, a kollektív előformálás visszaszorítására és a személyes lelemény felszabadítására vágyva, a filmes rendszerint nem a maga személyiségét „veszi elő", hanem az irodalmárét: irodalmi műalkotást adaptál, s ezzel újra létrehozza a mitikus előstruktúrát, melynek a konkrét mű csak leképezése. A film „csodát" művel: a mítosz ellentétéből is mítosz válik közegében. Az aktuális közlemény csak a mitikus paradigma üzenete, megszólalási formája, emlékeinek felidézője, mely bekebelezi a fantáziát a mítosz világába. 4./ Az irodalmi réteg burjánzási hajlamainak rokona más rétegekben a film kései mivoltából következő eklekticizmus. A film a képzőművészeti vagy zenei hagyományt adottságnak tekinti, s egy-egy művön belül is a legkülönbözőbb tradíciókat képes feleleveníteni és kihasználni. Nem hű a felhasznált művészetek törvényéhez, kizsákmányolóként épít rájuk, ebben a tekintetben teljes szabadságra tart igényt. Ez szükséges is, s Adornónak nincs igaza, aki a tiszta zene esztétikája alapján bírálja a filmzenét. A film nem tiszteli a felhasznált művészetek törvényét: így hozza létre a magáét.

Minden talált kulturális forma összefoglalása olyan egyetemes élménydarálót eredményez, amely minden tartalom összefoglalására tör. A film, miközben megvalósítja a minden érzéki ingert egy cél, elsöprő hatás érdekében egyesítő összművészeti műalkotást, sőt összkommunikációt, eddig külön úton járó közegeket alapító érzéki ingertípusokat egyesít, hogy ebbe a szenzációörvénybe merítse, benne kavarja össze, belőle szülje újjá a mitológiát. A piachódító ipar törvénye is beleszól az eredménybe: a film nemzetközi művészet, melynek

termékeit a világpiacon terítik szét, s ez megköveteli a feldolgozott élmények multikulturalizmusát, ami kezdettől fogva jellemző is az új művészetre. A filmközegben a nemzeti mitológiák egyetemes mitológiává egyesülnek, s ma még nem tudjuk, hogy primitivizmusba torkolló bábeli képzetzavar-e az eredmény, vagy a népeket egymáshoz közel hozó és a megértést előmozdító megújulás.

A néző filméhségének fiziológiai és szociális korlátai vannak: az embernek dolgoznia kell, fenn kell tartania létét, s a munka és konkurencia által elnyűtt ember nem tudja fenntartani fáradó figyelmét. A televíziós csatornák filméhségének azonban nincsenek korlátai. A filmek nagyobb részét nem azért sugározzák, hogy megnézzük, hanem hogy mind hatalmasabb készletből választhassuk ki, amit megnézünk. A fogyasztás nagy része pszeudofogyasztássá válik, spekulációs játszmák, befektetési kalkulációk, túlhalmozott tőkemennyiségekkel folyó szerencsejátékok szükséglettárgyai a filmek és nem a nézőké, s a gyártás sem a nézőt, hanem a csatornák kitöltendő adásidejét látja el. A pszeudofogyasztás a valódi fogyasztással legalábbis egyenrangú keresletként lép fel. A gyártást a filmkereskedelemnek vetik alá, a nézőt a gyártásnak és a filmkereskedelemnek. A reklámkampány többe kerül, mint a film, ez bizonyítja, hogy a szükséglet nem valódi, a néző az ipar és kereskedelem gigantikus üzemei működésének legfeljebb üzemanyaga. Az alkotó fantázia e mesterkélt és ajzott feltételek között nem tud lépést tartani a filmigénnyel. Már a televíziós kor előtti filmgyártás átfésüli a nemzetek elbeszélő kincsét, a múlt hagyományait, hogy folyamatosan kielégíthesse a nagyipari tömegtermelés növekvő anyagigényét.

Az összművészeti műalkotásra és az összkommunikációra ráépül az összmitológia. Az összmítosz minden elérhető mítoszrendszer emlékeit beolvasztja, de a mítoszok is törekszenek felé, igyekeznek belépni, megmérkőzni az új közeggel és benne egymással. A bármely helyi kulturális kompetenciába foglalt emlékképek mind egyformán vágynak a feltámadásra, a legnagyobb szenzációra törő érzékiség közegéből való újjászületésre. Ez az újjászületés, szenzációs megtestesülés pedig mintha új harcikedvet ébresztene mítoszainkban, hogy megmérkőzzenek a többivel, s kiharcolják méltó helyüket az emberiség mitológiájában. Új filmközpontok tűnnek fel, nemzeti filmmitológiák lépnek be az egyetemes érintkezésbe (Bollywood, Nollywood). A kazahok pl. Miloš Forman, Ivan Passer és Szergej Bodrov segítségével viszik a világérintkezés porondjára, a nemzeti szuperfilm formájában, helyi kultúrájuk hozadékát (*Nomád*). Amíg egy nép kultúrája csak a dokumentumfilmek tárgyaként jelenik meg, még ha maga csinálja is ezeket a filmeket, akkor sem alanyi jogú részese a világ filmkultúrájának.

Hollywood olvasztótégelyként jelent meg, mely magához csalta a legkülönbözőbb nemzetek tehetségeit, s ilymódon előbb eleven anyagból gyúrta össze azt a komplexust, amit az összegyúrt személyek hivatottak voltak a fantáziában is előállítani. Úgy látszott, az USA legyártja majd az új emberiség összmitológiáját, amíg fel nem lépett a Shaw Brothers illetve Bollywood, s ki nem derült, hogy kikerülhetetlen a párbeszéd, új központok jönnek létre, melyek mindegyike a maga mitológiáján fogja leszűrni a többiekét. A modern akciófilmet Hollywood teremtette meg, a posztmodern akciófilmet a Shaw Brothers. (Az indiai tömegfilm produkciója előbb bontakozott ki, Hongkong azonban előbb tört át, nemcsak a világpiacra törve ki, a világfantáziát is átformálva.)

A filmkultúrában, a gépesített álmok képkultúrájában, a kultúra visszatért a képzelet univerzáliáihoz, melyektől a beszélt és írott nyelv irodalomtörténete, fogalmi közvetítési rendszerek hatása alatt, folyamatosan eltávolodott. A képek globális-szintetikus sűrítési technikája

felülről építkezik, míg a verbális nyelv analitikus-szintetikus technikája alulról. McLuhan fejtette ki elsőként az új média kulturális stílusát, mint a hétmérföldes csizmában járás, a mitikus utalások, a távirati stílus, a nagyvonalú saccolás inkább a szerencsejátékra, mint a tudományos tervezésre emlékeztető kommunikatív stratégiáját. Mivel a köznapokat (és az új médium alapjait is) túlságosan uralja a számítás, mind nagyobb a lazítás, a szabad asszociációk, önkényes képzettársítások, a szürreális spontán írásmód, sőt, a skizofrén szósaláta igénye. A klipkultúra egyesíti a ritmust, a melódiát és a képsalátát, levetve a szellemi terheket, a túl sokrétegűvé vált műalkotás irodalmi rétegeit.

A filmkultúra mint nemzetek feletti képi nyelv, kihasználja a képek általános érthetőségét, melyről a helyi kulturális elkülönülést képviselő verbális nyelv lemondott. A képi nyelv, mint az emberiség tradíciójának deltája, elvégzi az egyszerű alapstruktúrák kidolgozását, az elágazások lenyesését, olyan végső összefüggések kiemelését, melyek arra építenek, ami minden kultúrában közös, s innen kiindulva egyengetik, erre csak óvatosan, lassan építve rá, a sajátos vonások cseréjét. Minden helyi kultúrában dominálnak azok az élmények, melyeket ez a kultúra dolgozott ki legmagasabb formában, melyek a többi, átvett élményt is a maguk képére formálják. Minden kultúra legnagyobb sikerei ismétlési kényszereket nemzenek. Miután a film kidolgozta a közös képkultúrát, ezt sokszorozza, a helyi élményekkel szembesítve és az azokkal való érintkezésből szülve újjá az összmitológia változatait. A hollywoodi korszakban a sajátosnak a közösbe való begyúrása volt a feltűnő, a hongkongi-bollywoodi korszakban az így keletkezett közösnek a sajátosból való újjászülése az új szenzáció.

1.10.8. A filmmédium mint tölcsér

Ahogyan Arany János az eltűnt, elveszett naiv eposzt kereste, úgy keressük a rejtőzködő világeposzt, mely egyszerre naiv Biblia és új Ezeregyéjszaka, s mivel a mitikus emlékek a tudomány és technika korában találkoznak benne, egyszerre olyan, mint Dante Isteni komédiája és Hegel műve, A szellem fenomenológiája. Eleje a Gilgamesre, közepe A királyok könyvére, folytatása talán az Anyeginre, A Karamazov testvérekre s a Bovarynéra majd az Ulyssesre fog hasonlítani. A szellem rekonstruálandó eposza nemcsak kifejezett esztétikai alakulatokat mozgósít: minden köznapi ideológiát, sőt, nagy filozófiai rendszert vagy a pszichoanalízis elméleteit (tehát végül is általában minden nagy elméletet, a természettörténettől a tudományos szocializmusig és tovább) megragadhatunk a benne rejlő létmese vagy világforgatókönyv aspektusa felől.

„Minden egész elveszett?" – kérdi a XX. századi magas kultúra. Ám amikor a magas kultúrában kiszenved a „szellem fenomenológiája", mint már Jung érzékelte, újjászületik a mesében. „Valahol minden megmaradt épségben." – feleli *A kis véreskezű* című film hősének a giccs-Madonna, s ez jelen problémánk szempontjából azért mély értelmű, mert vizsgálataink azt mutatják, hogy a szellem összfolyamatának önábrázolása az univerzális elementáris szimbolikába költözik, a „lélek fenomenológiájaként". A populáris műfajok rekonstruált rendszere olyan virtuális egészet alkot, mely úgy tudja teljesíteni nemzedékeket beavató funkcióját, ha az önkereső szellem „hétmérföldes csizmában" meglépett alapprogramjait őrzi és adja elő. Az egyes műfaj rögzíti, konzerválja és adaptívan regenerálja az emberi érzékenység önkiépítése valamely szükségszerű műveleti szintjét.

Már Schelling úgy ábrázolja a mitikus folyamatot, mint amelyben a „szabad kijelentés" vagy egyéni közlemény tényében egy kollektív összalkotás keresi magát. „Ha azonban az ember egy szükségszerű (a saját képzetek önkényétől nem függő) viszonyt feltételez a tudatban magában, akkor maguktól értetődnek ezek a különböző kijelentések, amelyek egészében mégis megőrzik a főviszonyt és nem szüntetik meg." (Schelling: Philosophie der Mythologie. In. F.W.J. Schelling: Ausgewählte Schriften. Bd. 6. Frankfurt am Main, 1985. 382. p.). Ha a mitikus képzetek szabadon kitalált formák lennének, egy nép vagy a nép egy része sem ápolta volna őket (u.o. 383.p.). A szabad képzetnek csak a kijelentésben, a megelevenítésben, a tradicionális struktúra aktuális élményformába való fordításában van része. A mitológiai képzetek „szükségszerű folyamat által keletkeznek, amely az egész emberiséget átfogja és amelyben minden népnek megvan a meghatározott helye és szerepe." (u.o. 385. p.). A modern folklorisztika és kulturális antropológia lehetővé teszi, hogy a már Schellingnél vagy később Jungnál megjelenő felismeréseket kommunikációelméleti és történeti keretben racionalizáljuk. Egyéni invenció és kollektív konvenció kölcsönhatása, szabad, relatív és kísérleti kimondás és az eszmék szükségszerű kristályosodása nem korlátozza, hanem támogatja egymást a társadalmi imaginárius szféra kiépülésében. Az ellentétek felszabadítják egymást.

A vizsgálat célja nem új narratíva alkotása vagy egy narratíva mértékként való szembeállítása a többivel, hanem történelmi és szisztematikus viszonyaik tisztázása, a párbeszéd rekonstruálása, melyben kiegészítik egymást, hogy együttesen előadják az emberiség belső történetét. A vizsgált össznarratívát a narratívák szokratészi vagy dosztojevszkiji-bahtyini dialógusa szervezi. A vizsgálati módszer kialakítása során arra kell ügyelni, hogy a meséket ne vessük alá új mesének, hanem azt vizsgáljuk, ahogyan egymást vizsgálják és vallatják. Látni fogjuk, hogy az egész egy vajúdási folyamat része, melyben minden elbeszélés az emberi szellem sorsának kifejezése részesévé válik.

Az össznarratíva dialógikus pluralizmusából következik, hogy a mesék meséjének szerkezete formálisan azonos marad, míg tartalmilag ellentétesen értékelhető. E tény következményei fognak megmutatkozni a hermeneutikában, hit hermeneutikája és gyanú hermeneutikája meghasonlásában. Az összelbeszélés lehet az üdv vagy a fejlődés története, de a kárhozat és elidegenedés története is. Értelmezhetjük úgy, mint az üdv megvalósulását az evilági értékek feladása árán, vagy mint a siker megvalósulását az üdv feladása árán, vagy a szellem megvalósulását az élet hanyatlása árán. Az összanyag nemcsak hogy nem áll ellen, ellenkezőleg, meg is kívánja a szakadatlan újraértelmezést.

A korábbi századokban senki sem tudta áttanulmányozni és összesíteni az egész tradíciót. Még az összefoglaló hajlamú időket is akadályozta ebben a felekezeti és nemzeti elfogultság, illetve az eurocentrizmus, majd a szakbarbárság kultúravesztése. Választani kellett, a részben élni, nem az egészben, az új nemzedék azonban nem akar és nem tud választani, semmiből sem szeretne kimaradni elutasítja a „tragikus egyoldalúságot". A hedonista élménytársadalom is megkívánja a világkultúra ingereinek összesűrítését egyetlen kultúrává. A tömegkultúra elsődlegesen nem a műfajalkotó, hanem az újrafelfedező, rekonstruáló, rendszerező képzelet terméke. Az új kultúra formáját az üzleti szellem hatékonysága határozza meg, mely átkutatja a korok és népek hagyományait, mindenkitől elveszi a magáét, és mind eladja az összességnek.

Az irodalom története a folklór kultúra által kínált univerzális kulturális állandók helyi kultúrákká szerveződésének folyamata, míg a filmtörténet a kulturális világképek cseréjének

története, mely a helyi, nemzeti kultúrák szimbolikáját nagy közös tölcsérekbe ömlesztve hozza létre az új egyetemes mitológia versengő és ennek során egymást formáló variánsait. A hagyományos kultúrák végül nemzeti eposzokban s irodalmi formában foglalódtak össze, az új, univerzális (vagy technikai és szellemi divatok által visszanyesett és ideológiailag kontrollált formájában : „globális") hagyományrendszer évadról-évadra modernizált, ezért pszeudoorálisnak tekinthető mozgókép folyamokban testesül meg, melyeket már nem foglal össze és egységesít maga a költő (Homérosz stb.), egységüket az interpretáció tudatosítja. Hawks, Ford, Hitchcock, Pirjev, Willi Forst, Dario Argento, Lucio Fulci, Chang Cheh, John Woo, Patrice Leconte stb. – egyik sem új Homérosz, de együtt ők az új Homérosz.

A metanyelv, mely értékeli a diskurzusokat, a kívülállás folytán egyből kettőt csinál. A metanyelv számára a distanciált, kontrollált, meghaladott tárgy jelenik meg, az ellenőrző visszatekintésben, mint igaz. A metanyelvi princípiummal azonban a meganyelvi princípium harcol a kultúrában. A meganyelv önálló diskurzusokat egyesít nagyléptékűbb közeggé. A meganyelv létjogosultságának kérdése azonos a világkép és világnézet kérdésével: van-e ilyen egyáltalán? Létforma-e az igazság vagy a környezettárgyak használati szabálya? Ha elfogadjuk a meganyelvet, mint a szellem rendszerének logikusan szükségszerű szervét, felvetődik meganyelv és metanyelv együttműködésének kérdése. A metanyelv mostmár nemcsak a nyelvi tudat kettéhasítója, hanem a meganyelv egységszervezője funkciójában is megjelenik. A modern világeposz rekonstruálójaként válik az esztétikai metanyelv szellemi műhelye produkcióesztétikává.

A filmkultúra nemcsak az előző évezredekben szétágazó és helyi kultúrákban specifikálódó fantáziatevékenység deltája. Nemcsak visszatérés a képek dominanciájához. Nemcsak technikai feltámasztása az ősfantázia érzéki konkrétságának, azaz mágikus erejének, melyet a fogalmi tudat uralma elhomályosított. Nem is csak a kölcsönzött és összegyúrt tartalmak visszaszolgáltatása a „globális falu" új kultúrájának, hogy a helyi kultúrákból való állandó újjászületés által kezdje sokszorozni magát. A film nemcsak egyesíti az emberiség tradícióit, s nem is csak duplán egyesíti (hol a helyieket az általánosba, hol az összkomplexumot a helyibe táplálva bele), hanem az egész ömlesztett tradíciórendszert gyorsuló ütemben pergeti le, ismételgeti. Korábban minden kultúra saját alapélményei váltak az identitásmegerősítő ismétlési kényszer tárgyává, a filmkultúrában az emberiség egymással versenyeztetett élményrendszereiből kiszűrt legerősebb impulzusok egysége, a fantázia univerzáliáinak rendszere az önismétlési kényszer alanya.

A populáris mitológiák ismételt lepergetése visszahozza a kultúrába a ciklikus időt. A populáris mitológiák film által összefoglalt rendszere előbb lepereg némafilmként, majd fekete-fehér hangosfilmként, színesfilmként, végül szélesvásznú filmként. Ezután átveszi őket a televízió, amely győzelemre viszi a sorozatelvet, mely a filmkultúrában nem tudott eléggé kibontakozni. A mítoszok a hatvanas évek közepétől áterotizálva, majd a nyolcvanas évektől démonizálva térnek vissza. Legutóbb a computerizált trükktechnika szelleméből született újjá a mozimitológia. Minden nemzedék új technikával csatlakozik rá a mítoszra és új szintéziseket hoz létre, melyek nem feltétlenül igényesebbek az előzőnél. Olykor hihetetlenül bárgyú filmgenerációk közvetítik a hihetetlenül bölcs mítoszokat és bravúros stiláris megoldásokat, ezért érezheti úgy ilyenkor az olvasó, hogy az elemzés „jobb mint a film".

1.10.9. A filmesztétika mint általános esztétika

Az alapvetően irodalomesztétikai ihletésű általános esztétika a nyelv művészi önismeretét képviselő törvényeket általánosította úgy, hogy más művészetek tapasztalatait is befogadják. A XX. század második felében, miután az irodalom elvesztette centrális szerepét, az esztétika is válságba jutott. Az európai modernizáció kultúrájába belépő Magyarország egykor helyesen és éberen tette fel rögtön a kérdést: „Ment-e könyvek által a világ elébb?"

A „ment-e könyvek által a világ elébb" kérdés Vörösmartynál egy másikat tartalmaz: Tudja-e követni a világ a könyveket? A társadalom a kultúrát? Ezáltal a könyvek a kultúra autentikus bevezetőiként jelennek meg, ami a filmről gondolkodók számára az új médium értékelése kapcsán korántsem volt evidens. Előbb arról folyt a vita, hogy művészet-e a film egyáltalán, s utóbb sem sikerült megmutatni és igazolni, hogy a többi művészethez hasonló létértelmező erővel bír. Az elemzések olyan eszméket vonnak ki a filmekből, melyek nem újak és nem mélyek, így a filmeket legfeljebb kultúraközvetítőként képesek megjeleníteni. Pusztán „népművelő" lenne a film? Ez nem magyarázná meg üzenete szuggesztív erejét, a médium befolyását az életmódokra és mentalitásokra. Az el nem végzett vizsgálat síkjai megsokszorozódnak: nemcsak az egyes filmalkotásnak, a műfajnak, stílusiránynak, s magának a filmmédiumnak is van „filozófiája".

Vörösmarty látta, hogy a könyvekben nemcsak össze vannak gyűjtve az értékek, hanem az explicitté létel által szembesülnek is egymással, vitáznak és felelnek önmagukért. Ha az értékek a könyvekben válnak spontán mozgatóerőkből kifejtett törvénnyé, akkor vajon mit nyújt a film? Van-e az értékeknek, mértékeknek és eszméknek egy új generációja, mely a filmben válik tételezetté? A megtétel (az elkövetés) a könyvekben válik tétellé (teoretikus tétellé), a tevés itt szembesül törvényével, a könyv-előtti világban tesszük, amit teszünk, de nem tudjuk, mit teszünk. Vörösmarty azt panaszolja fel, hogy tudjuk, de nem tesszük, tudjuk, mi a helyes, de a helytelent tesszük. Ebben az esetben azonban nem barbárok vagyunk, hanem aljasak.

A filmfejtés feladata a fordított problémával is kiegészíteni a fentit: a film meséi, mítoszai, víziói, álmai és rituáléi alapján kutatni azokat a törvényeket, amelyek a spontaneitást vezérlik, feltárni a „tesszük, de nem tudjuk" szféráját, azokat a törvényeket, amelyeket még nem ismertünk fel, noha praxisunk meghatározói. A kimondhatatlanul hatékony, mert kimondatlan törvények egyaránt képviselhetik a jót és a gonoszt, ezért fontos az önismeret, egyéné, nemzeteké, kultúrköröké, emberiségé. A könyvkultúra alapproblémája a tétlen tudás, a populáris kultúráé az új spontaneitás, a tudatlan tevés, a tevékeny tudatlanság, a szembe nem nézés tettünk törvényével.

A rögzítetlen kép megőrzésére irányuló törekvésről már a kőkorszaki barlangfestmények tanúskodnak. A rögzítés ára a kép mozgásáról való lemondás. Az ember mint szemmel orientált, nappal élő, két lábon járó, mindenevő csúcsragadozó szaglása és hallása visszafejlődik, miközben a fogalom a látás alá rendelődik, annak klasszifikációs eszközeként bonyolítva le érzékelés és vizsgálat kölcsönhatását. Nem visszafejlődés-e, hogy a rögzítetlen szó és a rögzített írás korát a rögzített kép kora követi? Nem vezet-e vissza ez a rítus és kultusz korába, ahonnan az állókép majd az írás rögzítése és a templomban az írás kultúráját közvetítő szó és állókép kivezetett? A film kora a fogalmi tudás megrendülését, a világnézet kora végét jelenti-e, vagy azért tér meg az ember a legintenzívebb érzékiséghez, melyet a megmozdult és egyben rögzített kép képvisel, hogy a fogalom kérdéseit tegye fel neki?

A könyvkultúra kivonul a tényvilágból. A fekete jelek a fehér papíron olyan közegbe hívnak, amelyben minden létet döntés előz meg. A képek ezzel szemben visszavisznek egy eldöntött világba? Vagy olyan korai tapasztalatmezőket elevenít fel a mozgóképek elementáris esztétikuma, melyek új döntéseket tesznek lehetővé? Az eredeti törvénykezés fabuláló törvénykezés: a törvényt a fabula igazolja a sorsok tanulságaként. A film talán olyan közegbe visz, ahol a spekulatív kultúra nem gyakorolhatja többé az absztrakt parancsok diktatúráját, minden eszménynek felelnie kell az érzéki-materiális létezés kérdéseire, mely végre közvetlen is megszólal, dialógusra kényszerítve a spekulatív kultúra eddigi monologizálását. A film visszavisz a kezdethez, s épp Vörösmarty kérdésére válaszol, amikor, felismert, de nem követett törvények bukását észlelve, tér vissza az érzékiséghez. Bergman arról beszél, hogy a *Persona* forgatása bizonyos értelemben az életét mentette meg. „Ez nem túlzás." – teszi hozzá. „Szabadon mozoghattam a néma rejtelmeknek abban a világában, amely csak a filmművészet számára nyílik meg." – írja a rendező (Ingmar Bergman: Képek. 1992. 55. p.). A *Persona* alkotója beszámol a felszabadulás öröméről: „Végül is nagyszerű hangulatban forgattunk. A felvevőgép mellett és munkatársaim között, akik minden új helyzetben velem tartottak, a fáradalmak ellenére is végtelenül szabadnak éreztem magam." (55.). Aki azonban képes magát teljesen felszabadítani, az emberiséget szabadítja fel, nem egyszerűen új törvényeket írva elő, hanem felszabadulásunk törvénye keresésére tanítva. A hatvanas évek művészi korszakában és szellemi forradalmában a film önbizalommal ostromolja a kimondatlant, így válnak a képek a fogalom tanítómesterévé.

Ma a modern érát elhagyó (vagy általa cserben hagyott) emberiségnek kell feltennie végre a száz éven át elmulasztott kérdést: „Ment-e filmek által a világ elébb?" Ha a film Gesamtkunst, akkor a filmesztétika az új általános esztétika. A filmesztétikának az esztétika végső kérdéseire kell új választ adnia, s ehhez, ennek feltételeként, előbb a végső emberi kérdésekre adott specifikusan filmi választ értelmezni, verbalizálni. Miért megyünk moziba? Mit hozunk haza, hogyan változunk át a moziban, ugyanaz-e, aki hazajön, mint aki elment? Egy-egy sikeres tévésorozat sugárzásakor miért ürültek ki a városok utcái?

A filmesztétika előbb a film kisebbrendűségi érzésével küzdött és az új médium művészet mivolta igazolásával foglalatoskodott. Később – s ez még ugyanaz a komplexus – a strukturális poétika irodalomelemzési módszereit igyekezett meghonosítani, átvinni a filmkultúrába. Meddig lesz a filmesztétika tanuló? Mikor változik át tanítóvá? Végül, e konfliktusból kimenekülve, inkább eltűnt, felolvadt a nyelvészetben, szociológiában vagy az identitáspolitika – feminista és posztkoloniális elméletben kulmináló – ideológiai harcaiban.

Mi az akadálya, hogy a filmesztétika a maga sajátos kulturális tapasztalatából és új élményeiből kiindulva gondolja újra a művészet lényegét? A filmről gondolkodók nem válaszolták meg a döntő kérdést: vajon a filmi diskurzus teljessége hogyan írja át, írja újjá a lelket, szellemet, kultúrát? Milyen rendkívül korai alapvető bevésődésekért felelős a film? Ne feledjük, hogy az irodalom nem nyúlt bele ilyen korán az egyén fejlődésébe, legfeljebb a „szájhagyomány" korában.

Lehetséges, hogy vannak olyan irodalmi művek (Odüsszeia, Gargantua és Pantagruel, Mahábhárata, Ezeregyéjszaka, Vízparti történet, Gendzsi regénye, Hamlet, Don Quijote, Nyomorultak, Faust, A Karamazov testvérek stb.) , melyekből, egyenként véve, egyetlenükből is többet hozhatnánk ki, mint a világ minden filmjéből. Ha azonban az irodalmi tradíció alapján akarnánk megírni a szellem eposzát, melyet a film egyszerűsítő és sűrítő munkája készen kínál fel számunkra, az előkészületek is sok emberéletnyi időt kívánnának. Csak a film teszi

lehetővé az egész állandó újrapergetését, az irodalom vizsgálója egy író vagy korszak világában rendezkedik be s van otthon.

A film egy kései és természetellenes kultúra feltételeiből következő összképet ad, aminek megvannak a maga előnyei, de hátrányai is. A filmtörténet úgy viszonyul a művészetek történetéhez, mint a tragédiához a szatírjáték. A filmről való gondolkodásnak van egy olyan aspektusa is, mely szerint az egyetemes szellem- sőt művészettörténet szatírája. A filmkészítő exhibicionista, a néző voyeur, a filmesztéta pedig szatír(ikus).

A filmszakirodalom, a nagy pionírok idejéhez képest, mind unalmasabban belterjes, mind serényebb a hatalmas apparátussal kreált álproblémák felhabosításában, mind egyértelműbben szolgál elhárító mechanizmusként. Ha ezt a fajta szakirodalmat olvassuk, valóban kérdésessé válhat szemünkben, a szellem történetének része-e a filmtörténet? Van-e köze a filmnek a végső problémák felvetéséhez? A filmszakirodalom (kritika és esztétika) hármas vétsége 1./ az esztétikai és 2./ általános filozófiai szellem elpárolgása a diszkurzusból, továbbá a 3./ politikai sterilitás. Vörösmarty egy a mainál kevésbé korrupt és hanyatló világban született kérdését kontextusába kell visszahelyeznünk, hogy megérthessük a költőt, politika és filozófia mély egységét a végiggondolásban. „De hát hol a könyv, mely célhoz vezet? / Hol a nagyobb rész boldogsága? / Ment-e könyvek által a világ elébb?" (Vörösmarty Mihály összes versei. Bp. 1961. 444 – 445. p.). A filmelmélet emancipatórikus, de nem – vagy nagyon ritkán – szubverzív. Ez a paradoxia azt jelenti, hogy a filmelmélet a film számára, de nem a filmtől követel. A film művészetként való elismerését követeli, ahelyett, hogy a filmtől követelné az emberlét végső kérdéseire adott korszakalkotó válaszokat, amilyeneket Aiszkhülosztól Shakespeare-en át Brechtig vagy Beckettig adott a dráma, vagy Nofretéte királynő szobrától Magritte képeiig adott a képzőművészet stb. Vannak-e ilyen válaszai a filmnek, s hol a tanúságuk? A filmelmélet nem tudta megragadni a film mélységeit vagy a film a világ mélységeit? A konklúzió: a filmelmélet mindenek előtt magán kell, hogy számon kérje, hogy a filmtől nem kérte számon, hogy a film számon kérje a világtól: „hol a nagyobb rész boldogsága?" Amíg erre a filmelmélet nem vállalkozik, semmivel sem több, mint a filmszakos diákok kínzóeszköze, a filmkultúra spanyolcsizmája.

Tehát: van-e a filmnek válasza a „hogyan kell (embernek) lenni?" kérdésére? Hogy a filmelmélet ezt a kérdést megválaszolhassa, előbb további kérdéseket kell feltennie. Hogyan szólítja meg a létet a film, közelebb jutott-e a léthez a film évszázada? A film új módon artikulálja az újkori gondolkodás alaptémáját, a valóság keresését. Van-e Isten? Van-e valóság? Miért vetődhet fel egy filmelmélet keretei között a reális világ létének és megismerhetőségének problémája (a fentiekben az indexikális ikon elméletében vagy az alábbiakban, a „Filmfejtés" fejezeteiben)? Vagy fordítva: az egy politikai ontológia kidolgozásával foglalkozó Žižek miért dolgozik filmpéldákkal (Die Tücke des Subjekts. Frankfurt am Main. 2001.)? A filmi esztétikum immanens öninterpretációja, a vulgáris kultúra implicit művészetfilozófiája kihívás az esztétika számára, hogy mindezt fogalmi szintre emelje. De a filmnek nemcsak immanens esztétikája van, a film évszázadának tapasztalataiból nemcsak új esztétika következik. El kell kezdeni a filmcsináló és filmnéző ember világnézeti hozadéka, a filmi tudás, a filmformákban feldolgozott tapasztalat immanens filozófiai, metafizikai, ontológiai koncepcióinak fogalmi rekonstrukcióját is. „Nem látják, hogy egy olyan tényező vonult be a tömegek lelkébe, mely majd messzebbről vizsgálva, egyenlő jelentőségű lesz a könyvnyomtatás feltalálásával." – írja Szabó Dezső (A mozi. In. Panasz. 201. p.). Az író előtt

már a némafilm idején világos a film mitológiai univerzalizmusának jelentősége: „tömegek millióit" szólítja meg az új művészet, s „beviszi őket messzi korok, távoli népek lelkébe." (uo. 201.). Csak az esztéták érzéketlenek az idők és néplelkek kommunikációja iránt: „Még nem látják, hogy azon az egy pár négyszögméter vásznon készül a világ lelke." (uo. 201.) A film által egységes világmitológiává szervezett helyi kulturális tradíciók egyesülése olyan életérzést és létfilozófiát implikál, mely nem egy zárt világ hipotézisén alapul, oldja a zártságot, ám nem a rendszer, a struktúra vagy a totalitás felszámolása, ellenkezőleg, dinamizálásuk érdekében. A filmkultúra keresett filozófiája nem azt jelenti, hogy mi akarnánk filozofálni a filmről, sokkal fontosabb annak kutatása, hogy a film miként filozofál a világról.

1.10.10. A fikcióspektrum olvasása (Végső olvasatok ellentétessége)

A narratív világképek sorozatának két pólusa az abszolút fiktív (fekete fantasztikum) és az abszolút nemfiktív (a referenciális kommunikáció). Horror-fantasztikum és realista valóságábrázolás pedig az elbeszélő fikció két pólusa. Az utóbbi leszármazottja az esztétikai inger, mint az esztétikai realitás önfelmutatása. A realisztikus filmben a fénykép mint ténykép alapjaira építenek a kulturális realitáskép számára „hiteles" narrációt, míg az absztrakt filmben a filmkép csak esztétikai tény akar lenni.

A fikcióspektrum két határán két döntő láncszemet, kulcsélményt találunk, egy archaikusat, melyből minden tudat kinőtt, és egy aktuálisat, amely minden tudatot befogad. Egy ősformát és egy normálformát. Egy alapformát és egy uralkodó formát. A genezis eredetformáját és a konszolidáció győztes formáját. A fikcióspektrum vizsgálata késztetett az esztétikum alapkategóriájának megkülönböztetésére középponti kategóriájától. E két lényegkategória differenciálása alapján az esztétikum képe két ellentétes módon felépíthető, mert az alapkategória szemlélete „decentrálja" ugyan a középponti kategória által szervezett képet, de nem fosztja meg érvényétől.

A középponti kategória a kommunikatív centrum, a jelen összefogó szellemi középpontja, az aktuális érzékenység alapítója, mely közvetít az együtt élő tudatformák között, és meghatároz egy korspecifikumot. Hiererchizálja az érzékeket, hogy a kor feladataihoz idomítsa az értékek rendszerét. Egy gyűjtögető kultúrában más érzéknek kell erősnek lennie, mint egy technikai kultúrában. Az alapkategória ezzel szemben az ősélmény kifejezése, amelyről a korábbi élmények leszakadnak. Az alapkategória az alapprobléma tanúja, melynek megoldásáért harcolva az össze többi probléma születik.

A középponti kategória az írásmód győztes fogásának forrása, az alapkategória az antropológiai ős-szcéna kifejezése, melyből az emberi dráma kibontakozik, az érzékenység emberi formája fellobban. Az alapkategória és a középponti kategória szétválása konstituálja a fejlődést. A középponti kategória a mitikus kultúrában a borzalom, a regényes kultúrában, a hegeli „hőskorszakban" a kaland, a modernségben a próza. Az alapkategória változatlanul – a mind több közvetítő rétegen áttetsző – iszonyat. Ha megszületik egy „új érzékenység", ez megtagadja – hogy leválthassa – az előbbit, s berendezhesse a maga éráját. Leválthassa a régi hierarchiát az újjal. E váltás és szembenállás eredményeképpen a régi megőrződik alapkategóriaként, s az új lép fel, mint középponti kategória. Az alap már nem középpont, megindul

alap és középpont konkurenciaharca, megindult a fikciókspektrum (kommunikatív spektrum, érzékek spektruma, szellem spektruma, lelki differenciálódási formák, világképek skálája) fejlődése. Az alapoktól való korszerű nekirugaszkodások csak a megtagadások által őrzik az alapot, új és új rétegeket építve rá. Az alap azonban üldözi a megtagadásokat, ezért szorongást kelt. Az elfojtásnak sokkal mélyebb oka van, semmint pusztán valami puritán szemérmesség vagy örömökről lemondó teljesítménykényszer.

A múltbeli érzékenységek, mint örökségek, az új középponti kategória szempontjából másodlagos alapok, melyek a végső alap felé vezető utalásokként is szolgálnak. A lovagkor középponti kategóriája pl. a kaland, mely a kivonulás által győzi le az alapszorongást, mellyel az önteremtésre ítélt, rizikós lényegű lénynek fejlődése minden stádiumában új megoldásokat találva kell megküzdenie. A próza is megőrzi a kalandot, csupán a kalandküszöböt viszi alább, s ugyanazokat a funkciókat banálisabb események teljesítik. (Hasonlítsuk össze Joyce Ulyssesének bolyongásait a homéroszi hős iszonyatos és kéjes, vagy Don Quijote nevetséges, de még egymásra lefordíthatatlan idegenségek határain át vezető, eseménygazdag bolyongásaival.)

A középponti kategóriák versengése az alapokat gyarapítja. Az optimista felszín, akár a progresszió diadalútjaként, akár a divatok versengéseként stilizálja mozgalmasságát, szembe kell hogy nézzen az alapok mély melankóliájával. A ma a tegnappal, a tegnap az alappal néz szembe, az alap az alaptalannal, az ősalak az alaktalannal. Érthető az újítás versengése, a menekülés előre, az alaptalan vagy a halálösztön vonzását kifejező pólussal szembeni ellenpólus keresése. A történés tragikus pólusával szemben új és új cselekvésstratégiák ellenpólusát igyekszik a kultúra dramatizálni. A szcientista korban azt értékelik, ami majdnem tudomány, és mégsem az („különösség”), a posztmodern azt értékeli, ami majdnem tény, és mégsem az („szimulákrum”).

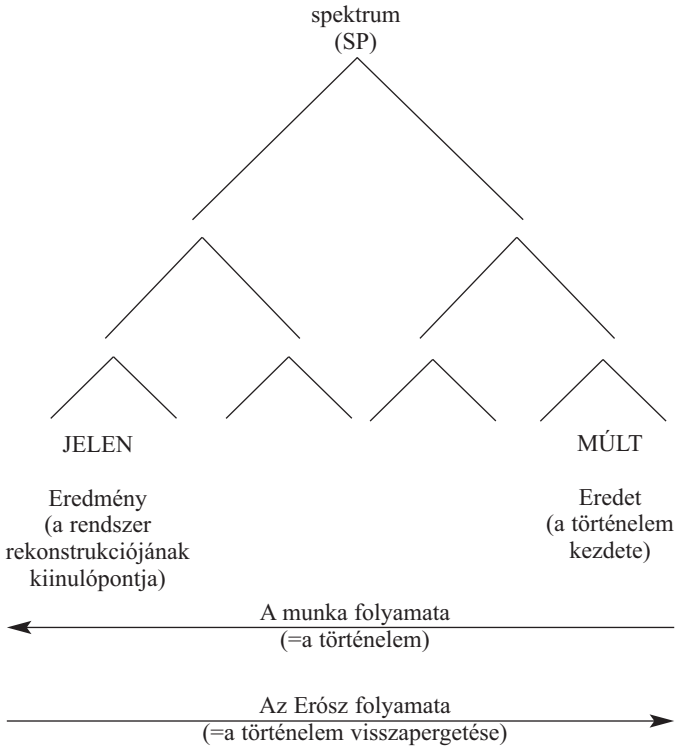
A vázolt spektrum kétféleképpen olvasható, a kommunikációs formák, fikcióformák, művészi világképek sora egyik vagy másik pólusról kiindulva értelmezhető. Ez a kezdet konfliktusa: valahol el kell kezdeni a diszkurzusformákról szóló disputát, s a két kezdet egyenrangú és egyformán csábító. A rendszer strukturális kristályosodási pontja a referenciális kommunikáció, genetikus kristályosodási pontja a fekete fantasztikum. A fikciókspektrum mint a szimbolikus világok egymásutánja, egyik irányban a valóságvizsgálat előrehaladása, másik irányban a fantázia radikalizálódásának képét nyújtja. Az össz-szöveg, mint abszolút szöveg, két ellentétes olvasata konfliktusában kezdi magát relativizálni. A későbbiekben folytatja a relativizáció művét az össz-szöveg leképezéseinek radikalizálódó individualizációja. Egy kis törzsi kultúrában mindenki ugyanazokat a mítoszokat s hagyományokat ismeri, s ugyanúgy tudja. Az, hogy a mai emberhez mi jut el az összmitológiából, s a személyes élmény mennyire szervezi meg vagy hogyan komplettizálja, nagyobb tért nyit a variánsoknak. Ma a kultúra, szubkultúra és egyén választásai nyomán, változatosan alakulnak az összfolyam immanens, latens, jórészt tudattalan konkretizációi.

Most nem az individuális konkretizációk sokaságán való áttetszésében vizsgáljuk a spektrumot, csak az alternatív alapkonkretizációk viszonya a problémánk. Milyen törvényszerűségek nyilvánulnak meg a kettősségben, s milyen képet ad a létről a két olvasat?

A fogalmi tudat ébredése a képi fantázia legátlása, és a képi fantázia újraébredése a fogalmi tudat lebénítása. A tudás sorban elhagyja a meghitt világokat, míg a képzelet alászáll az elhagyott, a gyakorlati élet és a tudás által evakuált világokba. A spektrum története győzelmek sora:

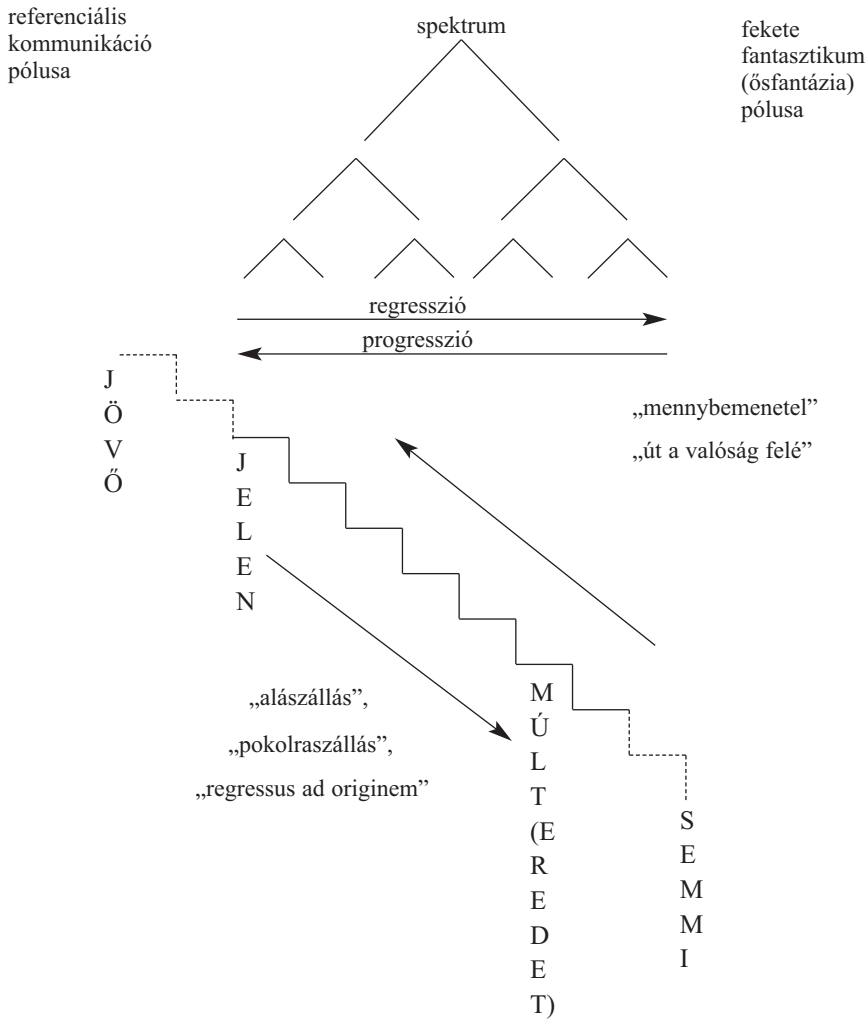
a kaland legyőzte a fantasztikumot, a hős a rémeket, később a kisember a hőst. Ma már azt a patetikus kisemberezést is elviselhetetlennek érezzük, amit az *Aranyláz*t hangosító chaplini kommentár közvetít. Végül a feltörekvő, derekas kisember, a XX. század elejének népszerű hőse kibukik a narratívából, átminősítik a „populista demagógia" ellenhősévé, a kisembert (még mindig a legkisebb fiút, aki végül egész nőt és fele királyságot kap) legyőzi az átlagember (aki fele nőt kap és semmilyen királyságot) vagy a szakember semlegesített élményszubjektuma, az utolsó ember, a győzelmek ambíciójának legyőzője, az emberkép legyőzője, aki kilép az emberi spektrumból, s megnyit egy új spektrumot, melynek nem organizációs princípiumai a tudatosulás, a növekedés, a szellemi-erkölcsi utazás. Az istenek majd a hősök elhagyták világunkat. A legújabb stádiumban a posztmodern filozófus, aki új hamelni patkányfogóként lép fel, az „embert" is világunk elhagyására készti. A fegyelmezettebb, determináltabb közegek legyőzték az öncélúan mozgalmast. A józanság, a tudás legyőzi a képzelgést, a megvalósítás az ábrándot. A felvilágosodás győzelme, a beszámíthatóság fokozódása, hatalomnövekedéshez vezet. Az ember képzetét búcsúztató Foucault egyúttal a hatalom fogalmát rehabilitálja.

1.10.11. Expressz szellemtörténet



31. ábra

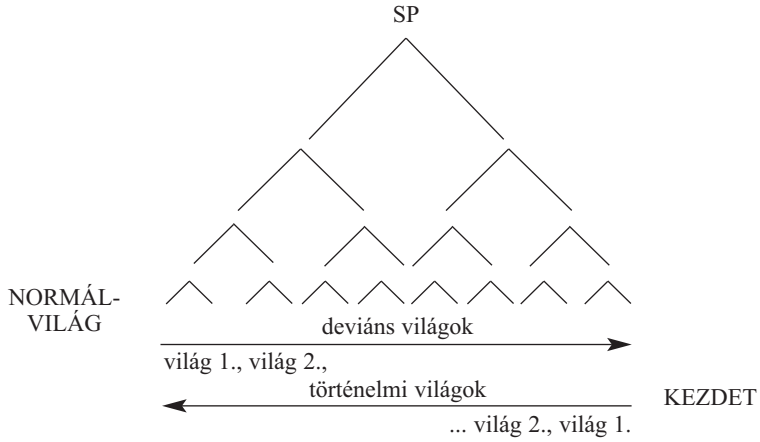
A film száz év alatt ismételve az eddigi történelmet kitevő elmozdulásokat, olyan sűrítményt hoz létre, melyet az eredeti elmozdulásokat is tekintetbe véve értelmezhetünk átfogóan. A neorealizmus a nyomorúság ellen tiltakozott, az őt követő analitikus film (Antonioni, Fellini, Bergman) az értelemhiány mint magasabb nyomorúság ellen. A reménységek korában az embert akarták felszabadítani (a neorealisták a közösséget, a posztneorealisták az egyéniséget), ezért kerestek új perspektívákat, s hagyták el a konvencionális elbeszélés beidegződései által uralt szférákat. Az ő világukat elsöprő mozgalom is tekinthető újabb felszabadító mozgalomnak, mely a jeleket akarja felszabadítani az ember gondjainak szolgálata alól, s a jelek szabad játékát követeli, a jelrendszert bénító vagy legalábbis fékező konvenciók elleni lázadásként.



32. ábra

A két mozgásforma, a soha nem volt keresési kényszere és a mindig volt ismétlési kényszere, vagy ha tetszik az újítás és a megtérés ismétlési kényszerei a fikciópektrum kultúrájának megművelési formái. A progresszió bővíti a fikciópektrumot, s a regresszió tartja életben. Az előbbi új formákat hoz létre, az utóbbi feleleveníti, ápolja, gondozza, differenciálja a meglevő formákat. A progresszív aszkézis hajtóerői a csalódások. A progresszió, mely túl akarja lépni az adottat, mindig talál valamit, ami illúzió, hazugság, konvenció, sematizmus, banalitás. Soha nem érzi elég közel „magát a dolgot". A regresszió a meztelen létet, a robbanó erőt, a be nem fogott energiát, a lélek- és életszubsztanciát keresi a dolgok mögött, de nem a fizikai környezetellenállás, hanem az önformáló lét minden formálást hordozó közvetlen igazsága értelmében. A progresszió abszolútuma nem látható. A tárgy felé való menetelés végtelen, a külső valóságkeresés a végtelenben való elveszettség érzésével küzd, a tudás soha sem teljes. A kezdőpont több reménnyel kecsegtet, talán van abszolút kezdet, mely nemcsak a megfáradt vagy csalódott élet számára vonzó látomás. A modernitásnak le kellett mondania az abszolútságról, mert a kezdetleges az abszolút és a kifejlett a relatív, a jövő felé tartó létvonalak szétfutnak, s nem találkoznak csak a múltban. A jelenben és a jövőben nincs semmi, ami végleges, mert csak a múlt végleges. A múlt végpontja, a végleges véglete, az abszolút tájékozódási pont. A pszichoanalízis hermeneutikája ezért radikálisabb, mint a teológiáé. A teológiai, irodalmi és filozófiai hermeneutikában megvan a hajlam, hogy kivonuljon a szövegekből, a szent szövegekre korlátozva érdeklődését (ahogy a kantiánusok Kantra, a marxisták Marxra stb.), míg a pszichoanalízis hermeneutikája, nemcsak a szövegekkel foglalkozik, az egész életet szöveggé nyilvánítja.

A narratív világok harcának két külön vizsgálandó aspektusa van; a fikciópektrum narratív világain két ellentett forgatókönyv alapján kelhetünk át. Az egyik az idegenségeket bejáró Odüsszeusz útjának térképe, csakhogy ez esetben a szellem az új Odüsszeusz, vagyis a metahistória utasa, az összes előző utasok sűrítménye; a másik mintakép a pokoljáró Dante (és az összes pokoljárók) : a „világok világa" vázlatát követő utazás ezúttal a mélységeket és magasságokat keresi, nem a békét. Odüsszeusz végcélja a köznapiság, mely Dante kiindulópontja. Az idegen világokban elveszett Odüsszeusz számára egyértelműen a köznapiság a vágyak netovábbja. Dante esetében a köznapiság a válság színhelye, s a messzeség és idegenség csak az első úton pokoli, később átértelmeződik paradicsommá. A köznapiságból keresett idegenség ambivalensebb, mint az idegenségek vándora által vizionált „haza".



33. ábra

Ha a köznapiságból indulunk, úgy a szokás és az evidenciák jól ismert világa jelenik meg normálvilágként, s a többiek deviáńs világokként. A világok kutatása a fantázia utazása a világ végeire. Ha a „világ végéről" azaz a káosz és szomszédvilágai tájékairól indulunk, akkor az első kimondható, megformálható összefüggés, a legprimitívebb és legarchaikusabb képzetek labilis világa lesz a világ 1., melyből a tapasztalatok szerzése és elrendezése által, a világ feltérképezése és az önfegyelmezés eszköztárának elsajátítása során jutunk el a szervezettebb, magasabb, késeibb világokba (világ 2., világ 3. stb.). A világ 1. az elvileg végtelen progresszió kiindulópontja, míg a késeibb (magasabb számmal jelölhető) világokból vissza, a világ 1. felé vezető út nem végtelen regresszió, de radikális regresszió a végtelenhez, mely a distinkciók s az általuk vizionált véges összefüggések és rendezett viszonyok felfüggesztése által, ugrásszerű szellemi megmozdulással, közvetlenül hozzáférhető. Van tehát egy végtelen, amelyhez végtelenül lehet közelíteni (a racionális végtelen) és egy másik végtelen, melybe a szellem beleveti magát (az irracionális végtelen).

Az egyik lehetséges kutatás – szellemi utazás – rendezési elvét a világ 1. kijelölése alapján kapjuk meg, a kutatás tárgya pedig a végtelen progresszió útja, lényege a felvilágosodás meséje, a lélek ébredése, a szellem fenomenológiája, a hit és bizalom, remény és akarat nagy elbeszélése, a haladás, az üdv, a mennybemenetel forgatókönyve. A másik lehetséges kutatás során fordított utat teszünk meg, utazást a világ végére, pokoljárásra vállalkozunk. Pokoljárás helyett semmi-keresést is mondhatunk, mennybemenetel helyett pedig a lélek ama törekvéséről beszélhetünk, hogy a felszínre küzdje magát (mint a *THX 1138* című Lucas-film hősei). Utóbbi példánk azt is mutatja, hogy a filmek összessége kutatásának két megközelítési módja már a filmekben is előrajzolt, kétféle dramaturgiaként. Az *Egymillió évvel Krisztus előtt* című film pl. a progresszív dramaturgia elvén alapul, hőse, Tumak, a film végére válik a homo sapiens megtestesítőjévé. Az újabb filmekben ezzel szemben mind gyakoribb, hogy megnyílik valamilyen kapu vagy átjáró, és mind kegyetlenebb, archaikusabb és kísértetiesebb dimenziókat tár fel egy regresszív dramaturgia pokolra szálló szenvedélye (*Gonosz halott*). Ez nem feltétlenül maga a tradicionális pokol, de egy a kultúra és civilizáció vívmányait visszavonó, elembertelenedett dimenzió (*A texasi láncfűrészes mészárlás*).

1.11. A normálvilág és a devianciák. A fikciópektrum strukturális olvasata

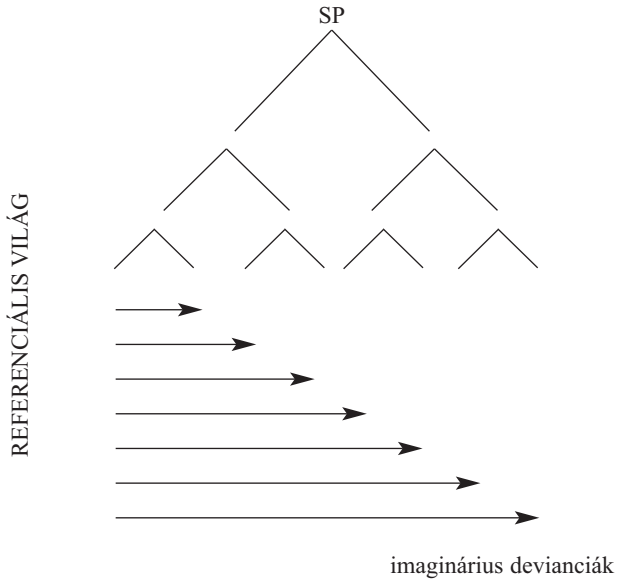
1.11.1. A referenciális kiindulópont perspektívája

A szinkronikus szemlélet kiindulópontja az éber tudat normálformája, az érzékenység intézményesített formája, a valóság uralkodó társadalmi képe, a tudattörténeti fejlődés végeredménye. A referenciális kommunikáció közli az észlelés- és cselekvésvilágot, amelyben az egész ember és társadalom benne él. A referenciális kommunikáció tárgya a gyakorlatilag alternatíva nélküli világ, a referenciális kommunikáció a megkerülhetetlen kommunikációs forma. Életünket a kommunikatív spektrum mindenkori végpontján éljük: a jelen a szellemi fejlődés mindenkori végeredménye. Így a genetikus végpont a strukturális kezdet, a fejlődés végeredménye a nullavilág, melyből az emlékezet a múlt, a cselekvés a jövő felé indul el.

A jelen emberének természetes kiindulópontja a referenciális kommunikáció. Ez az a tudatvilág, amelyet világtudatként él át, s ezzel összehasonlítva, ettől eltérőként tapasztalva, éli át a többi tudatvilágokat imagináriusként. A természetes és gyakorlati világképet rendszerező tudatformából kiindulva tekintjük a többi tudatformát a valóságtól, a tényvilágtól eltávolodó elhajlások rendszerének. Ha valóságképünkben imaginárius elemeket tárunk fel, ezzel elhagytuk a leleplezendő illúziókkal terhelt érzékenységi formát, átléptünk egy újabb valóságképbe, a régi már csak vizsgált és nem vizsgáló készség.

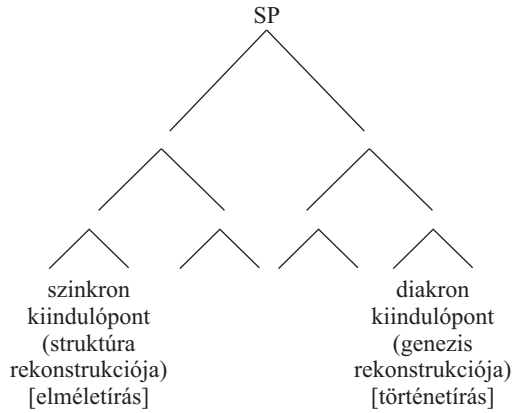
A szinkronikus kiindulópont a tökéletesen magától értetődő: mind így látunk és érzünk. Ugyanakkor csak igazolóként szilárd a pozíciója, de nem igazoltként. Ez az, amit előbb-utóbb levedlünk, elvetünk. Ebben jelenik meg a valóság, de ez a valóság, amely ma még a legellenállhatatlanabb valami, holnap már csak a fantom jogán él tovább. Az öröklött formák sokszorosan formáltak, ezért az imaginárius világok képe szilárd, míg a realitás frissen formált képe rendkívül változékony. A valóságkép eme változékony és félkész természetét mindinkább átveszi az egyes mű is. Míg a képzeletszerű művek kikristályosodott teljességet nyújtanak, a valóságképet formálni akaró művek eszménye a „nyitott műalkotás": gyakran félkész anyagot adnak, melynek formálásához meghívják a befogadót.

A hír, a nemfiktív forma uralkodóvá válásával, írja Walter Benjamin, „a mese kezd visszahúzódni az archaikusba" (Walter Benjamin: Kommentár és prófécia. Bp. 1969. 100. p.). A kommunikatív spektrumon belül nő a nemfiktív szerepe, s ennek megfelelően, várható visszahatásként, az egyre több elvetett érzékenységi formával feltáplált fikcióspektrumon belül, nő a kalandos és fantasztikus elemek szerepe. A képzelt világokat teremtő szemantikai devianciák esztétikai céllal elevenítik fel az elvetett, determinálatlanabb világképeket. Kilépést, kimenőt kínálnak a valóságképből.



34. ábra

A kevésbé valószínű világok azért kevésbé valószínűek létüket tekintve, mert tartalmi tekintetben több mozgás, változatosabb elmozdulás-tömeg, színesebb relációs variancia valószínű bennük, mint az ismert világban. Több bennük a lehetőség és könnyebben elérhetők az eredmények. Mivel azonban a valóságkép, az ember és világ interakciójában adott világ, a mi valóságunk képe, mely szakadatlanul megvalósulóban van, nincs készen, a múltbeli, mozgékonyabb – kevesebb törvényismerettel terhelt, azaz „kalandosabb", „fantasztikusabb" – valóságképek a jövőbeli mozgékonyabb valóság elképzelésének indikátorai. A jelen valóságkép a praxis fegyelmezését és a körülményekhez igazítását szolgálja, míg az elvetett valóságképek újrafunkcionalizálása fantáziaképként a lét dinamikus lehetőségeinek körvonalazását szolgálja. Ezért rendült meg a régi esztétika, mely a valószínűség megállapítását az értékelés, a valószínűtlenség kimondását a stigmatizáció eszközeként alkalmazta.



35. ábra

A jelen kommunikációs rendszer vizsgálatából kiinduló leíró elemzés, az élő érzékenység struktúráját kifejtve, a természetes alapbeállítottságot rekonstruálva közelíti meg a devianciákat, melyeket perspektívája eleve másodlagosként sorol be. A szinkronikus szemlélet a jelent tekinti egésznek, s a jelen részeinek, rétegeinek az idők örökségét. A szinkronikus álláspont egyoldalúsága diktálja az elmélet „másik oldalát", a diakronikus megközelítést, mely a teljességet időbelinek tekinti, a rendszert a folyamatban és nem azon túl keresi, a folyamat rendszereként, a lefolyások rendjeként szemléli (pl. mint a növekedés rendjét). Az időbeli rendnek csak egy része a jelen rendszere, s amit előbb rendszernek láttunk, így már csak stádium. Az idők rendjét vizsgálva meglátjuk, hogy minden réteg vagy stádium egykor az előzményeket összefoglaló és a következményeket a maga módján előlegező aktuális teljesség volt, így az összrendszer a teljességek teljessége. A történelem az extenzív teljesség, a jelen az intenzív teljesség. A szinkronikus szemlélet az intenzív teljességet, az életvilágot tételező beállítottság struktúráját keresi. Minél erőteljesebben szinkronisztikus az érzékenység és pragmatikus a kor mentalitása, a tradíció eme érzékenység számára annál inkább csak a realitásérzék irreális holdudvara.

A szinkronikus szemlélet azonban, épp az esztétikában, nehézségekbe ütközik, mert az esztétikum – ebből is fakad az utóbbi évszázad permanens modernizációs hisztériája – mintha nem volna az „idők magaslatán". Az érzékenység spektrumát az bővíti, hogy az ember soha sem érzi magát eléggé „itt". A szinkronélmény bántalmai, az ittlét-tudat sérelmei abból fakadnak,

hogy a tudat nem érzi magát elég áttetszőnek, magát pillantja meg maga és a tárgy között. Az esztétikumban ezzel szemben funkcionálissá válik ez a késleltetés és önreflexivitás.

A szinkronikus kezdet pólusán nem esztétikai formát találunk, hanem olyan világképet, amely rögtön levedli elképzeléseit, ha esztétikai tulajdonságokat fedez fel bennük. A szinkron kezdet pozícióját a referenciális kommunikáció foglalja el: mely – a differenciálódott művészi érzék szempontjából tekintve – minden lehetséges esztétikum leváltása valami más által; az esztétikum vége a jelen kezdete, a modern érzékenység kiindulópontja, s eme radikális antiesztétika a „józan ész" hatókörében az esztétikum mértéke. A naiv világkép és élet, szemben a maival, átfogóan esztétikai. Vico szerint az esztétikum az élet átfogó kateróriája volt, Dewey szerint az kellene, hogy legyen, a tény azonban az, hogy kiszorul a szabadidőbe, s még azon belül is kiszorul a cselekvésből a szemléletbe. Az esztétikum középponti kategóriája az esztétikai érzékenység centruma, amely mértéket szolgáltat az esztétikai perifériáknak, s az esztétikai spektrum különbségeinek rendszerében, a tőle való távolságuk mértékében határozza meg e centrum a formák megítélését. A modernitásban azonban az esztétika középponti kategóriája, ahogy neki az esztétikai perifériák, egészében is periferizálva van, alávetve az uralkodó érzékenység középponti kategóriájának, mely antiesztétikus természetű. A polgári esztétikum állandó kiútkeresés, harc a hátrányos helyzet következményeivel. Áltudományként besorolt és alávetett mivoltában előtudományként keres kiutat (előlegezve a szociológiát vagy a pszichoanalízist), vagy tökéletesített politikai publicisztikaként, mely ideális tényekről számol be.

Az esztétikum középponti kategóriáját nem kereshetjük a kommunikatív spektrum referenciális pólusán, csak az imaginárius spektrum referenciális-közeli részén, ahol a kommunikatív spektrum elméleti és praktikus formáit leváltja az imaginárius spektrum, a munka és tudás világát, a fikció, a játék és a képek világa. (Az „érdek nélküliség" beállítottsága bármely valóságot is szemléleti képként állít elénk. A szemlélődő számára a világ is csak kép, de ő még megtérhet a tárgyhoz, kézbe véve és felhasználva azt. A tudat ezért csak a mimézis illetve fikcionalizáció által biztosíthatja az esztétikai beállítódást, – a tárgy képeként első fokon eltávolítva a tárgytól, s a tárgy ideális képeként másodfokon eltávolítva a közvetlen valóság egészétől – s így biztonsággal átemel a realitáselv világából a Libidóéba, a munkából az élvezetbe, a cselekvésből a szemlélődésbe.) Az esztétikum középponti kategóriája azt a helyet jelöli ki, ahol a mindenkori érzékenység esztétikaivá válik. Ezen a ponton találjuk a választ, mi az az impulzus, amely ma szükséges és elégséges feltétele, hogy a köznapi és teoretikus tudatot leváltsa az esztétikum. Az elemi esztétikai differencia úgy bukkan fel, mint a tudat kenyértörése az élettel, minimális distanciája, újrakezdésre való hajlama, az élet ítélőszéke alá rendelt tudat ítéletmondása az élet felett, a teremtés korrekciója. A polgári kor a minimális korrekciónak tulajdonít legnagyobb értéket, mert ebben látja a világok közötti átjárhatóság garanciáját. Csak így nem érzi elveszettnek a korrigált világot a korrigálatlan, a lehetséges világot a gyakorlati világ, mint a közös tevékenység számára létező életfontosságú közeg számára.

Az esztétikum középponti kategóriáját az imaginárius spektrum (fikciópektrum, képspektrum, játékspektrum, szenzációspektrum stb.) mindenkori történelmi végpontján, az idők kezdetével, mint homályos alvéggel szembenálló, reflektorfényben álló felvégen találjuk, a jelen érzékenység szervező közepeként. Azon a ponton, ahol az éberség nevében szakít a tudat az álmokkal és fantáziákkal, de visszanéz és tudatos felhasználást keres és biztosít

számukra világában. Az esztétikai spektrumon belül az a pont a végpont, mintegy a mesefolyamok óceánjának felszíne, ahol közlekedési utakat kínál a tudat az élet számára. A kommunikatív spektrumon belül ez a pont az esztétikai és esztétikumon túli rétegek határa, ahol az esztétikum megbízatást kap, mely kiutalja szerepét az érzékenység rendszerében.

Az esztétikum középponti kategóriája kijelöli a helyet, ahol egymásra talál az érzékenység és a világ, az érzékenység korszerűvé, a világ pedig kifejezővé válik, míg az alapkategória azt a pontot jelöli ki, ahol nem a korszerű esztétikum, hanem maga az esztétikum, az igenlő és tagadó, értékelő érzékenység robban bele a világba. A középponti kategória integrálja az esztétikumot a világképbe, míg az alapkategória az aktív érzékenység vagy egzisztenciális minőség, mely eredetileg kidifferenciálja az esztétikai viszonyt és tulajdonságot. A középponti kategória az utolsó nagy lépés, mely által az esztétikum maivá lett, az alapkategória az első nagy lépés azon az úton, amelyen az emberlét esztétikaivá lett. Az alapkategória egyértelműen poláris és végső szellemi entitás, mely az érzékenység forrását képviseli. Az alapkategória az első szikra, a reduktív vizsgálat által megragadott végső minimum, melynél szellemileg kevesebbet s egyúttal nagyobb erejűt nem találhatunk. Ez az érzéki erőkkel legsűrűbben feltöltött, ugyanakkor legkevésbé bonyolult és reflektált összefüggés. Ha találunk olyan emóciót, mely kiolt minden reflexiót, az alapkategória forrásvidékéhez közelítünk. A középponti kategória ezzel szemben, minthogy az esztétikai érzékenység helyét jelöli ki a jelenvaló világban, meg nem állapodott és szakadatlan elmozduló. Az alapkategória egy naphoz hasonlítható, melynek a mindenkor legutóbb kirobbant bolygója a mindenkori középponti kategória, mellyel a naprendszer új pályát, s a pályarendszer több helyet foglal el. Az esztétikum középponti kategóriája a mindenkori aktuális, hódító érzékenységet és képességet fejezi ki, mely által az esztétikum korszerűen, a korábbi változatokat meghaladva közvetít józanság és szenvedély, tudás és képzelet, fogalom és emóció, éberség és álom között. A középponti kategória esztétikumbeli poláris pozíciója azért középpozíció az általános kommunikatív spektrumban, mert az esztétikum az egész világkép mértékformáló közepe. A középponti kategória közvetíti a normálvilág és az esztétikum viszonyát, az alapkategória az idők teljességét. Minden időt lehet kutatni dokumentumai segítségével, az idők teljességét azonban csak vizionálni lehet, sőt, mivel minden jelenidőt nemcsak keretez, hanem ostromol is, hogy megnyilatkozhassék benne, mint cseppben a tenger, nem lehet nem vizionálni. A középponti kategóriák váltakozása írja a művészettörténetet, s az alapkategória azonossága írja bele a művészettörténetet a léttörténeti bevésődések olvasatába, az emberi természet könyvébe.

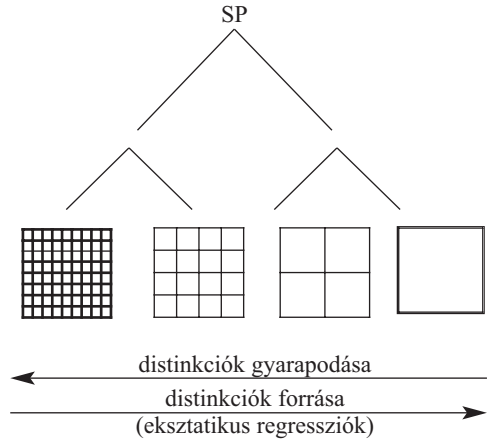
A (világnézeti) normák által tartjuk felszínen magunkat és a (hasonlóképpen általánosított: világképi) devianciák alapján közelítünk az alapokhoz. A normák által nyitunk tért a cselekvés távlatainak, s a devianciák által nyitunk tért az élmény mélységeinek. Jövő időket üldözünk a normák segítségével, elmúlt idők üldöznek a devianciákban. Normákból szőjük a társadalmi lét szőnyegét, devianciákból egy erre merőleges pókhálót, melyben az idő, az üdv, a végzet, a kárhozat ül.

1.11.2. Az eksztázis elmélete

Az ember viselkedését a tárgy felől a tényismeret, a közösség felől a teendők, kötelességek, illendőségek, szerepek ismerete határozza meg. A sikeres kultúraelsajátítás eredményeként evidens, hogy milyen tényállás esetén hogyan kell reagálni: a szabálytalan reagálás idegenkedést vált ki a közösség részéről, mert a többiek kiszámítható reagálásait és így kooperációját is zavarja. Az ismeretek és szerepek rácsa, melyek a tárgyvilágnak illetve a viselkedéseknek adnak formát, a realitásérzék pályájára állítják a specializált, meghatározott tárgykészletet meghatározott viselkedési készlettel összekapcsoló praxisokat. A szerepek ismerete meghatározza a célokat, a pozitív tárgyi tudás pedig az eszközöket. A tárgyi tudás és a szereprendszer készségkészlete is évezredeken át halmozódik. Az akceptálható variánsokat kiemelő és beazonosító megkülönböztetések rendelkezésünkre bocsátják a tárgyak és viszonyok törvényeit. A cselekvésvilág pragmatikus világképe csak az egyes célmegvalósítások hatékonyságát tartja szem előtt. A köznapi világ mint a rutin és megszokás világa, a reprodukció szolgálatában instrumentalizálja embert és világot, s bárminek csak ebben az értelemben vett hasznos tulajdonságait veszi figyelembe. A rutin és megszokás praxisában nyersanyag, munkaeszköz és munkás kapcsolatára redukálódik a világ, a tárgyak pusztán ismétlődő szükségleteink és szokásaink közlekedési táblái, nem kimeríthetetlen potenciák.

Bár az emberi lény világot észlel, nem pusztán ösztönreagálások kiváltóit, a megbízható reprodukció, a létfenntartás érdeke, a rutin és megszokás leredukálja, beszűkíti, amit az emberi észlelés kitágított. A lét túlcsodrduló, „fölösleges” gazdagságának paradicsomából kiűzettünk a verejtékes munka siralomvölgyébe. Mivel a köznapi tudat érdekszolgálati egydimenziossága csak a mindenkor közvetlenül hasznos funkciókra figyel, külön praxis válik szükségessé, az antropogenezisben már feltárult, de a köznapi reprodukcióban utóbb elveszített gazdagság újra felfedezésére, a létezőére, mely tele van az ember szempontjából felesleges tulajdonságokkal, és a világéra, mely tele van „felesleges” létezőkkel.

A lét megtermelése színhelyének, a munka és harc világának kiegészítő ellenvilága a lét eltékozlása. Az előbbit Marx írta le, az utóbbit Bahtyin és Bataille. A halmozás haszonelvű és konfrontatív ökonómiájával szemben áll a szétszórás, pazarlás, a dúskálás antiökonómiája vagy preökonómiája, ahogyan az anális fösvénységet megelőzi az orális parazitizmus, mely dúsan és önként áradó kincset fogyaszt, nem ismerve a viszontszolgáltatás kötelezettségét. Némelyek (pl. Fromm) a preökonómiát az emberiség külső életében is feltételezik, mások (pl. Paglia) arra utalnak, hogy elég ott tanulmányoznunk, ahol egzaktan vizsgálható, az ontogenezis alapjainál.



36. ábra

A mindenkor elért, a felhalmozódott tapasztalat által a mindenkori jelenig összehozott distinkciók együttese az ismeretrács, melynek durvább vagy kifinomultabb mivolta fejezi ki a kulturális realitáskép történelmi kiépülését. A több empirikus distinkció pontosabb alkalmazkodás a környezethez; a több értékdistinkció az életstratégiák módosításának fejlettebb készsége, a traumákkal szembeni tehetetlenség szűnése. A „minden", distinkciók híján: semmi. A distinkciók hálója fogja ki belőle a „valamit", minél finomabb distinkciók minél sűrűbb hálója, annál több nagyságrendet, mélyebben analizált mikrovilágokat. Minden kultúra specifikus distinkcióhalmozást folytat, egy technikai kultúra másféle distinkciókban gazdag, mint egy agrár társadalom. Minden ilyen specifikum pedig az adott kultúra hozadéka az összemberi érzékenység számára, mely a distinkciók cseréjében él.

A mind a tárgyi tulajdonságokban, mind a viselkedésekben hasznost és haszontalant, relevánsat és irrelevánsat megkülönböztető distinkciók léptetnek be lét prózájába, s a distinkciók epochéja léptet ki a létharc, háború és munka világából. Bahtyin a nevetést jellemzi a tényvilágot konstituáló evidenciákat érvénytelenné nyilvánító reagálásként. A nevetés „mindennemű gondolati és világnézeti végérvényességet és megoldottságot elutasít." (Mihail Bathtyin: François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Bp.1982. 6. p.). Az élet újratermeléséből kivált számtalan ellenpraxis szolgálja az automatizálódott evidenciák epochéját. Így az utazó nem azt a valóságot látja, amelyet útra kelve elhagyott, és nem is azt, amelyet azok élnek át, akik otthon vannak az általa felkeresett világban. Az utazó látó: idegen tekintete megfosztja a viszonyokat a bennük élőket hipnotizáló evidenciáktól. A szakadatlan határátlépés maga keresi azt, ami az extrémszituációkban bennünket keres fel. Váratlan, de kétségtelen tény, hogy a humorhoz hasonlóan „működik" a kéj és az iszonyat. „A humor minden végleges dolgot megsemmisít." – írja Bahtyin (uo. 340.). Nemcsak a humort, a „memento mori" élményét is a megmerevedett létösszefüggés dekonstrukciós eszközeként ábrázolták, ez is ősi-népi dezautomatizációs technika, mely még Heidegger filozófiájában is visszhangzik. Az evidenciák epochéjának egyenrangú eszköze a populáris kultúra évszázadaiban a humor és a horror. A kettő rokonságát észlelte Marx, aki a szellemi temetkezés formájaként érzékelte a humort: az emberiség nevetve búcsúzik az idejétmúlt mentalitásoktól, szklerotikus kultúráktól.

Az ekszt́ázis, mint a merev életösszefüggésből kitörő szenvedély megnyilatkozása, mindennapi lázadás. Kilépés az elhasznált érzékekből és viszonyokból, az automatizált érzék dekonstruálása, a lezárt érzékenység felnyitása, az első napi világ létteljességének felidézése. „Ha valaha, az emberi nem hajnalán, fennállt egy aranykor, akkor ennek nem volt kultusza, mert még minden dolog mély volt, mint a világ, mert minden fűszálon felszikrázott a legtávolibb csillag fénye, és minden tele volt istenekkel. Csak amikor az idő múlásával a dolgok elhasználódtak, az emberek kifejlesztették szokásaikat és megszokott módon gondolkodtak és éreztek, a szokások eltorzították és elhomályosították az emberi nem őseredeti otthonosságát a szilárd földön, a nyitott ég alatt, csak akkor vált egy különös praxis feladatává az élet megszokottá és közönségessé válását, melynek veszélyét érezték, áttörni, és a túlságosan ismerőssé lesüllyedt dolgokat megint felragadni az elveszett csillogásba." A kultusz aranykor-pótlék, s az esztétikum kultusz-pótlék: „A kultusz az egyediesült, véges dolgokon felcsillanó őseredeti világfény helyreállításának kísérlete." (Eugen Fink: Spiel als Weltsymbol. Stuttgart. 1960. 130. p.). A realitáskép distinkcióit levetve az ember álomszerű világokon kel át, melyek vágyait, szorongásait, visszatérő élményeit, elementáris alaptapasztalatait fejezik ki, majd végül az ürességgel, a mindennel és semmivel néz szembe.

Az ember ősrégi törekvése „a normális tudat felszámolása egy minőségileg más tudatforma javára." (Mircea Eliade: Yoga. Unsterblichkeit und Freiheit. Frankfurt am Main. 1977. 44. p.). A világot a közösség alakítja át a történelemben, az egyén a közösség tagjaként vesz részt a világ átalakításában. Az átalakító munka eredményei azonban az emberi viszonyok és az anyagi környezet alakulásának olyan általános tendenciái, amelyeken az egyén aligha ismeri fel keze nyomát. Teljességében átalakíthatja ezzel szemben saját világviszonyát, ez a módja, hogy a maga erejéből és azonnali hatállyal leváltson egy világot, iménti világviszonya világát. Két útja van a változtatásra: a feltételek változtatásával változtatja meg önmagát, mint a feltételek reflexét, vagy önmaga változtatásával változtatja meg a feltételeket, mint a cselekvő ember reflexeit.

Az ekszt́ázisban átélt omnipotencia-élmény bizonyos értelemben nem illuzórikus: közli az emberrel, hogy többre képes, mint passzív alkalmazkodásra, az új ember más módon reagál és új dolgokat vált ki a világból. Az embert nem pusztán abban az értelemben „várta a világ", hogy bizonyos feladatok várják, abban az értelemben is, hogy a felébredt szellem magának a világnak a megváltozása: maga a világ létmódja, ontológiai össz-szerkezete változik a tudatosság és szabadság ébredése által. A tudatos lény hatalmának legelső és legkézenfekvőbb megnyilatkozása, hogy a tudat képes az önátszervezésre, s vele – az egész cselekvésrendszer újjászervezése által – a világ kihívására. Az alternatív tudat az alternatív lét modellje.

Az ekszt́ázis az életteljesség modellje az élményteljességben. Az ember az élményteljesség által keresi az életteljességet, a világ pedig az ember életteljessége által teljesül be, a puszta élet átszellemülése értelmében. A világ magára talál a felismerés örömében és igenli magát: az emberi szellem a világ Erósza.

A különleges tudatállapotokat előidéző technikák, melyek a törzsi rítusokban még komplex formában vannak jelen, a magas kultúrákban specializálódnak. A „más"-állapotot a tudás (sâmkhya), az aszkézis (jóga) vagy az ekszt́ázis (sámánizmus) hozzák létre. Az ekszt́ázis a lét és tudat – új érzékenység révén alternatív létformákkal terhes – „más"-állapota elérésének ősi, népi technikája. A tudás és az aszkézis az intellektuális elitek vívmányai. Amikor ősi, népi tendenciák térnek vissza, törnek be a vallásfejlődésbe, nő a mágikus, csodás és ekszt́atikus elemek szerepe. Ezt – a vallástörténetben megfigyelhető – dinamikát az esztétikum

története is örökli: a tudás és aszkézis a „művelt”, „magas”, elitárius esztétikum koncepciói, míg az eksztázis a populáris esztétikum öröksége.

Az elhagyott banális létformában kényszerű határok felszámolásának eredménye a coincidentia oppositorum, mely a predistinktív világ kulcsa. A coincidentia oppositorum mint „az ellentétek reintegrációja” (Eliade, uo. 265. p.) eredménye a nyugalom az izgalomban, a harmónia az intenzitásban, a boldog tombolás. Ha kiszabadulunk az elkülönítő és szembeállító ráció fennhatósága alól, a mindenség egységével találkozunk, de nem a szembenállás módján.

Az eksztázis „a tudat hozzáférhetetlen területekre való behatolása” (Eliade, uo. 67. p.), melyek megnyílásának feltétele a kilépés az instrumentalizmus (a kényszer és fáradság) világából. Az eksztázis, mint egy alternatív imaginárius axiomatika által konstruált tudatforma, a köznapi reprodukció módjától eltérően hoz kapcsolatba a létezéssel. Büchner végtelen gyönyörérzésről számol be, melyben minden dolgok eleven egysége szólítja meg az embert (Georg Büchner: Lenz. In. Werke und Briefe. Leipzig. 1968. 102. p.) Deleuze és Guattari Anti-Ödipusza így értékeli Büchner Lenzét: „…maga mögött hagyta ember és természet viszonyának töréssíkját és az eme szétválás által feltételezett orientációs mintákon kívül mozog.” (Gilles Deleuze – Félix Guattari: Anti-Ödipus. Frankfurt am Main. 1974. 8. p.). Ha kilépünk a tárgyi viszonyból, a merengés, ábránd vagy eksztázis alternatív axiomatikájának fennhatósága alatt „sem az ember, sem a természet nincsenek már jelen, hanem egyedül csak folyamatok, melyek egyiket nemzik a másikban…” (uo. 8. p.). Szubjektív és objektív eme meg nem különböztetettsége, Winnicott terminológiájában a „primér őrültség” világa (D. W. Winnicott: Von der Kinderheilkunde zur Psychoanalyse. Frankfurt am Main. 1983. 120. p.). Kiinduló létformaként éppúgy elfogadja a kultúra a „primér őrültséget”, mint periodikusan visszatérő kivételes állapotként.

Az alternatív érzékenységet alapító coincidentia oppositorum a felszabadítás szerve, melynek célja egy „szabad mag” emancipálása, kiváltása a realitásérzéknek alávetett szolgálatból. Ha cselekvő és szenvedő énünk lenne világviszonyunk és létmegértésünk utolsó fóruma, akkor eszméink csak cselekvéseket nemző pragmatikus ideák, aktivitást nemző illúziók volnának. Mi azonban úgy tekinthetünk a cselekvő és szenvedő énre, mint az a tárgyak világára: az emberben mindig marad egy szabad mag, mely nem a törekvések sikerével áll vagy bukik, sorsa nem azonos a törekvések sorsával. Az eksztázis mint egzisztenciamód természete az aktív határtalanság: a lét körvonalai elvesznek, de aktív dinamikus centrum képződik, az új, másféle világélmény alternatív alanya, melynek mozgásformáját két – látszólag ellentétes – fogalom írja le, a belevetettség és az elengedettség. A belevetettség mindenoldalú, aktív érzékenységgel tapad a világhoz; maximális erőfeszítéssel törekszik maximális eredményre. Az elengedettség az instrumentális ember beszűkült figyelmével, görcsös igyekezetével és vaskalapos merevségével szakító beállítottság. Az önátadás, a megnyílás, az oldódás, mely nem ennek vagy annak, hanem mindegyiken túl, az egésznek adja át magát, érintetlen marad a viszonyoktól, miközben lelki békével egyesül a közeggel, amelyben azok vívnak egymással. Belemerül az egészbe és leválik a részről, közeledve távolodik és egyesülve válik el. A misztikusok ennek az alternatív imaginárius axiomatikának a törvényeit igyekeztek több-kevesebb sikerrel kifejteni.

A felszabadult spontaneitást a mindenséggel összeforrott érzék vezeti, nem a tételes tudás. Az eksztázis felébreszti azt a szabadságot és az információk elemzését megelőző eredendő élni tudáson alapuló életrögtönzést, amit a „Légy spontán!” kijelentés paradoxiája úgy követel, hogy egyúttal lehetetlenné is tesz. Belevetettség plusz elengedettség egyenlő az aktív

átengedettséggel, a szubjektum-objektum viszony szétszakítottsága által meg nem támadott létegység önmozgásával. A realitásérzék létharcát vezető axiomatika fennhatósága alól való kilépés „az őseredeti spontaneitás újrafelfedezéséhez vezet." (Eliade, uo. 274. p.) Bahtyin karnevelisztikus világában a nevetés a kitörés kulcsa, s a karnevalisztikus világkép a köznapi létfenntartás kényszerteendői rabságának hiperkorrekciója.

Szükségünk van egy kifejezésre, mellyel összefoglalhatnánk az eksztázis összes alternatíváit, merengést, ábrándot, mély nyugalmat, unalmat stb. A kirobbanás ellentéte a magába omlás, az emanáció megfordítható, az önlét is pulzál, nemcsak a világegyetem. Eksztázis és ensztázis, végső izgalom és mély nyugalom, a gyakorlat két pólusa. E skálának – Schütz és Luckmann szerinti – két pólusa a kivételes tudatállapotok különleges tudatfeszültségei és a féléberség. A heideggeri „mély unalom" is a „féléber köztes fokok" jelensége, melyekben megszűnik a figyelem célorientált koncentráltsága és az erők speciális gyakorlati érdek által szervezett összefogottsága (Alfred Schütz – Thomas Luckmann: Strukturen der Lebenswelt. 2. köt. Frankfurt am Main. 1979. 166. p.). Mind az eksztatikus, mind a féléber állapotban „messzemenően felfüggesztésre kerülnek a köznapokban uralkodó relevanciastruktúrák. A pragmatikus motívum elveszti hatékonyságát." (uo. 166. p.). Mindkét élmény kilép a gyakorlati életből, de ellentétes irányban hagyja el. Az eksztatikus kilépés rövid tartamú, míg a féléber szürkületi állapotok tartóssá válhatnak (uo. 157. p.).

Az egyik határállapotban mintha a különbségeken inneni homály, a másikban az élesen látott különbségeken túli ragyogás egységesítené az élményt. Eksztázis és ensztázis szubjektuma nem törekszik rá, hogy elhelyezze magát a környezetben, nem a tér meghatározott pontjához és az idő meghatározott pillanatához kötve éli át magát. A heideggeri „mély unalom" is „agyonüti az időt", de a „megáll az idő" kijelentés az eksztázis szimbóluma is. „Megszűnik a belső idő koordinációja a világidővel." (Schütz – Luckmann, uo. 167. p.) Az időélmény érzéstelenítése, az időtlen nyugalom érzése felfüggeszt minden feszültséget és sürgetést. A „siralom völgye" valójában a „feszültség völgye", melyben a létharc gyötörte élet az oldódásról, megkönnyebbülésről álmodik. A múló időt meglátogatja az örökkévalóság, – ez lenne a minden életben elérhető megváltás, az értelem megnyilatkozásának nagy pillanata, melyben a mulandó lény az örökkévalósággal „egyidejű". „Megáll az idő" – megváltozik a létélmény időisége, az eksztázis – melyben a mulandó lény látogatja meg az örökkévalóság könnyűségét – kilépés a siető, lefutó lineáris időből. Az öröm eckhardti képlete: a lélek leválik az időről . „Tudjátok, mi által Isten Isten? Isten azáltal Isten, hogy teremtmény nélkül való. Ő sohasem nevezte meg magát az időben. Az időben teremtmény van, bűn és halál. Ezek bizonyos értelemben rokonok egymással, s mivel pedig aztán a lélek lehullott az időről, ezért ott nincs sem fájdalom, sem kín; igen, még a gyötrelem is öröm lesz ott számára." (Eckhardt Mester: Beszédek. Bp. 1986. 47. p.). Később fog fontossá válni gondolatmenetünkben az alternatív axiomatika minden kínt és örömöt átértékelő sajátossága: a közönséges örömök kínná, és a közönséges kínok is örömmé válhatnak.

Hasonló átalakulás a térélmény sorsa. A newtoni tér éppúgy szétesik, mint a lineáris idő. Az ember úgy érzi, mintha nem a tér egy pontjába volna bezárva, az omnipotens lebegésélmény mintha a tér egészében lenne jelenvaló. Ezt a jelentőségnövekedést a vallások gyakran tengelyélményként interpretálják: az „itt" a közép, s az én a világ tengelye, hol megnyílnak a magasságok és mélységek. A létélmény transzformációja eksztázis és ensztázis közös teljesítménye. Az eksztázis a világban találja meg az ént, az ensztázis az énben a világot. A mámor

csúcspontja ugyanoda jut, ahová a nyugalom és ernyedés, a meghitt intimitás homályos bensősége vagy a „dicsőség felfénylése" ugyanúgy az én számára valóként mutatja be az őt körülvevő világot. Minden vágy a vágytalanság vágya, minden izgalomvágy a nyugalom vágya. A végtelenbe kiáradás és a nyugpontba sűrűsödés összefügg. Csúcspontján boldog nyugalomba csap át az izgalom: az eksztázis végpontja az ensztázis, a mély nyugalom boldog izgalma. Az eksztázis valójában eksztázis és ensztázis, míg az ensztázis nem kell hogy eksztázissal járjon.

Az előbbiekben ábrázolt differencia-kiürítés eredménye az indifferencia békéje, valamilyen elementáris békeélményhez való regresszió. A tudat kikapcsolását, a jó alvást, valamint az izgalom csúcsra futását, az orgazmust is akadályozza egyén és környezet békés viszonyának hiánya. A világgal együtt jelenik meg a teljesítmény követelménye és az összeillés zavarai, míg az orgazmus, az unio mystica vagy az „óceáni érzés" a fötális egzisztenciamód emlékét idézik. Ez az alapélmény az organizmus tökéletes egysége a számára lényeges környezettel. A realitáskép szétesésében és az emóciók és általuk vezetett aktivitások felszabadulásában álló regresszió a léttörténetet előre hajtó katasztrófák illuzórikus meg nem történtté tétele olyan védett, uralt térben és időben, mely nincs az ellenséges, idegen erők fennhatósága alatt (vö. Bálint Mihály: Az őstörés. A regresszió terápiás vonatkozásai. Bp.1994. 58-71. p.). Bálint Mihály az „amaeru" japán szót elemzi, mint a primérszeretet kifejezőjét (uo. 68. p.). Elemzése eredménye hasonló a Sartre-i szerelemkoncepcióhoz: szeretni= szeretve-lenni-akarni (Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts. Frankfurt am Main. 1962. 472. p.). Az eksztázisban maga a világ válik az ezt beteljesítő anyai öllé vagy öleléssé. Ebből fakad, hogy az eksztázis, ha nem legitim, a közösség felhalmozott, életet és kultúrát védelmező tapasztalatai által felvigyázott praxis, extrémen veszélyeztetheti az életet.

A realizmus és naturalizmus különbsége talán úgy is felfogható, mint az előbbi nagyobb ereje a szubjektivitás átvilágításában, melyet az utóbbi már csak megfigyelési tárgyként ér el. Beöthy Zsolt Kálozdy Bélája sokat őriz a szentimentalizmus korának érzékenységéből a realizmus érájában. Számunkra azért érdekes mű, mert kétszeresen nem egyidejű törekvő és pozitivista korával, nemcsak a szentimentalizmus érzékenységét őrzi, ugyanolyan erővel mutat előre a negyvenes évek film noir melodrámái vagy a Bette Davis-melodrámák melankolikus ambivalenciája felé. „Ilyen rossz sejtelemmel, némán és szomorúan kezdődött a szerelem. Mintha csak vigasztalni akarták volna egymást valami nagy csapás gyászában. De amint benn voltak már a szerelemben s megszűntek gondolkodni viszonyukról, rajtok is erőt vett amaz önfeledtség, mely éppen oly kevéssé vár valamit, mint amennyire nem fél semmitől." (Beöthy Zsolt: Kálozdy Béla. 1.köt. Bp. 1908. 45. p.). Abból adnak itt vissza egymásnak valamit a szeretők, amit a magzat kapott az anyától: innen az eksztázis melankóliája, mely arra figyelmeztet, hogy a szerelem, ellentétben a kevéssel beérő nyers szexszel, kezdettől fogva a melankólia eksztázisa. Nemcsak az orgazmus, minden eksztázis összeolvadás a primér környezet valamilyen pótlékával. Az eksztázis mint a lelki primérfolyamat kontrollált felszabadítása, szabadon engedi, ami az emberben lakik, felkavarja a lélek elfeledett mélységeit, így az alternatív érzék mindezekkel érzékel. Az éberséget csökkentő baráti világ, mely felnyílásra és önátadásra késztet, a kis ingerek nagy örömét hozza magával. Az éberség csökkenése csak a harci éberséget szünetelteti, mely átadja helyét egy más érzékenységnek: ez a béke másrészről igazi mozgalom, mely mindazt felszabadítja, amit a világ hadiállapota megfegyelmez. Az eksztázis világa nem „jón-rosszon túli" cinikus és démoni, hanem „jón-rosszon

inneni", elfogulatlan világ. Az eksztázisban kétségtelenül van valami antiszociális, a szociális kapcsok szabályozottságán túli, szabályozhatatlanul mély és feltétlen kapcsolat értelmében: „A boldogság soha sem közös, nem általános, nem kollektív. Mindenki a maga számára boldog, ahogy mindenki a más számára szeret." – írja Hamvas Béla (Láthatatlan történet. Bp. 1988. 50. p.). A boldogság, mint a preökonómiának megfelelő preetika, összhangban van a coincidentia oppositorum episztemológiájával: „Az öröm nem egyéb, mint eggyé vált sok." – írja Hamvas Béla (uo. 51. p.). Ez a boldogság visszazuhanás az első lélekbe, visszaolvadás a létbe való eredeti, feltétlen beleolvadottságba. Sokat beszéltek Homérosz isteneinek erkölcstelenségéről. „Az istenek nem erkölcsösek és nem erkölcstelenek, hanem szabadon e viszonytól, abszolút boldogok." – írja Schelling (Schelling: Philosophie der Kunst. In. F.W.J. Schelling: Ausgewählte Schriften. Bd. 2. Frankfurt am Main. 1985. 225. p.). Az erkölcsiség a véges felvétele a végtelenbe, a boldogság a végtelen felvétele a végesbe, írja Schelling ugyanitt. Az erkölcsiség a szimbolikus szférába való integráció, a gyermek felvétele a társadalomba és kultúrába, míg a boldogság a világ asszimilálása a gyanútlan feltárulkozás és öröm élményébe. Az előbbi a lacani apa, az utóbbi a preödipális anya viszonylatában bontakozik ki: ezért beszélünk az anyai szeretet mindent elfogadó feltétlenségének őskorrupciójáról, melynek mimézise a szenvedélyes szerelem.

1.11.3. Eksztázis, deszakralizáció, fikcionalizáció

Következő feladatunk az eksztázis kulturális antropológiai és pszichológiai fogalmának esztétikai fogalommá való általánosítása, s az eksztázistechnikák olyan rendszerének felvázolása, melyben az Eliade által vizsgált „archaikus eksztázistechnikák" mellett a modern, s az utóbbiakon belül az esztétikai eksztázistechnikáknak is helye van. A varázstalanítás, a demitizáció soha nem érte el az eksztázist. Sikerült deszakralizálni, de a deszakralizáció kijózanító törekvéseire olyan alkalmazkodó és alakváltó képességgel reagált, amit csak a vírusok „virulenciájához" hasonlíthatunk.

A szerelem olyan – reális – ellenvilág, melynek axiomatikája rokonabb az irreális ellenvilágokkal, mint az egyéb realitásokkal. „Weber a nemi szerelem 'tudatosan ápolt és egyben köznapiságon kívüli szférájának' következetes önállósításáról és stilizálásáról beszél, egy erotikáról, mely az 'orgiasztikus mámorig' vagy a 'patologikus megszállottságig' emelhető." (Jürgen Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns. 1. köt. Frankfurt am Main. 1981. 231. p.). Freud a differenciális objektumviszony felszámolását jelzi a szerelmi eksztázisban: „A szerelem azzal fenyeget a csúcspontján, hogy a határ az én és az objektum között elmosódik." (Freud: Rossz közérzet a kultúrában. In. Sigmund Freud: Esszék. Bp. 1982. 331. p.). A modern művészet behaviorizmusa és a posztmodern trash-kultusza inkább az erotikus viselkedés külsődleges leírására törekszik, az erotikus élmény és az áterotizált személyiség lényegéről a régebbieknél találhatunk értékesebb információkat. Jósika Miklós az erotikus omnipotencia élményét nemcsak az objektumviszony sajátjaként, hanem az egész személyiség alternatív létállapotaként írja le: „Igen, azután érzékeim fellázadtak, önkénytelen hatalmával ragadott meg a kéj, minden erem megfeszült, küzdeni akarva és nem tudva, leigézetten, magamon kívül éreztem a lángot átsüvölteni egész valómon: szívem sebesebben vert, álmom tündérképekkel hálózott körül, őrült valék, s midőn e túlfeszültség, ezen élvittasság közepette

felnyíltak szemeim —- ölelő karok tartottak; úgy tetszett nekem, mintha kiragadtatva a föld határiból, ismeretlen vidékbe ébredeznék: ah! Meg akartam volna halni, nem volt erőm, nem eszméletem, nem tiszta fogalmam helyzetemről: rab valék, elátkozott!" (Jósika Miklós: Akarat és hajlam.1. köt. Bp. 1878. 84. p.). A Jósika által leírt eksztázis „hőse" átkel a coincidentia oppositorum közegén, a kéj tüzén és a Léthe vizén, találkozik minden és semmi egységével, és a szerető karjaiban ébred. A leírt minta minden kalandfilm-cselekmény végső absztrakciójával esik egybe. A happy end bizonyossága, az ölelés „keretélménye" változtat pozitívvá minden olyan érzékelést, amely magában véve ijesztő és fájdalmas is lehetne.

Nemcsak a szerelmi kaland, minden kaland tekinthető eksztázistechnikaként. „Az élet eksztázis, ha van benne kaland." – mondja Chesterton (Chesterton: Igazságot! /Orthodoxy/. Bp. 1922. 63. p.). Ahol a vallás átszellemülése elkezdi leépíteni az eksztázistechnikákat illetve az átszellemült vallás a „pogány" eksztázistechnikák ellen fordul, s midőn a modernizálódó vallásosság a teoretikus világtagadást gyakorlati kifelé fordulással, a sikerorientált aszkézis világuralásával párosítja, az eksztázistechnikák előbb a vallásban, utóbb a vallás által ellenőrzött profán világban kerülnek defenzívába. Az evilági élet aszketikus alávetése az üdvtervnek pervertálódik: az egész világot aszketikusan alávetik a tőke akaratának és a tőkét szolgáló ember érdekszámításának. A modern világ végül a szublimált eksztázistechnikákat is gyanúval szemléli, s most nem a vallás szorítja ki az archaikus eksztázistechnikákat, hanem a gyakorlatias kritikai ész a vallást. Az eksztázistechnikák a profán világ legprofánabb perifériáira szorulnak, de a szekularziáció és deszakralizáció feltételei között sem tűnnek el. Lesznai Anna a kultikus eksztázis pótlékaként ábrázolja az ember és világ instrumentalizált hadiállapotát felfüggesztő játékot: „mindenki tapasztalhatta, aki néha szabadon szokta jártatni képzeletét, hogy amint néhány percre lehetőleg kivonja magát a valóság korlátozó hatása alól, amint játszani kezdünk a valósággal mint tulajdonunkkal, hamarosan teljesen éber állapotban is álomszerű, illetve meseszerű képzeteink támadnak." (Lesznai Anna: Babonás észrevételek a mese és a tragédia lélektanához. In. Karádi – Vezér (szerk.): A Vasárnapi Kör. Bp. 1980. 236. p.). A játék és a sport, aktív érzéki tevékenységek lévén, melyek szellemi szabályozásnak vannak alávetve, kettős természetű afrodiziákumok, melyek még nem a szellem tiszta Erószának hatáskörébe tartoznak. Az öncélú aktivitás kontrollált harmonikus ajzottsága ugyanolyan megbékélt jelenvalóságot ér el bennük, mint a nemi aktus. Simone de Beauvoir pl. a biciklizés élményét jellemzi így, ami nála nem az eksztázis ama vitális primitívformáját jelenti, ahogyan ezt a mai kultúra képzeli el, pl. a *Csajok a csúcson* című filmben, melyben a biciklizés a fizikai önkielégítés módja: „Most nem haladtak annyira gyorsan, de a fű, a cserjés meg a fenyő illata, a hol enyhe, hol csípős szél csontjukig átjárta őket; a táj sokkal többet jelentett holmi díszletnél: apránként hódították meg, eleven erővel; valahányszor fáradságosan tapostak felfelé, majd meg vidáman leereszkedtek, követték a táj minden hullámzását – átélték, ahelyett hogy csak nézzék, mint valami látványosságot. És ezen az első napon Henri elégedetten jött rá, hogy az élet teljességgel be tudja tölteni az embert: milyen csend ült a koponyájában! Helyette a hegyek, a mezők, az erdők vállalták magukra a létezést. 'De ritkaság is az efajta békesség – elmélkedett magában –, mely nem mosódik bele az álomba!' " (Simone de Beauvoir: Mandarinok. Bp. 1966. 275. p.). Már Eizenstein hajlik rá, hogy az eksztázis fogalmát kultúraelméleti alapfogalommá általánosítsa: „Van azonban egy részprobléma – a pátosz az eksztázissal összefüggésben – amellyel sokat foglalkoztam, és amellyel kapcsolatban meg vagyok győződve arról, hogy e jelenség szokásos, szexuális felfogása teljesen félrevezető.

Az ebben rejlő szexuális vonásokat pusztán közbülső stádiumként kell felfogni. A szexuális orgazmus, mint olyan, az 'eksztatikusnak' csupán egyik megnyilvánulása. Úgy mondhatnám, hogy a legolcsóbb és leggyakorikbb módja a teljes egészében preszexuális ősjelenségeken alapuló eksztatikus élvezet megszerzésének; a szexuális tevékenység és az ősjelenségek irányába képez átmenetet." (Sz.M. Eizenstein – W. Reich-hez. In. Filmvilág. 1985. 6. sz. 37. p.). Nem véletlen, hogy az új művészet nagy alkotója és teoretikusa jut erre a következtetésre. A modernség létrehozza a lefokozott eksztázis formáit, a kellemesség és kikapcsolódás lehetőségeinek versengő kínálatát, valamint a szublimált – átszellemült és individualizálódott – eksztázistechnikákat. Az előbbiek egy kényelmes, kényeztetett testiséget, az utóbbiak a szellemi élvezetek radikalizálását kultiválják, mint új, modern izgalomforrásokat. A testi izgalmat nem erőltetik, nem késztetik lehetőségei végsőkig feszítéséig, inkább a kínálat változatosságát fokozzák, míg a szellemi izgalmat annál inkább igyekeznek fokozni és elmélyíteni. A barbár könnyebben eléri az eksztázist, ezért differenciálatlanok az eksztázistechnikái, melyek egy-két érzéki forráshoz rögzültek. A kultúrált sokkal több helyen ér el eksztázisminimumot, több eksztázisforrást tár fel, de a reflexivitás hátráltató momentuma nehezíti az eksztázismaximum elérését, ami a kultúráltat is visszaveti a radikálisan, sőt pervertáltan testies, obszcén és orgiasztikus eksztázisformák keresése irányában. Ez nevezhető talán dekadenciának, míg a kultúra csúcspontjain a szellemi élvezetek versenyképessé válhatanak, csúcspontképző erőben is, a testiekkel. A szerető teste afrodiziákumok kiválasztására készteti az agyat, mely a megismerés platóni Erósza esetén, analógiás átvitel útján, az egész világtestre átmegy, melyet ugyanazzal a rajongó kíváncsisággal szemlélnek: az érzékelés karolja át és a gondolat hatol belé. A lét eme – művészet, teológia vagy spekulatív filozófia általi – megfejtése úgy viszonyul a környezet pozitív kutatásához, mint a szeretkezés a hullaboncoláshoz. A szublimációval szembeni ellenáramlat a hatvanas évek ifjúsági majd a nyolcvanas évek ellenkultúrája, mely ismét előtérbe helyezi a testiséget. A régi populáris kultúra istenei és istennői helyére húscsodák lépnek, a bulvársajtó által prezentált napi testkínálat. A testkultúra középpontban áll a posztmodernben, egy olyan korban, melyben általánosságban sem a művészet, sem a filozófia nem tör a korábbi korszakot jellemző csúcsteljesítményekre. Mindeme változások olyan izgalom- és élvezetkínálatot dolgoznak ki, mely halmozódik a kultúrában, s specializált élvezeti szubkultúrák kialakulásához vezet. Az izgalom és nyugalom megszerzésének formái nem vesznek el, legfeljebb egy-egy nemzedék vagy kultúra túl durva vagy túl kifinomult némelyikük igénybe vételéhez.

A kellemesség kultúrája a lefokozott eksztázistechnikák világa. A posztmodern kultúra a lefokozott eksztázisfunkcióval párosuló megnövekedett eksztázistechnika-kínálat által alkalmazkodik a kései kapitalizmus piacélénkítő stratégiáihoz. Az élvezet-ipar szolgáltatásai nemmágikus és nem-vallásos eksztázistechnikák. A mágikus-vallásos eksztázis és a modern eksztázis fontos különbsége, hogy csak az utóbbi válik „puszta szórakozássá", ha többnyire nem is teljesen, ha sokszor őrizve is valamit a „rettenetes szentség" felé mutató utalási összefüggésekből. Az örömtechnika eksztázistechnika, de az eksztázistechnika nem feltétlenül örömtechnika. Az eksztázis a negatív életérzéseket is közvetlenül a végsőkig fokozhatja, anélkül, hogy közben, mint az orgazmus vagy a kalandfilm, a fent jelezett módon, pozitív élmény elérésének eszközévé változtatná. Létezik a kétségbeesés és gyűlölet közvetlenül cselekvésben kirobbanó eksztázisa is, és épp a pozitív eksztázisnak a kapitalizálódott élvezetkultúrában bekövetkezett degenerálódása következtében, a mai világban növekvő szerepet játszik.

1.11.4. Művészet és eksztázis

Elemezhető-e a művészet eksztázistechnikaként? Az esztétikum dichotomizálódásának tanulmányozásakor – pl. apollói és dionüzoszi formákról vagy aszktetikus és szórakoztató formákról beszélve – a művészeti alkotás részben az eksztázistechnikák örökségének, részben pedig eme örökség hiperkorrekciójának mutatkozik. Platon vagy Freud az előbbi tendenciát észleli. Freud elemzése szerint a tudatmódosító technika eredménye az „enyhe narkózis, amihez a művészet juttat bennünket" (Freud: Rossz közérzet a kultúrában. In. Sigmund Freud: Esszék. Bp. 1982. 345. p.). Hegel „mámorról" beszél a „ fantasztikus művészeti forma" kapcsán (Hegel: Esztétika. 1. köt. Bp.1952. 343. p.). Lukács a belletrisztika vizsgálata során ábrázolja és kellemességnek nevezi Freud „enyhe narkózisát". A nem-katartikus művészet „kellemesen hat, mert a befogadóban már meglevő tartalmakat igazolja, vagy esetleg anyagszerű újdonságával mennyiségileg ki is bővíti." (Lukács György: Az esztétikum sajátossága. 1. köt. Bp. 1965. 768. p.).

Minden eksztázisra jellemző az alternatív tudatállapot, „melyben a mindennapi élet relevanciarendszerei megrendültek" (Schütz- Luckmann. uo. 2. köt. 170. p.), de a művészet gyakran a kulturális realitásképhez, sőt a köznapi valóságélményhez kötődik, s kerüli a fantasztikumot, sőt, a kalandot is. Nem minden fikciót termékeny eksztázistechnikaként elemezni, mint ahogy van számtalan eksztázistechnika, mely nem feltételez művészi eszközöket. Bár a művészet bizonyos fajtái a rítussal és mítosszal szembeforduló logosz örökösei, maga a művészi ábrázolás, mint imaginárius világalkotás, mint ikonikus kódokat alkalmazó felidéző technika, az emocionálisan telitett képek világa, soha sem szakadhat el teljesen az eksztázis gyökereitől. Jakobson elemzései nyomán felmerül a gyanú, hogy a poétikai funkció általában is elemezhető az eksztázis származékaként. A fikcióban, akárcsak a dekoratív stilizációban, elvész a denotátum és a referens (Eco) vagy a referencia és a referens (Ogden és Richards), tehát a jelentés és a jelölés, a képzet és tárgy közötti intim kapcsolat, s a poétikai funkció többlete pótolja a referenciális funkció sérülését, a nyelv teste a világ testét, a poétikai funkció tehát ebben a tekintetben nem igazán öncél, hanem a referencializáció alól felszabadított, a jelölés alól felmentett denotációnak kölcsönöz élményszerű hitelt. Megeleveníti a jel testi oldalát, a nyelvet nem az aszketikus átszellemítés eszközeként állítja szembe a referenciális ténykultusz testiségével, hanem magát is érzéki, testi varázs hordozójaként kezeli, puszta közvetítő funkcióját meghaladó élvezetforrásként.

1.11.5. Eksztázis és fikció

Jeleztük a kalandfilm és a testi eksztázisélmény némely rokonságát. A filmélmény és az orgazmusélmény is, az emelkedő izgalom és a „plató" után, csúcsra jut, majd eléri a „jó vég" célját. A Hollywood-film, Parker Tyler szerint, a „természetfeletti csend" (the supernatural hush) elérésére alkalmas eszköz (Parker Tyler: Magic and Myth of the Movies. London, 1971. 32. p.). Következő feladatunk eksztázisélmény és fikció összehasonlítása. A misztikus és eksztatikus tudatmódosítás praktikáiban megtisztult szemlélet eredményeként az öröm és kín teljességének felidézője és tanúja egy mindent kívülről tekintő és messziről látó, szemlélődő én. „A szenvedés azonnal eltűnik önmagától, amint megtanuljuk megérteni, hogy a szellem

számára külsődleges marad, hogy csak az emberi 'személyiséget' érinti." – írja Eliade (Mircea Eliade: Yoga. Unsterblichkeit und Freiheit. Frankfurt am Main. 1977. 41. p.). A régi szellemi elitek a cselekvésvilág aszketikus és kontemplatív distanciálásával keresték a szellemi autonómiát. A modern ember a világ fikcióba transzponálásával, a fikció szemléletével éri el a világtörvényt kívülről szemlélő felszabadulás megkönnyebbülését. A fikció szellemi eszközökkel éri el ama kontrollcentrumok fölött az uralmat, melyeket a kábítószer vagy alkohol egyszerűen kiolt. A fikcióban a tudat maga oltja ki a valóság észlelését, míg a primitív eksztázis a tudatot oltja ki. A primitív eksztázis a szerek kémiájával módosítja a tudat szemiotikáját, míg a fikcionális eksztázistechnikában a tudat a szemiotikával módosítja a maga kémiáját. A fikció műfajai, a merengés, ábránd és álmodozás másodlagos szemiotikai rendszereiként, az ébertudat kontextusába helyezik át az álomtudat és az eksztatikus mámorállapotok szenzációit, és az ébertudat világosságát kölcsönzik nekik. A jóga a lélegzet lassításával és ritmizálásával ér el az álomtudathoz hasonló ébertudatot, a fikció azzal, hogy megőrzi az észlelés érzékiségét, de az objektív tényészlelés jellegét megszünteti. Az „autonómia technikája", írja Eliade, „az észlelő tevékenység kivonása a külső tárgyak uralma alól" (uo. 78. p.). A fikció megtartja az észlelés konkrétságát, a lehető teljességig fokozza érzékiségét, egyúttal kiemelve a szenzációélményt a közvetlen alkalmazkodás szolgálatából. A fikció feltárja „a szenvedés és az illúziók világát", de más-más létmódba helyezi a megfigyelő ént és a megfigyelt világot. Áthághatatlan határokat von alany és tárgy közé, hogy a megfigyelt világ „csak fikció". A modern ember a fikció segítségével valósítja meg a „tanúszituációt" (uo. 43.), és nem a reális életből való reális kilépés, a természetes világképpel és a létharccal való szakítás által. Az istenek szemével nézett világ távolsága biztosítja a megfigyelő én felszabadult viszonyát, a görcs felengedését, az oldott lét fellélegzését, fantázia és emóció szabad mozgását, ami a „cselekvő és szenvedő én" számára elérhetetlen. A modern fikcióban a felfokozott vágyak közege ugyanazt a szerepet játssza, mint a jógában a vágytalanság. A fikcióba transzponált tilalmas kísértéseket is megmenti a tudat önnevelése számára, s a szorongást, félelmet, rettegést és iszonyatot is „méregteleníti" a fikcióközeg, melyben megmutatkozásuk, értékelésük és drámai sorsuk tekintetében is kontrollálják a szélsőséges élményeket.

A buddhizmusban az ember önmaga megfigyelője, a megfigyelés eredménye pedig a reális egzisztencia illuzórikus mivoltának megállapítása (uo. 178. p.). Ez a beállítottság az élet egészét esztétizálja és fikcionalizálja, s ezzel az esztétizált élettel szemben foglal el olyan álláspontot, mint Platon a mimézissel szemben. A buddhizmusban a művészet is az általános fikcionalizáció része, míg a modern nyugaton a fikcionalizáció a művészet része, a fikció az esztétikum aszkézise (a magas művészetben) és eksztázistechnikája (a populáris kultúrában). A fikcionalizáció a mi aszketikus aktusunk, áldozatunk, lemondás a tárgy reális állagáról, eme reális állag feláldozása cserében a megvilágosodásért, az élet érdek- és előítéletmentes szemléletéért, vagy a megtérésért az élet kényszertörvényeitől a szubjektum igazságához. A fikció „nirvanizál" (uo. 175. p.). A „nirvanizálás" annak az autonóm énnek vagy eredeti-spontán szubjektivitásnak a regenerációja, amelyet széttéptek és alávetettek a közönséges élet kényszerfeladatai. Az ember szeretne „meghalni a rabszolgaság és a szenvedés számára" (uo. 175. p.), csak az a kérdés, hogy „hova" szeretne feltámadni, ezért szaporodnak és épülnek ki bonyolult kommunikációs rendszerekké és érintkezési formákká az eksztázistechnikák, melyek kis közösségek rítusaiként jöttek létre és az univerzális érintkezés gépesített élvezetformáiként végzik. A fikció közegébe belépőnek valóban „nem kell félnie

semmitől, mert ténykedése mentesül a reá magára vonatkozó konzekvenciáktól és így nincsenek többé határai." (uo. 42. p.).

A jógi saját reális létét és cselekvésvilágát szemléli úgy, mint a fikció élvezője az elbeszélt világot. Mondhatni: a „klasszikus" eksztázistechnika a való világból csinál „ábrázolt", „elmesélt" világot, mintha fikció volna. Lemond a valóság egészéről, hogy szabaduljon az igénytelen gyakorlati tudat illúzióitól. Vagy: lemond a hozzáférhető, közös valóságról, hogy keresse a hozzáférhetetlen, teljes, titkos, igaz, privilegizált világ igazságát. A modern ember úgy érzi, ez a lemondás túl nagy ár a „világosságért". A fikció átveszi a „tanúszituáció" kiéléséről való gondoskodás feladatát, s az alternatív beállítottság igénye ily módon nem károsítja a reális környezetet kontrolláló praktikus beállítottságot és világképét. A fiktívtranszformáció ily módon a cselekvésvilág köznapiságát védelmezi a különleges tudatállapotoktól. A modern ember kettős célja, hogy a distancia képességét is megőrizze, de a cselekvéssel való erkölcsi kapcsokat se károsítsa. Az eksztázistechnikákat a régi kultúrák azzal a céllal alkalmazzák, hogy az embert ne kábítsa el a banális élet egydimenzióssága. A nyers érdekcselekvés közönye felszabadítja az agresszivitást, és így az ellensúly nélküli banalitás az egész életet az agresszivitás eksztázisában homogenizálná. Az alternatív tudatformák felidézésének és kontrolljának kettős célja, hogy ne kábítsa el az embert a cselekvések világa, de érzéketlenné se váljék a külvilág követelményei iránt.

A vallásban az újrakezdés, a más, érzékenyebb illetve megvilágosodott létnívóra való átlépés végleges kilépés a banalitásból. A szabadságélmény nem a „szabadidő" formájában békül össze a törekvések világával, hanem a végleges szakítás aktusában válnak el útjaik. Ez a felszabadulás ilymódon a kiválasztottak létmódja, és nem minden egyes banális ember lehetséges ideiglenes állapota. Kiválasztott embersorsok és nem kiválasztott percek beteljesedése. A vallásban az „ontológiai realitás hiánya" (uo. 50.) az elhagyott, köznapi létállapotot jellemzi, míg a modernségben a felkeresett, a fiktív világ által konstituált állapotot. A vallás számára a való világ bűnbeesés, lealacsonyodás vagy illúzió, míg a modernség számára az alternatív tapasztalat világa „csak szórakozás". A végső és teljes megváltás megrendült vagy elbizonytalanodott hitének pótléka a pillanat érzéki öröme. Csak az a kérdés maradt, hogy ezekben a pillanatokban mennyi az egyéb életre is kisugárzó érzelmi, képzeleti, szellemi megvilágosodás maradéka ?

1.11.6. Film és eksztázis

A törzsi rituálé a holtakat a túlvilágra kísérő, az élőket a halál felé vezető útról, a betegségből visszakísérő, a természet közönyének és az ember rosszindulatának kártevéseit elhárító, a természetet és az isteneket az emberrel való együttműködésre késztető, a természet és az ember metamorfózisait, az évszakok és életkorok változásait elősegítő és közvetítő, a termékenységet elősegítő rendkívüli állapot, mely időről-időre visszatérve tagolja az életet, összeigazítva a kozmosz ritmusával. A jóga ezzel szemben az egész élet és ember tartós és végleges átalakítása. Az eksztázisnak is van parakultúrája és hiperkultúrája, a „könnyű", vagy „alacsony" illetve „magas" jelzők, melyeket a művészetkritika alkalmaz, az eksztáziskultúrában is alkalmazhatók. A tömegkultúra a jóga-előtti eksztázistechnikák, a szublimatív világvallások előtti transzformációs technikák rokona, a kultúra kései

re-saman-izációja. Az élvezetformákká háziasított ekszt̀ázis a szórakozáskultúrában önálló világgá válik, az ember második világává. A tömegkultúra nemcsak szimbóluma az autonómiának és szabadságnak, hanem az egész gyakorlatot ösztönző előélvezete vagy ingerminimalizáló pótkielégülése.

Eksztatikus állat nincs, az állat azonos magával, betölti természete törvényét, nem lép ki magából, nem emelkedik maga fölé, ismert kielégülések ismétlésére törekszik, nem az ismeretlen öröm teljességére, nem hajszolja a sosem volt örömöt. Mindig békében élt a létezéssel, nem kell keresnie a megbékélést. Mindig azonos volt önmagával, nem keresi a megújulás gyógyírját. Az eme önazonossággal „nem megáldott" lény nemcsak „maga alatt" lehet, maga fölé is emelkedhet (ezért beszélhetünk, a művészetkritikából kölcsönzött módon „magas" és „alacsony" ekszt̀ázisokról, egyben figyelmeztetve a sznobokat, hogy a magas ellentéte nem feltétlenül az alacsony, lehet, hogy a mély. Vagyis: az „alacsonyban" is mélységeket keresünk.)

Az ember nemcsak az ekszt̀ázist keresi – mely maga is az ember önkeresésének eszköze –, hanem az ekszt̀ázisokeresés új módjait is kutatja és megvalósítja. Az ekszt̀ázis deszublimációs eszköz, a civilizációs folyamat által helyettesítő pótlékokra, közvetítő művi szervekre cserélt elementáris erők visszaszerzése, a leváltó apparátusok és technikák leváltása. Olyan erők ápolása, melyeknek a civilizációs folyamat instrumentális racionalitása nem ad kibontakozási lehetőséget. De az ember és természet (és az ember saját természete) közé beiktatott technikai és szervezeti apparátusok uralmát a felébresztett nyers életerő és öncélú elementáris élmény ébresztésével váltakoztató eszközök maguk is mind bonyolultabb technikai és szervezeti apparátusokká fejlődnek ki. Az iparral mint életgyárral, annak egészével áll szemben az új ipar, az álomgyár.

A moziterem sötétsége kiemel a nagyvárosi élet örökmozgásából, melyben éjszaka is nappali fény özönlik. E sötétség egyetlen ingerforrás uralmát szolgálja, a vetítőgépből alászálló ingernyalábnak szolgáltat ki. Az életből kiemelt receptív ember álomszerű élményét felfokozza a tömegélmény, az életből a fantáziavilágba való átlépés közös rituálé, az aktív én közös kinn hagyása a városban. A mozi paralizál: mozdulatlanul ülünk, megfeledkezve mozgásszerveinkről, csak azok imaginárius megfelelője, a kamera segítségével mozogva egy imaginárius térben. A mozi művi, megváltó amnéziája segítségével megfeledkezünk reális életünkről és ezen kívül élünk egy másik életet, mások életét, mely felébreszti saját belső másunkat, másainkat. Nemcsak a mozi mágikus barlang, magát a tudatot teszi kísértetkastéllyá. A reális tevékenységért felelős tudatcentrumokat kikapcsoló érzékenység eredménye a tudat valamilyen szürkületi állapota, melyet szuggesztibilitás, a szuggesztió iránti fokozott érzékenység és érzelmi önátadó készség jellemez. A csökkent énérzés és önellenőrzés eredménye a disszimilált én asszimilálása a hőssors által, az én összekeveredése a vászon hőseivel. A reális téridőben való lokalizáció elbizonytalanodásával egyidejűleg megnyíló más- vagy túlvilág nem egyetlen világ, mint a vallásokban, a fikció a túlvilágok végtelenségét kínálja.

A néző beszűkült valóságviszonyát kiegészíti a kamera hipermnéziája, emberfeletti megfigyelő és emlékező tehetsége. A filmtudat fokozott érzékenysége egyfajta átlényegülést eredményez. A filmélmény hipnotizált receptivitásában isteni aktivitás rejtőzködik. A kamera „a természet személytelen szeme" (Parker Tyler: Magic and Myth of the Movies. London. 1971. 194. p.), egy térben és időben szabadon mozgó tekintet, az érzékenység mindenhatóságának kifejezése. E tekintet hatalmában egyesül a közösség: az „egyetemes néző" (uo. 194.) episztémikus omnipotenciáját, mindent látását és tudását az egyetemes azonosulás

vezeti: előbb érzi, amit a szereplő érezni fog, ezért lehet tanú. Tudja, hol kell majd lenni, és hova tekinteni. Ez azonban már a lehetőségek és a jövő feletti isteni uralom: a montázs hatalma mint isteni mágia. Tyler figyelmeztet, hogy a választ, amit az *Aranypolgár* újságírója hiába keres, a kamera és a filmszemmel mint mágikus-omnipotens „harmadik szemmel" megajándékozott néző megtalálja. Az elégetett szánon még megpillantott „rózsabimbó" szó megfejti Kane utolsó üzenetét. Mi tehát megkapjuk, sőt magunk találjuk meg a választ,"mely a filmbeli halandók előtt rejtve marad" (uo. 194. p.).

Az eksztázis más létsíkra emel: a kamera nemcsak a néző tekintetét ruházza fel omnipotenciával, a sztárok által megtestesített elbeszélés emberfeletti világához közelít. A sztárt időfölötti lénnyé teszi, hogy újra és újra visszatér, végigjárni a sorsstádiumok sűrített teljességét: „A hollywoodi istenek és istennők" hatalmának titkát kutató Tyler írja: „ha meghalnak – a filmben – újra és újra meghalnak; ha szeretnek, újra és újra szeretnek." (uo. 31. p.) Az idézett szerző érzékeli a mozi-eksztázis szexuális töltését is, s szexualitás és iszonyat kapcsolatát is a minden árnyoldalt kéjforrássá változtató kísérteti édenben: „Amikor Frankenstein szörnyetege kószál, a mozi erkélyéről halló női sikolyok a szexuális öntudat védekezései…"(uo. 98. p.).

A mozi mint eksztázistechnika első nagy kutatója, Szergej Mihajlovics Eizenstein írja a film hatásmódjáról: „a pátosz az, ami a nézőt ültéből felpattantja; helyéről felugrasztja; ami megtapsoltatja és felkiáltatja; szemét lelkesedéstől csillogtatja, mielőtt a meghatottság könnyeivel telne meg…Egyszóval: pátosz az, ami a nézőt önkívületbe juttatja." (Eizenstein: A műalkotás szerves egységéről. In. Szergej Mihajlovics Eisenstein: A filmrendezés művészete. Bp. 1963. 247-248. p.). Eizenstein a „pátosz" kifejezéssel jelöli az emocionalitást felfokozó és beteljesítő filmi eksztázistechnikát. Ma ez a kifejezés azért általánosítandó, mert egy történelmileg specifikus formarendszerre korlátozza a probléma vizsgálatát. A továbbiakból kétségtelenné válik, hogy a mi jelenlegi problémánkról van szó. Az ek-stasis, mondja Eizenstein „szó szerint ugyanazt jelenti, mint 'önkívületbe jutni' vagy 'a megszokott állapotból kikerülni'." (uo. 248. p.). További elemzése során hasonló eredményekre jut, mint Eliade, aki létnívó váltásként jellemzi a mítosz és rítus együtthatásának eredményét, a mágikus praktikák hozadékát. „A döntő mozzanat a folyamatnak az a pontja, az a pillanata, amelyben a víz gőzzé, a jég vízzé, a vas acéllá válik. Tehát ismét ugyanaz az önkívületbe jutás, a kilépés valamely állapotból, az átmenet az egyik minőségből a másikba, az eksztázis. És ha a víz, a gőz, a jég, az acél ezekben a kritikus pillanatokban, az ugrás pillanataiban érzéseiket regisztrálni tudnák, úgy azt mondanák, hogy a pátosz megszállottjai, hogy eksztázisban vannak." (uo. 252.). Eizenstein éles elméjűen vetíti egymásra a metamorfózis mitológiai és a mennyiség minőségbe való átcsapásának spekulatív dialektikai eszméit. Azt is látja, ami gondolatmenetünk számára különösen fontos, hogy az eksztázisfogalom általánosítható, s ennek eredményeként az eksztázistechnikák egész spektruma feltárható: „A műalkotások kompozícióinak minden egyéb változata voltaképpen nem más, mint a legmagasabb foknál alacsonyabb szint, az elérhető legnagyobb fokú önkívületbe jutásnak az alacsonyabb foka." (uo. 249. p.). A pátosz a fikcióspektrum dokumentatív pólusától távolodva, archaikusabb képzetrendszerekbe alászállva, szakadatlan nő. „Egy és ugyanazon tárgyat tetszés szerinti formában írhatunk le, a tárgyilagosan hűvös jegyzőkönyvtől a patetikus himnuszig." (uo. 249. p.). A filmi fikció nemcsak az eksztatizáló érzékleteket erősíti, meg is kettőzi az eksztázist, mely a néző ajzott élményeinek és az ábrázolt világ ajzott lényeinek is struktúrája: „a jelenségek maguk is eksztatikusak" (uo. 250. p.). Az esztétikai-fikcionális eksztázistechnikák kettős eksztázis-

struktúrával bírnak, tartalmuk is, formájuk is eksztatikus, meg is mutatják és meg is testesítik az eksztázist, mesélnek róla és elő is idézik: „ha azt akarjuk elérni, hogy a néző eksztázisba jöjjön, műalkotásunkban mutassunk megfelelő mintát neki, amelynek révén a kívánt állapotba kerül (uo. 249. p.). Az eksztázis a fikcióban egyszerre élményforma és diegétikus tartalom.

Eizenstein és John Ford között még nem volt ellentét, csak különbség. Eizenstein és Ford viszonya más, mint Jean-Luc Godard és Spielberg vagy Tarkovszkij és Lucas viszonya. A fikció szublimált, a filmi fikció deszublimált eksztázistechnika, de a deszublimációt végül a tömegfilm műfajai vállalják fel és viszik végig, míg a művészfilm ellene dolgozik. Újabb fordulatot hoz – a modernizmus „művészi korszakához" képest – a posztmodern, melyben ismét csökken a „két kultúra" különbsége, s a művészet a réginél kevésbé különül el a kultúripartól.

1.11.7. Eksztázis és katarzis

A beteljesületlenségnek van egy mennyiségi és egy minőségi oldala: az ember egyaránt hiányolja a lét intenzitását és autenticitását. A beteljesedés keresőjét egyszerre villanyozza fel és nyugtatja meg „valami, ami léttel telített" (Mircea Eliade: A szent és a profán. Bp. 1987. 8-9. p.). A fikció ugyan nem az életet teljesíti be ezen a módon, de legalább valamiféle ízelítőjét, előképét, körvonalazását adja annak, amit a beteljesületlenség keres. A „léttel telített" kép által beteljesedést kereső felvillanyozottság maga is több rétegű: 1./ örömteljes felvillanyozottság a szemiotikai objektum szemantikai robbanó ereje (felidéző hatása) által (= a szöveg intellektuális Erósza); 2./ az érzelmeket felidéző konnotatív erő felajzó hatása: a szemiotikai tény emocionális robbanó ereje (a szöveg pátosza); 3./ az elbeszélt világ hőseinek sorsa, a gyakorlati erő felszabadulásának történetei (a nagy narratíva öröme, a fantázia eposza); 4./ a fantázia robbanó ereje pedig végül tovább vezet a szöveg felettes struktúráihoz, „metafizikai kvalitásaihoz" (Ingarden), melyek legközelebbije a szöveg ethosza.

Mindez nem egyszerű láncreakció, a lehetőségek tág teret nyitnak a hatások differenciálódása számára, mely alternatívák legfontosabbikát fejezi ki eksztázis és katarzis oppozíciója. Winnicott „én-orgazmusként" mutatja be az eksztázist, mint az „én-vonatkozás csúcspontját". (D. W. Winnicott: Reifungsprozesse und fördernde Umwelt. Frankfurt am Main. 1984. 43-44. p.).Az én-orgazmus az életérzések fizikai tetőpont nélküli csúcspontja, melyre nem jellemző „a lokális izgalmon alapuló fizikai orgazmus" (uo. 44. p.). Olyan emelkedettségi érzés képe bontakozik ki előttünk, mely Freud „óceáni érzésére" is, de a Winckelmann által leírt „görög" derűre és nagyságra is emlékeztet. Erre a tapasztalatra olyan egészségkoncepció is ráépíthető, mely szerint az egészség, a teljesség és autenticitás élménye az eksztázisélmény diffúziója, az egész életet átfogó mivolta felé tendál, míg ennek ellentéte az éltetet megszakító, központozó, „fizikába" regrediáló eksztázis. Winnicott „az ösztönélményhez nagyon közeli" csúcspontot állítja szembe az ösztönélménytől eltávolodó csúcsponttal (uo. 44.), így az eksztázisformákat az „emocionális érettség" függvényeként tárgyalja (45. p.). A személyiséget felszabadító, az életet átfogó emelkedett szenvedély a görög ideál, míg a széttépő és regrediens eksztázis a barbár eksztázis illetve az „ideges ember" modern realitása. A kettő között azonban minden átmenet lehetséges, ezért van értelme lelki egészségről, autonómiáról vagy gyógyulásról beszélni akkor is, ha pl. Nietzsche szerint a görögök sem voltak olyan „görögök", mint Winckelmann görögjei. Az eksztázis a csúcspontig hevíti azt az érzést,

melynek modellje a kielégítő anya-gyermek viszony. A regresszív eksztázis ugyanazt keresi, amit az eksztatikus élet ideálja kifejez, az eksztázisélmény tartalma a megbízható én-támaszok szimbolikus összefoglalása, az én visszatérése forrásaihoz, az én-magok ős-összekapcsolódásának szimbolikus megelevenítése.

Eliade „ontológiai megszállottságról" beszél, melynek lényege a „honvágy a lét után", a „létben való részvétel" szenvedélye (Mircea Eliade: A szent és a profán. Bp. 1987. 86-87. p.). A problémát, mely most foglalkoztat bennünket, az okozza, hogy vannak „mindig volt" és „sosem volt" teljességek. Kezdettől megvolt minden, és soha sem lesz meg minden teljesen. Az eksztázis lényege a létkeresés negatív visszacsatolása, a katarzisé a pozitív. Az eksztázis visszatérés a leghosszabb időintervallumokban bevált alapprogramokhoz, míg a katarzis a be nem válttal való szakítást hivatott elősegíteni. A katarzis embere megtagadja léte valamilyen hamisnak bizonyuló tendenciáját, korrigálja törekvéseit, míg az eksztázis embere is túllépi magát, lendületet merít izgalmából, de abban az irányban rugaszkodik neki, amelyben eddig is haladt. Az eksztázis kielégíti a szükségletet, a katarzis kritizálja. A katarzis korrigál, az eksztázis megerősít. Az eksztázis mint önmegerősítés az ember megnyílása a maga mélyének; a katarzis mint az önmegváltoztatás, a fejlődés segítője, megnyílás a másnak.

Az eksztázis az alapvető, eredeti személyiségtartalmakat ébreszti, aktiválja, az ember megtéréseként saját léte alapjaihoz és kezdeteihez, identitása kristályosodási pontjához, vagy a szubjektivitás igazságához: „mert az igazság, melyben nyugszom, bennem volt, magam által jött napvilágra." (Sören Kierkegaard: Philosophische Brosamen und Unwissenschaftliche Nachschrift. München. 1976. 21. p.) Az „én örök boldogsága", mondja alább Kierkegaard, „ kezdettől megvolt bennem, anélkül, hogy tudtam volna." (uo. 21. p.). Néha elég egy keksz íze vagy egy rég látott táj, elég ráismerni régi mesék ízére egy új mesében, mely felébreszti az önazonosság és léthelyeslés érzéseit: az ébresztő motívum csak alkalom. Az alkalom bizonyossággá erősíti az eredeti örömök többnyire csak nyugtalanságként ható vonzását, s az élet-öröm újrafelfedezésében az ember újra felfedezi, amit életérzésben már elődeitől készen kapott s ezért úgy érzi, „öröktől fogva" tudott, de amit a tanítók és propagandisták megpróbáltak túlkiabálni és elvenni tőle. Ha azonban visszakapja ezt, csak pillanatra is, megragadva az alkalom kísértését, akkor „az időbeli kiindulópont semmi" – „mert nincs többé itt és ott" (uo. 21.). Kierkegaard eme leírása arra illik jobban, amit eksztázisnak neveztünk, ami elementárisabb élménynek tűnik a minden esetre épp ezért bonyolultabb katarzisnál. Az eksztázis a megvilágosodás belső forrásaira épül, a katarzis külsőkre, az eksztázis felszámolja az időt, melyet a katarzis felértékel: „akkor az időbeli pillanatnak döntő jelentőségre kell szert tennie… mert az örökkévaló, mely előtte nem volt, ebben a pillanatban keletkezett." (uo. 21. p.). A katarzis feltételezi a közlő felértékelését és a befogadó leértékelését: a közlő a megvilágosult és a befogadó a tévelygő; az eksztázis a fordítottja: a közlő a befogadó megvilágosodottságát, kezdettől adott ösztönös és emocionális tudását vallató és hallgató érzék képviselője, a közlő a befogadó szócsöve, s az üzenet csak alkalom.

Az eksztáziskultúra annyiban értékes, amennyiben az ember eleve megváltott, míg a katarziskultúrának a megváltatlan részt kell megragadnia. A tanulónak, írja Kierkegaard, kívülről kell kapnia az igazságot, s vele együtt megértésének feltételeit is, melyekkel szintén nem rendelkezik. A tanítás ily módon több mint tanítás: teremtés. A tanulás is több mint elsajátítás: metamorfózis. Kierkegaard nemcsak az igazság átadásának nehézségeit, a megértés feltételei megteremtésének nehézségeit látja, az elhárító mechanizmusokat is ismeri.

A tanuló ugyanis nem csak hogy egyszerűen nem ismeri az igazságot, ellen is áll neki, lázad is ellene. Az ember maga az igaztalanság, és önmaga az oka, hogy az, – ami pedig nem más, mint bűnösség. Az igazság átadásának feltételei így egyúttal a katartikus megtisztulás feltételei.

Aki a rosszat választotta, nem szabadíthatja fel magát, eladta az eszével együtt a szabadságát is, vagy a szabadságával együtt az eszét. A szabadság erejét a rabság szolgálatába állító morális és intellektuális perverzitás „a bűn szolgájává teszi őt." (uo. 26. p.). Kierkegaard jellemzése kiváló kiindulópont a XX. századi diktatúrák alattvalói mentalitása vagy a mai „írástudók árulása" vizsgálata számára. Aki maga tette magát más erők bábjává, ezért egyszerre aljas és szerencsétlen, megvilágosodásra szorulna, miközben továbbra is báb marad, s kérdés, hogy el lehet-e juttatni a felszabaduláshoz, vagy legfeljebb arra vehető rá, hogy egyik eszme helyett a másikat szajkózza és szolgálja? A szabadság bármilyen eszméjének is csak rabja lehet, bálványként szolgálva, mindig kész igazságot keresve kívül és nem élő, mozgó, konkrét igazságot önmagában. Kierkegaard problémája: lehet-e az ilyen emberen segíteni? Mi szavatolná az ugrást, az ébredést? „Megmentőre van szüksége", mondja Kierkegaard, aki „megmenti őt önmagától". (uo. 26. p.). Miféle „megváltó" jön el ahhoz, aki önnön hamis döntéseinek foglya, sorsa pedig a hamis alapdöntések elmérgesedése? Aki elvesztette szellemét, nemességét, önállóságát, eleganciáját, játékosságát, humorát, és nem maradt benne más, csak öncsaló ravaszkodás, kisstílű ügyeskedés, kárpótlása pedig, hogy ha magán nem tud segíteni, legalább másoknak árt. Az eksztázis, mint láttuk, visszavárja az autenticitás pillanatát, az idő elveszett teljességét, melyet a „bukott", a „bűnös" már nem saját emberi magvaként, legbelül őriz, ezért ez számára csak az egész élet paradigmaváltása esetén lenne hozzáférhető, ám ha ez a váltás megtörténhet, akkor kisiklása is az élet dinamizálásához tartozik, s ez is a „megváltás munkájának" lenne része. A katarzis várja, az eksztázis visszavárja „az idő teljességét" (uo. 28.).

Eksztázis és katarzis differenciálódását Kierkegaard segítségével próbáltuk körvonalazni. A két fogalom szembeállításának lehetősége egy pillanatra Lukács esztétikájában is felsejlik: „Az eksztázis és a mimézis tehát egymást kizáró ellentétek, még ha a mágikus korszak valóságában olykor egyidejűleg lépnek is fel." Ellentétüket Lukács a tánc kapcsán mutatja be: „…míg a mimetikus tánc azt a célt tűzi maga elé, hogy a befogadóban bizonyos élményfolyamatok utánzásával bizonyos érzéseket ébresszen… a most szóban forgó táncnak az a célja, hogy magukat a táncosokat hozza eksztázisba." (Lukács György: Az esztétikum sajátossága. 1. köt. Bp. 1965. 356. p.). Lukács hosszan idézi a dionüzoszi karnevál elemzését Rhode Psychéjéből, hangsúlyozva a karnevalisztikus eksztázis sámánisztikus eredetét (uo. 356-357.). Elemzéseiben a katarzis felvilágosodott korok és népek privilégiuma, míg az eksztázis általános emberi tulajdon.

Egészen elveszett-e, aki elveszett? Kierkegaard kérdésével viaskodik számos mai film (*A kis véreskezű, Pók, A titkárnő).* Ezekben a filmekben a kallódó ember, vagy legalábbis sorsának tanulsága marad az emberiség reménye, mert a sikeresek és bennfentesek számára a szépség csak reprezentáció, s a társadalmi találkozás, a kapcsolati tőke halmozásának alkalma. A rút rútságára és a szép szépségére kell ráébredni; a szépnek gondolt rút rútságára és alantasságára, és a rútnak gondolt szép nemességére. Ha nem is valószínű, hogy az ember megundorodik egyszer saját értékeitől, megundorodhat a másokétól, melyeket szolgai készséggel és üres fejjel szajkózott.

Ekszt́ázis és katarzis szembeállításának értelmezése során felhasználható szép és kellemes kanti illetve szép és izgató shopenhaueri ellentéte (Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Frankfurt am Main. 1984. 759. p.). Az ekszt́ázis tehát kellemes és izgató, a kellemest fűti az izgató mélység, mely utóbbit pedig glamúrral vonja be a kellemes. Ezzel a kettősséggel azonban valami olyanhoz jutunk az ekszt́ázis összetevőinek tanulmányozása során, amit a filmkritikában a „giccs" illetve a „trash" fogalmai jeleznek. A giccs a kanti „kellemes", a trash a schopenhaueri „izgató" leszármazottja. A katarzis egységével szemben fekete és fehér ekszt́ázisok később elemzendő differenciálódását tapasztaljuk. A klasszikus esztétika mindezzel a kiegyensúlyozott szépséget állította szembe, az ekszt́ázis mértéktelenségével szemben a szépség mértékét. A feloldó katarzis eredménye az átfogó szépség melankóliája, melyen áttetszik a megjárt pokol. Az ekszt́ázis a pokolban találja meg a mennyet, a katarzis a mennyben a poklot, tartalmilag kevésbé különböznek, azonos tartalmakkal dolgozó eltérő terápiás stratégiák; ezért volna gondolati hiba bármelyiket favorizálni. A katarzis szép, az ekszt́ázis rút és gyönyörű.

1.11.8. Regresszív tolerancia

Ha az ekszt́ázist regresszióként ábrázoljuk, úgy a katarzis egy progresszió, egy totális ön-átstruktúrálás szolgálatába állítaná a regressziót. Az ekszt́ázis a spontán, eredendő önmegújítás belső forrásaira támaszkodna, míg a katarzis egy differenciáltabb és dinamikusabb szemiotikai rendszerrel való találkozásra válaszoló struktúraváltás ideálja lenne. Regreszió és újrakezdés Bálint Mihály által kidolgozott fogalompárja a gyógyító katarzis fogalmával rokon (Bálint Mihály: Az őstörés. Bp. 1994. 110. p.). Az esztétika számára is ugyanaz a kérdés, mint a pszichoanalízis számára: ki kell-e elégíteni a „páciens" regresszív kívánságait? A regresszió fogalma a hallucinatórikus vágyteljesülés formájaként jelent meg Freud Álomfejtésében, később a fázisadekvát élményeket felváltó egyszerűbb, korábbi élménymódok betörését, végül pedig a halálösztönt, a korábbi és legkorábbi állapotok „vonzását" jelenti. A katarzis a traumát állítja középpontba, mert hozzá keres az élményrendszerből még hiányzó, új megoldást, míg az ekszt́ázis a pretraumatikus élményeket eleveníti fel, mint valamilyen adott probléma megoldását. A pretraumatikus élmények ismétlése a tökéletesen, harmonikusan, harc nélkül, a környezet által önként kielégített szükségletek mámorát eleveníti fel. Ekszt́ázis és katarzis egyaránt újrakezdés, de az ekszt́ázis pusztán új energiatöltést ad a kifáradt életnek, míg a katarzis megváltoztatja az élet stratégiáját. Az egyik a kifáradás előtti, a másik az eltévedés előtti pontra vezet vissza. Az ekszt́ázis a csalódások előtti pretraumatikus viszonyokból merít életerőt, míg a katarzis az optimális csalódás princípiumát aknázza ki (vö. uo. 110- 145. p.).

Szerb Antal a következő módon jellemzi Victor Hugo ekszt́atikus stílusát (és maga Hugo Shakespeare írásmódját jellemezte így): „az óceáni képzelet embere" (Szerb Antal: A világirodalom története. 2. köt. Bp. 1947. 259. p.). A regresszió gondolata általánossá vált az esztétikában, csak értékelésében vannak eltérések. Hauser Arnold is regresszióként jellemzi az ekszt́atikus vágy lényegét: „Az utópiába és a mesébe, az ösztönösségbe és a képzeletbe, a kísértetiesbe és a titokzatosba, a gyermekkorba és a természetbe, az álomba és az őrületbe való menekülés csupa leplezett, többé-kevésbé szublimált formája ugyanannak az érzésnek, a felelőtlenségre és érzéketlenségre való vágyakozásnak." (Arnold Hauser: A művészet és az

irodalom társadalomtörténete. 2. köt. Bp.1969. 137. p.). Miközben Hauser kimerítő listáját adja a regressziók formáinak, egészen a végsőkig merítő regressziós lehetőségek mélyére tekint: a felszabadult érzékiség a korlátoktól akar szabadulni, az érzéketlenség vágya pedig, minden érzékiség végső ambivalenciájára válaszolva, minden érzékiséget beteljesületlen szenvedéssé minősít. Az ödipális regresszió megváltó kontrollt ígér, a preödipális regresszió előbb külső kontrollt, a spontán boldogság fölött őrködő kegyelmet, majd megváltást minden kontrolltól. Hogyan alapozhatja meg kétféle – katartikus illetve eksztatikus – regresszió a kétfajta újrakezdést? Az ödipális felettes én kontrolljának megjelenése teszi lehetővé a katarzist, míg a preödipális kontroll mimézise az eksztázis struktúrája. Az individuális és spontán kontroll eredménye az eksztázis, míg a tudatos és kollektív kontrollé a katarzis. Az eksztázis az individuális, preödipális ősélményhez való regresszión, míg a katarzis a kollektív, ödipális és szociális alapélményhez, s ennek fejlődésével egy mind tágasabb közösséghez utat találó progresszión alapul.

Katarzis és eksztázis alternatívájában egy etikus és egy etikátlan csúcsélményt ismertünk meg. Van egy féktelen és van egy etikailag kontrollált esztétikum. A preödipális regresszió eksztázisa etikátlan, de nem azért mert túl, hanem mert innen van az erkölcs világán. Kierkegaard az „esztétikai stádium" sajátosságaként ábrázolja a legextrémebb érzések válogatás nélküli ébresztését és felkavarodását: „Neked köszönhetem, hogy eszemet vesztettem, hogy lelkemet csodálat töltötte el, hogy bensőmben rémület ült meg …" (Kierkegaard: Vagy – vagy. Bp. 1978. 65. p.). A művészet hatása gyakran nem etikai, az esztétikum önmagán belül beteljesül, amennyiben élvezet, s túlmutat önmagán, amennyiben megrendülés. Kierkegaard így jellemzi a közvetlen elragadtatást, az eksztatikus etikátlanság primér örömét: „muzsikája nem lelkesített nagy tettekre, hanem bolonddá tett, és még azt a kis eszemet is elvesztettem, ami volt, és most csendes mélabúval legtöbbször annak dúdolgatásával töltöm az időt, amit nem értek, s kísértetként éjjel-nappal akörül sompolygok, ahova nem tudok bejutni." (uo. 65. p.). A prereflexív, preracionális, amorális spontaneitás az anyavilágban való eredeti, felelőtlen feloldottság emléke. A katarzis vezeklésélmény, mely végül feloldoz, míg az eksztázis nem feloldoz, hanem az imént vázolt értelemben: felold.

1.11.9. A katarzis „pedagógiai esztétikája"

A klasszikus katarziselmélet, mely a gyógyászatból jön, a XX. században a forradalomelmélet hatása alá kerül, s vele együtt hanyatlik le, de az eksztázis egyeduralma és a katarzis hanyatlása a hedonista módon értelmezett eksztázis hanyatlásához vezet. Nem elég, hogy a régi ember nem akar a régi módon élni, az is szükséges, hogy ne tudjon. Az egész régi életrend önreprodukciójának csődje az új érzékenység feltétele. Ami a haszonélvezők felől nézve általános rothadás, az áldozatok felháborodásának, a bukott létmód botrányával szembesülő eszmélkedés evolúciós lökésének behatása következtében erjedéssé válik. A műnek túl kell teljesítenie a befogadó elvárásait, de nem tanítania kell, nem didaktikai szempontok alapján adagolni az egy adottnak vett „műveltség" készletéből a számára hozzáférhető ingereket, ellenkezőleg, a minden „adott" elégtelenségét átérző szerzőnek magának kell túlteljesítenie önmagát, azaz kitörni önmagából, egy még nem létező világ első lakójaként. Ez a teljesítmény kialakítja a követők hierarchiáját, aszerint, ki hogyan adaptálja a maga gyávasága, kényelme vagy vissza-

maradottsága feltételei között az üzenetet, hogyan ragadja meg, ami ebből a számára felfogható. A valódi nyitás a nehézkesebb közegekben is tovább hullámzik.

A katarzis a trauma fordított reprodukciója, egykor az életet támadta meg a trauma, ma új életerő támadja meg a traumát. A katarzis-hozó szerző szituációja ezért traumatikus, egyedül kell szembe szegülnie a traumatikus szituáció reprodukciójára szövetkezett világgal. A katarzis a katasztrófa esztétikája, mely a beteljesedett sorsot mutatja érdemesnek az emberiség emlékezetére. A kollektív emlékezetbe való beíródás ruházza fel az elpusztult személy – művész vagy művészi alak, szerző vagy hőse – lényegét tovább ható érvényességgel, permanens jelenléttel. A pusztulás próbája jelzi az elpusztuló végtelen jelentéktelenségét vagy végtelen jelentőségét: ezután egy véletlen ténynél is kevesebb, vagyis semmi, vagy sokkal több, mint egy véletlen tény, a fennmaradó világot tovább formáló erő, az élőket befolyásoló hatalom, melynek szelleme már ott is mindenütt jelen van, ahol nem ismerik nevét. Az egész utókor olyan viszonyba kerül vele, mint Orpheus Eurydikével: valamiképp mögöttünk áll, csak ha hátranézünk, szembe akarván találkozni vele, tűnik el. Szánalom és félelem, fájdalom és részvét élménye Kierkegaard elemzéseiben olyan mély értelmet nyer, mely a konvencionális magyarázatokban érthetetlent éles fénnyel világítja meg. Ebben az élményben az ember „semmivé válik, és mégsem semmisíttetik meg." (Kierkegaard: Philosophische Brosamen und Unwissenschaftliche Nachschrift. München. 1976. 41. p.). A katartikus hatás hordozója a halálra nem ítélhető érték, amelyet születésekor, az értékhordozó személyében és üzenete első recepciójában halálra ítéltek, de a fizikai megsemmisítés vagy a szellemi tilalmak, a leggroteszkebb szellemi reakció, a „vén huncutok és gonosz ostobák" (Ady) „morális" felháborodása, végül ingyen reklámmá, akaratlan propagandává válik és az újító impulzus szellemi megsokszorozódásához vezet.

A katarzis kapcsán szánalmat és félelmet szoktak emlegetni. Először is meg kell fordítani a sorrendet, a félelem ébreszti a szánalmat. A befogadó védett szituációban találkozik a védtelenséggel, emberfeletti szenvedéssel, mely részvétet ébreszt. Másodszor a félelem és szánalom mélyére kell nézni: a félelem csak előérzete, sejtelme, alkalmi és véletlen képviselete az iszonyatnak, melynek végső fenyegetése által kihívott ellensúly nem más, mint a szánalom mélyebb lényege, a részvét. Ha félelem és szánalom egységéről akarunk beszélni, akkor a katarzis lényege a félelem szánalommá transzformálása. Lehet, hogy az ember, mint Derrida gondolja, a másikban is csak magát sajnálja (Jacques Derrida: Grammatologie. Frankfurt am Main. 1974. 325. p.), de ha a szánalom dekonstrukciójában még mélyebbre hatolunk, a részvét mélystruktúrája a részvétel tudatosítása az egyetemes emberi sorsban: a maga sorsa fölött szánakozó, a katartikus élmény általánosító, együttérzés közvetítette közegében, már magában is csak a messziről szemlélt embert, az esetet, a többiek egyikét, a példát sajnálja. A fentiekben a katarzishozó emberségminta „dicsőségét" emeltük ki, a végeredmény rangját, de nem a hozzá vezető szenvedés és válság ugyancsak fontos példaértékét. A félelem az alászállás, a szánalom pedig a felemelkedés neve is lehet: a katarzishozó alászállása teszi lehetővé az eszmélkedő felemelkedését. Az új mintát tehát nem feltétlenül maga a katarzishozó „szállítja". Ellenkezőleg, ez csak a vallásban „kötelező", a művészetben a mű kiváltotta megrendülés szülési folyamat, melyben a befogadó élménye maga az új minőség születése. A hős bukásának történetében a katarzis végigkíséri a szenvedőt a lealacsonyodás, tévelygés, bukás útján, hogy az őt figyelő és megértő szánalom közegében szülessék meg az érték. A bukott kor által megsemmisített hős történetében pedig az újjáteremtőnek is alá kell szállnia az

újjáteremtendő lét általános válságának szerencsétlenségébe (vö. Kierkegaard: Philosophische Brosamen und Unwissenschaftliche Nachschrift. München. 1976. 43. p.).

A katarzis eszméje két módon, két oldalról megtámadva halványul el a pozitív-pragmatikus kor empirikus művészettudománnyá lecsúszó esztétikájában. Az egyik út a művészet pszichoterápiás koncepciója, mely az eksztázis analógiájára értelmezi a katarzist, a másik egyszerű tanítógépet lát a műalkotásban. A pedagógiai katarzis úgy viszonyul a vallási megvilágosodáshoz, mint a mágikus eksztázistechnikákhoz a „puszta szórakozás": egyik a másiknak elvilágiasodott, lefokozott változata. Lukács Az esztétikum sajátossága katarzis-fejezetében kifejezetten a katarzis „szociálpedagógiai" funkciójáról beszél. A Lessing és Lukács között ívelő gondolatmenetet azonban nem tartjuk a didaktikus, illusztratív és propagandisztikus degenerálódás kifejezőjének, ellenkezőleg, azt méltatjuk benne, hogy össze tudja kapcsolni a pszichoterápiás és a lázító, forradalmi funkciót. A szociálpedagógiai katarziselméletet elmélyíti a transzformációk fenomenológiájának feltárulása: hogyan lesz az episztemológiai forradalomból etikai megújulás: „a színházi hatás alapvető eszköze a tudatkicserélés: az embereket meg kell tisztítania hétköznapi-kicsinyes érdekeiktől, fogékonnyá kell tennie olyan érzelmek és gondolatok befogadására, melyeket a közvetlen érdekek szűkös világában meg sem hallgatnának." (Almási Miklós: Maszk és tükör. Bp. 1966. 56. p.). Franz Kafka ennek a „tudatkicserélésnek" traumatikus vonásait hangsúlyozza: a katarzis nála a megváltó trauma. „Azt hiszem, csak olyan könyveket szabad olvasnunk, amelyek mardosnak és furdalnak. Ha az olvasott könyv nem sóz egy jót a fejünkre, hogy ébredjünk, minek azt akkor egyáltalán kézbe venni?...mint egy öngyilkosság, olyan legyen a könyv, fejsze, a bennünk befagyott tenger jegéhez." (Kafka: Levél Oskar Pollakhoz. 1904. In. Franz Kafka: Naplók, levelek. Bp. 1981. 6-7. p.). Almási Miklós, idézett művében, kafkai módon , „átváltozásnak" nevezi a katarzisélmény eredményét (uo. 228. p.) A katarziskultúrában nemcsak a mű hőse, a szerző is hősideál kifejezője, s a befogadó, a mozinéző az átváltoztatandó, megváltandó monstrum. Van Helsing eljön értünk, bűnösökért.

1.11.10. Az eksztázis-szkepszistől a katarzis-szkepszisig

A burzsoá kultúripar helyi vagy nemzetközi méretekben való alternatívátlanná válásának mértékében veti el a kultúripar törvényeinek alávetett „művészeti termelő", majd a tömegképzés futószalag-termelésének ideológiai fegyelmébe betört esztéta is a „nagy következmények illúzióját". Mindez akár a felvilágosodás művének is tekinthető, ha azzal érvelnek, hogy az esztétika a „hittérítés analógiájára" fogta fel az irodalmat. A „nagy következmények" azonban az elitkultúra régióiban is ritkák, a lelkiismereti válságot, és a nagy döntéseket, ha még van ilyen, nem a könyvek (és még kevésbé a filmek) okozzák. A katarzis-szkepszis első lépése a katarzis hatékonyságát illető kétely, második lépése a katarzis mechanizmusának kritikája, hatásmódja lényegének megtámadása. Lukács egyes követői (pl. Ancsel Éva) még csak az eksztázist támadják úgy, mint Brecht már a katarzist is. A lukácsi katarzis-fogalomban még benne foglaltatnak az eksztázis elemei is. A katarzis mechanizmus lukácsi leírásában szerepe van a szenzibilitás válságának: a befogadó „sajnálja, sőt valamiképpen szégyenli is, hogy a valóságban, a saját életében nem vett észre valamit, ami olyan 'természetesen' kínálkozik az ábrázolásban." (Lukács: Az esztétikum sajátossága. 1. köt. Bp. 1965. 758. p.).

A kevésbé kidolgozott kódról a kidolgozottabbra való áttérést bizonyára lehetővé teszi, hogy a korábbi kód által megformálni nem tudott néma elragadtatás vagy szorongás megszólalhat az új kód által: módosul a kimondható érzések köre. Ez az episztémikus megnyílás azonban Lukácsnál etikai funkciókat is mozgósít: „ilyenkor mindig etikai problémáról van szó" (uo. 760. p.). Esztétikai és etikai egységét a defetisizálás fogalma közvetíti, az öncsalás felszámolására való készség ébredése. Ez már Lukács „tudattalan pszichoanalízise": ha a befogadó korábban nem vett észre vagy nem tudott kimondani valamit, azért volt, mert nem akarta. Elhallgattatta a benne kiabáló hangot. Ezzel azonban máris a Kierkegaard által artikulált bűnösségnél vagyunk. Amikor Lukács az ilyen módon elmélyített katarzis kétértelműségét kezdi elemezni, figyelme a kedély felvillanyozó megrázkódtatásának vizsgálata felé fordul. A defetisizáló megtisztulás egyértelműen morális, míg a kedély felvillanyozó aktivizálása kétértelmű, a katarzison belül az eksztázis ereje mozdul. Lukács Goethe megfogalmazását hívja segítségül, amikor az esztétikai élményt érzelmi csúcspontként ábrázolja: a katartikus élmények „a kedélyt és azt, amit szívnek nevezünk, nyugtalanságba hozzák, és ingatag, bizonytalan állapot felé vezetik." (uo. 763. p.). A katarziselmélet mindenek előtt a befogadás előtti állapotot kell hogy ingatagnak tekintse, mely helyett szilárdabb és egyben mozgékonyabb struktúrát ajánl. Ehhez azonban az élménynek mesterséges káoszt kell előidéznie, melyből új rend fakad. Itt furakodik be a katarzisba az eksztázis, mint frivol közvetítő vagy kerítő.

A lukácsi katarzis elmerülést, belefeledkezést feltételez, belépést kíván a mű tartalmi világába, mely szemben áll a köznapi világgal: „az igazi művészet – elvileg – ellenállhatatlan hatalommal tudja az embereket a befogadásra kényszeríteni, maga felé fordítani és az ember egészévé átalakítva leigázni." (uo. 750.). Egy újabb nemzedékben ez a művészetkoncepció, és az általa leírt művészet is, nárcisztikus szorongást ébreszt. Az új nemzedék ellenáll a mű sodró, elnyelő erőinek, a befogadó a kritikus kívülállás és távolságtartás által akarja őrizni szellemi autonómiáját. A lukácsi katarzis az ő szemszögükből nézve félbemaradt, felemás varázstalanítás. A manipulálhatatlanság vélt bizonyosságáért szívesen feláldozzák az élmény intenzitását. A Lukács által leírt katarzis a fikcióspektrum meghatározott régióiban működik maradéktalanul, melyekből a múlt, az archaikum felé haladva az emocionális, míg a modernség felé haladva az intellektuális hatás kerül túlsúlyba. Brecht formája már az újabb keletű katarzisszkepszisből nő ki: kijózanítani és nem felizgatni akar. Vagy: szellemileg kavarni fel és nem emocionálisan.

Brecht vagy az „affirmatív kultúrát" elemző Marcuse a katarziskultúrára reagálnak úgy, mint a katarzis-eszmény esztétikája az eksztáziskultúrára. Brecht ideálja a politikai tanmese, amely a tiszta ész önigazoló erejének merőben újszerű bűvöletére apellál. Brecht hisz benne, hogy eljön a pillanat, amikor az ész fogja az embertömegeket olyan erővel mozgatni, mint korábban az obskurus fanatizmus. Brecht elégedetlen a katarzissal, mert az esztétikumot közvetlenebbül akarja bevonni a világ megváltoztatásának munkájába, mint ezt a polgári művészet tette. A posztmodern kultúra ezzel szemben azért katarzis-szeptikus, mert a művészetnek csekélyebb szerepet tulajdonítanak.

1.11.11. Eksztázis és katarzis kölcsönhatása

Az eksztázis regresszió, a katarzis ön-újjáépítés. Az eksztázis bejárja a lelki képességek spektrumát, a katarzis transzformálja rendszerüket. Az eksztázis a katarzis felét nyújtja. A néző válasza azonban a pusztán eksztatikus izgalmat nyújtó műre is lehet katartikus, ha tovább dolgozik az élményen. Eksztázis és katarzis sokszorosan és többféleképpen együttműködnek és átcsapnak egymásba.

Az eksztázis felizgat, a katarzis átstrukturál, de a katartikus átstrukturálás újra eksztatikus harmonizációba futhat ki. A mű utóhatásának történetét tekintve a katarzis is lehet az eksztázis, a ráépülő eksztatikus létigenlés része, nemcsak az eksztázis a katarzis fele (hordozója, közvetítője). A befogadó nem mindig ama érzékenység alapján ítéli meg a művet, amelyet az meghaladott és módosított. A mű által bevezetett új norma recepciója a befogadó részéről nem feltétlenül az önlegyőzés műve, a mű gyakran olyan válságot dolgoz ki és kibontakozási formát tökéletesít, melyben a befogadó ráismer a maga fejlődésére. A művek gyakran olyan normát tesznek explicitté, melyet a befogadó élményszerűen képviselt, a megmerevült, hivatalos normák ellen lázongó érzésekként. Ekkor a katartikus mű is eksztatikus örömöt okoz, a hivatalos és hagyományos normákkal már rég megromlott befogadói viszony és a normatív megerősítés híján eddig devianciának minősült befogadói érzések megerősítéseként. Felix Vodička figyelmeztet: „az esztétikai észlelést nemcsak tradicionális konvenciók határozzák meg, hanem az új, konkrét művek vágya is". Vodička „egy mindeddig meg nem valósított irodalmi szépség meghatározatlan, inkább belsőleg érzett mint kifejezhető képzeteiről" beszél, mint eme vágy tartalmáról (Vodička: Die Literaturgeschichte, ihre Probleme und Aufgaben. In. Felix Vodička: Die Struktur der literarischen Entwicklung. München. 1976. 62. p.). A saját életkeresésünket igazoló mű felvillanyozó élményének lényege a „nem vagyunk egyedül" érzése, mely a bornírt, partikuláris környezettel való konfliktusokban szolgál szellemi, tartalmi támogatással.

Nemcsak a közös katarzison átesett szellemek találkozása eksztatizáló élmény. Az eksztázis antikatarzisként is szolgálhat. A hamis katarzis az önmegtagadást, önmegerőszakolást, szolgai, alattvalói nevelést előíró kényszerkultúra elsajátításának formája. A kényszerkultúra azt szuggerálja, hogy az embernek fel kell adni eszményeit és reményeit, s megalkudni a – felháborító és elviselhetetlen – „valósággal". Ha egy az önkeresésről és önmegvalósításról, a világ átalakításáért való harcról lebeszélő, engedelmes alattvalóvá átnevelő, a kíméletlen és alantas viszonyokhoz hozzáigazító „megváltás" és „felvilágosítás" bizonyult hamisnak, akkor felléphet egy eksztázisélmény a szubjektivitás nárcisztikus sérüléseinek jóvátételét követelő megtagadásként. A szubjektív lázadás eksztázisa a hamis nevelés művi katarzisait megtámadó antikatarzisként funkcionál. A hamis katarzis rossz kötelességet prédikált. A beteg katarzist az eksztázis gyógyítja. A hamis katarzisból való eksztatikus kitörés a kényszerkultúra „fekete pedagógiája" elleni lázadás formája. A mai hedonista kultúrában azonban az eksztázis elvesztette gyógyító erejét, mert maga vált az egykori kényszerkatartikus erőszakpedagógiánál és a XX. század összes politikai eszméjét kompromittáló ostoba propagandánál hatékonyabb agymosó eszközzé.

1.11.12. Az eksztázis esztétikája

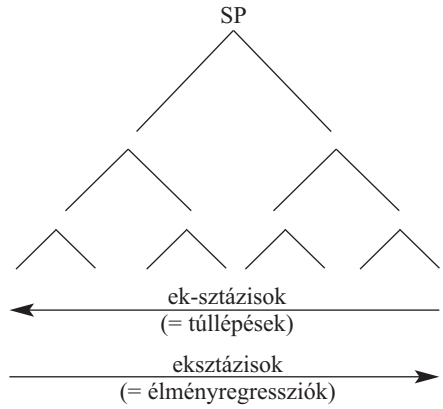
A fikciókspektrum kifejlődését a distinkciók felhalmozásaként, a környezet mind finomabb térképét előállító ismeretrács kidolgozásaként jellemeztük. Ez egyúttal azt jelenti, hogy a nem egyidejű fikcionális világképek, a különböző világtagolási nívókat őrző műfajok által az idők teljessége van birtokunkban. A fikciókspektrum történeti felhalmozódásának a múltakat reprezentáló vizionárius közegeket túllépő végeredménye a kulturális realitáskép distinkciótömege által megjelenített normálvilág, melyhez az alternatív érzékenységekként megőrzött mesevilágok, kaland- és csodavilágok elhajlásokként viszonyulnak. E „más"-világok valószínűtlen és valószerűtlen élményei a realitásképpel összemérhetetlen titoknyelvekként kínálkoznak a fantáziának. A fikciókspektrum elmélete mintegy fúrógépként áll rendelkezésünkre, mellyel behatolhatunk az egyéni és kollektív élményarcheológia emlékrétegeibe. A filmmédium a XX. században kiemeli, rendszerezi és intenzíválja az ősképeket és az általuk képviselt, őket megszálló, velük mozgósított alapvető emóciókat. A distinkciók kiépítése múlttá nyilvánította a kevésbé distinkt kultúrát, míg a distinkciók lebontása a múltba vezető, korszerűtlen mentalitásokat reaktiváló szellemi időutazás. A distinkciók lebontása regresszív behatolás imaginárius és emocionális elővilágokba.

Meg kell különböztetnünk a distinkciókhoz való két negatív viszonyt, a rombolást és a szüneteltetést. A rombolás egyszerű dezorganizáció, míg a szüneteltetés dezorganizáció és reorganizáció egymásutánja. Más, ha a kultúra leveti a distinkciókat és lehúzza az életet a barbár banalitásba, illetve ha ideiglenesen szünetelteti őket, hogy aztán visszavezessen az elért nívóra, vagy – a szüneteltetés által nyert distanciával és a „karnevalisztikus", „dionüzikus" alternatív tudatforma megtapasztalása által feltárt szenvedélyekkel – új distinkciók felé való előretörésre is képessé váljék. Az ernyedés, az elengedés, a felengedés, a lelki és szellemi kiürülés élvezete, az orgiasztikus oldódás, új különbségtételek befogadásának feltétele lehet. Ezért kell megkülönböztetnünk a barbarizáló distinkció levetést a „karnevalisztikus" distinkció szüneteltetéstől.

A realisztikus fikció a kulturális realitáskép keretében marad, melyet szétrobbantanak a legendás-kalandos és álomszerű-fantasztikus elbeszélő technikák. Ez utóbbiakat épp azért nevezzük eksztázistechnikáknak, mert a distinkciókat szüneteltető, a determinációk gondjától elforduló megkönnyebbülést ígérve, tehermentesítve a tudás és munka terhe alól, elhagyják a realitásképet. Az eksztázistechnikák modernizációja a varázstalanítás és szublimáció eszközeként használja a fikciót. Az archaikus eksztázistechnikák testiek, tudatmódosító szereket alkalmaznak, s a szublim célok, vallási elragadtatások elérésére is a deszublimációt, ajzó és kábító szerekkel kombinált intenzív mozgást használják. Mindezt olykor kemény fizikai megpróbáltatásokkal és véres rítusokkal kombinálják. A materiális eksztázistechnikák és a fikcionális eksztázisok közti átmeneti forma a nemi eksztázis, mert nem idegen kábítószer bevitelén alapul, hanem a nemileg releváns inger az agyban szabadít fel „kábítószert". A nemiségben nagy szerepet játszik a vizualitás mint eksztázistechnika: a nemi ösztön számára releváns látvány, mint a tudatmódosítás kiváltója, már a nemi életben is beváltható erotikus fantáziálásra, mely hasonló hatással jár, s már a fikcionális eksztázistechnikák területére vezet át. Mindezek az eksztázistechnikák az éber tudat distinkcióit lebontó izgalmi állapotba helyeznek.

A tudásvágy által mozgatott ember ki akar lépni magából és egészen a tárgynál lenni, a világra hallgatni. A töprengés, az elmélkedés ek-sztázisa nem más mint a szubjektum

önmeghaladása a lélek szellemmé objektivizálása értelmében. A tudásszerzés a valóságérzék új fejlődésfokait állítja elő. Nemcsak a tájékozottsággal járó biztonságérzet ugrásszerű növekedése öröm, hanem az összefüggések észlelése, a megértés is, mint beavatás a teremtésbe, amely nem szükségszerűen titok. Ferenczi bioanalízise az emberi összfejlődés ek-sztatikus struktúrájának gondolatára épül. A Ferenczi által leírt léttörténeti forradalmak, a heideggeri ek-sztázisok kollektív változatai, egy-egy katasztrófa által kényszerítve hagynak el valamilyen korábbi békekort, tartós egyensúlyi állapotot, melynek épp felborulása a kihívó és kényszerítő katasztrófa. Bálint Mihály ehhez azt a felismerést teszi hozzá, hogy a katasztrófák regresszióval járnak, melyek összefüggnek az újrakezdés, azaz az ek-sztázis lelki feltételeinek megteremtésével (mintha minden újrakezdés a kezdetek kezdete lelki pozícióinak feleleveníteséből táplálkozna). Az újrakezdésre késztető katasztrófákra válaszoló önmeghaladó és világátalakító erőfeszítések, melyek centruma a helyzetmegértésen alapuló újraértelmezés (mind az éné, mind a világé), azonos irányban hatnak, mint a heideggeri ek-sztázisok, az öntúllépő ittlét szellemi életlendületének mozgásformái. Az azonban, amit hagyományosan eksztázisnak nevezünk, mindennek éppen az ellentéte. Ferenczi ezt pontosan látja, amikor az orgazmikus eksztázist regresszióként ábrázolja. Az eksztázis nem az újrakezdés struktúrája, hanem az újrakezdés szubjektív feltételeként szerepet játszó regresszióké. Az orgazmus eksztázisa fordítva pergeti vissza a léttörténetet kitevő ek-sztázisokat. A szellemi ek-sztázisban a tudat a tiszta realitáshoz szeretne kilépni a lelki tartalmak közül, míg az emocionális eksztázis esetén a „normális" lelki tartalmak, éppen ellenkezőleg, azért nyomasztják, mert még mindig túl sokat tartalmaznak az objektív viszonyokból. Az ek-sztázisok tudatosulások, ráébredések, melyek újabb régiókba, ismeretlen létszintekre emelnek, míg az eksztázisok mámorosan szállnak alá a régiekbe. Az ek-sztázisokban a lélektől szeretne szabadulni a szellem, az eksztázisokban a szellemtől a lélek. Az ek-sztázisok tárgyként keresik a valóságot, az egyénen túl, az eksztázisok az egyéni lét közepében, a felajzott indulat aktív közegében érzik megragadni.



37. ábra

A valószerűbb formák eszménye az aszkézis, az önmegtartóztatás, de nem az öncélú önlemondás értelmében, hanem az igazság befogadása, a kinyílás céljából. A szenzációérzések az ábrázoló spektrum elhagyásával, a mesélő spektrum felnyílásával és a kalandos-fantasztikus spektrum mélyére való behatolással nőnek. Az aszketikus szellemi formákban a nagyközönség

hiányolja az izgalmakat és a kedély melegségét. A szinkron élményrendszerben vizsgált filmformák tipológiai helye attól függ, mennyire lehet valamely forma segítségével eltávolodni a normáltudattól, a világhoz és önmagunkhoz való viszony kulturálisan beállított alapállapotától, hogy kilépjünk egy mozgékonyabb, oldottabb közegbe. Ez a kilépés, mely a józan kötöttségek, az egymáshoz és a környezethez való alkalmazkodás érdekében felvállalt kötelmek levetésében áll, nem más, mint egy fikciós megszállottság közvetítését igénybe vevő eksztázistechnika teljesítménye. Az ún. „szórakoztató" fikciót az eksztázistechnikák történetében kell tárgyalni, a deszakralizáció, az átszellemülés és individualizálódás magyarázó elvei segítségével vezetve le e modernizált szenzációélményeket a régiekből. A fikciókspektrum kalandos és fantasztikus régióit meglátogató élményeket épp olyan joggal nevezhetjük eksztázisoknak mint regresszióknak, ami arra utal, hogy a velük szemben álló aszketikus progressziók az életösztön művei, míg ők a Libidó szolgálatában állnak. A mozinéző minden tömegfilmben (zsánerfilmben) átéli az eksztatikus elmozdulást, egy lazább és érzelmileg telítettebb dimenzióba kerülve át a moziban. Gyakran a film narratív struktúrája is azonos az eksztázis szerkezetével, amennyiben a szereplők átlépnek egy határt, és tágasabb, valószínűtlenebb világban találják magukat. Így lép át a *Drums Along the Mohawk* című film fiatal házaspárja, útra kelve a ponyvás kocsin, a prózából a kalandba, a kész világból a hőskorszakba. Így kerül át az *Óz, a csodák csodája* hősnője a bosszantóan kicsinyes köznapiságból az álom és mese birodalmába. A *King Kong* hősnőjének kalandsorozata utazás az archaikus ösztönvilág mélyére, olyan beavatási kaland, mely felkészít a szerelemre.

Az ek-sztázis aktív túllendülés önmagán, önfeledő tárgynál-lét, melynek eredménye az egyetemesség viszont-beolvadása a benne honfoglaló impulzusba. Az ek-sztázis eredményeként belsővé válik mindaz, aminek az ember feláldozza magát, mert a tudat teljes kívülléte, a külsőnél megállapodó önfeledése nem más, mint a külső tudatosulása, azaz igazságának birtokba vétele. Az eksztázis ezzel szemben nem a tudat figyelmének átadása a tárgyi összefüggés befogadása érdekében, hanem olyan önátadás, mely lemond az aggódó éberséget képviselő s a kritikai kontrollt szolgáló centrumról, hagyja sodortatni magát. Nem az összefüggéseknek adja át magát, hogy az érvény strukturálja a szellemet, hanem az erőknek, hogy feloldódjék, elernyedjék. Az első a megismerő, a második az emocionális izgalom törekvése. Az első bennünk akarja oldani az összefüggéseket, a második bennünket az összefüggésekben.

Az ek-sztázisok olyan szellemi mozgásformák, melyek a fikciókspektrum valószínűbb régiói felé mozdulnak el, míg az eksztázisok a valószínűtlenebbek felé húznak. Az ek-sztázis világalkotás, az eksztázis világfogyasztás (s a világfogyasztás egyben önfogyasztás is). De alkotás és fogyasztás alternatívája mélyén kétféle alkotás szembenállása rejlik. Az ek-sztázis a világalkotás, a katarzis fogalma az önalkotás felől írja le a fikciókspektrum szellemi mozgásterét bővítő törekvéseket. Katarzis és eksztázis, progresszió és regresszió, ek-sztázis és eksztázis egyaránt szükséges életfunkciói az érzékenységek spektrumának. Az esztétikum középponti kategóriája organizálja a katarzisokat, alapkategóriája az eksztázisokat. A katarzisvágy a megújulás, újrakezdés jóvoltából megvalósuló megtisztulásra irányul, az eksztázis a teljes élménypotenciál felkavarására és felszabadítására. A katarzis az élet csúcsait méri, az eksztázis az élet mélységeit.

A jelen az idők lehetséges teljessége, amennyiben a teljes időfolyamon kellett átlábalni idáig. A lehetséges teljesség az időbeli-történeti egész őrzésének képessége mértékében válik valósággá. Ezért a jelent csak az elmúlt idők birtokba vétele teszi az idők átélt teljességévé.

Ez azt jelenti, hogy az ember ébren tart magában valamilyen nyitottságot az elhagyott idők irányában, s ebben az értelemben nem egy-idejű lény. A különleges élmények tartalma az utazás felfelé, az eredetek felé, az idők folyamának felső folyása felé. A mítosz, mese, álom és eksztázis a jelen felé áradó élményfolyam eredetét keresi, mint a régi utazók a Nílus forrásait.

Szellemileg a próza a fantasztikus és kalandos illúziók legyőzése, az ész fegyelme. Lelkileg ezzel szemben a kaland és fantasztikum a próza legyőzése, a nagyobb és teljesebb önkiélés lehetősége, a korlátlanság érzése felé vezető eksztatikus regresszió.

A régiek, mondja a hagyomány, látták a sámánt felemelkedni a föld felszínéről, s vasba öltözve a felhők között szállni, vagy olvadt vasat tartva tenyerében, tűzön járni, mezítláb parázson lépdelni. A mai sámánok úgy viszonyulnak a régi sámánokhoz, mint azok az eredeti emberhez. A régi sámán többet tud a mainál, a mai a prózai embernél. Az eredeti ember összeforrottabb a kozmosszal mint a specializált, civilizációja által bezárt és leválasztott lény. A prózai ember sehogyan sem teszi meg az utat, amit a mai „sámánok" lélekben tesznek meg helyette, s a régi sámánok, a hagyomány szerint, testi valójukban tettek meg (a hetedik mennyországig vagy a holtak birodalmáig). A régi sámánok – a sámánisztikus filozófia szerint – oda tudnak eljutni testileg, ahol a régi emberiség egészében élt, egy korlátlan világba, az istenek társaságába. Látható: már a sámánizmus öninterpretációjában megvan a fikciópektrum összképe, a csodák teljességétől a próza teljességéig. A sámánizmus elfajzásának mítosza szerint a mai eksztázis egy létforma pótléka, az eredeti ember szabadságának és hatalmának emlékezete. Az ember a kezdeteknél teljesebb, a környezet a végnél, az ember kezdetben magát változtatja, később a világot, előbb összhangban van az erőkkel, s mind neki dolgozik, mert minden erő benne él, utóbb szembekerül velük, elszakad tőlük, s áldatlan idegenségben akarja legyőzni mindazt, ami szárnyként emelte. Az aranykor mítosza eredeti ember és világa eredendő és otthonos egységének képe. Az eredeti ember nem ismerte a halált, szenvedést és munkát, együtt élt az állatokkal és az istenekkel. Az őseredeti teljesség idején, amikor a lét ajándék volt és nem kölcsön, nem volt hatalma a halálnak. Az időiség, a szenvedés és a halál egy katasztrófa következménye, az eksztázis pedig látogatás a szükség és szenvedés világán túl, az emberi teljesség és egység keresése (Mircea Eliade: Mythen, Träume und Mysterien. Salzburg, 1961. 142. p.). A mítosz, mese és álom a társadalmi és instrumentális ember vágyát fejezi ki a családi és preinstrumentális ember békéjére.

1.11.13. Fekete és fehér eksztázisok

Az eksztázis gyakran ambivalens vagy sötét: „mint minden mámor, a szerelmi mámor is kétféleképpen hathat, vagy felfokozott áttetsző életörömöt, vagy sűrű, áthatolhatatlan szomorúságot eredményez." – írja Kierkegaard (Sören Kierkegaard: Vagy – vagy. Bp. 1978. 103. p.). Az extrém szorongásban, félelemben és rettegésben ugyanúgy elvesztik értelmüket a köznapi élet relevanciastruktúrái, mint az extrém boldogság mámorában. Ezt arra utal, hogy az élvezetnek és kínnak egyaránt van eksztázisa (mint ahogyan a kín eksztázisának is van szadista és mazochista változata). Schütz és Luckmann könyve épp a szorongást hozza fel az eksztázis első példájaként (uo. 2. köt. 170. p.). Az eksztázis határátlépés, felszabadító kilépés, a folytonosság megszakadása, a köznapi élet uralma alól ideiglenesen felmentő diszkontinuitás élmény. A pozitív vagy negatív izgalom csúcsra futásának szenzációi, a katasztrófák és a

boldogság ellenvilágai egyaránt megrendítik a megszokott létezés univerzalitásának élményét. Ebből a szempontból tekintve teljességgel ekvivalensek; ezért is hatják át egymást sok formában és élnek bőséggel egymás erőivel. Bahtyin elemzésének anyagunkra való alkalmazhatóságát korlátozza, hogy egyoldalúan a nevetéskultúrát favorizálja: „A nevetéssel ellentétben a középkori komolyságot keresztül-kasul átjárták a félelem, a gyengeség, a beletörődés, a rezignáció, a hazugság és a képmutatás vagy – ezek ellentéteként – az erőszak, a megfélemlítés, a fenyegetés és tiltás elemei." (Mihail Bahtyin: François Rabelais művészete, a középkor és reneszánsz népi kultúrája. Bp. 1982. 120. p.). A válságok és katasztrófák extrém megpróbáltatásának filmi ábrázolásaiban a veszély empátiát nemz, kioltja a hiú és önző szükségleteket, téren és időn kívüli aktív mintatársadalom elemeit valósítja meg a nagy pillanatban. A válság, a kaland mint „halálközeli gyakorlat" extremitása ismeretlen erőket és képességeket ébreszt az emberben. A békebeli semmittevő Hawks *York őrmester*ében háborús hőssé válik. Az egzotikus útifilmekben a „koponya-fa" megpillantása jelzi a határt, melyen túllépve számíthatunk a krónikus válságokat és hamis viszonyokat korrigáló metamorfózisokra. Ez a „koponya-fa" valóságos útibeszámolókból származik, s a valóságban is hasonló a lelki hatása. Dr. Holub így számol be a „koponya-fa" megpillantásáról: „A rablás- és gyilkolásvágy, ami ama diadalmi cölöpről felénk vigyorgott elég határozottan tudtunkra adta, hogy e nép között meg kell halnunk, ha magunkat megvédeni nem tudjuk…életünket csak magunk védhetjük meg: bátorsággal, kitartással, puskánkkal. Látva ezeket a koponyákat, amelyek a szélben inogva rémes üdvözletet integettek felénk, bátorságunk a kétségbeesés bátorságává nőtt." (Dr. Holub Emil: A Fokvárostól a masukulumbék országába. 1883 – 1887. 2. köt. Bp. 1891. 183 – 184. p.). A nevetéskultúra ellentéte nem a szorongáskultúra, hanem hivatalos kultúra kincstári optimizmusa, sima kenetessége és a banális lét tompító és züllesztő kényelme. Bahtyin az idézett fejtegetés folytatása során megjegyzi: „a nevetés nem a félelemnek, hanem a magabiztos erőnek a jele…" (uo. 122. p.). A fenyegetésekkel szembenéző és azokat fantasztikusan fokozni szerető, a borzalom képeit élvezni képes fantázia, a nevetéskultúrához hasonlóan, szintén a „magabiztos erő" jele, míg az alattvalói gondolkodás és a hivatalnoki ész az, ami retusált képet igyekszik festeni a létről. Az eksztázis szenzációs izgalom, de nem feltétlenül az öröm harmonizáló felfokozása. Nagyobb kérdés, hogy van-e tisztán pozitív eksztázis, mint hogy van-e tisztán negatív?

Az eksztázistechnikák tipizálhatók az alászállás mélysége, a regresszió radikalitása függvényében: ebben az értelemben beszélünk fekete és fehér eksztázisokról. Az alászállás bizonyos fokán a mindennapi életben alternatív örömök nem zárják ki egymást, az alternatívák együtt élvezhetők, mert képzelet és valóság határai elmosódnak, s nem érvényesek a társadalom szervezése által megkövetelt önmegtartóztatások és distinkciók. Az alászállás magasabb fokán minden addig észrevétlen inger örömmé lesz, eksztatizáló szenzációvá válik, ami addig semleges és jelentéktelen élmény volt. Az alászállás végső fokán a kín is öröm, vagy a szenzáció közönyössé válik kín és öröm különbsége iránt. A semmi határán a kín is a lét tanúsága, vagyis nincs kín többé, csak öröm, ez azonban nem a mindennapi élet örömfogalma, mely továbbra is a kín ellentéte. A végső indifferencia szenzációélményét a beavatási próbatételek mesterségesen, de reálisan állítják elő, a kínok által edzve az elviselni és túllépni képes érzéket, mely annak eredménye, hogy az egyén nem a maga, hanem a közösség szemével látja magát. A fikció mint eksztázistechnika az imaginárius ellenvilágba transzponálás által

ér el rokon eredményt, nem a testi kínokat, hanem a tőlük a szemlélet által elválasztottnak beleérzését téve próbára.

Az eksztázisélmény az intenzitás és harmónia egységén, a szépség bűvöletén és a bűvölet mámorán át, a további fokozással a rútság, rombolás, öncsonkítás, majd önpusztítás felé halad. Az egész út felfogható, mint a létben, az empirikus emberben és az alkalmazkodás által megfékezett lélekben rejlő élményi és cselekvési lehetőségek kipakolása. Az eksztázis nem elméleti, hanem cselekvő kielemzése, az emocionális ajzottság és tudati öndekonstrukció általi felszínre hozása minden szépnek majd rútnak, az élet minden igenlésének és tagadásának, ami az emberben lakik. Az alászállás első szintje az egész élet mint teljesség megragadása és áttekintése, a második az alaktalan alap megragadása. Az előbbi minden anyagot formává lelkesít, az utóbbi beleveti magát a vajúdó világanyagba, mely rút és elnyelő szájként vagy ölként nyílik meg, de miután az első stádium felszabadított és fellelkesített, most már így is vonzó.

A fehér eksztázis által megnyitott regressziós sík sajátosságai: a harmadik személy megjelenése előtti, a konkurencia viszonyok által nem zavart összeolvadás, preverbális empátia, s nem a konfliktus törvénye által szabályozott dinamika (Bálint Mihály: Az őstörés. Bp. 1994. 23. p.). E lét- és kapcsolatmód jellemzője a hosszú távú, csendes jóérzés, mely heves kielégületlenségi riadókkal váltakozik. Gondolatmenetünk számára fontos tény, hogy a kielégülés csendes jóérzésként, míg a kielégületlenség heves reakciókban jelentkezik (uo. 23. p.). Mintha a kielégületlenség tárná fel azokat a további mélységeket, amelyekből az anyai gondoskodás kiemel és amelyek „rémeit" igyekszik távol tartani. Ez azt jelenti, hogy a fehér eksztázison belül ott a fekete, s az előbbi jelöletlen, az utóbbi jelölt. A fekete eksztázis rögtön észlelhető, míg a fehér eksztázis gyakran csak utóbb, miután ez az életet átfogó béke és ellátottság elveszett: innen a „boldog gyermekkor", az „aranykor" stb. mítoszai. A felnőtt életben, ahonnan ebbe az elveszett boldogságba az eksztatikus regressziók kísérnek el, minden fordítva van, a gond és a munka dominál, és a kielégülési „riadók" lépnek fel heves kivételekként.

A „hívogató messzeség", vagy Bálint Mihálynál a „barátságos messzeségek" (Michael Balint: Angstlust und Regression. Beitrag zur psychologischen Typenlehre. Reinbek bei Hamburg. 1972. 56. p.). által elbűvölt szubjektivitás azonos Ferenczi „thalasszális egzisztenciájával". Ez az oldottság, a feloldódás világa, melyet a szeretők, rajongók, panteisták és más eksztatikusok keresnek: „A szilárd és független objektumok felfedezése szétrombolja ezt a világot." (uo. 57. p.). A szadomazochista rítusok léte azonban arra utal, hogy az oldottság mögött ott a széttépettség, a lélek békéjének csendje pedig a halál nagyobb csendjére utal. A thalasszális regresszió és a hívogató messzeség megbékéltető középpont-érzést ad az élet ölén, a további regresszió azonban visszavonja a középpont-érzést. Az élet ölén ringó boldogsága, az élet meleg fészke alatt ott van a fizika világa, mint mindenek egymásra hangoltságának tagadása, az anyag ostromállapota. A kettősség békéjének véget vető ödipális konkurrencia eme mélyebb, elfeledett békétlenségre emlékeztet. A kockázat és veszély gyönyöre (Balint, uo. 22. p.) a harc világában akarja újra megtalálni, aktívan előidézni az eredetileg a passzív átkaroltság, a becézés és gondoskodás biztonságában megtapasztalt békét. A „thrill", mely feloldja a szubjektum eredeti szolipszizmusát, a külvilág önlétére, önmozgására figyelmeztet. A kalandfikció és általában a kalandélmény „eksztázistechnikája", a kockázat és veszély gyönyöre mintha egyesítené a thalasszális kéjt azokkal a borzalmakkal, amelyeket eredetileg az anya győzött le az én számára, de most már az én győzi le őket (előbb a maga,

utóbb mások védelmében). A thrill „gyönyöre” felfokozott kifejezése, és ennyiben önvizsgálata minden fajta tevékenység öröme titkainak, „tudattalanjának”.

1.11.14. Fehér eksztázis és ensztázis

Korábban az eksztázist és az ensztázist állítottuk szembe egymással, most fekete és fehér eksztázisokat. További vizsgálatot igénylő probléma marad, hogy hogy a fehér eksztázis illetve az ensztázis leírásaként hasonló nyilatkozatokkal találkozunk a költői illetve a misztikus hagyományban. Azonos-e a fehér eksztázis az ensztázissal? Kétségtelenül számtalan megnyilatkozás esetén bizonytalankodhatunk, vita kérdése lehet, hogy a fehér eksztázist vagy az ensztázist írják-e le.

Az eksztázis folyamat, az ensztázis eredmény. A fehér eksztázis rajongó révület és „jámbor” aktivitás, míg az ensztázis passzivitás, csendes révület, minden aktivitás Utánja, és csak ekként lehet egyúttal egy esetleges „Új Élet” mintegy fötális stádiuma. Az ensztázis a fekete és fehér eksztázisnak egyaránt Utánja, de a fehér eksztázis és az ensztázis között nincs konfliktus, a fehér eksztázis maga is hasonlít az ensztázisra. A fehér eksztázis diffúziója a tevékeny élet öröme, míg az ensztázis diffúziója a szemlélődés, a misztikus élet, a nirvána vagy a tao mély boldogsága.

Legegyszerűbb, legkézenfekvőbb értelmezési lehetőségként kínálkozik az eksztázis mineműségének a tárgy vagy a társ oldaláról való megközelítése. A fekete eksztázis az „alantas” szerelmi objektummal (rút, undorító, aljas vagy démoni személlyel) átélt élmény, míg a fehér eksztázisban a „magasztos” szerelmi objektum enged magához. Fekete és fehér eksztázisnak a kétfajta szerelmi objektumra való visszavezetése nem tanulság nélküli, de felületes magyarázat, mert az élményt a szerelmi eksztázisokra korlátozza (ami minden esetre szélesebb fogalmi terjedelmű problematikával állít szembe, mint az orgazmusé, s lehetővé teszi a szerelmi eksztázis megkülönböztetését a pusztán erotikus eksztázistól: a szerelmi eksztázis nem kötődik az orgazmushoz, nem a nemi aktus csúcspontja, akár a személy megpillantása is kiválthatja, mint John M. Stahl: *Leave Her to Heaven* című filmjében).

Ha alantas és magasztos szerelmi objektum megkülönböztetésével akarjuk magyarázni a két élményt, választ kell adni rá, mi a különbség a két szerető között, s a két viszony egyike miért „fekete”? Ennek magyarázata során Libidó és Destrudó fogalmait lehet segítségül hívni: a fehér eksztázisok döntően a Libidót, a feketék a Destrudót mozgósítják. Végül minden eksztázis a kioltással kacérkodik, de az egyikben a Libidó közvetlenül csatlakozik a halálösztön (Thanatosz) munkájához (= beolvadni, „belehalni” a másikba), míg a másikban szadomazochista impulzusok mozgósulnak, a Destrudó (pusztítás, rombolás) közvetíti a Libidó és a halálösztön között feszülő emocionális spektrum regresszív mobilizálódását. A „beolvadás”, „felengedés”, „széthullás” – nem agyhalál, hanem énhalál, mely új, panteisztikus élet – az egyik esetben üdv, felemelkedés, szublimáció, a másik esetben megtámadtatás, széttépetés, „nyers” anyaggá válás. A költői szimbolikában átszellemülés és elanyagiasodás különbsége fejezi ki a két eksztázis különbségét.

Amit az alantas szerelmi objektum spontánul idéz fel, az Erotikus Beavató szándékosan adagolja. Sylvia Kristel az *Emmanuelle*-filmekben férjével vagy leszbikus partnerével is fehér eksztázisokat él át, csak a „nevelődési folyamat” végén vezeti el „nevelője” a fekete eksztázishoz, díjul ajánlva fel a nő testét egy meccs győztese számára, illetve egy kulinak kínálva

fel őt szerelmi objektumként, hogy maga, a beavató mester, csak a másik férfi közvetítésével vegyen részt az aktusban. Hasonló az *O története* logikája, amelyben szintén az erotikus nevelés – a feltárulkozás, felvállalás és odaadás – iskoláját jelentik a fekete eksztázisok. A fehér eksztázis énszinton, a fekete eksztázis éndiszton kaland, az utóbbi igénybe veszi és megedzi az énidegen élményeket asszimiláló képességet, tehát beavatási próbatételnek tekinthető.

Dante nagyszabású fehér eksztázisokat ír le, minden esetre olyanokat, melyeket nem zavar meg a tárgy jelenléte. Vajon a csúcsponton minden szerelmi objektum metamorfózison esik át: más?, idegen? Átváltozik félelmes szerelmi objektummá? Egyesülnek a partnerek a csúcson, vagy végleg elveszítik egymást (egy pillanatra)? Miért az elveszett vagy eltávolodott, illetve a meg nem kapott tárgyat dicsőíti a költészet? Maga a szerelmi objektum realitása eleve a viszonynak a szerelemmitológiát „zavaró" momentuma?

Freud figyelmeztet rá, hogy a „normális" erotikának is van agresszív mozzanata, egy egyszerű nemi aktus sem kivitelezhető a radikális, szenvedélyes aktivitás, azaz az agresszív momentum híján. A fekete eksztázist felfoghatjuk a fehér eksztázis csúcspont felé vezető mozzanataként. A pettingtől a plátóig a fehér eksztázis vezet, a plató és az orgazmikus csúcspont között szükséges a fekete eksztázis lökése, mely után ismét a fehér eksztázis vezet „vissza az életbe". A fehér eksztázist nem jellemzi a fekete eksztázis sűrítési tendenciája, sűrűsödési és robbanási hajlama. A fehér eksztázis olyan izgalom, amelyet már közben áthat a mély nyugalom, nemcsak az élet, a partner igenlése is. Az eksztázis mindig átcsap ensztázisba, de a fekete eksztázisban ezek ellentétek, míg a fehér eksztázisban egymás tükörképei és a közös élet – vagy akár az ezzel a kölcsönös tükrözés viszonyában álló kozmikus élet – is tükörképük, ha a beteljesedés reális, pl. a „boldog szerelemben". A normál izgalmi görbe ily módon két átcsapást tartalmazna, fehérből feketébe, majd feketéből fehérbe.

Az *Érzékek birodalmá*ban a fehér eksztázis a csalétek, a fekete eksztázis a titok megnyilatkozása, a magasabb beavatás eredménye, melynek azonban ára van, nem marad büntetlenül. Ez felveti a kérdést Oshima filmjében: a létezés mélységei rettenetes igazságával való szembenézés, a létezés vallatása, a titok után való nyomozás milyen mértéke emberileg elviselhető?

A csúcspont problematikájáról beszéltünk, a csúcsjárás magaslatai azonban egyúttal az alászállás mélységeinek birtokba vételeként is értelmezhetők. Ami mennyiségi oldalról izgalmi csúcsnak mutatkozik, az tartalmi, minőségi vizsgálat alá vetve, szemantikáját kutatva mélységek feltárulásaként jellemezhető. Az izgalom csúcsai az élmény merítése mélységeinek jelei. A fekete eksztázis az élmény fokozott merítése, a lélekarcheológia mélyének feltárulása. Nemcsak a „boldog gyermekkor" (a szülő általi ellátottság) mögött ott a „születés traumája", az előbbinél tökéletesebb fötális ellátottság vagy „boldogság" mögött is ott a nemzés katasztrófája, mint titánok harca. A fehér eksztázis lelki aranykorba száll alá, a fekete eksztázis titáni korba. Az ensztázis a lelki aranykor diffúziója, a meg nem támadott és ki nem használt külvilággal kötött fegyverszünet, a viszonyok békekora értelmében. De a fekete eksztázis által megidézett titánharc kimenetele, a győztes világbirtoklása is egy fenséges ensztázis felé mutat, míg a vesztes pusztulása, önmaga visszaadása a világnak, a végső ensztázis képe.

Paradox következményekről is szólni kell. Paradox, hogy a fehér eksztázis, mely átszellemíti, felemeli az ént, a tevékeny élethez vezet, visszaad a világnak, melyet ezáltal, a tevékenység tárgyaként, elanyagiasít, míg a fekete eksztázis, elanyagiasítva, anyaggá „alázva" az ént, feloldja a világgal való erkölcsi kapcsokat, a közöny és idegenség distanciájába burkolt

én élményének „fordított távcsövén” át látott világ azonban képpé válik, átszellemül. Ezért óvakodni kell a két eksztázisforma viszonyának leegyszerűsítő értelmezésétől.

További paradoxon, hogy a „partner poklába” való alászállás nemcsak az ént edzheti meg, átélve az asszimilációs képesség igazolódását, azt, hogy megerősödve és nem gyengülve tér meg az énidegen közegből, egyúttal a visszatérés e pokolból az egész életet a tőle megváltó üdvkategória rangjára emelheti. Másrészt a „partner paradicsomának” megjárása nehezítheti az életbe való visszatérést, ha abban nem felfedezhetők azok a harmóniák, melyeket a párosviszony sikeresen modellált.

1.11.15. A thrill „filozófiája”

A „szokratikus” (Nietzsche) racionalitás mint az élményről leválasztott fogalmi bűvészkedés és pragmatikus ravaszság kétarcú alternatívája az apollói álom és a dionüzoszi kéj és iszonyat. A karnevalisztikus kultúra apollóni menny és dionüzoszi pokol kommunikációja. Az alternatív tudatformáknak a realitáskép kötelékeiből kioldó kábulat- és lebegésélményei, óceáni érzései és szétszaggattatási víziói kivezetik az érzékenységet az én határai közül, hogy feloldódhasson gyönyör és fájdalom egységében.

Láttuk, van vágyálom és szorongásos álom, s vannak fekete és fehér eksztázisok. Freud logikája szerint azonban egy olyan interpretációs lehetőség is kínálkozna, mely szerint a fekete eksztázisok olyan távoli vágyat teljesítenek, amelytől az ember megrémül, mert nem hozható összhangba a nappali világ énértékeivel. Nietzsche Apollón derűs uralmát nem magától értetődő adottságnak tekinti, hanem fáradsággal kivívott győzelemnek, egy ellenkező és széttépő világ legyőzésének, melyben sötét és obszcén erők uralkodnak (Peter Sloterdijk: A gondolkodó a színpadon. Bp. 2001. 55. p.).

A nárcisztikus regresszió vagy a fehér eksztázis a fehér fantasztikumnak megfelelő óceáni érzést éri el. Az óceáni érzés, a boldog lebegés a korlátlanságban, melyben az egyén a korlátlanság középpontjának érzi magát, míg az egész szolgálja és ellátja őt, egy mélyebb regresszió lehetőségét fedi el. Ha nem sikerül a korlátlanság középpontjában egyensúlyt találni, ha a korlátlanság cserben hagy, önállósul, elnyom és megtámad, ha a világ nem sűrűsödik személyes jóakarattá, hanem formátlan masszává esik szét, a hatalom és dicsőség korlátlansága a tehetetlen szégyen korlátlanságává válik. Jack Arnold *The Incredible Shrinking Man* című filmjében a boldog lebegést lepi meg a zsugorodás traumája. A végtelen nagyság érzését, mely a végtelen nagyságokkal való összhangból származik, felváltja a végtelen kicsinység érzése, melynek épp ez a felfedezett semmisség a menekülési iránya. Az Arnold-filmben a zsugorodás előbb iszonyat, de végül kiút is. Míg a jó anya azzal segített, hogy beolvadt a gyermek létébe, s a gyermek szerveként viselkedett, az idegen kozmosz túlhatalmának érzése az egyénből vált ki mazochista beolvadási impulzust. A fehér eksztázis mintája az élő magzat szunnyadása az anyaölben, a fekete eksztázis értelme az anyagdarab belevetettsége a kozmosz egészébe. A Ferenczi-féle thalasszális regresszió, az őstengerben lebegő őssejt-boldogsága vagy az anyaölben lebegő magzatboldogság élménye egyenes folytatásának, a regresszív logika radikalizálásának termékeként mutat fel a fikcióspektrum egy másik, további, Ferenczi által még nem ismert regressziót, melyet thanatális regressziónak nevezünk el. A thalasszális regresszió az Erósz princípiumának mélységét aknázza ki, s az

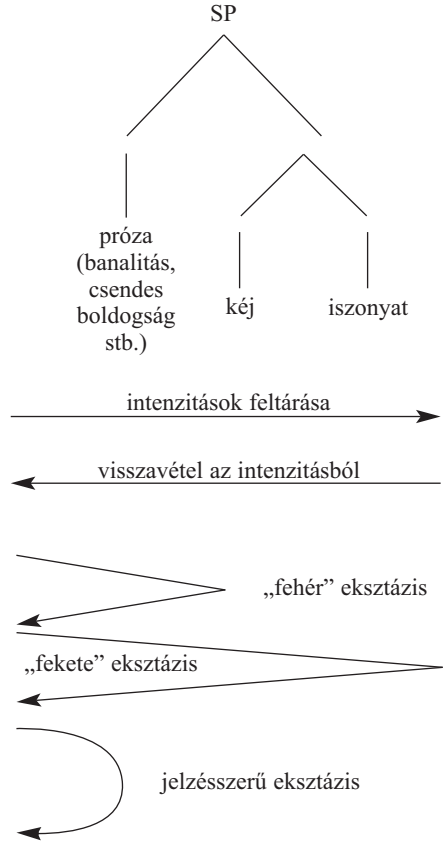
egyénnek az életbe való beágyazottságát reflektálja, míg a thanatális regresszió én és élettelen anyag összetartozását reagálja le, s túllép az Erószon, a Thanatos princípiumát tárva fel mélyebb problémaként, melynek alapján szemlélve az Erósz csak reakcióképződés. Kétféle szabadulás a feszültségtől és a jelenségek világától: a boldogságban és az együttlétben vagy a széttépetésben, a szervetlenben való oldódás. A vágy, mint a mesék, mítoszok és álmok tartalma, valami végsőnek tűnik, az életlendület motorjának, de mivel nem egy vágy van, hanem számtalan, a vágyak is széttépik egymást, a vágyak viszonya a destrukció, s így a vágy sem bizonyul végsőnek. Egyetlen végső pont a halál, mely szétfoszlat minden félelmet és reményt, s magára koncentrálja a végső szorongást, de a végső vágyat is. A boldogságvágy az életben keresi a halál nyugalmi állapotát, az örökkévalóság képe pedig a halálban ígéri az élet – vagy az élet árán a lét – teljességét.

A regressziók végcélja a lelki spektrum ősalapja, „a létezés alapjainak dionüzoszi energetikája" (Peter Sloterdijk: A gondolkodó a színpadon. Bp. 2001. 59. p.). A vágy mintegy fordított távcsövön nézte, míg az iszonyat nagyító alá veszi a létezés igazságát. A vágy tárgya közelből az iszonyat tárgyának bizonyul: „ami a vágy tárgyaként jelent meg, attól a vágy most határozott irtózattal riad vissza." (uo. 61. p.). A képtelenség tehetetlen tombolásként jelenik meg, míg a képesség vad lelkesedésként lép fel: „ a vad, önmagát megragadni nem tudó lelkesedés az orgiazmus jelenségeiben adja hírül magát a népek életében." – írja Schelling (F.W.J. Schelling: Philosophie der Mythologie. In. Schelling: Ausgewählte Schriften. Bd. 6. Frankfurt am Main, 1985. 363. p.). A kéj, a mámor „egy igazi düh cselekedeteiben nyilatkozik meg" (uo.), melyet Schelling a „szent őrület" dühöngéseként jellemez (uo).

A fikcionális eksztázis első előnye, hogy reverzibilis, nem a tudat biológiai hordozóit támadja meg, csak a világképet strukturáló szemiotikai apparátusokat cserélgeti, kiszűrve a felesleges determinációkat, a mindenkori élménycélnak megfelelően váltogatva az élményt közvetítő kategóriákat. A közvetítő és formáló rendszerek kiiktatása élményintenzitásokat szabadít fel, míg a kontrollcentrumok és formarendszerek reaktiválása visszavesz az intenzitásból. Az elementáris élményintenzitások megtapasztalásából ily módon visszaút nyílik a konszolidált reprodukció szociokulturális feltételei közé.

Az irreverzibilis eksztázist reverzibilisre váltó élménykultúra további szublimációs lehetősége a jelzésszerű eksztázis, mely nem kapcsolja ki a magasabb tudatformákat és kontrollcentrumokat, nem viszi végbe a jelzésszerű regressziót, megelégszik kezdeményeivel.

A reverzibilis és irreverzibilis eksztázisok megkülönböztetésénél nem kevésbé fontos különbségtétel alapja a megfigyelés, hogy a reverzibilis eksztázistechnikák merítése is különböző lehet. A fikcionális eksztázistechnikák különféle élménymélységekbe hatolnak alá, az uralt intenzitás vagy a kéj, illetve a nem uralt intenzitás vagy a kín mélységeit is felidézhetik, de a nem uralt intenzitást a fikcióba száműzve, uralt formában aktiválják. A nem uralt intenzitást az uralt intenzitások distanciájából szemlélik.



38. ábra

Az eksztázis és katarzis a befogadók, a metamorfózis a szereplők közlekedésmódja a spektrum régiói között: átlépésmódok egy szervezettebb vagy szervezetlenebb, kiszámíthatóbb vagy meghökkentőbb világba. Az átváltozások, mint a spektrumban való közlekedési eszközök, a kalandban lelki, a fantasztikumban testi átváltozások. Miután kikristályosodtak a fikció-spektrum kategóriái, s előttünk áll a világok világa, a fizikai és erkölcsi metamorfózisok közvetítenek a mesében mozgásba hozott együttműködő régiók között, segítik a szereplőket alászállni a kalandos és fantasztikus mélységekbe illetve visszajutni a köznapi élet felszínére.

Minden ösztönnek át kell lelkesülnie, s minden lelkesültségnek át kell szellemülnie, teljesítőképessé válnia. E számtalan metamorfózis folyamata a csodákat felváltó nevelés felé mutat, melyben az isteni helyére emberi partner lép, s mely a görögöknél összefonódik a szerelem eszméjével, a modernségben pedig előbb professzionális pedagógiai üzemmé válik, utóbb a kölcsönös kommunikatív formálás általánossá válásának eszményében alkalmazkodik a korszükségletekhez.

Az új idők felé a pozitív, az idők mélyére a negatív metamorfózisok vezetnek. A vámpírrá változás visszaút a rettenetes teljességbe, démoni örökkévalóságba, a kielégíthetetlen vágy halhatatlanságába, az elevenség feszültségének, az élet betegségének azaz diszharmóniájának, egyensúlyhiányának tapasztalatába, míg a szíven szúrt vámpír visszaváltozása, a visszanyert

emberarc megtérés az együttlét törvényei, a meghitt banalitás, a társadalmi egyensúlyi állapot kompromisszumainak világába.

Az *Óz, a csodák csodája* hősnője meseszép és vidám, a *Gonosz halott* hőse iszonyatos világba kerül át a prózából. A *The Time Machine* című filmben az idők vége felé induló utas a végeken is a kezdetet találja, ahol egy jámbor, de tehetetlen paradicsomi világ áll szemben egy rút és rettenetes, de hatékony pokollal. A kezdetproblémát először a szinkronikus vagy diakronikus, strukturális vagy genetikus kezdet alternatívája kettőzte meg: a jelenből szálljunk alá a múltba, vagy a múlt s a kezdetek kezdete felől keressük a jelent? Hogyan exponáljuk a mesék meséjét, a könyvek könyvét, a filmek filmjét, miként építsük fel, kristályosítsuk ki a meganarratívát, hogyan ábrázolja őt a metanarratíva? Egyik esetben az elbeszélés kezdete és az idők kezdete ellentétes pólusra kerülnek, másik esetben egybeesnek. Ha a genetikus kezdetet választjuk, a kezdetprobléma megint megkettőződik: idilli vagy kaotikus kezdet képével indítsuk a genezis szcenárióját? Ha a múltból haladunk a jelen felé, világos a cél, ha azonban a jelenből indulunk a jövő felé, a progresszió értelme vagy akár e fogalom értéke elhomályosul, s alternatív megoldások konkurálnak. A jövő sokértelmű, a múlt ellenben csak kétértelmű; a jövő empirikusan sokértelmű, a múlt teoretikusan kétértelmű.

A spektrum két irányból olvasható, archaikus-fantasztikus vagy modern-referenciális pólusa felől, a kezdet és a jelen felől, s mindkét határpont megítélése ambivalens. A haladáshit a jelent, a nosztalgia a kezdetet idealizálja. A kezdet tökéletességének a jelen rettenetessége felel meg és megfordítva. Eposzunk, az idők vándorútja, mert kétfelől olvasható, valójában két ellentétes eposz, s mindkét olvasat újra megkettőződik az ellentétes értékelések közegeiben. Képzeteink összhalmazának használati szabályait keressük.

A *Herkules*- és *Maciste*-filmekben szerény boldogságban és szép harmóniában él a közösség, melynek életét megzavarja a hódító vagy a trónkövetelő, a történelem kezdetének szörnyűsége vagy az első politikus fellépése. A lét kezdete szép, a történelem kezdete rút és rettenetes. A kezdet nosztalgiája a művészfilmben is megjelenik, amint *A nap vége* című Bergman-filmben a haldokló öregember emlékezik, belép ifjúsága miliőibe, találkozik egykori önmagával. A felnőttkor úgy viszonyul a gyermekkorhoz mint a történelem a léthez. Az Eliade által vizsgált archaikus mítoszok feltételezik, hogy a történelem előtt létezett egy mitikus kor, a teremtés és alapítás kora, melyben egy világot alkot ég és föld, s együtt élnek a nagy békekorban istenek, emberek és állatok. A mítosz és rítus célja a világ helyreállítása, miként első pillanatában volt, a tettek ismétlése abban a formában, amilyenek akkor voltak, amikor első ízben tették meg őket. A tiszta, hatalmas, hatásos, jelentőségteljes, lehetőségei gazdagságában dúskáló, ki nem fosztott és el nem sápadt világ, ha nem is anyagilag, de rituálisan vagy legalább a fantáziában helyreállítható (Mircea Eliade: Das Mysterium der Wiedergeburt. Frankfurt am Main, 1988. 15. p.). Az első avagy az egyetlen létteljes pillanat, a vadonatúj világ dicsősége a lét lenni tudásának mértéke. Az Eliade által leírt kultúrában a kezdet a világ szíve, s az egész életet a kezdethez való ritmikus rituális visszatérés tartja életben. Ezek a társadalmak pedig, melyek a kezdetet ilyen nagyra értékelik, a mai ember szempontjából valóban kezdetközeliek. A kezdet tökéletességének víziója olyan harmóniát ír le, amit az ember megszerzett, de el is vesztett, mert minden pillanatban újra meg kell valósítania, vissza kell szereznie. A kezdet tökéletességének képével jól leírható az önmagára talált ember, de nem írható le az embert kereső félember.

Az „álomidők” azok az idők, amikor – a mítosz szerint – bevezetik a nélkülözhetetlen distinkciókat, az önteremtő és önfenntartó lény számára szükséges, informatív megkülönböztetéseket. Az álomidő a humánusan szükségszerű, míg a prózai idő a felesleges, esetleges distinkciók bevezetésének ideje, a beteges distinkciószaporulat kora. De az álomidő is feltételezi a teremtés előtti, gyámoltalan és tehetetlen idők zavarát.

A mítoszokban a legfőbb lény tetteiről egy mozgalmas időre tevődik át a hangsúly, melyben a mitikus ősök nem alkotják a világot, hanem átváltoztatják, Tőlük kapja a világ jelenlegi formáját, s ők civilizálják az embert, szervezik meg a társadalmat és lelket. A nem-nélküliség, a népek keveredése, a tudatlanság és tehetetlenség állapota előzi meg a mitikus ősök, kultúrhőszok tetteit. Az alapítók előtti lények egzisztenciája extrém dramatikus elemet tartalmaz. A hősök és teremtők előtti lények egzisztenciája tragikus, a konszolidált lényeg előtti identitás tragikus lényeg (uo. 79).

A „Mit tett Isten?”, „Mi a világ?” kérdések félelmesebbek, mint a rendcsináló alapítók történetei. A létre való emlékezés legnagyobb tette, a mítosz is, eme kérdések szempontjából, már létfeledés. A fehér fantasztikum aranykori ábrándjai akkor születnek, amikor a biztonságosabb világot, városokat, birodalmakat létrehozó ember kezdi a korábbi szorongásokat a primitívség szimptómájának tekinteni, s már nem látja őket az egészre, teljesre irányuló érzék művének, a minden képi stilizáció által megengedhetetlenül szelídített igazságélmény tanúságának, a legerősebb valóságérzék megnyilvánulásának. A fehér fantasztikum aranykora azt jelzi, hogy az interpretációk burka bezárult, minden interpretáció más interpretációkra utal, az eredendő, a közvetlen csak mese már, s nem az a hatalom, amely minden pillanatban szétzúzza az interpretációkat. A fehér fantasztikum a mániás elhárítás rajongó és színes világába vezet, melynek öröme eltakar valamilyen örökre megoldatlan problémát. Az elitkultúrában Nietzsche tárta fel az apollói mögött rejtőzködő dionüzoszit, a mítoszra pedig rá kellett épülnie a populáris kultúrának, – a kulturális betegség nyereségét hasznosítva, arra építve, hogy a pauperizálódott társadalom fölött csökken az elfojtások hatalma –, hogy áttörje az aranykori ábránd által képviselt évezredes elfojtás korlátait.

A mítoszok utazások a világ végére, az alvilágba, a hetedik mennyországba, a semmi határára, ismeretlen, elsüllyedt birodalmakba, rejtőzködő világokba, múlt- és jövőországokba, vagy a káosz katasztrófikus betörését mesélik el, kísértetjárást, amint a konszolidált, tehermentesült, kiegyensúlyozott, racionális élmények világát meglátogatja egy összeférhetetlen, demoralizáló és széttépő hatalom.

Míg a kalandfilmek, a felfedezők, conquistadorok, honfoglalók, nemzetalapítók, lovagok és szeretők történetei mind leírhatók a fantasy varázsbirodalma nyomán, a kezdet tökéletességének kereséseként, mely a keresés reménytelenségének mértékében változik át a csavargás, kalózkodás és bűn mitológiájává, a horrormítoszok olyan emlékrétegeket, prekulturális élményeket kavarnak fel, amelyek már nem írhatók le így. A horrorfilmek – és később a XX. század végén eluralkodó, különféle műfajokban fellépő pesszimista és terrorfilmi tendenciák – tanulmányozása sugallta, hogy a kezdet tökéletességének Eliade-féle magyarázó elve nem elég, fel kell állítani a kezdet rettenetességének alternatív mitologémáját. Az előbbi a mítosz, az utóbbi a populáris mitológia (populáris művészet) alapeszméje. (Az előbbit örökli a mítosztól a teológia, az utóbbiban osztozik a posztmodern populáris kultúra, mint – Bahtyint variálva mondhatjuk – új „népi szorongáskultúra” és a tudomány.) A mítoszban a káosz-rend átmenet diadalmaskodik, míg a populáris mitológiák

a rendet fenyegető káoszerupciókat állítják az érdeklődés középpontjába. A XX. század első felében uralkodó happy endes boldogságmitológia a régi káosz-rend átmenethez ragaszkodott, melyet, a katasztrófafilm, thriller és slasher korában, a káoszerupciók erősödése végül elsodort a mesevilág középpontjából.

Míg Eliade ábrázolásában a mítoszok alapelve a kezdet tökéletességének princípiuma, Ricoeur szerint a mítoszok a gonosz keletkezéséről és legyőzéséről szóló történetek. Lévi-Strauss is szóvá teszi a mítosz komor amoralitását. A kezdet mint alapítás, felfedezés és önmegtalálás, az emlékezet által őrzött világ kezdete. De van egy másfajta kezdet is, az önmegtalálás előtti idők, a küzdelem a létért, a pislákolás és örökös defenzíva ideje, egy elfojtott előtörténet. Az első a tudatos, a második a tudattalan kezdet, vagy ha az első a kezdet, akkor a második a kezdet előttje. Az első az emberi, a második az embertelen kezdet, az emberit hordozó embertelenség mélységébe való bepillantás. A mai filmekben gyakran elmondják, hogy miután megtelt a pokol, eljött az idő, amikor kiokádja tartalmait (G. A. Romero: *Dawn of the Dead*). Egykor az istenek váltották le a titánokat, ma megfordítva. A régi titán mai utóda magával hozza a semmit, mint a létnél nagyobb erőt, mely közvetlenül ugyan nem ábrázolható, de a létezés minden önellentmondásában és széthullásában, zavarában, bűnében, kudarcában és elfajulásában megnyilvánul.

Az egyik kezdet nedves, lucskos, sáros, ragadós, sötét, burjánzó és alaktalan, a másik kezdet ragyogó, a fenséges és szép formák világa, melyek az érvényt, az örökkévalóságot kifejező zártság és önkontroll akaratából, s a biztonságot adó zártságot a nyitás képességével felruházó jószándékból és érzékenységből nőttek ki. Mit állíthat szembe az ember az őspánikkal, az eredeti elégtelenséggel? Az erők megfeszítése, a diadal és nagyság képeit. A diadalmaskodó nagyság, a fenség mitológiája azonban az erők megelőző vak dühöngésének konszolidációját feltételezi. Az idillt az iszonyatnak a fenség általi visszaverése dramatizálja, míg az iszonyat önmagában is megáll drámai élményként. A tökély mitológiájának fejlődése során eltűnik a diadal agresszivitása, s nem hatalomként, hanem harmóniaként próbálják elképzelni a mindenhatóságot. A koncentrált nagyságot (fenséget) követi az érzékeny tökély (szépség) érája. A próza mögött ott az elveszett paradicsom, amelyen azonban legyőzött poklok tetszenek át. Paradicsomok és poklok váltakoznak. Melyik az előbbre való? És melyik az előbbi? A két kérdés nem azonos, ezért is megkettőződik a diakronikus kezdethez való hozzáférkőzés stratégiai rendszere.

Két kezdet van: az abszolút, véletlen és tényszerű kezdet a lét kezdete, a kiharcolt, megalapozott, szükségszerű kezdet a lényeg kezdete. Az egyén is, a közösség is, véres és veszedelmes szülési folyamatokban lép fel a lét porondján. A *Hullajó* című film zsarnoki anyjától elszakadni nem tudó fiatalemberét a lucskos, ragadós kezdet fenyegeti elnyeléssel. Az egyéni lét történeti kezdete a születés traumája, a közösségi lété a háború, erőszakos helyfoglalás a világban, mely szintén születési trauma. A rettenetes kezdet és a diadalmas kezdet között zajlik az eredeti önfelfedezés. A rosszkedvű és beteljesületlen kezdet ősképe a titán, a beteljesült kezdet, a meghódított identitás, az aktív, felelős, teremtő és szabad lét ősképe az Isten. Ne feledjük, hogy a kultúrtörténet legrégibb emlékei a temetkezési szokásokhoz kapcsolódnak. A mitológia a halálmágiától a teremtésmitológiáig és végül a törvény, a szeretet vagy a bölcsesség konszolidációs formáiig vezető út ábrázolásaként épült ki. Maga a mítosz addig épül, amíg építkező lényt lát maga előtt, kinek történetéről beszámolhat. A kezdet rettenetességéről szóló mítosz a lehetetlenségtől a létig, a semmitől a valóságig, a káosztól a rendig, a rémtől

az emberig vezető utat beszéli el. A kezdet tökéletességéről szóló mítosz a megszerzett identitás produktivitását, a teremtés korát mutatja be.

A tömegkultúrában – mint a „lesülledt kultúrjavak" elit által megbélyegzett kultúrájában – a „giccsfilm" a paradicsomi, a „szennyfilm" a pokoli kezdet örök visszatérésének megnyilvánulása. A minősítő kifejezések érzékeltetik az ellenállásokat, melyek azonban soha sem tudták legyőzni a mítoszokat. A prózától elrugaszkodó fehér eksztázisok, melyekbe fékek is be vannak építve, a paradicsomokba vezetnek, míg a féktelen fekete eksztázisok a poklokba. De a pokoli utazó a pokol helyén egyszerre a lét csendjét találja, ősbékét, míg a paradicsomi utazónak is állandóan pokoli szörnyekkel kell küzdenie. Az újabb populáris mitológia újraértelmezi pokol és paradicsom viszonyát, melyek – érzéki szenzációk világaiként – együtt állnak szemben a racionális rend steril és absztrakt régióival, hová az ek-sztázisok vezetnek. Az iszonyatban és boldogságban mi vagyunk a lété, a hatalomban és dicsőségben a lét a miénk. A „nagy menetelésben" ugyanannyit veszítünk, mint amit nyerünk.

Az édeni és pokoli eksztázisokban fellazulnak a tudat eresztékei, az elsöprő erejű érzéki szenzációk feloldják a realitásképet, a köznapi tudatot s a problémamegoldó, harcos mentalitást. Az oldódás első foka az óceáni érzés. A majdnem teljes oldódás a paradicsom, míg a teljes oldódás a pokol. Amaz lazulás, tágulás, ernyedés, engedés, összebékülés, emez robbanás. A létbe való berobbanás és a létből való kihullás ugyanaz: a véletlennel, önkénnyel, abszurditással, könyörtelenséggel való találkozás. Paradicsom és pokol úgy viszonyulnak egymáshoz a populáris esztétikum képvilágában, ahogyan a méreg kis adagban gyógyszer, vagy a legyengített baktérium gyógyít, csak az erős fertőz és öl. A paradicsom kis adag pokol. A „teljesen más", amit azonban már sikerült ellátni az első fékekkel. Az első fékezésnek alávetett erő, amely még mindenható, de már kegyes.

1.12. A fikcióspektrum genetikus olvasata

1.12.1. Nevelődés, evolúció, mennybemenetel. Az idők anatómiája

Két nagy, vad, abszolút kombinatorika: a géneké és a szémeké vagy a mémeké (a genetikai és szemantikai vagy kultúrális egységeké) sok tekintetben hasonló képet mutat; mindkettőben a váratlan mutációk tűnnek fel, de a vizsgáló szellem ösztönösen mindkettőben tervet, rendet keres. A pontosság tökélye és a felidézés gazdagsága a nyelvi minőség két ellentétes kritériuma.

Az empíria a szellem visszavonulása, önállóságának felmondása és a cselekvésfeltételek alá rendelése. Az eredeti szellem nem az empirikus szellem volt, s az eredeti nyelv nem ebben a szellemben működött. Az aktuális csak vetülete és alesete az egésznek: egy cselekvés nem fejezi ki, hogy mi az ember, még mi telik tőle, ahogy az aktuális világhelyzet sem fejezi ki a világ lényegét. Az eredeti szellem megszállottan keresztülnéz a tényeken, s csak arra használja őket, hogy megfejtési receptet, értelmezési mintát, önértékű szellemi egységet képezzen belőlük. A „vad" kombinatorika képlete: minimális szabályozás, nagy rizikó, próba-szerencse jelleg, megrögzült immanens rendszertendenciák híján.

A rekonstruálható történelem, a történeti tudományok történelme a realitásprincípium felhalmozása. De a történelem előtti időkben, amikor a nyelv mint e történelem előfeltétele

megszületett, amikor először nevezték meg a dolgokat, a megnevezést csodás erőgyarapodásként, a lét, a lélek vagy a lényeg közvetlen megszólításaként élték meg, a nyelv felhalmozása egyet jelentett a varázslat birtoklásával. A megértés két szubjektum határát szubjektum és objektum határának megszüntetése közvetítésével számolja fel: két kitörés, határátlépés rejlik egyetlen aktusában, melyet mint ember és világ találkozását még egyszer megkettőz az, hogy szólításként, közlésként, ember és ember találkozásaként is képes megjelenni. A mítoszokban a világ szólítja meg az embert, akinek sorsa függ tőle, melyik szólításra válaszol.

Az embert szólongató nyelvhez hasonló kifejezése a szellem eredeti önépítésének az álmodót megálmodó álom. Nem a sérült, a beteg az álom szubjektuma, állítja Foucault, hanem az egzisztencia teljessége. (Dóra álma nem kizárólag élettörténetére utal, hanem egy egzisztenciamódra, melynek krónikája az élettörténet: számára a férfi szexualitása megbecstelenítés.) Ha a tudat alszik, az egzisztencia felébred. Az álom nemcsak feltámasztja a múltat, hanem bejelenti a jövőt: „maga az alakuló jövő, a szabaduló szabadság első pillanata, az önmagát előremozgásának egységében birtokba vevő egzisztencia…indítólökése." (Michel Foucault: Bevezetés Binswanger: Álom és egzisztencia című művéhez. In. Foucault: Nyelv a végtelenhez. Debrecen, 1999. 43. p.). Az ébredés az álom megfékezése, mellyel az egzisztencia és világ egységét leváltja az objektivitás univerzuma.

A fantasztikum kezdetben az emberi tudat nóvuma, privilégiuma. A mítosz és vallás az ember tulajdona, nyitása, míg az állat a tényeknél marad. Az állati tudat pozitívabb és empirikusabb mint az emberi; az állat az igazi pozitivista, reflexei az ellenőrizhetőhöz kötik, s tanulási teljesítményei sem érnek el nemlétező világokat. Veszélyezteti, amit nem vesz észre, de amit észrevesz, azzal józan viszonyra lép. A fantasztikum kezdetben – a kultúra később leleplezendő és elkülönítendő eredendő fantasztikumaként – olyan emelő, amely az embert kiemeli a természetből és szembeállítja a környezettel. Az ember újdonságát fantáziája égi eredetű princípiumként állítja szembe a földdel, s benne pillantja meg a legmagasabb rendűt. Az ember első világképe fantasztikus; a gyermek első világképe hasonlóképpen: a nagyvilág első képét a mese foglalja össze, melyet csak kamaszkorban vált le a kalandregény, majd később a tudományos világkép. Az uralom következménye a fantasztikum visszavonulása, olyan kijózanodás mely előbb a növekedés, majd az öregedés szimptómája. Miután a fantasztikum a világképből a művészetbe vonul vissza, a XVII. századtól a művészeten belül is a triviális szférába szorul ki.

A fejlődés vagy a felvilágosodás eszméi egy eredetibb „kiűzetés"-élmény optimista átértelmezéséből születnek. A személyes lét kezdetén az objektum, az anya az igazi aktív szubjektum és a szubjektum, az én, az ő objektuma. A szubjektum-objektum (mint önátadó tehetetlenség, lebegő, képek szólította én) lebeg az objektum-szubjektum (a teljes egészében személyre szóló, értünk való, bennünket hordozó, lelkes lét) ölén. Az álmodó szintén tehetetlen, szintén képek szólítják, s csak addig álmodhat, míg a vele egységet alkotó világból nem ébreszti fel egy független, idegen világ. Az ébredés a magába zárt szubjektumot szembesíti az ellenséges objektummal. Az ébredő kiűzetett az összeolvadottság és egység állapotából.

A lét már az álomban ébred, az álom is ébredés, a lét ébredése a lélekben, s még nem a tudat ébredése a világban. Ez az ébredés a differenciálatlan egészre irányuló érzékenység, míg a tudás, mint az éberség fokozása, a részekre és relációikra irányul. Az egész élet ébredés: az egész tanúsága gyönyör, a rész tanúsága orientáció, hasznos információ. Ha az egzisztencia elalszik, a tudat felébred. A koncentráló tudatnyerés az egész élményének

elvesztése; az érzék sokdimenziós, a tudás egydimenziós. A tudás fennmaradni segít, de nem élni tanít, ezért hiábavaló minden prédikáció.

Miután rekonstruáltuk a fekete fantasztikumtól az élettényig, az esztétikai tényig és a nyelvi tényig vezető fejlődést, illetve az eme folyamatból lecsapódott alternatív formák rendszerét, megállapítottuk, hogy – a spektrumot áttekintve – egyik irányban haladva az éberség fokozódását, másik irányban haladva az ábránd kibontakozását kísérhetjük figyelemmel. Az előbbi az emberi hadsereg fő csapásának iránya, az utóbbi az egyén partizánösvénye: Herakleitos óta tudjuk, hogy az éber tudat közös, míg az álom külön világban él. A spektrumot alkotó világképek és narratív módszerek felhalmozódását a valóságkeresés vezeti. A spektrum diakronikus vizsgálatakor a „valóságérzék fejlődésfokait" kutatjuk. A spektrum genetikus olvasatának törvénye, a fejlődés motorja a fékezés, a megtérés a közelihez, a „józan ész" története. Az aktivitást fékei strukturálják, mindaz, amit tekintetbe vesz, amivel számol, amihez alkalmazkodik. Strukturáltsága növeli szabadságfokát és nem féktelensége, ezért az eredeti, féktelen aktivitás tragikus, a tragédia nagysága pedig visszahozhatatlan a kijózanodott, polgári kultúrállapotban.

A szétnyíló fikcióspektrum a mítoszból táplálkozott, s a források elleni lázadás, a megtagadás, az ellenválasztás vitte előre (szekularizáció, deszakralizáció, demitizáció, deromantizáció, s végül a képtilalmat követő érzelemtilalom, egy emocionális kasztráció, mellyel a dezantropomorfizáció teljessé vált, s az esztétikai beállítottság a teoretikus közelébe került).

A tudomány sokáig úgy táplálkozik a művészetből, mint a művészet a mítoszból. A modernitás számára a fogalmi feldolgozás a megértés, a képi csak előfeldolgozás: az emocionalitást pedig kifejezetten a feldolgozás zavaraként élik át.

A jövendő mágikus-fantasztikus pólus előbb még nem pólus, mert nincs semmi, ami kezdetben kiegészítse és ellensúlyozza, később pedig a maga kiegészítő ellensúlyává nyilvánítsa. A kezdet kezdetén tehát a mágikus-fantasztikus ősformából kiszakad valamilyen forma, amely önállósul, távolodni s növekedni kezd, majd – miután kiélte lehetőségeit – róla is leszakad valamilyen további forma, amely úgy különbözik tőle, mint ő az eredetitől (= beszámíthatóbb, kötöttebb, pontosabb, differenciáltabb stb.). A leszakadó variánsok skálaképző szaporodását a régi változat illuzórikussá nyilvánítása hajtja előre. A kereszténység démoni illúziókkal akart leszámolni, a felvilágosodás giccses illúziókkal. A kereszténység rémálmokkal, a felvilágosodás vágyálmokkal.

Az elképzelések és állítások felett szelektív felügyeletet gyakorló kulturális realitáskoncepció, mely elkülöníti a reálist és irreálist, maga is a vizsgálódás és ítélet tárgya lehet. Egy új realitáskoncepció azáltal jut hatalomra, hogy szétválasztja a régiben a reálist és irreálist, azaz irreális elemeket mutat ki benne. A tudattalan fantasztikum a primitívebb realitáskép eltérése a fejlettebbtől, vesztes és győztes realitáskép különbsége. Az új világkép felszínre hozza a régi kultúra tudattalan fantasztikumát, melyet a régi ember által tévesen igaznak tartott, s a joggal igaznak tartható összefüggések különbségének tekint. A tudattalan fantasztikum, mint le nem leplezett fantasztikum, a realitáskép betegsége, melyet egy másik realitáskép terápiás behatása tudatosít (ilyenkor kerülnek az új kép által megérintett kultúra képviselői az akkulturáció katartikus állapotába). Minden új ismeret tudattalan fantasztikumot számol fel, összefüggéseket utal át a téves realitáshit (hazugság, tévedés, illúzió) területéről a fikcióba, mely az elvetett realitáskoncepciók felszabadítása a realitásvizsgálat igazolási és alkalmazási kötelezettségei alól. De nem minden ismeretre jellemző, hogy egy realitáskép

középponti evidenciáit rendíti meg. A tudattalan fantasztikumtól való tudattalan, spontán megtisztulás mint a tapasztalat melléktermége állandó, a középponti evidenciák megtámadása azonban tudatos, s egy egész világnézetet nyilvánít elavulttá és fantasztikussá.

A felvilágosodás mint átfogó szellemtörténeti folyamat első szakaszában egy kritikusabb valóságkép mint vizsgáló kultúra hozza felszínre a vizsgált kultúrák tévedéseit, illúzióit, tudattalan fantasztikumát. A mások hazugságaival szemben állnak igazságaink, míg a magunk hazugságaival összefonódnak, csak az idegen kultúra illuzórikus-fantasztikus mivolta feltűnő (ami nemcsak más nép, ugyanúgy más generáció kultúráját is jelentheti). Ha a vizsgáló, megítélő kultúra fejletlenebb, mint a vizsgált, akkor az illúziók leleplezése címén számol fel egy kritikusabb realitásképet, s ültet helyébe kritikátlan, vaskalapos vakhitet (mint a „burzsoá ideológiát" támadó szovjet-marxizmus). Az akkulturációs fáradozások eredménye ez esetben – bár az előbbihez hasonló vagy akár nagyobb lelkesültséggel folyhat – lényegileg dekulturáció azaz barbarizáció.

A felvilágosodás második szakaszában a tudattalan fantasztikumot saját kultúránkban igyekszünk tudatosítani. A tudattalan fantasztikum új élmények és problémamegoldások közegébe kerülve izolálódik, végül az új tudástípus befolyása alá került tapasztalat kiveti magából. A mobilis társadalmak kultúrája nem várja ki, amíg a felgyülemlett tapasztalatok kiéleződő válságokban vetik le a nekik ellenszegülő megmerevedett struktúrákat. Nemcsak egy erősebb realitáskép lehet egy gyengébb realitáskép irreális mozzanatainak leleplezője, az önkritikus realitáskép saját fantasztikus mozzanatait is keresi és irtja. A folyamatos önkritika és önkontroll csak olyan világban lehetséges, amelyben minden vitatható. A rejtőzködő fantasztikum feltárásának két módja a realitáskép váltása vagy állandó önkéntes önkontrollja; ha a realitáskép nem vállalkozik az utóbbira, akkor lesz szükség az előbbire. Mivel saját kultúránk fantasztikuma elvileg láthatatlan, feltárása kultúránk állandósuló önelidegenülésének, önmeghasonlásának formájában mehet csak végbe.

Valamely realitáskép elévülésének két oka van: túl sokat ígér, nemlétező összefüggéseket vizionál, s egyben túl keveset lát előre, mert nem ismer a jövendő gyakorlat számára relevánssá váló összefüggéseket. Amit a valóság megingathatatlan, cáfolhatatlan összefüggésének véltünk, később illúziónak bizonyulhat. Minél több egy világkép vitathatatlan dogmája, annál több illúzió rejtőzik bennük. Másrészt, amit lehetetlennek véltünk, s a fantasztikum körébe utaltunk, később lehetségesnek bizonyul és meg is valósul A tudás halmozódik, az emberiség teljesítményei nőnek, s korábban elérhetetlen, a fantasztikum körébe utalt elképzelések (mint Verne tengeralattjárója vagy Hold-utazása), megvalósulnak.

A kalandot és fantasztikumot a változó realitáskép bizonytalan mértéke alapján minősítjük valószínűtlen, nehezen hihető vagy valószerűtlen, biztosan lehetetlen mesévé. Az ítéletet mégis vállalni lehet, egy szakadatlanul fejlődő megbizonyosodási folyamat részeként. A vitázó realitásképeknek kialakul egy egyetemesen szuggesztív része, melyet más kultúrák és korok tudása is átvesz.

A verseny és fejlődés, mely a realitásvizsgálat terén zajlik, nem jár együtt az etikák hasonló versenyével. Egy alacsonyabb realitáskép magasabb etikával párosulhat, a realitásvizsgálat fejlődése nem garantálja az etikáét. A fikcióspektrumnak a realitásvizsgálat eredményeiből táplálkozó kibomlása is csak a tipológiai differenciálódás értelmében fejlődés, de nem az esztétikai vagy etikai értéknövekedés értelmében. Az emberiség fejlődése csak technikai, az

esztétikum és etikum minden korban tökélyre juthat. Tudás és hit differenciálódása, melyből az esztétikum is – technikai – hasznot húz, a tudomány és technika érdeke.

Az elévült tudást az új tudás lenyomja a nemtudás világába, a fantáziába, a mindenkori tudáskritériumok alól felmentett szabad képek világába. A ténykonform kombinatorikából egy szabad kombinatorikába átkerült, leselejtezett képzetek új életre ébrednek. A realitáskép fejlődése során feladott illúziók a fikciót, a kaland és fantasztikum tradícióját táplálják; ugyanazok a képzetek, melyek a kozmoszmegismerésben tévesnek, a lélekkifejezésben hasznosnak bizonyulnak: a világkép fantasztikuma, melyet tévedésnek nyilvánítanak, így eredetileg sem lehetett teljesen hamis tudat, inkább olyan helyes tudat, amelynek hamis tudata volt önmagáról. A természetismeretnek vélt önismeret csak bukása után ismeri meg magát és ismeri fel lehetőségeit.

A realitásvizsgálat terén az integrálódás, az önkifejezés terén a differenciálódás a kultúrák érdeke. Az emberiség érdeke, hogy a realitásvizsgálat, a tudás terén mind egy világban éljünk, a szubjektumkifejezés és az értékrend terén ezzel szemben el tudjuk fogadni egymás eltérő világait. Az eszközök közös mozgósítását nem feltétlenül zavarja a célok különbözősége. Ellenkezőleg, ez teszi lehetővé, hogy egy-egy célrendszernek ne váljunk fanatikus rabjává. Mivel a technikailag hatékonyabb kultúrák erkölcsileg korántsem biztosan hatékonyak, nincs joguk ráerőltetni életformájukat más népekre.

A primér varázstalanítás (vagy demitizáció) a fantasztikumtól halad a kaland, és a kalandon át az ábrázolás felé. A szekundér varázstalanítás (deromantizáció) az „eszményítő" ábrázolásformáktól halad a radikálisabb, naturalista és dokumentarista ábrázolásformák (vagy a korábbiakban jelzett egyéb ténykultuszok) felé. A primér varázstalanítás a fantasztikum és kaland mérséklete, a szekundér varázstalanítás az ábrázolás szcientista vagy technicista radikalizációja. Az a mesélést közelíti az ábrázolás felé, ez az ábrázolást hajtja végletei felé.

Előlegező szimulációról beszélünk, ha egy korábbi rétegen belül viszonylag elkülönülnek a későbbi réteg előzményei: egy korábbi narratíva megálmodja a későbbit. A fantasztikus pólusról induló fejlődés során előbb a valószerűtlenebb, képzeletszerűbb formák szimulálják a valószínűbbeket, mielőtt az utóbbiak tiszta, kifejezett, homogenizált, tudatosan önfelvállaló formái létrejönnének. Gyakran felbukkannak olyan formák, amelyeket születésükkor új realitásérzék termékének vélnek, a későbbi realitásérzék azonban határt von, s az elutasított formát, mely őt akarta előlegezni, ama formák közé löki vissza, amelyek ellen az annak idején lázadott. A negyvenes évek nézői a kalandfilmet meghaladó művészfilmnek vélték a melodrámát, melyet a neorealizmus és az analitikus film a kalandfilm kultúrába utasított. A negyvenes években a neorealizmus megtámadja az érzelmes melodrámát, a hatvanas évek nézője számára azonban a neorealizmusban is túl sok az érzelmes melodráma.

A fordított szimuláció esete a szocialista realizmus. A programszerűen a háború és a termelés tipikus helyzeteit modellálni akaró regényeket és filmeket a – „lelkesítő", „romantikus realizmust" követelő –, propagandisztikus és nevelő feladatokat rájuk terhelő állami megbízatás és ellenőrzés arra késztette, hogy a kalandepikából emeljenek át cselekmény- és hőstípusokat. Fagyejev Tizenkilencen című regénye pl. olyan polgárháborús regény, amely a westerneket képezi le a kordokumentáció igényének alapjaira. A szovjet irodalom a realista regény összes műfajait levitte erre az inkább népszerűsítő mint népszerű nívóra. Fantázia és ábrázolás egymás ellen fordult, egyik sem engedte kibontakozni a másikat. A realistát megrótták, amiért kiábrándult, pesszimista, s nem észleli a szovjet élet lelkesítő perspektíváit, a fantasztikust pedig gáncsolták, amiért nem eléggé tudományos.

1.12.2. A varázstalanítás folytatása más eszközökkel: érzés-telenítés (Kultúra és civilizáció eltérő fejlődéstörvénye)

A mesélés csak az ábrázoláskultúrában a felfokozás eszköze, eredetileg, a komplex rítussal szembeállított már-csak-meseként, lefokozás. A szubjektum-objektum szétválasztás és objektumvizsgálat megkerülésével, globálisan saccoló, a közvetlen érintkezésben a teendőkre ráérző, vizionáló, nem-értve tudó, s mámoros biztonsággal cselekvő gondolkodás az elsődleges. A Cassirer által leírt „komplex gondolkodás" (amit totalitásgondolkozásnak is nevezhetünk), a mitikus gondolkodás – mint az analitikus-tudományos gondolkodás alternatívája –, már maga is egy ősibb érzék, a kozmikus beleérzés visszavonuló visszatükrözése. A törvény keresése, az oknyomozó és kísérleti kutatás nem más, mint a szerencsés alkalom, a kedvező véletlen s a rögtönző ráérzés eredeti összhangjának megtagadása, a tény pedig a csoda önmegtagadása. A varázstalanítás következménye a pátosztalanítás, a viszonyok előrehaladó formalizálása és neutralizálása. Legújabban úgy érzik, az empátia ugyanúgy elcsábítja a tudatot, ahogyan az ösztön a testet és akaratot kényszeríti. Az erős érzés vak az együttérzéshez képest, s végül az együttérzést sem érzik hatékonynak, előnyben részesítik a felfogás és kalkuláció, hatalom és befolyás pontosságát. A neutralizáció és formalizáció az alkut és jogalkotást részesíti előnyben a pátosszal és empátiával szemben. Míg a világkép rendezettsége, s vele a kalkulációk pontossága és a befolyás hatékonysága nő, a víziók és emóciók megfékezése előbb a szelídülés, később a lehűlés, kialvás képét adja.

A szelídülés klasszikus igazolása hatékonyabban képviselte a felvilágosodás ügyét, mint az effektivitás, a növekedés, a termelékenység és siker végül győztes kritériumai, melyek a szelídülés defektjének és a fejlődés kisiklásának is tekinthetők. A szelídüléskoncepció egyértelmű fejlődéshitet képvisel, s az újbarbár versengéskultusz és divatőrület ennek dekadenciája. Az erők tombolását konszolidáció, majd szelídülés követi, ez eddig természetes növekedési folyamat, a többi a daganat önromboló burjánzására emlékeztet. A tombolás és szelídülés pólusai közé foglalva értelmes az emberiség útja, s csak ennyiben igazolja a felvilágosodást (céljait és egyáltalában létét). Az, hogy a szuperkapitalizmus túllendült a mértéken, csak arra utal, hogy kedvező körülmények között az emberiesség gyorsan beteljesedik, de csak a külső létfeltételek fejlődése viszonylag folyamatos, a szubjektivitás éppoly gyorsan lebomlik, ahogy beteljesül. Tehát: míg a létfeltételek fejlődése (s így önromboló túlfejlődése) lineáris, a szubjektivitás fejlődése a nagy történelmi korokban gyorsan végigszalad a lehetőségeken, s eléri az emberiség végcéljait. Egy-egy nagy kultúra beteljesíti az emberiség sorsát – nem kell az idők végezetéig várnunk. Ez azért lehetséges, mert, mint láttuk, mindig ott vannak a jelen termésében a múlt gyümölcsei s a jövő magvai, fűszerei. Mivel a narratív technikákat elemezzük, csak azért lehet elemzésünk végperspektívája a fikciópektrum szcientista pólusa, az a pólus, amely mindez ideig nem teremtett Homéroszt, Dantét vagy Goethét (és feltehetőleg nem is fog). Mivel a nagy korok, legalább a kultúra csúcsain, elvezetnek a tombolástól a szelídülésig, a technokrata sivárság és globál-totalitárius, ellensúly nélkül ható ökonómia kegyetlensége talán csak új korszakváltás feltételeit teremti meg. A további fejlődésnek épp az ad értelmet, hogy nem az egész lakosság illetve emberiség jutott el a szelídüléshez, s így a kihagyottak, leszakadtak bosszúja megdönt minden kultúrát.

A felvilágosodás folyamatát, Lucretiustól Vicóig, s az enciklopédistáktól Freudig, a tudás növekedéseként és a szorongás csökkenéseként ábrázolták. Az öreg Freud azonban,

észlelve a „rossz közérzetet a kultúrában”, a felvilágosodás korlátait is berajzolta a világképbe. A történelem nincs előre megírva, a felvilágosodás sorsa is attól függ, olyanok kezére kerül-e akik kompromittálják, vagy sikerül ezektől visszavenni, s így visszaszerezni elveszett becsületét. A kapitalizmus pontosan úgy siklott ki Reagan és Teacher idején, mint a szocializmus Sztálin alatt.

Az athéni demokráciától az első világháborúig követhető az a felvilágosodási folyamat, melyben csökkennek a szorongások s nőnek a remények és ambíciók. A XX. században az előbb hisztérizált és fanatizált remények utóbb összeomlanak, s az eredmény a szkepszis növekedése. A szkepszis azonban csak elhárító mechanizmus, mely azt szolgálja, hogy a reménnyé alakult szorongások ne alakuljanak vissza páni riadóérzésekké. A szkepszisben még mindig van bizonyos gőg, mely a személyes fölénytudat s a készséges inflálási taktika segítségével őrzi meg becsületüket vesztett szellemi kényelmi berendezéseit. A tudomány és technika szorongáscsökkentőkként jelentek meg, s ezt a hatást akkor is megőrizték, amikor sokkal több okunk van tőlük rettegni, mint az általuk elhárított veszélyektől; végül épp szorongáscsökkentő szerepük ad nekik korlátlan hatalmat fölöttünk. Mert, ha bizonyos körben valóban kivédenek veszélyeket és valóban komfortot teremtenek, ezt látjuk szívesebben, és nem az árát, amelyet a személyiség csökkenő mozgásterében, kibontakozási lehetőségei leépülésében vagy új veszedelmekben fizetünk – vagy mások fizetnek – a kényelemért. Csak a turbókapitalizmus hozta létre az egészében kriminális emberiséget, mely a jövő generációk életlehetőségeit éli fel és tékozolja el.

1.12.3. A distinkciórendszer kultúraelméleti alapjai

A strukturalizmus szinkronikusan szemlélte a különbségeket, zárt rendszerként, amely ezért úgy jelent meg, mint ami eltakarja a horizontot és nem utal tovább, nem vezet túl magán, így válhatott ez a rendszer minden korábbi esszencializmus pótlékává, új esszenciává. Az érzékenység tartalmait, a felfogott különbségeket azonban, felhalmozásuk során összekötő tagnak, a túllépés eszközének, a létbe való alászállás halászhálójának tekintette a maga és a világ mélyeit kereső emberiség. A következőkben a különbségek rendszerének diakróniájára, a megkülönböztetések genezisére kell egy pillantást vetnünk.

A distinkció rendszerek sűrűsége nő az időben, amely növekedésnek legalább két aspektusa van: 1./ a distinkciók rétegei, típusai, 2./ s mindannyiuk sűrűsége is gyarapodik. Újfajta distinkciók és disztingváló stratégiák is felbukkannak az időben, de a régiek is tovább fejlődnek: új rétegek rakódnak le a régiekre, de a régiek is „vastagodnak”, azaz belsőleg differenciálódnak, finomodnak. Mielőtt a specifikusan szellemi distinkciók felé fordulnánk, nézzük, hogy milyen feltételek rendszerében válnak lehetővé és bukkannak fel.

A természetet rendelkezésre bocsátó közvetítők a munkaeszközök; az embereket egymás számára rendelkezésre bocsátó közvetítők az intézmények; az eszközöket és intézményeket közvetítő eszközök a jelek, s magukat a jeleket is értelmező jelek közvetítik. A mindenkori közvetítő sokféle módon képes programozni és átprogramozni az általa közvetítetthez való viszonyt, melynek kihasználhatóságát alternatívan megsokszorozza. Ez a viszony korántsem csak szöveg és interpretáció vonatkozásában jön létre, ahol elmélkedni szokás róla.

Az ember egzisztenciális bizonytalanságot ébresztő episztémikus ürességet tölt ki a segítségül hívott eszközökkel és jelekkel, a bevezetett megkülönböztetésekkel, a kontinuumokba bevezetett megszakításokkal. A feszültséget felszámoló struktúrák szervezését a világ birtokba vételeként éli át. Ahol később különbséget találunk, kezdetben egységet láttunk; így ént és kozmoszt is egységben modelláltuk, közös nevezőt teremtve a cselekvés számára én és lét rokonságérzése által. A kezdeteknek nagy cselekvésszekvenciákat nemző mozgatóerőkre van szüksége, míg a feltételeket a beindult cselekvés differenciálódása tárja fel, a mozgósított emberlét és a környezet konfliktusai során. Később az őrület jeleként értelmezik én és objektum megkülönböztetésének zavarát. A kulturálisan elért, kidolgozott megkülönböztetések birtoklásáért folyó verseny a művelődés. A finomabb megkülönböztetések zavara a butaság, műveletlenség, az alapvetőké az őrület. De nemcsak a különbségdeficit okozhat problémát, kognitív zavarnak tekintik jó és rossz túl merev szembeállítását is, mely jó és jó, rossz és rossz, jobb és rosszabb fokozatainak hiányos megkülönböztetésén alapul. A túl nagy, merev különbségek nem különböznek a megkülönböztető képesség fehér foltjaitól. Mindezeket a későbbiekben a mítosz tulajdonságaiként vetik el a logosz nevében.

A kultúrszint a distinkciós sűrűség jelenségeként fogható fel. Hasonlóképpen a kultúra specializációja specifikus distinkciók erősségeként . Az eszkimó többféle havat különböztet meg mint mások, s a több distinkció által mélyebben belelát a természet e vonatkozásába. A javasasszony többféle füvet ismer fel a réten, mint a festő, az utóbbi viszont a clair obscur leszűrte látvány többféle színezetét azonosítja.

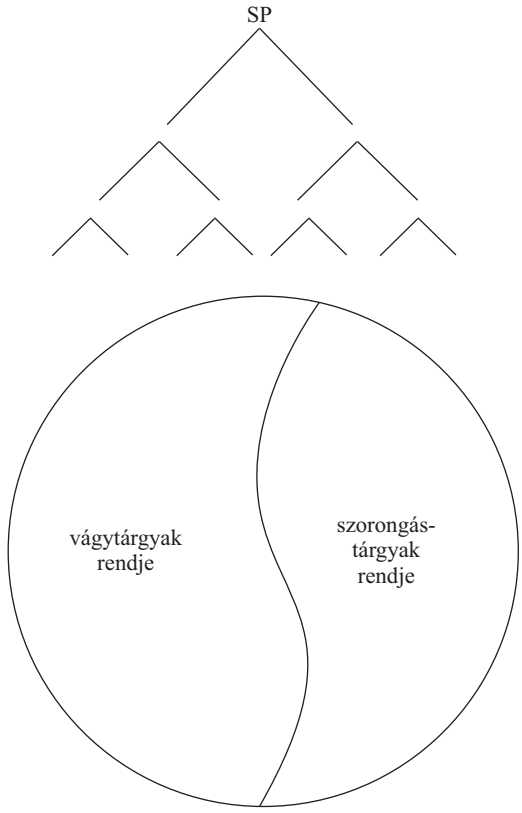
Az archaikus pólus felől olvasott fikcióspektrum egymást követő régiói mind szilárdabb, determináltabb formarendszereket hoznak magukkal, melyek egyre több összefüggést rajzolnak be a létezés térképébe. Az eredetileg kormányozhatatlan indulatokat, s az ösztönbiztonság határán bekövetkező vakpróbálkozásokat mind bonyolultabb megkülönböztetésekkel pótolja a szellem, eltávolodva a környezettel való naiv egybeolvadottságtól, s egyre több tekintetbe veendő szempont által garantálva a cselekvés sikerességét. A fantasztikumtól a próza felé haladva kibontakozó spektrum minden lépése úgy képzelhető el, mint újabb distinkció tömegek általi előrelépés, új létszférák lefedése, befogása egyre finomabb rácsok által, új összefüggések meghódítása kifinomodottabb szellemi érzékek segítségével. Az egyre sűrűbb rácsok egymásra helyezése által mind finomabb valóságokat szűrünk ki az eredetileg megkülönböztethetetlen dolgok és árnyalatok uralhatatlan káoszából.

E distinkciófelhalmozás egyre több szempontot hoz magával, növekvő figyelmet követel, s mind nagyobb tudatfeszültséggel terheli a szellemi éberséget. Az egész életet nem lehet ezen a szinten leélni, szükség van a megkönnyebbülésre és ernyedésre, olyan lelki technikákra, melyek ideiglenes kiutat nyújtanak. A racionalizációt distinkció halmozásként, az eksztázistechnikákat pedig a distinkciók ideiglenes felfüggesztéseként definiálhatjuk. E két ellentétes tendencia a művészetek fejlődésében is érvényesül, hermetikus és intellektuális formák illetve az elementáris esztétikum, érzéseket felkavaró, izgalmakat keltő szenzáció-esztétikum differenciálódásában.

1.12.4. Racionális és emocionális distinkciók

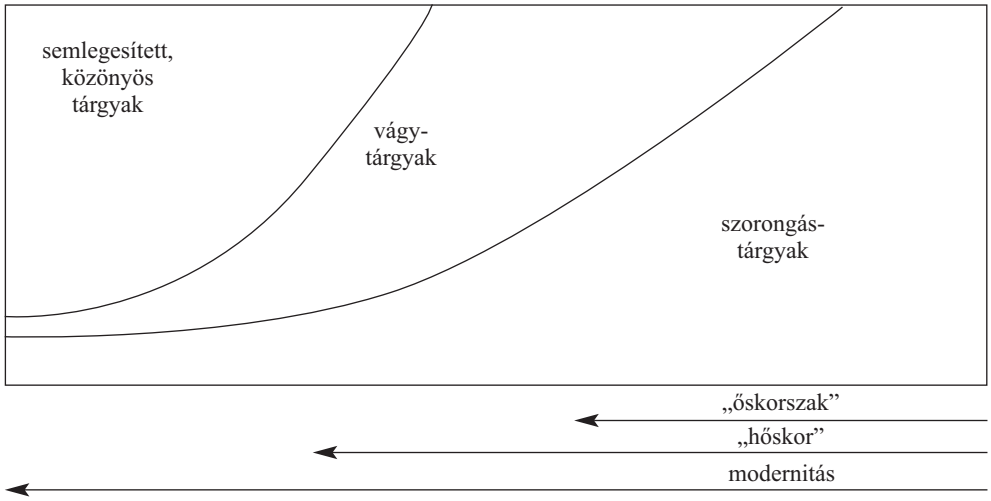
Az eddigiekben a distinkciókat mint olyan hálót tekintettük, amellyel a megismerés mind finomabb építőköveket fog ki a világkép számára az ismeretlenből. A distinkciókat a megismerés eszközének tekintettük. A distinkciók gyarapítása által jutottunk tovább a világképek spektrumában az archaikus változatokból a modernekbe. Ám az indulatoknak, szenvedélyeknek, emócióknak és hangulatoknak is van spektruma. Az *Abwege* című Pabst-filmben Brigitte Helm parázs módon sistergő, majd vulkanikusan kirobbanó dührohamokat kap, de közben megőrzi bűbáját, női varázsát, kifinomult kultúráját és emberi kedvességét. Ahányféle módon képes az ember dühös vagy gyengéd lenni, annyiféle viszonyt fejleszt ki az ellenállás vagy menekülés által minősített tárgy, illetve a gyámolítás tárgya iránt, s egyazon tárgynak is annál több aspektusát differenciálhatja. Az érzelmek is átfutnak egy differenciálódó fejlődést, melynek eredményeként differenciáltabb emocionális világrendek követik egymást. Ez mindenek előtt azon mérhető, hogy, a./ mennyire differenciálódik pl. szeretet és gyűlölet, s b./ hányféle módon tud az ember szeretni és gyűlölni (pl. önkontrollal vagy szabályozhatatlanul). A különböző emocionális differenciáltsági szintek más-más emócióknak kedveznek: differenciálatlanabb kultúrnívók vad és vak indulatoknak, differenciáltak kifinomult érzelmeknek és hangulatoknak. A fikciókspektrum általunk leírt régióinak megfeleltethetünk alapvető érzelmeket: a fekete fantasztikumnak megfelel a gyűlölet szenvedélye, a fehér fantasztikumnak az imádat és rajongás, a kalandnak az ambivalens, szenvedélyes szeretet, a prózának az intellektuális szeretet. Ha kifejezetten a szexualitás spektrumát kutatjuk, a fekete fantasztikumnak megfeleltethető a fekete erotika, a fehér fantasztikumnak a fetisisztikus erotika, a hőskalandnak a szerelem, a prózának a házasság. Az érzelmi spektrum vizsgálata sokat adhat az esztétika antropológiai megalapozásának, mert az érzelmi spektrum közvetít a kultúra és annak biológiai szubsztrátuma között.

A fikciókspektrum kezdeti elbeszélésformái az iszonyat, gyűlölet, harag és szorongás emócióit képviselik, s ezek dominanciájától halad a spektrum, a vágyon át, a remény érzelmi készségei irányába, a negatív érzelmek, indulatok és hangulatok dominanciájától a pozitívak sansza felé. Az archaikus páni félelem és az azt túlkompenzáló gyűlölet (a Melanie Klein-féle „korai gonosz felettes én”) a környezet kezdeti túlsúlyából fakad, melyet – a kontroll, biztonság és autonómia növekedésével – a pozitívabb emóciók dominanciájának lehetősége vált fel. A szorongástárgyak kettős kiszolgáltatottságot jeleznek, a külső környezet, az ismeretlen idegen túlerők, és a belső környezet, a széttépő belső idegenség, a személyiséggé nem szervezett archaikus részösztönök széttépő hatalmát. A vágytárgyak a személyiség hatékony önszerveződését, a szolidáris kooperáció lehetőségét, az egészek és egyre nagyobb egészek szerveződési lehetőségeit jelzik. A fikciókspektrum úgy is felfogható, mint szorongás és vágy birkózása, a szorongástárgyak rendjének nagy történelmi transzformációja a vágytárgyak rendjévé. Mindenek előtt fekete és fehér fantasztikum birkózását ábrázolja pontosan mandalánk:



39. ábra

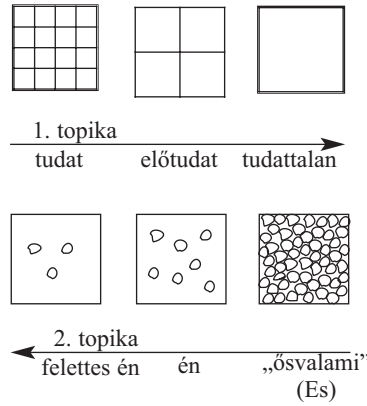
Az ábrázolást a varázstalanító majd dezemocionalizáló modernitásra is kiterjesztve így módosul a tárgyi érzékenység struktúrája:



40. ábra

Az emóciók fejlődése az eddigiekben párhuzamosnak tűnt a rációéval; az érzelmi és emocionális distinkciók támogatták egymást; a differenciáltabb környezetkép és az általa orientált praxis kifinomultabb emóciókat tett lehetővé. Attól a pillanattól azonban, amikor az ember a környezet feletti uralmat közvetítő apparátusai (a gazdaság és a technika) rabjává válik, változik a helyzet. Most már annak a kultúrjelenségnek a genezisét kutatjuk, amelyet „posztmodern hidegségnek" szokás nevezni. Olyan dolog ez, amelynek fejlődése az egész modernségen végigvonul, Amerikában pl. közmondásos a „New Yorkiak barátságtalansága", Magyarországon hasonló Nyugat-Magyarország híre (Hamvas Béla is beszél róla, s éppen ez „fejlettebb", a „nyugati kultúrához" közelibb régió). Ausztriában hasonló hírét keltette Thomas Bernhard Salzburgnak, mely szintén nyugatra van a „kedélyes" Bécstől.

A freudi első topika szerkezete megfelel a fikcióspektrum racionális differenciációjának. A tudatból kiindulva halad differenciálatlanabb, kontrollálatlanabb, archaikusabb régiók felé. A második topika ezzel szemben már nem a tudat hiányával határozza meg az alsó régiókat, hanem pozitív erőkkel, olyan szenvedélyekkel, melyeket az én és a felettes én növekvő erővel kontrollál, szelektál és gátol. Az első topika kemény kiindulópontja a tudat hiánya, és logikája a tudat lefogyasztása, a második topika kemény kiindulópontja a szenvedély, és logikája a szenvedély legyőzése. Mindez ráció és emóció fordított érdekviszonyára mutat: a társadalmi fejlődéssel, míg a racionális rendezőelvek gyarapodnak, az emocionálisak veszendőbe mennek. Ezeket kellene most védelmezni és helyreállítani, de az instrumentális ész és az emberi elidegenedés világában ezt is már csak racionális kommentárokkal próbáljuk elérni (mint a pszichoanalízis vagy az elidegenedési elmélet Marx- vagy Durkheim-féle változata). Ugyanabban a folyamatban, melyben a ráció rácsa vagy hálója sűrűsödik, az emóciókat elpárolgó, szétfoszló, ritkuló szubjektum-elementumokként ábrázolhatjuk:



41. ábra

Míg a kultúrában magasabb, bonyolultabb, kifinomultabb racionális kommunikációs rendszerek jönnek létre, ez emóció önszabályozó és öndifferenciáló készsége elvész, az új ember még önszemléletében is dezantropomorfizál, kutatási és manipulációs tárgynak tekinti magát, pl. szexológusként viszonyul „szexuális szokásaihoz", ami a régi, rajongó szeretőtől idegen, új szempont. Mindennek eredményeként a szenvedélyes ember reflektált „posztmodern ironikussá" alakul, s a racionális túldifferenciáció, manipuláció és önmanipuláció alapján már csak az egykori érzelemgazdagság maradványainak további leépülésére lehet számítani.

1.12.5. Forma és szubsztancia

A szubsztancia a gondolati hagyományban anyagot, dolgot, lényeget, és minden lét alapját is jelenti. Ha a fikcióspektrum „színei”, mint való-színek, azaz valószínűségek képét leváltottuk a mind finomabb szövésű hálók képével, akkor a szubsztancia az a közeg, maga a lét, aminek tulajdonságait szeretnénk különválasztani, megkülönböztetni, leszűrni. A fikcióspektrumot egymásra fektetett distinkció rácsok rétegrendjének tekintettük. A forma a mindenkori felső réteg, melynek szempontjából minden korábbi élmény és reakciókészség, biopszichikai, szociokulturális vagy technikai apparátus a formálandó szubsztancia oldalára kerül. Az újraformálások rendszerének általunk továbbformált régiója a konkrétum: itt folyik a jelen gondolati munkája, itt jelennek meg az aktuális distinkciók, melyekre a gondolati erőfeszítések összpontosulnak. A forma homogén, míg a szubsztancia, melyben az elmúlt formák relativizálják egymást, heterogén.

A legprimitívebb formák határán túl, ahol nem ismerünk fel további formákat, jutunk el arra a pontra, ahol maga a létérzés tudatosul, s már nem a megkülönböztetett létezők összefüggéseit vázoljuk. Az a pont, ahol a létérzés tudatosulásra vár, az alapok alaptalan előttje, minden emberben és kultúrában közös, ezért specifikumukat, identitásukat nem határozhatják meg vele. Ellenkezőleg, a kultúrák, a vele szembeállított mindenkori legújabb vívmányokkal, erényekkel, előnyökkel, készségekkel határozzák meg önmagukat, azon az ellenpóluson vagy fronton, ahol a verseny folyik, a distinkciók születnek.

A szubsztanciában küzd egymással, ami a formák uralmában megbékélt, a szubsztancia konfliktusainak ideiglenes megoldása a forma. A szubsztancia örök háború, a forma fegyverszünet, s hogy milyen szilárd forma, az határozza meg, hogy milyen mélységben képes lehűteni és megbénítani, lakhatóvá, kezelhetővé tenni a szubsztancia magmáját. Ám mindeme forma a szubsztanciához tartozik, véglegessége látszat, állandósága csak a szubsztancia mozgásának lelassulása, a forma csak fék, melyet végül a szubsztancia ural, azért kell átszállni a formák mindig új süllyedő hajóira. Ami előre tekintve diadalmas hódítás, visszatekintve reá tragikus menekülés.

A szubsztancia pacifikálhatatlan, a pacifikáció rátelepszik a szubsztanciára és korlátozza hatékonyságát, de nem járja át, ellenkezőleg, a pacifikációs formákat járja át, asszimilálja a szubsztancia, ezért van mindig újakra szüksége. Ezért keresik az igazságot az aktuális periférián, s minden igazság ezért csak egyszer igaz, a szép is csak egyszer szép, ismételhetetlen és kiegészítésre szoruló. Az igazság közhellyé válik és a stílus modorrá.

A forma nem a szubsztanciának ad új létformát, csak annak a lénynek, akiben maga felé vagy maga ellen fordul a létezés, aki kiemelkedett az egyetemesből, ezért minden offenzívája ideiglenes és végső pozíciója mindig defenzív. A forma kéregként szolgál, melybe ez a lény bezárkózik, így üzenve hadat a szubsztanciának, létformákat alapító és védelmező lényként fordulva szembe a tehetetlen túlfeszültséggel és az esetlegesség indokolhatatlanságával.

A formálás határokat vezet be, melyek között nem mindegy minden és nem lehet tenni bármit, a határokon túl megváltozik az értelem és elvész az identitás. Az elfojtás Freudnál korántsem annyira negatív, mint ahogyan a „Sexpol-Bewegung”-tól a hatvannyolcas generációig látták. Az elfojtás a kombinációt lehetővé tevő szelekció, a formaadás ősaktusa, a masszából a tagolt világba lépő lény saját masszaszerűségének felfüggesztése. Az elfojtás szabadítja fel, amit nem fojt el, s nélküle minden elfojt mindent az egymást megfojtó

részösztönök igénytelen anarchiájában. Az elfojtás vége a kultúra vége, s az önuralomról való önlemondás egyben a szabad ember visszaolvadása a nyájba. A represszív deszublimáció (= „represszív tolerancia"), melynek problematikáját Marcuse helyesen ismerte fel, új rabszolgatársadalom felé vezet.

A rendezett társadalmiság, sőt a kozmosz rendje is a létezőket megtizedelő katasztrófák eredménye a mítoszokban. A formálás kidobja a kontinuum elemeit, hogy különbözőnek tekinthesse az így feldarabolt létezés maradékát. A formáló szelekció a szubsztancia felől tekintve párolgás, szétesés, hígulás, mely mindig visszavilágít az elhagyottra, eldobottra, az egységszervezés és rendcsinálás által felkoncoltra, annak mind nagyobb belső distanciákkal küzdő megkínzott feltámadásaként. Az olyan filmek élőhalottjai, mint *A re-animátor, A re-animátor visszatér* vagy *A re-animátor menyasszonya* úgy is felfoghatók, mint a fokozottan kontrollált, művi miliő és létmód által okozott szenvedések képe. A szubsztancia a meghasonlás által ismeri meg önmagát, a lét a hasadásban tekint magára, a tekintet a lét szembefordulása önmagával, így minél mélyebben tekint magába és minél koherensebb, finomabb képet ad magáról, annál jobban lazítja léte eresztékeit. Aki nyer: veszít. Ezért nem elégít ki a megismerés fensége, a felvilágosodás nagy menetelése, s az ellenmozgás korrekciója híján nemcsak hogy a lét békéje nem elérhető, még a menetelés sem folytatható.

Mindenkori vizsgálati célunknak megfelelően különböző módon közelíthetjük meg az érzékenységek spektrumát: az iszonyat, a vágy, a sejtés és tudás rendszerei, vagy az ábránd, a dogmatikus tudás, a kritikus tudás és a cselekvő tudás formái, másként az érzelem, a szenvedélyes értelem és a higgadt értelem egymást követő világai egymás vállán állva keresik konkrétság és áttekintés lehető együttesét; az egymás korlátait meghaladva felsorakozó világképek mind kidolgozottabb viszonyhálókat és determinációs összefüggéseket bocsátanak a tájékozódás rendelkezésére, fokozva ezáltal az élet cselekvő, s visszaszorítva történésszerű jellegét.

1.12.6. Kísérleti és kísérteti formák

Mindig az éberség aktualitását szervező rendszer, a tudás archeológiai rétegeit lefedő uralkodó tudásforma, a szellem legújabb rétege garantálja a tudatos szabályozás uralmát a szokás, az ösztön és a történések véletlenségei fölött. A korábbi rétegek a szabályozás uralmát lazító, s végső soron a lét szabályozásokat levető spontaneitása felé tartó, az ellenőrzött, megszilárdult kérget lerobbantó anarchikus lehetőséggazdagság képviselői. A szunnyadó, meghaladott és alternatív világok ébredésre váró kísérteti formák. Ezzel szemben a mindenkori legújabb réteg a kor kísérletét reprezentálja a létezés problémájának megoldására. Kísérletek állnak szemben kísértetekkel. Mad scientist és rém viszonyának tematizálásával a horror egy típusa a kísérleti és kísérteti formák viszonyát kutatja.

Nemcsak az agynak van kérge, a tudatnak is. A tudat kérge pedig azt a világot tételezi, amelyben együtt élünk és cselekszünk. Alatta vannak az elhagyott világok, míg belőle nőnek ki, de benne helyüket nem találva elkülönülve kimagasodnak, s így fölötte épülnek a majdan őt leváltó tudatformák kezdeményformái. A kéreg alatt tűnnek át a kísérteti formák, fölötte pedig gomolyognak, még meg nem szilárdult kivetülésekként a kísérleti formák (a jövő kezdeményszerűen körvonalazódó rétegei). A kísérteti formák általános, de szunnyadó létlehetőségként adottak, a kísérleti formák még csak az elkülönülő, kiváló, kiközösített (még el- és

be nem fogadott) differenciálódás hermetikus közegeiként, külön világokként. Így lehet szembeállítani az avantgarde kódokat, eltérő ontológiai státuszuk alapján, a triviális kódokkal (az előbbiek még nem érték el a szilárd állapotot, az utóbbiak elvesztették monopolisztikus erejüket és szellemi szükségszerűségüket). A kísérleti kódok, kéregkódok és kísérteti kódok viszonya kissé a ködös, gázszerű, illetve a kézreálló, szilárd és oldott, folyékony halmazállapotok viszonyára emlékeztet. A három kódtípus az álom, a valóság és a tervezés dimenzióit rajzolja elénk. A kísérleti és a kísérteti formák között jelenik meg a mindenkori elismert és közismert valóság, a közös, kötelező, megkerülhetetlen gyakorlati szféra, a tények és evidenciák közös világa. Alatta sejlik át a megtett út, a bizonytalanság útja a bizonyos felé, s rajta, a biztos bázisán bontakozik ki a további szellemi differenciálódás igénye. Az időbeli összrendszer lerakódott emlékei a műalkotásokban is tanulmányozhatók. Fritz Lang *Spinnen* című filmjében előbb térképet kapunk, mely bizonytalan vállalkozásra hív, ennek nyomán bejárjuk a világot, mely út első szakasza aranytó alatti aranybarlangban talált inka papnőhöz, második szakasza pedig, újabb óceánjáráson túl, gyémánt Buddhához vezet, melyet egy gyilkos gázzal teli barlang ősgomolygásában találunk, s mely visszaváltható köznapi szűzlányra, kinek alakja visszavezet az életbe.

1.12.7. Rétegharc és felredukció

A világképbe beáramló distinkciórendszerek a régebbiek ellen fordulva jutnak uralomra. A megdöntött zsarnok lázadóvá válik, a trónfosztott érzéketlenség érzékenységgé; a leselejtezett tájékozódási formák beolvadnak az érzékenység összrendszerébe. A siker az aktuális rétegtől függ, az érzékenység a többiek visszanyerésétől. A sikert az aktivitásra redukált ember éri el, a boldogságot a teljes ember. A siker óvakodik a mélységektől és magasságoktól, s a pontosságra tör. A boldogság ellenben kimeríti a lét teljességét, melyet a siker a gyorsan, másokat megelőzve kiaknázandó előnyös lehetőségekre, éberen és kíméletlenül megragadandó kitüntetett sanszokra redukál. Aki képes a boldogságra, nem képes a sikerre, mert nem egy dologra figyel. A specialista egy rétegben honos, az univerzalista a rétegrend egészében.

Az esztétikumot a specialisták társadalmának igénye redukálja a gyorsan változó divatok követésére. Az új régióknak a régiek ellen fordulása esztétikailag a műviség, mesterkéltség, sznobizmus műve (= „felredukció”), szemben a naivitás és trivialitás ellentett irányú törekvésével, az újnak mint felesleges bonyolultságnak a redukciójával (= „leredukció”); egyik a megőrzés, másik a haladás ellen tiltakozik.

A tradicionális társadalmak inkvizíciója az újat üldözi, a turbókapitalizmus inkvizíciója a régit (az előbbi papi inkvizíció, az utóbbi a manipulált társadalmi nyilvánosság illetve a szakmai közvélemény inkvizíciója). Egy időben a neorealizmus, később az új hullám elavulásáról irogattak a kritikusok. Ahogyan a neorealisták a hagyományos elbeszélő film, az új hullámosok pedig a „papák mozijának” elavulásában hittek, egy új generáció most őket kezeli (le) hasonlóképpen. A fellépő új tudatforma magát a valóság megvilágítójának, az előzőt eltakarójának tekinti, de ő is az előző sorsára fog jutni, ezért mind egyenlő jogon valósak vagy valótlanok. Ha a nemléttől a lét, a kevesebbtől a többlét felé haladva, az előző stádiummal szemben rendezzük be az újat, ellen-nemlét jön létre. Ha az új réteg nem az előbbire, hanem helyére épül, a szubsztanciafosztott formák világát alapítja meg. Éppen az alacsonyabb,

szervezetlenebb, spontánabb, tagolatlanabb fokok szolgáltatják a bevésődéseket, ismétlési kényszereket.

A posztmodern felredukció a „beszélek” lázadása a „gondolkodom” ellen, a nyelvé a beszélő ellen, az irodalomé a szerző és mű ellen, a szintaktikáé a szemantika ellen. A „Beszélek!” kijelentés ellátja magát tárggyal, igazzá teszi magát: az állítás azonos a teremtéssel (Michel Foucault: A kívülség gondolata. In. Foucault: Nyelv a végtelenhez. Debrecen, 1999. 99. p.). A „beszélek” = tény, a „gondolkodom” = élmény, a „beszélek” forma, a „gondolkodom” szubsztancia. A „beszélek” előnyben részesítője a „gondolkodom” tartalmi világát éppoly kétségesnek tartja, mint a világ tartalmait. A külső és belső világ között rendezi a be a biztosat, a kétszeresen kívülit, a bizonyosságot monopolizáló határt. Bármit mondanánk a beszéd céljairól vagy eszközeiről, alanyáról vagy tárgyáról, ha a beszéd, önmaga megállapításán túl, átmenne kifejezésbe vagy ábrázolásba, lecsúszna a hipotetikusba, már egy másik beszéd lenne, nem a bizonyosságban időző önteremtő aktivitás. Az önmagában forgó bizonyosság nem vállalkozik az útra, mert minden út árnyak közt vezet. Csak a semmit mondás közvetlenül igaz, és az önmagára mutatás birtokolja a valóságot, ám olyan valóságot birtokol, mely minden más valóságot tagadó törmelék. Megéri-e vajon a bizonyosság az ürességet: ez az önmegtagadás a bizonytalanság vállalásához csinál kedvet. A radikális felredukció a hasonlóan radikális leredukciót bátorítja. Miután a marxista szociologizálás majd az önreflexív hermetizmus eltávolította a németeket a mozikból, a legigénytelenebb thrillerek és komédiák kora köszöntött be.

1.12.8. A belső időtudat fenomenológiája

A következőkben a husserli fenomenológia nyomán próbáljuk ábrázolni a fikcióspektrum növekedését. Vegyük e célból kiindulópontnak a legabsztraktabb leírási szintet, fantasztikum, kaland és próza egymásutánját. Ha a „jelen 1.” a fantasztikum, e „jelen 1”-nek még nincs múltja. Ha a „jelen 2.” a kaland, e „jelen 2.” múltja a fantasztikum. Végül a „jelen 3.” lesz a próza, melynek közelmúltja a kaland, távolmúltja pedig a fantasztikum. A kaland egy fantasztikus múlt emlékeivel él együtt, a próza pedig két múlt emlékeivel. A „jelen 2.” azért győz mert több distinkciót mutat fel, de a „jelen 2.” rendszere a „jelen 1.” kevésbé distinktív kódját is örökli alternatív tudatformaként, különleges tudatállapotként. Minél késeibb időkben járunk, annál több idő életformái kínálkoznak az uralkodó formából nyíló kiútként.

t1	t2	t3
fantasztikum	kaland	próza
	fantasztikum	kaland
		fantasztikum

Látható, a t1 első osztályú formája a t3-ban harmadosztályú tartalékos formává csúszott le. Ha konkrétabb szinten vizsgálódunk, válik csak világossá mindennek jelentősége: feltárul az

érzékenységek alternatív gazdagsága, mely az idők örököse a jelenben. Magyarázza az aktuális forma türelmetlenségét és monopolisztikus igényeit, hogy egyetlenként áll szemben a sokkal, s töredék létére kell az egészet a magáévá, saját korává nyilvánítania.

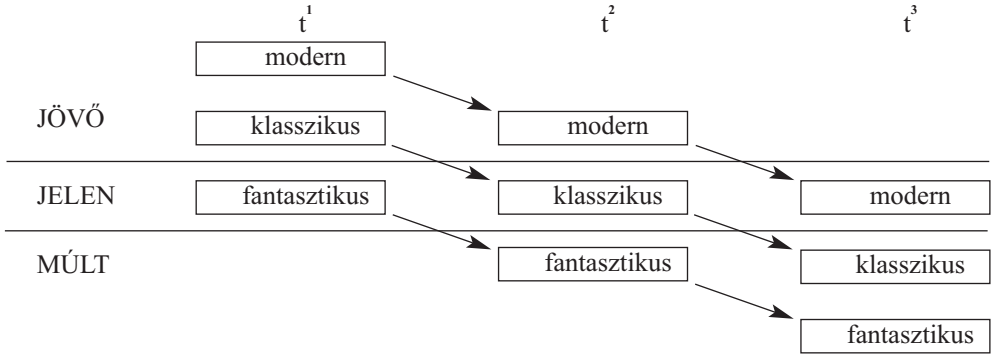
A mindenkori jelen, az őt döntően formáló uralkodó tartalmak, öntudatos kódok mellett többé-kevésbé tudattalan formában tartalmazza a múlt problematikáit és élményformáit. De tartalmaz valami mást is, s ezt kellene előtudatnak neveznünk, a jövőben kibontakozó problematikák és érzékenységek magvait. Az uralkodó tudat régiójában ilyesformán egyrészt az előző stádiumokból örökölt problémák és szótárak is tovább fejlődnek, másrészt együtt formálódnak mindezzel azok a csíraszerű jövőformációk, sejtelemszinten, előérzetként jelzett lehetőségek, melyek később ismernek magukra és lépnek az öntudatos önszervezés útjára. Pabst *Abwege* című filmje pl. azért is érdekes ma, mert azokat a feszültségeket és romboló erőket is képes belevonni szerelemkoncepciójába, melyeket a posztmodern erotikus film dolgoz ki (*A rózsák háborúja, Elemi ösztön*), melyek azonban Pabst filmjében még átváltoztathatók rombolóból hajtó- és teremtő erővé. A jelen specifikus hozadéka, a fázisadekvát problematika megoldása a számára kiküzdött eszközrendszerrel, állandó kommunikációban van a tovább fejlődő elmúlt megoldásokkal és a még ki nem éleződött megoldatlanságokkal.

Egy három stádiumból álló fejlődésnek (pl. gyermekkor, felnőttkor, öregkor) az első szakaszban csak jövője van, nincs múltja, a második szakaszban jövője is, múltja is van, a harmadik szakaszban, csak múltja van, de ez az emlékeknek élő idő még mindig egy jelen, a harmadik jelen múltja; egy további szakaszban pedig végül minden előző szakasz lesüllyed, egyesül a múltban, de ez már a fejlődésnek nem szakasza, csak emléke. De nemcsak „azután”-ja van a fejlődésnek, hanem „azelőttje” is, amikor minden a lehetőségek, tervek, vágyak világában egy, ahogy végül az emlékekében vagy a feledésében.

JÖVŐ	öregkor felnőttkor gyermekkor	öregkor felnőttkor	öregkor		
JELEN		gyermekkor	felnőttkor	öregkor	
MÚLT			gyermekkor	felnőttkor gyermekkor	öregkor felnőttkor gyermekkor
	SZÜLETÉS				HALÁL

42. ábra

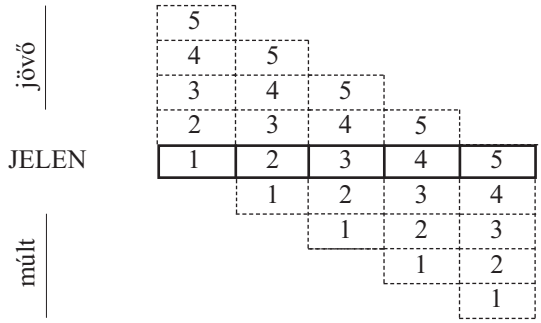
Vagy nézzük a hegeli fejlődéssémát:



43. ábra

A t1-nek nincs múltja: a kezdeti forma ideje. A t3-nak ezzel szemben jövője nincs: a „művészet vége”.

Egy öt stádiumból álló fejlődés absztrakciója:



44. ábra

Az absztrakt rendszer működését akkor érthetjük meg, úgy kezdhetjük konkretizálását, ha kiemeljük a jelent, a jelenek egymásutánját. A jövőket és múltakat eme egymást követő jelenek tartozékaként, tulajdonságaként, lehetőség- és lényeggazdagságaként tekinthetjük.

A mindenkori jelen fölött elvileg nyitott jövő tornyosul, alatta viszont zárt a múlt. A jövő stádiumai elvileg számtalanok, a múlt stádiumai ismertek. A jövőre szegezett tekintet a végtelenbe, a múltra irányuló tekintet az 1. stádium lezáró tényezője felé halad.

Minden jelen növekedési szakasz elmúlt és jövendő (ám örökségei és előzményei által az életbe befolyó és a jelenben ható) növekedési szakaszok közé van beszorítva, s ezek kommunikációjának médiuma. Minden problémamegoldást az előzmények és lehetőségek, emlékek és remények perspektívái kereteznek, amelyek vizionárius erejétől és gazdagságától függ, hogy az aktuális problémát nem a többiek kárára oldjuk-e meg (ám arra is gondolni kell, hogy a specialista-képzésnek talán éppen erre van szüksége). Fontos, hogy jelenünket ne múltunk és jövőnk ellenére oldjuk meg és építsük, mert a múlttalan ember az aktuális választásokat sem tudja összehangolni egymással, s a jelen perceket sem egymásra építeni, a jövő rovására élő pedig katasztrófák felé halad. A múlt és a jövő a jelen őrei, melyektől cserben

hagyva dőzsöléssel próbálja kompenzálni a dekulturalizáció az értelemvesztést. Két horizont világítja meg a jelen pillanatát, s ez a bőség rizikó is, mert kétszeres horizontvesztéssel fenyeget.

Töltsük ki most tartalmakkal a fikciópektrumról kapott fenti képet. Az egymást követő jeleneket nagybetűvel, jövőtartalékaik tornyát és múltkészletük pincevilágát kisbetűvel jelölve.

t1.	t 2 .	t 3.	t4.
próza			
glamúr	próza		
kaland	glamúr	próza	
ISZONY	KALAND	GLAMÚR	PRÓZA
	iszony	kaland	glamúr
		iszony	kaland
			iszony

Minden hasáb egy kor, egy szellemtörténeti stádium képe, melynek középponti kategóriáját nagybetűvel jelöljük. Az alapkategória ellenben mindben azonos, ezt öröklik egymástól. A hasábok nemcsak a középponti azaz uralkodó élménykategória tekintetében különböznek egymástól, hanem múlt- és jövőperspektívák viszonya tekintetében is.

A t1., az iszonyat stádiuma nagy bizonytalanságok és negatív élmények uralmát jelenti, de óriási a jövője. A korai stádiumokban a jövőtorony, s nem a múltpince dominál; az új és új vívmányok felhalmozódó tehertétele a növekvő múlt nehézkedési ereje, míg a kiszolgáltatott korai stádiumokban a jövő felhajtó ereje van segítségünkre. A kezdeti stádiumokban a jövő a túlnyomó és minden ígéret. Az ember mint elcsábított jelenik meg, s a szorongás, a jövőérzékkel találkozva, nagy erővel csap át rajongásba. Csupa csíra között él csupa várakozás.

Régebbi korok tudatát szemlélve a potencia rétegei gazdagabbak, újabb korok tudatát szemlélve a latenciáé. A régi időkben a potencia dominál a latencia fölött, az új időkben fordítva. A potencia dominanciájának felel meg a rajongás és pátosz, a latenciáénak a csalódás, rezignáció, melankólia és végül a szkepszis és közöny. Előbb a jövőtől túlterhelt a lét, és nincs múltja, utóbb a múlttól túlterhelt, s nincs jövője, mert a múltak mindent kimeríteni látszanak, s a jövő csak mennyiségi ismétlésnek látszik, hiába nyílt formálisan, tartalmilag mégis lezárult, minden megvolt, nincs többé semmi új, a fáradt világ nem kíváncsi a jövőre. Latencia és potencia egyensúlya a szellemi felnőttkor, a potencia túlsúlya s szellemi gyermekkor, a latenciáé a szellemi öregkor.

Ha a későbbi stádiumokat szemléljük, az ember terheltnek, megszállottnak, átkozottnak tűnhet, s az elmúltnak a jelen „alatt” átlátszó mélyebb körei, a tapasztalat pluralizmusa növeli is a csalódást és szkepszist. Érthető, hogy az út nem a pokolból vezet a paradicsomba, hanem a poklokon és paradicsomokon át a próza felé. A koraibb stádiumok az ajzottság, a későbbiek a fékezettség képét nyújtják. Az idők kétfelől segítik a jelent, a jövő mozgat és a múlt koordinál. Az egyik csábít, a másik tanácsot ad.

1.12.9. A kultúra fenomenológiája a spektrumban

A fikciópektrum egyes „színei” az idők más mélyeire jellemző reagálásokat őriznek. A fikciópektrumot a fantasztikus pólus felől bejárva vázlatos képet kapunk az emberlét történetéről, s előszámlálhatjuk az emberi jelenség egymást követő formáit, az első embert (a fekete fantasztikumét), a második embert (a fehér fantasztikumét), a harmadik embert (a kalandét), és a negyedik embert (a próza emberét). E négy ember végül, azaz ma, együtt él minden kultúrában, sőt, minden személyiségben. A kultúra elemei nem egyidejűek, az újabbak kontrollálják a régebbieket, a másodlagosak az elsődlegeseket, az ismeret az érzést, a belátás a szenvedélyt, a rajongás a szorongást, a tett a tehetetlenséget, a Libidó a Destrudót és a Destrudó a halálvágyat, de az utóbbiak a kontroll levetéséért harcolnak.

A genetikus rendet, a kibontakozó kultúra fenomenológiáját szublimációs drámaként értelmezhetjük, melynek ösztön, érzelem, értelem és ész a stafétát egymásnak átadó főszereplői. A szublimációs dráma egyúttal pacifikációs történet, mert az átfogó megértés és a kritikus önvizsgálat kibontakozásával a lelki képességek, emberek és embercsoportok együttműködési készsége nő. Uralom és hatalom drámája játszódik előttünk, mert az igazi uralom önuralom, nem terror és kizsákmányolás, mely ellenállást szül és katasztrófát. A pusztító és önpusztító hatalom a türelmetlenség és mohóság rémuralma felé vezet: a hatalom, mint őrület, elveszi a hatalomra jutott eszét, akinek mértékvesztő és a valóságtól elszakadó, irracionális reagálásait követően a természet és a társadalom is visszaüt. Az önuralom hatalma közös uralom, mely a viszonyok értelmes, közös ellenőrzésében valósítja meg a szabadságot. Az érés, a pacifikáció, az ésszerű kontroll és a szabadság uralma új és új formálási aktusoknak veti alá a már nem káosznak látott, mind differenciáltabban szemlélt anyagot, világot és ént.

Mind több megkülönböztetés birtokában, egymást is belekalkulálva és a lehetőségeket is felelősséggel mérlegelve, mind tárgyiasabban reagálunk. Az érzékenységi formák szemlélete a kiépülés, a haladás, az áttekintés, a kijózanodás, a megtisztulás képeként jelent meg, ám a kibontakozás képe mind kevésbé lelkesítő: az üdv eposza a XIX. században a modernizáció és pacifikáció eposzává, a XX. században az elveszett illúziók groteszk történetévé alakul, de még mindig értékek vezérlik; amit a XIX. században illúzióvesztésnek érezhettek, később pozitívan fogják fel, demitizálásként. Az igényvisszafogó aszkézis, vagy ellenkezőleg, a megengedő mindent megértés – leszámolási formák, búcsúzások az üdv eposzától. A történet mégis a kiépülés, felépülés témájánál marad, csak arról van szó, hogy mást értenek haladáson az emberiség gyermekkorában, ifjúkorában, felnőttkorában vagy öregkorában. Boldog gyermekkor, rajongó ifjúság, tevékeny felnőttkor, bölcs öregkor sémája, mely a törzsi társadalom intézményétől, az öregek tanácsától Jung pszichológiájáig érvényes, megrendül az amerikai ifjúságkultusz uralma alatt. A bölcs öreg archetípusa eltűnik, a helyére lépő örök fiatal azonban nem fiatal, hanem öreg szatír: a program egy lépése elbizonytalanodik. Az öregség eme átértelmezése az előfeltétele, hogy az emberiség diadalmenetének képe a hervadás, a romlás képévé alakuljon át. Az eposznak mindig két olvasata volt, aszerint, hogy a civilizatórikus haladást hangsúlyozták vagy a kulturális válságot, az emberi szubsztancia kiépülését vagy az egyéntől való elidegenülését. A valóságkeresés eposzának rövid vázlata a következő stádiumokból áll elő: (I. expanzív szakasz:) 1. Az én a valóság; 2. A te a valóság. 3. A társadalom, a többiek a valóság. (II. szkeptikus szakasz:) 4. Az adat, a tény a valóság. 5. Az interpretáció az egyetlen valóság. Ezzel az utolsó lépéssel a szétfoszlás, önfelszámolás útjára lép

a spektrum egésze, mely a szkeptikus szakaszban cserben hagyta, vagy legalább is kétellyel kezdte szemlélni saját eredeti szervezési elveit, s ezzel helyet csinált egy fordított értelmezési stratégiának, mely a valóságnyerés iménti spektrumát átértelmezi a létvesztés, léthamisítás eposzává. Előbb istenek népesítették be a világot (1.), utóbb hősök (2.), majd emberek (3.), végül állatok (5.), a hegeli „szellemi állatvilág" értelmében. A filmi narratívában a csalódás és elvadulás idejét jelzik a rovareposzok (*Men in Black, Csillagközi invázió*). Az állat mint metaforikus ember (pl. a rovareposzok) problematikáját köti össze a „normális" narrációval az ember mint metaforikus állat tematikája (Cronenberg: *Pók*).

1.	2.	3.	4.
Istenek	hősök	emberek	állatok
	(istenek	hősök	emberek
		istenek	hősök
			istenek)

Szemünk előtt nyer értelmet az istenek (mindenek előtt a deus otiosus) eltávolodása, mellyel a vallásfenomenológia foglalkozik, s látjuk, hasonlóan távolodnak a hősök, majd az „emberek" is. Mély logikája van tehát az ember posztmodern búcsúztatásának, mely Nietzsche istenhalálgondolatának alkalmazása az emberre. Az istenek és a hősök közé beiktathatjuk az alacsonyabb isteneket, az állatokat követően pedig 5. stádiumként a gépeket: az előbbi a vallástörténet, az utóbbi az újabb – *Terminátor*-típusú mozimitológia igényének felelne meg.

A spektrum egyenes és fordított értelmezésmódja nem cáfolják egymást, az egyik a civilizációs folyamatot, a másik annak árát hangsúlyozza. A XIX. század modernista haladáshite egyoldalúan képezi le az emberiség eposzát, mely a modernizáció és pacifikáció összes lépéseit is, de az ezekért fizetendő árat is tartalmazza. A modernizáció és pacifikáció nem az emberiség felemelkedését, hanem kitüntetett rétegek és régiók felemelkedését szolgálta, lenyomva a többséget a hiány és borzalom, nélkülözés és igazságtalanság mélységeibe. Egyesek azon az áron léptek mindig előre, hogy sokakat áldozatul vetettek haladásnak, kiszolgáltatva őket a meghaladott stádiumoknak. A hatalom pedig nem magát, hanem az elnyomottakat pacifikálta, a maga részéről formalizálva emelte jogerőre a kegyetlenséget és megfoghatatlanná tökéletesítette a bestialitást. A mai magyar társadalomban pl. nem lövik a Dunába az öregeket, de nincs pénzük megfizetni az orvost és gyógyszert. A „kifinomult" modernizáció a lőszert is megspórolva éri el ugyanazt az eredményt. Ebben az értelemben bukott meg a modernizáció, és veszítette hitelét a pacifikáció, nem a haladás lehetetlensége vagy az érés és fejlődés képzeteinek illuzórikussága értelmében.

1.12.10. A spektrum fejlődéspszichológiája

Az egyén fejlődése végigjárja a fikciópektrum műfajai által reprezentált érzékenységek sorát, melyek mindegyike átéli az útkeresés, a dominancia és az érzékenységek tágabb rendszerébe való beletagolódás korszakait. Kaland, fantasztikum és próza (és a mélyebb elemzés által megkülönböztethető alfajaik) nemcsak a kultúra fejlődésének fázisai, a lélek érésének fokai is. A mágikus fantasztikum a csecsemőkor, a mesés fantasztikum a kisgyermekkor, a

külső – akciós – kaland a kamaszkor, a belső –melodrámai – kaland az ifjúkor, s az ábrázolás a felnőttkor pszichológiájának feleltethető meg. Mivel a számos narratív forma állandó érintkezésében létező, szakadatlan mozgásban levő spektrum sokféleképpen tagolható, a fejlődés minden problémájának narratív modelljét megtalálhatjuk a spektrum részletezőbb térképein.

Nemcsak az emberiség eposzát tanulmányozhatjuk, a pszichoanalízis családregényét is viszontlátjuk a spektrumban. A spektrum azonban csak a vizsgálatot programozza, nem a lelket, nem ír elő „kötelező" fejlődést. Vannak a spektrumban előrelátott lelki fejlődéstörténetnek kihagyható momentumai, pl. a párválasztás. A háborús eposzokban ez néha beteljesületlen melléktéma, máskor teljesen hiányzik. Vannak elkorcsosult momentumok, pl. ilyenre utal a kifejezés: „nem volt gyermekkora". A *Zsákutca* című Wyler-film gyermekei kis gengszterek, utcai harcosok. Az előre hozott felnőttkor és az előzetes stádiumok lerövidítése alkalmas pl. a belső élet elszegényítésére. Így lehet pl. a materiális igényekre beszűkült, kívülről irányított, uszítható típusokat megtermelni. Különbözik a stádiumok kidolgozottsága, s eltérő, hogy ki milyen messzire halad a fejlődésben előre, mert az egyik társadalomnak kiábrándult, koraérett pragmatikusokra lehet szüksége, míg a másiknak tehetetlen álmodozókra, a játékos élménykultúra híveire, infantilis karakterekre. Az ontogenezis rekonstruálandó lelki drámája képet ad az emberi lehetőségek teljességéről, de nem valamiféle individuális szükségszerűségről, mert az embernek a szociokulturális térben és a történelemben elfoglalt helye is meghatározza, hogy az emberi drámából mennyit realizálhat, s a részleges realizációk provokáló és deformáló kölcsönhatásai is beleavatkoznak a kép alakulásába. Így az emberi dráma rekonstruálása azt is megmutatja az egyénnek (vagy a helyi kultúrának), hogy esetleg miből maradt ki, mely lehetőségei aktiválatlanok, passzívak, elnyomottak és gyengék. Mi az, ami alszik vagy degenerálódott.

1.12.11. Komplexum és komplexus. Genezis és válság

A műalkotás az önmagán dolgozó emberlét megvilágítása és megjelenítése, mely mindig egy új önmagára találás kifejezéseként létezik, mely önmegtalálás talán csak az ön-nem-találás maga fölé lendülése a kifejezésben. A mitikus, fantasztikus, kalandos, ábrázoló és önreflexív műalkotások az önmagán dolgozó lét előmenetele különböző nívóinak felelnek meg.

„Az ismétlődés és a vágy áthatják egymást, és egyaránt fontosak mind a rítusban, mind pedig a mítoszban." (Northtrop Frye:A kritika anatómiája. Bp. 1998. 92. p.). Egy probléma addig ismétlődik, míg megoldják, s a megoldást addig kell ismételni, amíg hasznos. A tereket nyitó vágy és a tereket őrző emlékezet együttműködik. Az ember addig kering a probléma körül, amíg megoldja, s addig kering a megoldás körül, míg az megoldás, ám miután nem megoldás már az összproblémára, megoldás még részproblémákra, s így a régi megoldás kezd keringeni az újabb megoldások körül. Az örök visszatérést a vágynak kell szerveznie, hogy ne váljék az ember egy monotónia rabjává, a vágyat pedig a visszatérésnek kell őriznie, megmentve az embert a széthullástól. Nem mindegy, hogy az örök visszatérés színhelye az egyén mint az idők összefoglalása, a differenciálódó differenciák kimeríthetetlen aktivitása, vagy a társadalom, mint a mindenkori felszínre redukált futószalag emberek halmaza, melyben az arctalan ember az örökké visszatérő, azonos momentum. Az egyén az elmúlt idők, a megtett kulturális út, a társadalmak összefoglaló ismétlése, vagy a társadalom az uniformizált

egyén ismétlése? Mi az igazán létező? Mi az, aminek visszatérő ereje van? Az érvény nem más, mint visszatérő erő, mely elvisel minden haladékot, minden lassú adagolást és részlegesen sikerült alakulatot, melyekben mindben mégis leképeződik korrigálható tendenciaként, az eset javíthatóságát jelző típuskritériumoknak az esetből való kielemezhetőségeként. Az érvény azonban nemcsak ígéretes távollétként jellemezhető. Megtestesül a „maradj, ne menj!" goethei pillanatában, s a pillanat ragaszkodásra, ismétlésre méltónak nyilvánítása jelöli. Az érvény mozgása előbb a múltak részesedése a jövőkből, utóbb a jövők ragaszkodása a múltakhoz. Az összes múltak szakadatlanul megtérnek az őket befogadó jelenhez, mely csak úgy fogadhatja be őket, ha minduntalan túllép önmagán, tehát jövőt fogad be. Az igazán létező az egyén, mint minden elmúlt pillanat, minden elveszett dolog őre, és visszanyerője, s minden jövő előrezgése? Vagy az igazán létező a közösség, mely az egyént teszi az önmagához való örök visszatérése médiumává, önreprodukciója építőkövévé? Az egyént a közösségnek feláldozó ideológiák valójában más, kiváltságos egyéneknek áldozzák fel őt, így az alternatíva nem valódi. A valódi alternatíva az, hogy az egyén növekedése milyen erővel fogja és kalkulálja be a távlati és közös érdeket, kilépve az együttélés növekedési módjaiba, vagy mennyire fullad kudarcba az egyén növekedése, akinek önző önmagába zárkózása a primitív önzés szintjén való megrekedést jelzi. Az önző egyén éppúgy lenullázza fejlődését, mint a zsarnoki közösség. Nincs más vigasztalásuk, mint a fejlődés lehetőségét is tagadni.

Mi a komplexus? „Nagy érzelmi erejű, részben vagy teljesen tudattalan emlékek szervezett egysége. A komplexus a gyermekkori történet interperszonális viszonyainak talaján fejlődik ki, minden pszichológiai szintet – érzelmeket, attitűdöket, felvett cselekvésformákat – képes befolyásolni." (J.Laplanche – B. Pontalis: A pszichoanalízis szótára. Bp. 1994. 266-267. p.). A „komplexusa van" kifejezés arra utal, hogy az asszociációk rendszere és a kapcsolatok hálója kiélezett problémát rejt magában. „Komplexusos személyiség", mondják, arra gondolva, hogy egyetlen fejlődésszervező kód hipnotizálja a több kód stafétája által bonyolítandó életutat. A komplexus olyan drámai struktúra, mely az egyén regényének, az emberi eposz egyéni vetületének egyetlen fejezetében, énekében lenne fázisadekvát, de – nem oldódva meg, nem jutva el más kódhoz továbbvezető „szerencsés végkifejlethez" – inadekvát befolyás alá vonva torzítja el a további stádiumokat. Egy dráma ül rá az eposzra, amelyben sok drámának volna helye. A narratív komplexus egy tünetcsoport, de nem betegség, hanem valamely személyiségfejlődési stádium problematikájának jelzőrendszere, melynek dominanciája történettípusokat és személyiségtípusokat határoz meg. A megmerevedett, problémává vált, megoldást kereső viszonyok gubanca, s a megfelelő képzetek, érzelmek és viselkedésformák körben forgása egyenes utat keres a jövő felé; a komplexus az ugrást megelőző stagnálás képét ölti.

Hitchcock *Spellbound* illetve *Marnie* című filmjeinek szereplőit a múlt képei, ősjelenet összeállni nem akaró emlékei üldözik. Hasonlóan tér vissza a *Volt egyszer egy Vadnyugat*ban a Harmonikás sorsát és feladatát meghatározó alapélmény fokozatosan konkretizálódó képe. A kínai és indiai filmekben a következőkben rendkívüli elterjedtségre tett szert a tragikus-dramatikus múltszcénának a cselekményt és a jövőt formáló hatalmán alapuló elbeszéléstechnika. A komplexus egy tragikusan megélt történet problematikus öröksége, olyan kód, mely nem tud, míg a probléma meg nem oldódik, részkódként beépülni a fejlődő személyiségbe. Az összkód helyét bitorló részkód – mivel az összkód a részkódok leváltását vezérli – megfoszt a jövőtől, bezár a múltba. A komplexus az emberre váró kockázatok, válságok, veszélyek egyi-

kének képe, beleírva a vele való birkózásban kitermelt érzékek, képességek halmozódásába. A komplexus egy képességet fejleszt radikálisan, nem padig sokat harmonikusan; krónikus rögzülése a specialisták társadalmában egyre kevésbé minősül a normától való eltérésnek.

Az, ami a megismerésben a distinkciók bevezetése, a megkülönböztető képesség differenciálódása, az osztályozó és ítélő erő fejlődése, az a személyiség pszichológiájában elválások és elszakadások sorstagoló teljesítményeinek eredménye. A fejlődés fájdalmas búcsúzások kényszerű elválások, árulások, meghasonlások soraként jelenik meg. A katasztrófa új stádium előrejelzése, rejtett meghasonlások felszínre hozója, a felismerés és elismerés által még nem konszolidált erők lázadása, a metamorfózisok előfeltétele. Az eredetileg katasztrófaként indult elmozdulás sor végül a differenciáltabb formák szülési folyamata, az érzékenység és egyéniség jövőjének napvilágra hozása.

A *Lady Snowblood* című film hősnője nem a maga életét éli, hanem anyja – gyilkosok által elrabolt – életét, s addig ismétli a gyilkosság aktusát, míg elfogynak a bűnösök. Mivel a halál jóvátehetetlen, a történet nem a hősnőt, csak a nézőt vezeti ki a csapdából, mellyé az élet vált. A *The Naked Spur* című filmben a hős is kijut a komplexus csapdájából. A James Stewart által játszott, fejvadásszá lett parasztot is a múlt hatalma, a létfeltételeitől megfosztott, a polgári életből kivetett ember haragja készteti ölésre, de a nő részvétével való találkozás új perspektívát nyit számára, az utolsó pillanatban, amikor a vadnyugati Antigoné arra kéri, hogy ne bocsássa áruba a holtat, hanem temesse el. Ezzel az egész múltat eltemetjük, minden csalódásával és jogtalanságával, és a páros újrakezdés felé indul el a szerelmespár. Az ismétlési kényszer mindenek előtt egy megoldatlan konfliktus mint formaalap kifejezője, mely a megoldás feltételeinek keresését és felhalmozását teljesíti. Minden fejlődésstádiumnak rossz vége van, annál inkább, minél nehezebben hagyja el az ember, s így végül csak a rossz vég teszi lehetővé, hogy elhagyja. A megoldatlanság káoszként tér vissza, a megoldás konvencióként. A komplexus mint hajtóerő a belőle kifejlő történetben keresi a megoldást, vagy legalább a tanulságot. A komplexus megoldatlanságból fakadó ismétlési kényszer; a karakter megoldásokból fakadó ismétlési kényszer. A komplexus egy leendő fejlődési lépés lehetőségeit és feladatait kijelölő relatívkáosz.

„Az archetípusok asszociatív nyalábok, abban különböznek a jelektől, hogy komplex változók." (Northrop Frye: A kritika anatómiája. Bp. 1998. 90. p.). A komplexus egy történet strukturális fordítása. Egy megélt vagy képzelt történet az általa okozott sérüléshez köt. A történetből kiszűrt nyelv, mely azzal fenyeget, hogy a múltra redukál minden jövőt, a múlttal való harcban megsokszorozza magát, differenciálja struktúráit, s gazdagabb szemiotikai apparátust hagy a kultúrára, mint a fázisokat „egészségesen", gyorsan, rögtönözve végigfutók. Egyúttal, minél tovább harcol a lélek a konfliktussal, annál nagyobb tudatosulást érhet el. A személyiség kódjai a megértés tárgyai is most már, nemcsak eszközei. Lehetőség nyílik hogy az ember birtokba vegye az őt birtokló kódokat, az őt a ráruházott, belevetített kódok által megszálló, birtokló kultúrát. A kultúra által szervezett kódok az egyén által szervezett kódokká fejlődnek ki.

A *Casablanca* elején megismerkedünk a sértett Rickkel, aki úgy érzi, méltatlanul bánt vele a sors, a film végén azonban rájön, hogy az egyénnek módja van befolyásolni az emberiség sorsát. A komplexus egy katasztrófával zárult történet terméke, s – lehetőség szerint – egy happy enddel záródó történet termelésének eszköze. A múlttörténet és jövőtörténet közötti senkiföldje, mely felemészthet egy életet. Az elbeszélésbe foglalt sorstípus egy tipikus

konvenció válasza egy tipikus káoszra. Az eredeti, paradigma-alapító elbeszélés olyan választ tartalmaz, amelyet csak a későbbiekben késztetnek típusképző megalkuvásokra; amíg azonban ez meg nem történik, addig messze világít vissza is, előre is az időkben, a legtágabb összefüggések újrakódolásának lehetőségét sugallva, emlékeket és elvárásokat egyaránt megtermékenyítve (más nyelven: forradalmasítva, azaz provokálva, felforgatva és újraszervezve). A fejlődés modellje: konfliktus és megoldás, komplexus és strukturális vívmány egymásutánja. A megoldatlan konfliktus ítéletet foganatosít: a múltat is mások csinálták, és a jövőt is mások fogják megcsinálni. A megoldatlan konfliktus termékké, tárggyá válással fenyegeti az embert. Ennél csak a konfliktusmentesség rosszabb, mert azt jelenti, hogy az ember mindig is termék, tárgy volt. A komplexus az, amivel harcol az ember (és az alkotó ember műve), a – kollektív konvencióként operacionalizált, az egyszerűsített formában a közösség közkincsévé váló – princípium az, amit kiharcol.

Kérdezni kell a filmeket, hogy feleljenek. Ehhez azonban vízió kell a komplexusról, amelyen dolgoznak, és a princípiumról, amelyért harcolnak. A komplexus és a princípium olyan alapelvek a személyiség, mint az ok és az okozat a természet mozgásának leírásában. Az alkotásnak a tudatot kitágító és a karaktert újraalapozó erői, amelyek minden fejlődésben hatnak, a különlegesen nagy feladatokkal különlegesen nagy teljesítményt szembeállító művészsors termékében, a műalkotásban nyernek reprezentatív kifejezést. Az elbeszélés a komplexus összekapcsolása a karaktermintával vagy a princípiummal, a kihívásé a válasszal. „A képzelet nem akar megtorpanni, az egzisztencia mozgásának teljes véghezvitelére törekszik; mindig azt képzeljük el, ami a döntő, végérvényes, ami innentől fogva zárt egész; amit elképzelünk, az a megoldás, és nem a feladat rendjébe tartozik.”(Michel Foucault: Bevezetés Binswanger: Álom és egzisztencia című művéhez. In. Foucault: Nyelv a végtelenhez. Debrecen, 1999. 54. p.). A remekmű új princípiummal, az átlagmű szokásos, bevált karaktermintával válaszolja meg a konfliktust. A populáris kultúrában az évezredektől örökölt „szelf”-építő elemek egyesülési mintái adnak választ a konfliktusra, a magas kultúrában eddig nem vizionált jövőt a képzeletbe behozó projektív princípiumok.

A populáris kultúra, mely az önszervező és érzékeny lét emocionális és vizionárius formákban kibontakozó kezdeti megnyilatkozásait és elementáris formáit gondozza, a lehetséges fejlődésnek is korai stádiumait helyezi előtérbe és dolgozza ki. Ezzel az életkorok (és kultúrák) közös nevezőjét részesíti előnyben, nem a specifikus lehetőségek elágazásait.

Erikson az ősbizalom, az autonómia, a kezdeményezés, az alkotás és az identitás megszerzését tekinti a fejlődés egymást követő döntő feladatainak (Erik H. Erikson: Identität und Lebenszyklus. Frankfurt am Main, 1976. 113. p.). Az ősbizalom megszerzése felel meg a fantasztikumnak, az autonómia és iniciatíva iskolája a kaland, az alkotás és identitás problémái pedig a mesélésből az ábrázolás világába vezetnek át. A horror-hős reménytelen küzdelmet folytat, s nem éri el az ősbizalmat, melynek világa a fantasy műfajban bontakozik ki. Ezért beszéltünk a fantasy jellemzésekor rajongásról és reményről. A szégyent és kételyt legyőző autonómia, s a bűntudat válságát feloldó kezdeményezés a kalandműfajok problematikájában jelenik meg. Ez az oka, hogy e műfajokban középponti szerepet kap a hős és a bűnöző figurája. Ahogyan a horror negatív oldalról, a kudarc felől tanulmányozta az ember léthez való kötöttségét, mint az ősbizalom válságát, úgy az autonómia és iniciatíva válságai is negatív perspektívában jelennek meg a bűnügyi műfajokban. Minden, ami növekszik, mondja Erikson, alap-

tervnek engedelmeskedik, melyben a komponensek mindegyike sorban megéri a túlsúly korszakát, melyen túlesve azután funkcionális egésszé nőnek össze (uo. 57. p.).

Az Erikson által leírt stádiumok a narratív szellem kibontakozási fokaihoz hasonlóan reagálnak: egy-egy stádiumban megtaláljuk az elkövetkező korai formáit, s a megelőző stádiumok későbbi formáit. A mindenkori centrális érzékenységnek más érzékenységek éráiban zajló elő- és utóélete van. (A régi történetfilozófia megfigyelése szerint minden érzékenység más kor és nép világában hozta meg termését, az esztétikában pedig ezt a műfajokról és stílusokról mondhatjuk el.) Minden stádiumnak megfelel egy krízistípus, egy döntő partner (anya, apa, pedagógus, szerető, főnök) és egy kinyerendő személyiségréteg. Nagy válságokból nincs más kiút, mint új réteget, szintet építeni a lét meglevő rendjére, azaz a lét súlypontját új nívóra helyezni át. A szubjektivitás táguló világegyetemében minden szint megoldást jelent az előző konfliktusaira, de a megoldások olyan új konfliktusok talajává válnak, melyeket újabb szintre való továbblépés számol fel vagy tesz elviselhetővé. Minden nívóváltás norma- és stratégiaváltást jelent, s az ember ön-újradefiniálását feltételezi.

A pszichoanalízis töredékes, rejtőzködő, privát mítoszokat vizsgál, a populáris kultúra poétikája professzionálisan kidolgozott, társadalmi mitológiákat. Az a való élettel összekeveredett, ez elkülönített meséket (az összekeveredés neurózis, az elkülönítés szórakozás).

Úgy tűnik, a fikciómező térképén, az emberi sorsproblémáknak a mesefolyam felső (fantasztikum), középső (kaland) és alsó folyása (próza) alapján tagolódó narratív rendszerezése után, az így kapott egyes szakaszoknak megfeleltethetők a különböző pszichoanalitikus személyiségelméletek, melyek, akárcsak az irodalmi műfajok, az emberi dráma, a személyes történet különböző „fejezeteit" fogják be látókörükbe. Így végül egymást kiegészítő szempontokat bocsátanak rendelkezésünkre az eredetileg alternatívként fellépő elméletek is, melyek önfélreértésének oka különböző élménymerítésük.

A jungiánus Neumann három nagy lépésben foglalja össze a tudatfejlődés mitológiai stádiumait: 1. Az én elmerül a tudattalanban. 2. Az önálló erőként fellépő én kipróbálja és megerősíti magát. 3. Az én nemcsak kibővíti, relativizálni is képes személyes tapasztalatait. (Erich Neumann: Ursprungsgeschichte des Bewusstseins. Frankfurt am Main 1986. 18. p.). Az első a fantasztikum, a második a kaland, a harmadik az ábrázolás poétikai régióinak mélypszichológiai megfelelője. A jungiánus spektrum tágabb a freudiánusnál, amennyiben a kezdetek és végek messzemenő elemzésére vállalkozik. A Libidón innen keresik az önérzet alapvető genezisét, a Libidón túl a szocializáció és perszonalizáció történetét körvonalazzák. A freudiánus spektrum konkrétabb, benne az önépítés és kapcsolatépítés „dramaturgiája" kidolgozottabb, de csak az ödipális krízis és a párválasztás közötti stádiumokat világítja át.

Az előbbiekben az esztétika és a pszichológia kutatási területeinek bizonyos átfedéseire utaltunk. Hasonló átfedések játszanak szerepet Greimas Strukturális szemantikájában. A továbbiakban, nem vesztve szem elől továbbra sem a pszichológia, kiváltképpen a pszichoanalízis eredményeit, azt kell vizsgálnunk, hogyan rendszerezi a mítoszok halmaza önmagát, milyen helyet utal ki az egyes mítosztípusoknak, s mindez milyen képet ad az emberlét fejlődéséről, az önkereső és önteremtő lét perspektíváiról.

A mítoszok és populáris mitológiák sokértelmű képet adnak a személyiség fejlődéstörténetéről, mert minden műfaj más ponton ragadja meg azt, s e pontból tekint előre és vissza, ennek szempontjából mutatva be a megfelelő rövidülésben a múltat és jövőt. Előbb az „én", utóbb a „te", végül a társadalom és a kozmosz képe áll össze: eme egységek sorjában tárulnak

fel, igazolják magukat, válnak valószínűvé. Ha a fikciópektrum vizsgálatát a genetikus (és nem a strukturális) kezdet felől indítjuk, úgy az önérzet drámája az első melyet az erotikus majd az általános szocializáció szimbólumainak szerveződései követnek. Az önkifejezésnek, mondja Erikson, önállósulnia kell a szexualitástól (uo. 115. p.). A mítoszokban nyomon követhető ébredési folyamat az önérzet megalapozásával, az önkeresés elbeszéléseivel indul, a társkereséssel folytatódik, végül a tárgykeresést kitágítja, messze túl a szerelmi partnerkeresésen (a többiek és a mindenség felé).

A fekete fantasztikum tárgya az erők felfedezése és a részösztönök anarchiája. A fehér fantasztikumban kerül napirendre a személyiség egyelőre absztrakt egységének megvalósítása, melynek konkretizálása a későbbi narratív formák feladata. A mesevilág azért olyan ünnepi, mert ennek elementáris szimbolikájában még könnyű megvalósítani a végcélok naiv beteljesedésének képét. Dosztojevszkij az Örök férj című regényében felidézi azt a hangulatot, melynek részletes kidolgozása, önálló közeggé emelése a fehér fantasztikum. Ez mindenek előtt a rajongó remények hangulata: „A jövő tele volt derűs reménnyel." (Dosztojevszkij: Örök férj. In. Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: Elbeszélések és kisregények. 2. köt. Bp. 1973. 516. p.). A továbbiakban egy félmondat megvilágítja e hangulat lényegét, az idilli öröm összefüggését a primitív elementarizmussal: „a részletek nélkül minden világossá vált, minden rendíthetetlen lett."(uo. 516. p.). A rajongó életkezdet előlegezi az egyén és az emberiség végcéljait, s így ha ezek nem is valósulnak meg, csak részlegesen, mégis velünk vannak minden válságokon keresztül. Mindent jó lenne kifejteni és konkretizálni, pontosítani és megvalósítani, ámbár kezdettől fogva minden megvolt. Az ember azért képes megtenni a lehetetlenségeket lehetővé tevő ugrásokat, belevágni lehetetlen dolgokba, melyek megvalósításának képességére menet közben tesz szert, mert vele van a kezdet tökéletessége, vázlatos ősmegvalósulásaikból ismeri jogait. Ez a szerencse emberének titka, aki az alvajáró biztonságával lép túl a racionális életvárakozások kisigényén, és tör a többre. Amikor az Anna Kareninában Levin eljegyzi Kittyt, mondja ezt a mondatot: „Soha nem reméltem (értsd: hogy megkapja Kittyt), de a lelkem mélyén mindig meg voltam győződve (=hogy meg fogja kapni, nem lehet, hogy ne kapja meg)." (Lev Tolsztoj: Anna Karenina Bp. 1958. 448. p.).

Sok western van, melyekben egy kvázi-apa vezeti a fiatal fiút a férfivá és emberré válás útján, visszanyesve a hisztérikus ambíciót, s megtanítva a cselekvő élet sztoicizmusának szépségére (pl. *A bádogcsillag*). A személyiség absztrakt egysége, mely a szülői (isteni) gondoskodás világában bontakozik ki, lassan konkretizálódik az emberi kapcsolatok mind átfogóbb hálójában. Ha kezdetben eme egység lehetősége a gondozó ajándéka volt, világos a cél, hogy az ember a maga művévé változzék át, majd hatóköre a másokról való gondoskodássá tágulljon. A *My Darling Clementine* elején Henry Fonda kész hőst játszik, de a kész hős még nem kész ember. A személyiség egységének felfedezését a másvalaki pecsételi meg, elismerve és igenelve ezt az egységet. Fel kell fedezni tehát a másvalakit, hogy felfedezhessen bennünket, s előbb várni kell valamit tőle, hogy utóbb felfedezhessük, adni sem utolsó dolog, s a másvalakihez való receptív befogadó viszonynál aktívabb, kreatívabb viszonyok is vannak. A szerető és a barátká átminősíthető konkurens felfedezése az emberi viszonyok sokféleségének feltárulása felé vezet. Az iszonyat felfedezését követi a nagyságé, a rettenetes kiszolgáltatottságét a gondoskodó erőé. A *The Incredible Shrinking Man* vagy *A Gyűrűk Ura* hősei azért érzik olyan kicsinek magukat, mert most fedezik fel a nagyságot. Hasonló komplexus képe a *Szindbád hetedik utazása* című film hősnőjének miniatürizálódása, midőn a lányszobából

kilépve el kellene foglalnia helyét a felnőtt életben. A csodálatot és rajongást keltő nagyság (a szülők ősképei) szférájából való továbblépés a csodálatot és rajongást megőrzi, de nem a nagyságra, hanem az énhez hasonlóra, a szeretőre ruházza, az összemérhetetlenről az összemérhetőre. A *Szindbád hetedik utazása* hősnőjét a nagy varázsló mint kvázi-atya fosztja meg normális méreteitől, melyeket a szeretőtől kap vissza. Épp mert hasonló az énhez, ő már nemcsak azzal csábít el, hogy kapni akarjunk, azaz szeretve lenni általa, hanem az adás, a kommunikátor pozíciójának felfedezésére is alkalmat ad. A szerető vezet a mítoszokban a nemcsak az iszonyattól, hanem a nagyságtól is tehermentesített élet felfedezése felé.

Belépünk a sokaság világába. Végül a privilegizált tárgytól is meg kell tanulni önállósulni, a bűvöletet is fel kell tudni függeszteni. Ez Rick feladata a *Casablanca* végén. A *Gildá*ban azt látjuk, hogy a szeretőt előbb imádni kell, de aztán gyűlölni is, hogy a végén igazi emberként szerethessük. Az *Abwege* azért olyan zseniálisan fűszeres, elévülhetetlenül modern film, mert bátorságot vesz a gyűlölet periódusa pozitív szerepének nagyító alá helyezésére. A vállalkozás sikeréhez olyan „istenáldotta" nagy hisztérikára volt szükség, amilyen Brigitte Helm. Az iszonyattól, nagyságtól és bűvölettől tehermentesített tevékeny élet egy kész világban mozog, amely csak azt fejleszti ki az emberben, amire szüksége van, sőt, a közösségeket is hasonlóan specializálja. Végül azt is meg kell tanulnia az embernek, hogy az emberiség és a létezés minden lehetőségét nem élheti ki és teljesítheti be egymaga. A fantasztikum és kaland epikus tárgya a személyiség keletkezéstörténete, a második teremtéstörténet, az ember önteremtéséé. A próza ezzel szemben a személyiség felhasználástörténete a mindennapiságban. A szubjektum genezise mint szorongás- és vágytörténet nem lépheti túl a naivitást a csalódástematika híján. Az a teljesség, amit a fehér fantasztikumban megélünk, a prózában csak egyes elemeiben tér vissza meghódított és biztosított valóságként. A próza tárgya a nagy társadalom objektivitásának alávetett szubjektum permanens válsága. Pabst említett filmje kezdetben olyan, mint egy Antonioni-film, ám később oldáshoz, megoldáshoz vezet, s ezzel a komédia műfajában landol, míg Antonioninál e válságnak nincs többé feloldása. Más a feladata a művészetnek a feljődésválságban és a permanens válságban. Előbb az a kérdés, mit kell elérni, mire kell szert tenni, hogy lépni tudjunk. Utóbb az a kérdés, mit kell feladni, hogy tovább tudjunk lépni.

A szubjektivitás táguló világegyetemről beszéltünk, s ez nem csupán hasonlat. Kezdetben az énmagvakká szerveződő erők küzdenek a széthúzó parciális erőkkel, a konfliktus a személyiséget saját alvilágával konfrontálja. Előbb a lélek tanul meg egységet alkotni, megszületve önnön testi alapjából, s rendezni vele viszonyát, utóbb már két ember tanul egységet alkotni. Kezdetben skizoid és paranoid tendenciákkal küzd a mítosz, melyek az ént törik össze, később a nárcizmussal és hisztériával, melyek a párosviszonyt veszélyeztetik, majd a társadalmi viszonyokat megtámadó anómiával. Előbb a tehetetlenséggel, utóbb az önzéssel, végül a kizsákmányolással, szolgasággal. A cselekvő kompetenciára érzelmi intelligenciát, az utóbbira pedig erkölcsi kompetenciát kell ráépíteni.

A pszichospektrumot vágyprodukcióként helyezhetjük el a testprodukció és a törvényprodukció, a természet és a társadalmi rendszer közötti határon. A testben és rajta keresztül a természeti világban próbálja az én a „lábát megvetni". Ha az ént szellemi és lelki szférákra bontjuk, a lélek előbb az ösztön és vágy spektrumán kel át, míg a szellem az erkölcs törvényétől a tudás törvénye, a társadalom törvényétől a kultúra törvénye felé vezető utat teszi meg. Így a test, ösztön, vágy, erkölcs, tudás sort kapjuk. Deleuze és Guattari Anti-Ödipuszá-

ban a szerv nélküli testet, a nyers létszubsztanciát formálja a vágyprodukció. Deleuze és Guattari a vágyat követő komponensként említik a kódot. A Deleuze-Guattari féle vágy megfelel a lacani „imaginériusnak", a szerzőpár kód-fogalma pedig a lacani „szimbolikusnak". Ha természeti test, egyéni vágy, szociális kód sorban gondolkodunk, e logikát a fikciópektrumban is megtaláljuk, mely egyre finomabb rácsokat egymásra helyezve, mind határozottabban és finomabban tagolja a létet, szerveket adva a „szerv nélküli testnek", Deleuze és Guattari absztrakciójának, mely, kettős pótlékként, egyszerre áll a mítoszok káosza és a filozófusok szubsztanciája helyén. Mi ezt így fogalmaznánk: a vágyprodukció által kódolt emberlétet újrakódolja a törvényprodukció. A törvény – nem mint zsarnoki, külső kényszertörvény, hanem mint a megvilágosodás, a magasabb létnívóra emelkedett ésszerű emberlét törvénye, a társas lét pozitív aspektusainak kiaknázása, mely egy tágabb környezet képe alapján képes felülbírálni a szűkebb perspektíva elvárásait és kalkulációit (Erikson, uo. 72). A populáris kultúra tradíciójában az ösztöntől a törvényig vezető út domináns. Az út korábbi stádiumai a kidolgozottabbak, a késeieket csak a happy end keretében foglalják össze emblematikusan. A revolverhős lecsatolja fegyverét. Felvonják az amerikai zászlót. Oklahoma territórium az Egyesült Államok része lett. Az ügyvéd elővesszi a törvénykönyvet, a keletről jött szőke tanítónő a bibliát. Az út korai szakaszai a nagy populáris műfajok kedvelt témái, a törvény egyénítésének konfliktusai ezzel szemben döntően nem archaikus műfajképző, hanem modern stílusképző erők, melyek a magas kultúra vizsgálatába vezetnek át.

A logosz még, a mítoszhoz hasonlóan, az egész fenoménmezőt értelmezte, átfogó kategóriákat és programokat keresve, míg a scientia ezt a törekvést, a mítoszéhoz hasonlóan illuzórikusnak nyilvánítva, felosztja a fenoménmezőt, s csak a részrendszerekért vállal felelősséget. Az előrehaladó distinkciófelhalmozás elér egy szintet, melyen a distinkciók prózaivá tesznek, míg az elégtelen bontás és a nagy ugrások kalandossá és fantasztikussá teszik a világ képét.

Feltehetjük a kérdést, hogy a fikciópektrum mely pontján mit nyer vagy mit ad fel az ember? A tettnek a tárgy mutatkozik meg, míg a valóságra messziről néző merengés számára az a közeg, amelyből felbukkannak a speciális beállítottságok tárgyai. Ez a létezőlátás vagy létlátás különbsége. A fikciópektrum kibontakozásának folyamata valójában önmegsemmisítés, hisz a nemfiktív felé halad a növekvő pontosság, tagoltság, differenciáció és minősített gazdagság útján. Az 1./ énben való hit, 2./ a „te" felfedezése, 3./ a beszámítható valóságban való hit, s végül 4./ a kemény környezetbe vetett hit eme út nagy állomásai. Az énhitért való harc a fantasztikum, a „te" hitvilága (a „te" mint üdvforrás felfedezése) a kaland, a beszámítható valóság körvonalazása az ábrázolás, a kemény környezetben való hit pedig a referenciális kommunikáció tényvilága. A cselekvéshez nem kell tudomány, de hasznos számára a beszámítható környezet képe. A distinkciók növekedésével a szenvedés világából a cselekvésébe majd az értésébe, s tovább az értés felfokozása, a mindent érteni akarás, az öncélú értés, a kutatás útjára lépünk, ahol nem az értés szolgálja a cselekvést, hanem a cselekvés az értést. A tudomány végül olyan kemény világképet akar előállítani, melyhez képest az érzéki észlelés is, a maga tapintható tényeivel egyetemben, csak mítosz és illúzió. Ily módon ad igazat az anti-szcientista Nietzschének: cselekvéseink is illúzióvilágokban játszódnak. A megismerés menetelése a valóság felé így nem az érzéki környezethez vezet, hanem sosem látott és nem is látható világokba.

A *Tangó* című film hőse minden áron meg akarja öletni feleségét, mert túlságosan szereti, nem tud élni nélküle, és nem viseli el ezt a kiszolgáltatottságot. A *Tigris és sárkány* hősnője

megöli, akit szeret, mert éretlen mivoltában mindennél fontosabb számára, hogy bizonyítsa magának önállóságát. A *Lány a hídon* hősnője azért boldogtalan, mert sok férfit kíván, s még nem tanult meg egyet szeretni, azaz mindent adni. A „te" felé haladva a szorongást kell feladni, és megszerezni, kiépíteni a vágy beállítottságát, melynek híján az ember monstrum és intrikus marad a társas világban, s csak kizsákmányolni tud másokat és kárt tenni bennük, ezért ez a világ szakadatlan visszaveti őt a magányos tombolás kiindulópontjára. A vágy híján nem enged szabadulni a szörnyvilág. Az összefüggések felfedezése által jutunk el, a kalandvilágokat végigjárva, az ábrázolás szilárd alakot nyert, szolid világába, aminek a kaland nagy önmagára találásain túlmutató átfogó életépítés felel meg, mely felelősséget vállal mások iránt is. Ha nemcsak az összefüggéseket tekintjük át, hanem a tényeket is bírjuk, értük el a kemény környezetet. E kemény környezetből a tények feladása visz vissza a szemlélődés, az összefüggések feladása pedig az eksztázisok világaiba.

A kemény valóság felé haladó spektrum harci eszközök fegyvertáraként fogja fel a megismerést. A kemény valóság hite a köznapi teendőkből, a kooperáció hatalmi szervezettségéből és az ezek forrásául szolgáló szükségből fakad. A filmtörténetben a klasszikus szovjet film és a neorealizmus fedezik fel és helyezik el az emberi kaland kibontakozásában a szükség világát: művészeti forradalmak. (A művészetben a szükség világa a jelek témája, s nem a jelek a szükség instrumentumai; a szemiózis utóbbi szerepvállalása kivezet az esztétikum világából.) A szükség a legkegyetlenebb és legszemellenzősebb relevanciakritérium, a specializáció előmozdítója. A közvetlen környezeturalom teendőit zárójelbe téve több lehetőség tárul fel számunkra, míg a kemény környezet maximálisan lehetőségfosztott. E világkép középpontja a megkerülhetetlen tény mítosza, s ez az érzék nem látja, hogy a tények ténnyé válása korábbi döntések függvénye. Csak a legszűkebb környezet kemény: minél szélesebb a tevékenység akciórádiusza, annál puhább a környezet. Aki csak a tényeket akarja uralni, azon a tények is uralkodnak, aki átadja magát a legtágabb összefüggéseknek, az valamilyen békés világuralomra tesz szert (nem a tényeken uralkodik, hanem, az önuralom közvetítésével, a világon). Az egyik attitűd végső képviselője a szcientista, a másiké a taoista vagy a buddhista.

A kemény környezet biztonságot ad, a beszámítható világ nyugalmat, a „te" boldogságot. A Libidó feladja a biztonságot és nyugalmat a boldogságért, s a Thanatosz feladja az Erósz fehér eksztázisait a nagyobb, fekete eksztázisokért. A *The Killers* vagy az *Angyalarc* hőse elhagyja a derék, kedves nőt, az éltető asszonyt az aljas, pusztító nő kedvéért. Bármelyik irányban haladunk az élményspektrumban, minden nyereség ára valamilyen veszteség, és minden veszteségért valamilyen új élmény kárpótol. A kezdetek felé haladva a nyereség élményszerű és a veszteség gyakorlati, az újabb régiók felé haladva fordítva van.

Induljunk el a primitív szorongásoktól a valóság felé! Látni fogjuk, milyen óriási distinkciófelhalmozást, tulajdonságkinyerést, minőségrendszerezést igényel a boldogság vagy a siker képe. Még többet a nyugalom és biztonság érzéseit garantáló világkép. Egy-egy nagy narratív formarendszer, fantáziamező magában, egészében is jelrendszer, mely sajátszerű világnézet apriori struktúrájával látja el a benne formálandó üzeneteket. Ezért mondhatjuk, hogy az üzenet a médium. A kaland motívumrendszere a társ megtalálása, míg az ábrázolás motívumrendszere új, tágasabb problematikát tesz formulázhatóvá, a hivatás megtalálását. Itt a hivatás a cél, ezért fontos az objektivitás. A másik ember itt nem a szerelemmitológia módján jelenik meg, célként, hanem a megbízható tárgyi szféra kölcsönös birtoklása és garantálása teendőiben osztozva. Goethe Wilhelm Meister-regényeiben még a hivatás pozitív megtalálásáról van szó,

míg pl. egy modern Antonioni-filmben (pl. *Az éjszaka*) tétova keresésről csak, a probléma azonban azonos. Antonioni *A kaland* című filmjében az elveszett nő keresése nem a szerelem keresése, hanem az élet elveszett értelméé, és az értelemvesztés magyarázatáé.

1.12.12. Létvágy

Az a mód, ahogyan a fikcióspektrum ma számunkra megjelenik, a szerzés, a bírás hierarchikus uralmi pozíciójából vezetődik le. A valóságfogalom a megszerezhető kisajátítható tárgyak halmazaként jeleníti meg a valóságot, s ez a valóságfogalom uralkodik a létfogalom fölött. E valóságot biztosítja a megismerés, s ennek feltárójaként fojtja el az episztémikus variánsok spektruma az ontológiai variánsokat. A lét spektruma azonban áttetszik azt ismeret spektrumán. Lét-spektrum és ismeret-spektrum javasolt oppozíciója megfelel a heideggeri különbségtételnek lét és létező között vagy Lacan gondolatának, midőn megkülönbözteti a birtokolhatatlan valóst a szimbolikus valóságtól.

A kezdeti szükséglet testi szenvedés, elnyelő, megsemmisítő emóció, mely vágy, kívánság, cél nélkül, különbségtételek híján, nyelv híján, magát meg nem nevezve kínozza áldozatát. Minél hosszabb a periódus, melyben a szenvedő szükséglet nem tud ajzó és akitvizáló, távolba hívó, mozgósító vággyá, s operacionalizálható kívánságokká alakulni, annál inkább alakul fájdalommá, kínná, gyötrelemmé a puszta nyugtalanság. A spektrum kezdetét a populáris kultúrában intézményesítő horror-fantasy alternatíva szorongás és vágy konfliktusát jeleníti meg a fantázia rendszerének alapjaként. Ez a tárgytalan vágy, amelyet az imént körvonalazni próbáltunk, vajon nem maga a szorongás-e? A spektrum kezdetén nagy szorongások robbannak ki, melyeket a distinkciófelhalmozás kezdeti sikerei alakítanak át vágyakká: a szenvedő szükséglet kereső szükségletté alakulásának sikerei mértékében. A növekvő, győzelmes, kiteljesedő vágy vagy a csökkenő, finomodó, józanodó, értelmes félelmekké konszolidálódó szorongások spektrumáról is beszélhetünk. A vágy a szorongás pozitív kifejezése, vagy a szorongás a vágy negatív kifejezése? Ez az érem két oldala, az arányok azonban változnak, a vágy megtér a szorongásból, vagy a szorongás elveszti magát a vágyban.

A vágy mindenek előtt az eredeti meghittség és teljesség vágya, azaz az anya vágya, az anya által a megszemélyesült teljességgel való teljes egységben ajándékként megtapasztalt lét eredeti teljességének vágya. A konkrét szükségletek csak a létszükséglet variánsai, a létszükséglet pedig az eredetileg megtapasztalt létteljesség szükségletének elkorcsosult, kompromisszumos formáival alkalmazkodik a kedvezőtlen környezeti feltételekhez, melyek szükségképpen kedvezőtlenek, hisz a későbbi környezetek, az eredeti környezettel, az anyával szemben, nem szolgálják többé az egyént, nem nyilvánítják a lét közepévé, s nem veszik körül kényelmét szolgáló ideális hús- majd szeretet-kozmosszá testesülve őt. A kezdeti létteljesség az anya műve, s a fejlődés célja belsővé tenni a létteljesség feltételeit. Mivel az anya a lét egészével való meghitt, közvetlen viszonyt testesíti meg, két út nyílik a vágy számára, vagy az, hogy újra megtestesítse e viszonyt a szeretőben, vagy az, hogy ne a szeretőtől várja, amit az anyától kapott, hanem a világ egészétől, vagy végül maga vegye fel az ajándékozó szerepet a világgal szemben.

A fikcióspektrumot felfoghatjuk a létvágy (Tengelyi László: Élettörténet és sorsesemény. Bp. 1998, 302. p.) univerzálhistóriájaként. A mesék meséjének, a természetbe történelemként beleírt mesének a létvágy a kommunikátora. Nabert a létvágyból származtatja a köte-

lességet (J. Nabert: Éléments pour une éthique. Paris. 1943. 142. p.), miáltal az etika egy konkrét történet szerkezetrajzává válik, melyet minden egyén újrakezd, de nem mindegyik visz tökélyre. Az etika nem előírások tára, parancsok rendszere, hanem egy kibontakozási folyamat ábrázolása (így azonban összeolvad az esztétikával!). Akár a kezdeti tehetetlenség, a gonosz mint őseredeti tehetetlenség legyőzéséről beszélünk Ricoeur nyomán, akár a létvágy kibontakozásáról Nabert nyomán, mindenképpen a fikcióspektrum egészének alaptendenciáját, az építkezés alapelveit keressük. Minden más vágynál mélyebb vágy, vagy minden más szorongásnál mélyebb szorongás ígéri kirajzolni a létspektrum pólusait. Nabert szerint a vágy nem egyes lelki képesség, hanem maga a lélek mozgása; akkor azonban a szorongás a lélek tehetetlensége vagy a lélekmozgás defektje.

Az ittlét csak próbál itt lenni, de nincs önmagánál és nem nyugszik meg önmagában, azaz valamilyen elveszett állapot pótlására törekszik, amelyet csak a jövőtől remélhet, ily módon duplán van magán kívül avagy eme dupla magán-kívüliségben van csak magánál. Törekvésében ez a hiány mozgatja, létmódja az aktív és lázadó léthiány, mely csak a halálban éri el az ember alatti (fizikai) vagy ember feletti (műként vagy emlékként átszellemült) azonosságot. Az ittlétre valóban illik a „lehetetlen realitás" kifejezés: lehetetlensége táplálja, s önmagával való küzdelme mozgatja realitását, mely pillanatról-pillanatra teszi önmagát lehetővé, s küzd meg lehetetlenségével. Centruma nem a nyugvó identitás hanem a törekvő labilitás, a tekintet, a törekvés, az intenció, a terv és a szerep van csak itt, melynek a jelent kérdéssé és a jövőt válasszá minősítő beteljesületlensége minden teljességet „ott", „túl" helyez el, a célok birodalmában. „A vágy a létre irányuló éhség, melynek minden kielégülés új erőt ad, vagyis az éhség egyre fokozódik." – mondja Schelling (id. Gyenge Zoltán: Schelling élete és filozófiája. Máriabesnyő – Gödöllő. 2005. 127. p.). Schelling léttörténete alapvonásaiban rokon az előbbiekben ábrázolás és mesélés, kaland és fantasztikum, fehér mágia és fekete mágia oppozícióiban megpillantott alapprogrammal. Schelling ugyanezt a történetet a nemlétre irányuló búskomorság, a létre irányuló vágy és a realitásra irányuló érzelem egzisztenciális minőségeinek egymást követő érái kibontakozásaként fogja fel. A szorongástól a vágyon keresztül vezet az út a konkrét-tárgyias érzelmekhez,a Destrudótól a Libidón át a realitásérzékig. Két végső érzelmet, a semmi iszonyát és a lét szomját emelve ki, bocsát be a konkrét tárgyakra irányuló érzelmek finomabb árnyalatainak világába. A végső pont, a szellemi világvége, a legtávolabbi pont, ahova a szellem mélységeinek megfejtése eljuthat, mint nálunk a fekete fantasztikum, nála is sötét. A szellem nem lehet a legmagasabb, mert a rossz „a legtisztább szellem"(id. Gyenge Zoltán uo. 129. p.). A rossz szelleme „heves küzdelmet folytat minden lét ellen, mivel a teremtés alapját szeretné megszüntetni." (uo. 129. p.). Ez a horrormitológia tárgya: a lét ellen lázadó semmi, a rend ellen lázadó káosz, a nem-fantasztikus cselekményelemeket kiszorítani és megsemmisíteni törekvő fantasztikus elem inváziója. Az abszolút kezdet betörése a jelenbe nem más, mint a vég. Az abszolútum az abszolút gonosz, a tiszta szellem, tiszta lényeg vagy tiszta erő lázadása a formáltságok ellen, a lélek és az élet ellen. Az „Urdrang zum Sein" sötét dühöngés, a létvágy azonban törekvéssé oldja eme sötét őslényeg eredeti defektjét.

Mindannak, amit fekete és fehér fantasztikum átmeneteként tárgyalunk, Schelling adja legnagyszabásúbb ábrázolását. A mitológiában formátlan rémek előzik meg a boldog isteneket, sötét vad alakok a szelíd fényhozókat, harcosok a békehozókat. Démétér a sötét őslényeg képviselője, s a Zeuszt Kronosz elől elrejtő Rhea vet véget a rémvilágnak. Az egyiptomi mito-

lógiában Tüphon és Ozirisz képviselik fekete és fehér fantasztikum harcát. Egyiptomot a test, Indiát a lélek felfedezőjeként ábrázolja Schelling (Schelling: Philosophie der Mythologie. In. F.W.J. Schelling Ausgewählte Schriften. Bd. 6. Frankfurt am Main, 1985. 589. p.). Ily módon a görögség lehet az eszme áttetszése az anyagon, az individualizált élet hőskalandjának felfedezője. A mi mai mitológiánk egyik központi kérdése, a boldogságmitológia problémája, Schelling ábrázolásában a lélek önfelfedezésével függ össze: „2./ az ember a lélek állapotában – ami az immateriális egység, ha a materiális szétesett – . Itt lép fel boldogság és boldogtalanság ellentéte, aszerint, hogy az ember a lélek állapotában nyugalomra talál vagy visszavágyik a materiális világba." (uo. 588. p.).

Miért érezzük úgy, hogy a szorongás, vágy, akarat, belátás sor kifejez valamit, s az emberlét története valamilyen absztrakt szüzséjének tekinthető? Az imént a vágyról beszéltünk, most nézzük az akaratot. Miért szokták átértelmezni a vágy eposzát (ahogy pl. Nietzsche teszi) az akaratévá? A szenvedélyes affektusban az ember úgy érzi, túlcsordul önmagán, az affektus önmaga fölé emeli, s különösen a klasszikus orosz regény és film ünnepli, a fenségessel való érintkezés eszközeként, az affektust. Ám azt is mondjuk az affektus által uralt emberről: "nincs magánál", "magán kívül van" az izgalomtól. Az orosz regény is eljut, Goncsarov Hétköznapi történetében, az affektus emberének bírálatához. Van valami bizonytalanság az affektus körül, ezért értelmezik át a szcientista korban, szembefordulva a szentimentalizmus affektuskultuszával, az emocionális telítettséget a giccsember jegyévé.

Az affektus magán kívül van, míg az akarat úr önmaga fölött. A létvágy nem elégszik meg a vágyléttel, csak az akarat teszi a vágy formáját az élet formájává. Túl sok a vágy, s a vágyak nagy része nem megoldása és meghaladása a szorongásnak, csak tünete. Vágyni sokat lehet, akarni egyet; a vágy pluralizmusa áhítja az akaratot. Nietzschénél a hatalom akarása az őseredeti affektusforma, nem a legprimitívebb, hanem a specifikusan emberi alapösztön értelmében. Ezt az énkeresés spektrumában az affektus effektussá válása nagy pillanataként találjuk beírva. Az akarat aktusa a mesék fordulata, az első lépés, mely az én lépése, túl a receptív kéjeken és a pusztán álmodott életen. Ez a hőstörténet lényege, hiszen a fantasy figurák csak előhősök, mesetalajon bolygók, nem a történelem szilárd talaján honosak, világaik mennyekként szállnak el. Világukban minden csodás segédlettel történt, mástól jött, boldogságuk ezért receptív. Az akarat szimbolikájában az ember, aki addig szivacs volt, nappá válik, kisugárzóvá, felolvadva az aktivitásban, melynek célja nem önmaga, eredménye azonban énkitágulás, az egész általa szolgált világ beolvadása a kitágult énérdekbe.

Az *Arizona* című film hőse nem akar letelepedni, elkezdeni az életet, inkább ellovagol, körülnézni Kaliforniában. Miután visszatér, s megvívja nagy párbaját, kezdődik az élet, s lép ki az egész territórium a zavaros elővilágból. A westernhős sokáig vonakodik, nem akarja megtenni, amire született, s ami nemcsak a maga életének ad értelmet, a világnak is törvényt ad és példát szolgáltat (pl. *Shane*). Mindenek előtt saját restségén kell túllépnie annak, aki le akarja győzni a világ restségét. Az akarat azonban nem akarható, legfeljebb vágyható, akarni az akaratot annak bizonyítéka, hogy nem akarunk, csak ábrándozunk és vágyunk, mert ábrándozni akarunk. A hős nem akar hős lenni, az, aki hős akar lenni, komikus figura, története nem kalandfilm (*Játszd újra, Sam*). Ha nem tudjuk azt választani, amit szeretnénk, már mást választottunk. Ha csak ábrándozunk róla, akkor valami más fontosabb, de nem akarjuk elismerni választásunkat. Vagy azt kell akarnunk, amit nem tudunk nem akarni, vagy azt, amit nem tudunk eléggé akarni, s ami pedig épp olyan könnyen akarható, mint a másik, csak

most kell belevetnünk magunkat a tettbe, s nem ábrándozni róla, visszalépve az akarattól az ábrándos vágyhoz. Az akarat vívódó önismeretéhez vezető paradoxiákra azért van szükség, hogy a tudatos akarat, a személyiség egészének akarataként, kinőjön a szenvedély akaratából, mely még nem emancipálódott az ösztöntől. A szenvedély akarata egyrészt azt jelenti, hogy nem az én akar valamit, hanem a szenvedélye, azaz másrészt azt, hogy az én a szenvedélyt akarja, és nem a világos, elemző és mérlegelő tudat tárgyát, mely képes vitázni a szenvedéllyel és felülkerekedni rajta. Az akarat fejlődése teremti a paradox helyzetet, mely abban nyilvánul meg, hogy az akarat megelőzi a szándékot és képzetet, s mégis szükség van az utóbbiakra is, hogy számot adjon önmagáról, azaz szabad akarattá nője ki magát. Nietzschénél az akarat maga az autentikus lét, az önuralomra alapozott uralom, az összeszedettség. Az akaró beleveti magát önmagába, a tett mint önrealizáció aktusába, hogy önmaga egyszeri útján keresse a világot, szabadon és spontánul, virtuóz ihlettel rögtönözve az élet lépéseit, nem görcsös, diktált, kölcsönzött, belenevelt, sugallt tervek alapján, mert a görcsös akarnok nem magát akarja, ellenkezőleg, önmegtagadó, igazodó és leckemondó, akiben az erőszak erős lehet, de halott a kreatív akarat. Az anyag zabolátlan erő, az élet összegyűjtött erő, a szellem pedig kontrollált, fékezett erő. De az önmegfékezés vagy számot adás képessége, az akaratra képes szellem megkettőződése, – melynek csak eltévelyedése az akarat akarása –, a felszabadulás aktusa. Ezért mondhatjuk, hogy még eltévelyedése is termékeny, mely a kudarcba fulladt akarat maradványait más akaratokat elcsábító fantáziavilágok humuszaként változtatja termékennyé.

A nagy lovaglások, a vasúti kocsik tetején rohanó vagy egyik háztetőről a másikra ugráló akcióhősök képe egy felszabadulási élményt dicsőít. Öröm, hogy megy a létezés, hogy az ember képes lenni, s mivel ez nála nem magától megy, mint az állat esetén, ezért léte nemcsak a szükségletek kielégítése, hanem a létezés szükségletének kielégítése, a létezés mint mű, a létezés mint megvilágosodás, a létezés mint önmagába és önmagára – mélységére és tágasságára – tekintés az ember által. Öröm lenni, a létfeladatot folyamatosan megoldani, amibe azonban az ember bele is bukhat. Ha egyik tetőről a másikra szállunk, mint a *Tigris és sárkány* hősei, vagy a *Trapéz* című filmben megcsináljuk a hármas szaltót a cirkusz kupolájában, a legyőzött mélységekből jön a dicsőség érzése. Az akarat nem csupán követelőzés, mint a képek által bolondított vágy: a vággyal ellentétben, mely részegült a vágyképtől, az akarat cselekvő lényege kijózanodást is feltételez. Marcel Pagnol és Korda Sándor *Kikötő trilógiá*jában a tenger nem ugyanazt jelenti a vágyakozó Marius, mint később a tengereket megjárt Marius számára. Az előbbi számára a tenger jelent többet a nőnél, az utóbbi számára fordítva. A *Daughters Courageons* című Kertész-film hőse ezt már jól tudja, mégis ismét útra kel, a fiatalember társaságában, ki még osztja Korda elvágyódó Mariusának reményeit. Az akarat megértő és alkuvó, szüksége van a belátásra, hogy az önuralom megszerzése közvetítésével a feltételeken is uralkodhassék. Az akarat izgalma a feltételek áttekintésében találja meg a nyugalmat. Az akarat otthona a tudás, de mint létforma, s nem pusztán halmozott információ. Az akarat a cselekvés sikere érdekében szerzi a tudást, de a tudás eszközből céllá válik, a megvilágosodás létmódjává. Az ember mindig úgy gondolta, hogy azért tett szert öntudatra, mert benne az egyetemes létezés tett szert öntudatra, valami, ami végtelenül több nála, s ami általa keresi a megvilágosodást, éri el a magára találást és szembenézést önmagával.

Amikor a *Daughters Courageons* hőse útra kel, már nem azért, mert menni vágyik, hanem mert menni kell. Ezért indul el a *Casablanca* utolsó képsorában Rick is Brazzaville

felé. Az akarat belátással telítődése, a belátás által elbűvölt akarat szenvedélye, az önmagába való belevetettség örömének a világba való belevetettség örömévé bővülése és mélyülése, avagy a növekedés öröme végső soron nem más, mint a kötelesség élménye. A létvágy akarattá és az akarat kötelességgé válása telítődési folyamat, mely egyesíti az episztémikus distinkciókat az egzisztenciálisakkal, a világ gazdagságának kibontását a létlehetőségek feltárulkozásával. A vágyban a lét folyamata, mint a magát odaadó vagy meghódító lét magára találása, az önmagával találkozás lehetősége egy követelt képben mutatkozott meg. Az akarat mint a képekkel telített önbirtoklás cselekvőkészsége átlépi a szavak és tettek közti akadályokat, s a kötelességben válik alkotó princípiummá. De a kötelesség is csak mintegy horgonyt vet egy új kontinens partján. Két belevetettségről kell beszélni: a belevetettség a tettbe végül feltárja a gyakorlati ész követelményeit, a törvényt. De ahol vége a tettnek, ott az értés kezdete, a második törvény, mely már nem a gyakorlat, hanem a tudás törvénye. A tudásban újra külsővé válik a létvágy, mely a képek fantáziabirodalmából az imént belépett az akarat szubjektivitásának cselekvő elszántságába, melynek éppúgy nem kell rabjává válnunk, mint a képeknek az ábrándozó módján. Az akarat egyik betegsége, hogy nem tud, csak szeretne akarni, másik betegsége, ha már egyszer akar, hogy nem tud nem akarni, éppoly rabjává válik magának, mint a képeknek az álmodozó. Az akaratból a tudásba visszahúzódó szemlélet messziről néz a létre, azaz a lét messzire lát benne önmagába, elhagyva a harc leszűkítő prózáját.

Az ember célja előbb a belátással humanizált akarat, majd a belátás akarata: az ember mint az önmagát néző világ szeme. Schopenhauer az akaratot túllépő megnyugvásként, Nietzsche pedig mámorként ábrázolja a tárgynál-létet, a világban elmerülő emberben elmerülő világ egységét. Az ek-sztatikus létforma a tett Erósza és a megismerés Erósza közvetítésével vezet ek-sztázis és eksztázis végső találkozása felé. Az eksztázis a saját világ mélyén járás, a meglevő világba való kiáradás, míg a nietzschei mámor – az ek-sztázis szubjektív oldalaként – mind tágasabb világokba való kilépés vagy a világoknak mind tágasabb szubjektivitásba való belépése. A fikcióspektrum alapjáig zuhanás eksztázis, a fikcióspektrum elérhető csúcsáig lendülés mámor, öröm, gyönyör. Heidegger a maga fölé emelkedés, a teljesség érzése és az addig idegen állapotok egymásba növése, a kizáró minőségek találkozása nyomait pillantja meg a nietzschei mámorban. Azt az érzést, hogy végül az ember számára „semmi sem idegen és semmi sem túl sok" (Martin Heidegger: Nietzsche. Bd.1. Pfullingen, 1961. 120. p.). A lényegi vonatkozás a tárgyhoz, mely az érdek nélküliség által lép fel, a szépség feltárulása, mely az egész életet átfogja, ha az ember elég távol kerül praktikus énjétől, s az azt körülvevő eszközvilágtól. A Heidegger által Nietzschében keresett beteljesedés „az ittlét képessége legmagasabb lényegmeghatározottsága megragadására és végrehajtására" (uo. 134. p.). Az önzésétől megszabadult én számára feltárul a világ teljessége, s a be nem avatkozó ittlét közelebb kerül a léthez, mint az eszközzé tevő specializáló tekintet érdeke. A fantasztikum és kaland poétikáját írva a varázsszigeteken bolyongó Odüsszeusz útját járjuk, az ábrázolás s a valóságkeresés egyéb említett rokonformáinak poétikáját írva is mintegy rokonnépek barátságos és segítőkész birodalmaiban időzünk, de ez még mind nem az otthon és a hazai part. Az egész modern művészet, legtriviálisabb régióitól a leghermetikusabbakig, nem találja a lét békéjét, az élet teljességét, a jelenvalóság beteljesedettségét. A létvágy eposza a lenni tudás, az életművészet eposzává konkretizálódik, mely esztétikailag egybegyúrja az episztémikus és etikai megvilágosodás vívmányait. Ezzel a kijelentéssel már nem azt értelmezzük, amit a fikcióspektrum kimutat és kihoz magából mai üzemében és üze-

neteiben, hanem azt próbáljuk pedzeni, hogy mi az, aminek az egész mai üzenettenger éppúgy eltakarója is, mint megjelenítője. Lacan pszichológiája is a rejtett létdimenzió felé mutat. Mint Heidegger metafizika-kritikájában, Lacan művében is úgy látszik, állítólagos valóságkeresésünk egész eposza puszta illúzió. A tudatos történelem áleposza elveszett, ideiglenesen szüneteltetett valódi eposz képe – tükör által, homályosan. Csak álomént ismerünk, a valódi én képe csak az álomén tudatzavara, kisiklása.

1.12.13. A cselekvés spektruma (A vita activa perspektívái: kötelesség, áldozat, ajándék)

A sámán két megnyilatkozása a fizikai aktivitás összerendezetlenné válása (őrjöngés, vonaglás), vagy fokozott összerendeződése (a tánc). Az előbbi a legprimitívebb reagálásmódot idézi fel, míg Nietzsche az utóbbit, a mélységek fölötti eltáncolást tartja az emberfeletti ember megnyilatkozásának. Az őrjöngés képviseli a cselekedet előformáját, mely még nem bontakozott ki a történésből. Ez a fekete fantasztikum megfelelője. A tánc, a felszabadult és kontrollált cselekvés ünnepeként, a fehér fantasztikum megfelelője az aktivitások spektrumában, A háború, mint veszedelmes, szenvedélyes és konfrontatív megnyilatkozás a kaland, míg a munka, a pacifikált produktivitás a próza szintje a cselekvéstörténetben. A munka azonban a felszabadulás vagy a rabság kifejezése is lehet. A spektrum rizikóját fejezi ki felszabadulás és elidegenedés lehetőségeinek párhuzamos növekedése, ami abból fakad, hogy a felszabadulást szolgáló eszközök rabjává válhatunk. A spektrum korai szakaszaiban a rosszból lesz a jó, a késeiekben a jóból a rossz. Kezdetben a nehézségek késztetnek eredmények elérésére, később az eredmények kényeztetnek el és válnak a visszaélés eszközeivé.

Nietzsche antropológiájában a káosz állapotában a lény nevelője a nehéz élet, az eredeti vergődés formálói a kihívások, s a felemelkedés színhelye a hegeli hőskorszak valamilyen megfelelője. Az iszonyat világát követi, itt is, a nagy kaland. Hegel dialektikája segítségével a győztesek elkényelmesedéséből lehetne levezetni az „utolsó ember" nietzschei formuláját, Nietzsche azonban úgy látja, hogy a kihívásokkal szembe nem nézők vállalják önként a szolgasorsot, s a szolgából sosem lesz úr, csak urizáló szolga. Elképzelhető a szolga győzelme az úr fölött, ez azonban a mennyiségé a minőség felett. Hegel optimista képet ad a modernizációról, Nietzsche már árnyoldalait is látja. Az „utolsó ember" érájának egyik arca az általános instrumentalizáció, a bármire kapható átlagember világa, akinek céljai nem tartalmiak, nem akar mást, csak karriert csinálni és pénzt keresni, s az absztrakt törekvésből, a modern őrületből kiutat keresve legfeljebb egy más őrületet céloz meg, a kényelemnek, a kedvteléseknek élve, a fogyasztói majd az élménykultusz agymosó hatalmainak engedve.

A spektrum korai régióiban szörnyekkel, később hősökkel találkoztunk. A fantasztikumot és kalandot leváltó próza hősietlen hőse azonban Mr. Smith, akinek figurájában a tömegkultúra azt a figurát idealizálja, akit Nietzsche a fejlődésgátlás képviselőjeként mutatott be. A szörnytől a hőshöz vezető út narratív logikája azt tanítja, hogy az erények a bűnökből táplálkoznak, a gonosz princípiuma nem külső gát vagy idegen ellenfél, hanem maga a rest anyag, melynek dinamizáló formát, az elszenvedett és okozott kínokból kivezető orientatív princípiumokat kell, hogy adjon a fejlődés. A kötelesség az új, szembeállítva a régivel: a forma az anyaggal, az érték az erővel. Az erény a régit átformáló és belőle táplálkozó új. Az eré-

nyek, melyek bűnökből lesznek, tévelygések során iskolázódnak, végül automatizmusokká válnak. A káosz rabságát követi a felszabadulás, ezt azonban a rend rabsága. Ez a rossz-jó átcsapást követő jó-rossz átcsapás. A fejlődési pályán maradás mindennapos megújulást, állandó erőfeszítést követel: ilyesformán a második átcsapás nem szükségszerű. A fejlődés eszméjét egy bukott emberiség adja fel, mely nem vállalta a pályán maradáshoz szükséges erőfeszítést.

1.12.14. Scientia és sapientia

A történeti létezés spektrumának a jövő felé való megnyílását a célok táplálják, mégpedig nem pusztán eszmékként, hanem az ellenállásokra érzékenyen módosuló, intelligens és kreatív életlendülettől elvonatkoztathatatlan irányteny ezőként. A történeti létezés csak a cél által feltárt területen képes élni, mely keretben aztán, míg ki nem növi a célt, élete kreatív fejlődés. Az átszellemültség értelmében magasabb régiók felé haladva keresi a tudatos lét a célt vagy értelmet. A kötelességgé szublimált akaratban a felettes én még mindig terhelt, destruktív tendenciák által fenyegetett, az ösztönöröksége árnyékától üldözött. A kötelesség örömmé alakulása a felettes én felolvadását jelzi a tudatfelettiben, mint magasabb szervben, mely szakít a patetikusan átkeresztelt primitív ösztönöröksége gel, melynek a felettes én szigorú törvénye még rabjává válik. A pszichoanalízis tradíciója egy bölcs és morális, s egy kínzó felettes ént is feltár, s a kettő konfliktusára válaszol a tudatfeletti fellépése.

Vajon a lét és érzékenység spektruma az önfelépítés és tárgykapcsolat hódítás története lenne csupán? A művek nagy részében ez valóban így van. Mindezzel csak a korstílussá nem szerveződő szétszórt, magányos, tiltott és titkos, izolált és gyakran öntudatlan túllépések állnak szemben. A lelki haladás nem szorul a technikai haladásra, a végcél minden korhoz egyformán közel van, ha csak nem a régiekhez közelebb, mert amit régen egymásnak nyújtottunk, ma a technikától várjuk, melynek szolgálatába szegődve rabjává válunk. Minden kor eléri a végcélt, de ezzel nem segít a következőn. Minden korban kivételek érik el a végcélt, de ezzel nem segítenek a többieken. A végcél gyakran szenvedést hoz rájuk és gyalázatot, jól járnak, ha csak értetlenséget és feledést. A sapientia antispektruma minduntalan áttűnik a scientia spektrumán, de soha sem tör át.

A tudás bölcsességgé válása teszi lehetővé a szerzés adássá, s a háború ünneppé való átváltozását. A tudás éppolyan birtokbavétel, mint a materiális szerzés, míg a bölcsesség nem információkat szerez be, és nem adatokat gondoz, hanem az élettapasztalat egészét adja vissza az életnek, tanúvá szegődve és gyönyörködve, s csak mások kedvéért avatkozva be, mert számára az egész világ ajándék, maga a megtalált jelenlét a végcél, így nincs szüksége semmire. Ha aktivitásba lendül, már csak az lehet a kérdése, hogy mit ad tovább eme mindent élvező és semmit sem birtokló gazdagságból, gondoskodásként. Ez nem a munka éber, harcos világa, hanem a szeretet munkája. A *Krisztus megállt Ebolinál* hőse ezért passzív, s hogy a fasiszták harcos világán túllépő emberi perspektívát megtalálja, meg kell térnie a prekapitalista viszonyokba, egy népi „ősvilágba". Olyan ez a film, mint a *The Lost World*, csakhogy hőse nem az utolsó dinoszauruszokkal, hanem az utolsó, a fogalmat beteljesítő Emberekkel találkozik a koldus Dél parasztjai között. A *Krisztus megállt Ebolinál* hőse Carlo Levi – mint író és festő – műve a törlesztés szenvedélyéből fakad, a csodálat és hála műve, azok iránt, akik szenvedtek és dolgoztak az időkben, és ma is ezt teszik a perifériákon. A szem-

léletben öncélúvá válik a bevétel, a mindenekre irányuló értelemhség már nem destruktív éhség. Ennek konstruktivitása válik termékennyé egy új, kiáradó gyakorlat lehetőségében, melyből visszatekintve a racionális élet „értelmes önzése" inkább nevetséges, már a gonosz pátoszával sem bír. Nevetni is csak egyszer lehet rajta, s e nevető ébredés után már csak az unalom űz és távolít stupid erőszakosságától és imbecillis monotóniájától.

A társadalmasult ember eszközvilága az igazi konkrétum, vagy az egyéniesült társadalom célvilága? Az eszközvilágba való megérkezés vagy a rajta való túllépés? A szerző vagy az eldobó, a megfogható vagy a megfoghatatlan gazdagság? A világ középpontja az én, de az én középpontja a világ. Öneldobása által válik a számára elérhető világ kerületévé. Ezért joggal indulhatunk ki az anyagi siker és sikeres nevelődés csúcsain is önmaga számára terhes én megváltásvágyából, akinek önmegváltása valamiféle kifordulás vagy fejtetőre állás, a racionális világfolyamat, a realitásprincípium, az életösztön, a létharc minden törvényén túllendülő új kezdet, a létezés rendjének újraalapítása, az előzőből levezethetetlen reagálás által.

A törvény – akár mint szokásjog, akár mint írott törvény – nincs felkészülve az egyedire, csak az átlagemberek banális élethelyzeteire. A kötelességként, tradícióként, írott szabályként vagy illemként leülepedett erkölcsiség nem elég hatékony. Az életet átható jóismeretként megakadályozhatja a nagy tragédiákat, egyének és közösségek szétesését és bukását, de a jó előrehaladását nem garantálja. A formális törvény nem garantálja a jót, legjobb esetben a destrukciót fékezi. A vizionált törvény, mint a személyiség ek-sztázisa, a partnert is öntúllépésre felhívó magunk-túllépésére hív fel egy a szemlélet békéje és elfogulatlansága által felszabadított világban. Az előrehaladáshoz nem elég az engedelmeskedés, mindig újra fel kell fedezni a mi új jónkat, az egyetlen és egyszeri jót, melynek lecsúszása az átlagjó, az erkölcsi közjavak ajánlata. Mindebből a passzív halott ajánlatból az egyszeri jó termelésének képességét kell ki- és visszanyerni. Az egyszeri jó pedig elválaszthatatlan a demaszkírozott másik ember átlagarca alól feltűnő titkos vagy egyszeri arc fenoménjától, mellyel a kölcsönös kiváltás viszonyában vannak. Eddig a magunkért való szorongás alakult rajongássá, vággyá, reménnyé, aktivitássá és beteljesedett, értő világbirtoklássá, most pedig a másvalaki mint a pótolhatatlan veszteség tárgya váltja ki az összes jóérzések negatívba fordulását, az érette való szorongást, mely megtalálása boldogságát kíséri árnyékként. Mamoulian *Krisztina királynő*je körbejár, kézbe veszi a tárgyakat, elraktározza a pillanatot boldogsága csúcspontján. A hősnő boldogságát a néző melankolikus szorongással éli át. A *Turks Fruit* című Verhoeven-filmben maga a hős éli meg a boldogság csúcspontján az elmúlás élményével való találkozást. Kezdetben a tudatlansággal azonosította a szorongást a felvilágosodás, most azonban a tudás és a boldogság szorong, s a szorongás nagysága megfelel a boldogság és tudás teljességének. Ezzel lépünk be az ellenspektrumba. Minden jószándék a meg nem értés, a követelőző türelmetlenség és parazita létrablás, létrontás, kisebb-nagyobb körben kiható lenni nem hagyás, majd a puszta elviselés és lenni hagyás, később a passzív megértés és igenlés, majd a szenvedélyes odaadás, léteztetés pályáját futja be, illetve eme szintek között ingadozik.

A sapientia képletében nem különbözik az önelengedés és önátadás a mindent befogadástól, a külsővé létel a belsővé tételtől. A sapientia társadalma a caritas társadalma lenne, nem az „élménytársadalom". A bölcsességet mindig csodatevőnek tekintették, a csodát pedig jóvátételként és a magasabb bölcsesség műveként értelmezték. Ezért nem különbözik a sapientia szellemi formája az agapé vagy a caritas életformájától. A tudás mint létforma egyben az erényes készség készültsége, nem önző élményfogyasztás.

Számtalan hongkongi és kínai film van, melyek cselekménye nagy áldozatrituálé felé halad, mint amit pl. a *Hős* végén látunk. Az *Iron Tiger* című Corey Yuen-film végső nagyjelenetében nemcsak a főgonosszal kell fantasztikus küzdelmet vívni, ez egyben a hős, Fong Sai Yuk (Jet Li) és anyja versengése, hogy melyik áldozza fel magát a másikért.

A létfeladattal szemben kudarcot valló rémek igazi ellenképe nem a sikeres létező, hanem a léteztető, létet ajándékozó. Isten az ajándékozás ideálja, a mindent ajándékozó, az ajándékozás mint létmód. A „primitív" vallások áldozatai egy technikailag primitív világ megnyilvánulásai, ám egzisztenciálisan a mi világunkat szégyenítik meg, mint amely lényegileg primitívebb náluk. Az ellenspektrum kulcsszimbóluma az áldozat. Az áldozat útja a termékeny út? Az áldozat a legnagyobb ajándék, mely a lét katarzisát váltja ki? A legnagyobb áldozat az életáldozat, melynek sűrített képe az emberevés vagy rituális mészárlás, e kép jelentettje azonban az önfeláldozó gondoskodás, mint az életszubsztancia mindennapi továbbadása. A tragikum csak eme áldozatlogika fiktívtranszformációs utójátéka.

A teljesség első formája a részerők konkurenciáját leváltó együttműködésük, mely működőképessé teszi az embert. Második formája az erők felfokozása a magányban, s e felfokozott erőalakulat utólagos társulása, oly módon, hogy nem ellenségesen használja fel az erőket, hanem segítőként lép fel. A harmadik forma a szelídülés vagy egyenlősödés, mely feltételezi, hogy kapni is megtanuljunk, nemcsak adni, mert a hősadomány segítő műve még vezérkedés, hatalomgyakorlás, nem igazi egymásra találás. Csak negyedik stádiumként említhetjük a sapientia által kifelé fordított, mindent átszellemítve befogadó élet egészének tendenciáját az ajándékká válásra, mely csak azt viszonozza, hogy számára is ajándékká vált a kozmosz egésze. Az első téma az erő születése, a második a koncentrált erőé, a harmadik az értelmes, figyelmes erő érája, míg csak a negyedik a jó felszabadulása.

Az ajándék a gazdaság olyan eredeti formájának alapegysége, melyben a javak forgalma egy az erények vetélkedésével. Az egyén fejlődésében a legkorábbi szociális magatartásforma az elfogadás (Erikson, uo. 65. p.), melynek készültsége az adás igényévé fejlődik tovább, ha nem legázoló az adás, vagy nem kell túl korán megharcolni mindenért. Az Erikson által a generativitás nívójaként ábrázolt stádium megérleli a következő generációra irányuló vágyat: csak az előző stádiumok romjaiban élők kényeztetik magukat saját gyermekükként (uo.117-118. p.)

Nemcsak az énnek önmagára irányuló vágya önző, még a másikra irányuló vágya is az, akár birtokolni akarja, akár szeretve lenni általa. A másik vágyára, pontosabban nem az én, hanem a másik vágyteljesülésére irányuló vágy, mely nem a másikat, hanem a másik vágyának, akaratának, reményeinek, boldogságának teljesedését akarja, s teljesítését veszi magára – ez az, amit léteztető erőként jeleztünk, a lenni tudás legmagasabb fokaként. Tárgyra vágyni, a másikra mint tárgyra vágyni, a másik reánk irányuló tárgyi vágyára vágyni – mind a vágy primitívfoka. E primitívfokok azonban nagyszerű esztétikai kultúrákat teremtettek, csak az utolsó, legátszellemültebb fok szempontjából primitívek. Eme utolsó fok képlete: a másik vágyai teljesülésére vágyni, a másik vágyteljesüléseinek gondozását vállalni, s e vágyat tenni a tudás és akarat elért lehetőségeit egyesítő egzisztenciaformává. Eme utolsó stádium azonban nem úgy jelenik meg a művészetben, mint korszak (nem úgy, mint betervezett szakasz az egyén vagy az emberiség életében), csak mint a restség, gyengeség és önzés fölötti valószínűtlen győzelem, előrejelezhetetlen kivételes állapot, ár ellen úszás, rendszerint végül belefojtva az ár ellen úszót az élet ellenségességébe, önzésébe és közönyébe.

1.13. Az esztétika pokoljárása és a kezdet szemiotikája

1.13.1. A strukturális devianciák

A modern ember a tudás által fegyelmezett élményt tekinti a világban-lét normálformájának, életét, gyakorlati döntéseit, tevékenységét a jól-rosszul elsajátított tudás világképében éli meg. A tudást a szakismerettel azonosítja, melynek specializált közegeiből lecsúszott, vulgarizált törmelékéből állítja elő – a kultúra alkotóitól elkülönült második rend, a kultúraterjesztők közvetítésével – az általános világ- és önismeret reá jellemző formáját. Ahol tudása véget ér, vagy amennyiben felületes, bizakodó tárgyként ajánlja fel magát a szakember tudásának, sorsát a tudás világképében horgonyozza le, mindent, ami nem a szakmai közvélemény által helybenhagyott tudás, a szellem vagy az érzelmek játékának tekintve. „A tudomány kezdettől fogva ütközött az elbeszélésekkel. A tudomány mércéje alapján az elbeszélések többsége mesének bizonyult." – írja Lyotard (Jean- François Lyotard: A posztmodern állapot. In. Bujalos István /szerk./:A posztmodern állapot. Bp. 1993. 7. p.).

A fikcióformák gazdag rendszerét ismertük meg, a világok világát, melynek határán, végpontján, a nemfiktív világban élünk. Ez a végpont a referenciális kommunikáció, az érzékelés és cselekvés világképe. Kis szellemi elitek ezt is állandóan illúzióvá nyilvánítják, s még „közelibb" és „igazabb" világokat keresnek, ebben azonban a tömegek nem követik őket, s eme „igazabb világok" is váltakoznak és meghazudtolják egymást, szellemi divatkérdésekké válnak. Az alkalmi radikálisabb pólusok ezért nem rendítik meg a köznapi világkép poláris pozícióját.

Kétféleképpen olvashatjuk, két ellentett kiindulópontból nézve fejthetjük meg a fikcióspektrumot. A szinkronikus vizsgálat vagy strukturális olvasat kiindulópontja a legvalószínűbb, míg a diakronikus vizsgálat kiindulópontja, a genetikus alap, a legvalószínűtlenebb. A szinkronikus vizsgálat kiindulópontja a józan ész, a realitásvizsgálat, az éber tudat normálformáját meghatározó kulturális realitáskép, s minden ettől eltérő forma a józanság és éberség csökkenésének, a fegyelmezett figyelem lanyhulásának, lazításnak minősül.

A realitásprincípium az emberiség egyetlen kötelező közös világa alapelvei foglalatának tudja magát, amelyben mindannyian találkozunk. Ez a modern emberiség alternatíva nélküli világa, aki ebből kimarad, az a versenyből marad ki, s bármely kifinomult szintre visz bármely más kódot, nem a bürokrácia és a technika közös nyelvét beszéli, hanem olyan nyelvet, ami nem mindenki számára érthető és kötelező. Minden egyéb kód világából meg kell térni a közös kód világába, s a meg nem térőt őrültnek tekintik.

Most azonban az a kérdésünk, hogy milyen világok elérhetőek, ha elhagyjuk ezt a „szemantikai börtönt" vagy kötelező erejű „normálvilágot". Világok sorozatos összeomlásain át haladunk valamilyen ősélmény felé, melynek nem lehet tárgya a kiépült világkép összefüggési rendszere. A megállapított tények és igazolt összefüggések együtt képviselik a kemény környezet hitét, a valóság leírását, körvonalazzák a tevékeny akarat szféráját. A tények feladása lehetetlenné teszi a cselekvést, s így a szemlélet világába vezet, melyben a valószínű szemlélete avagy a művészi ábrázolás őrzi a beszámítható valóság hitét. Az összefüggések, a kulturális realitáskép törvénykincsének bomlasztása, majd feladása által lépünk át az ábrázolásából a mesélés világába. A cselekvő akarat és az elfogulatlan, nyugodt szemlélet világából a szorongás és rajongás világába jutottunk. A törvények látszólagos feladása a kaland, nyílt feladása a fantasztikum elve. Most már a kemény környezet, majd a beszámítható valóság hitét is sorra felad-

tuk. A fantasztikumban a könnyen kimérává vagy rémmé váló „te” hite is megrendül, majd, a spektrum legtávolabbi pontján, összeomlik az „én” hite is. Az énhit feladása az utolsó feladás, a világkép teljes szétesése. A tények feladásával kezdett utazásunk az „én” feladásával ért véget, mindent elvesztettünk, semmink sem maradt. A spektrumon való átkelésünk a semmihez vezetett.

Az episztemológiai konformitás tiszteletben tartja az uralkodó világkép előírásait, melyeket az episztemológiai deviancia megsért. Az episztemológiai deviancia relatíve konform hajlamú altípusa rejti a normasértéseket, radikális típusa nyíltan vállalja őket. E nyomokat követve haladtunk, a realitásélményből kiindulva, a mind távolabbi mesevilágok felé. A fantázia világát elhajlások, devianciák soraként éltük át. A létfontosságú gyakorlati világképtől távolodó formákat csökkenő gyakorlati értékű, öncélú tudatformáknak szokás tartani, „puszta szórakozásnak”. Mivel a tudás egyre világosabban differenciálja a képzelőerőt megfegyelmező, s az empirikus korrektséget biztosító szervezeti elveit, a devianciák és a distinkcióvesztés ellentett útján haladva mind kevésbé differenciálódik tudás és képzelet. A fantázia mind valószínűtlenebb régiói egyre kevésbé hasonlítanak az ébertudat realitásélményére. Utunk a tudomány és a hírlapírás „igazságaitól” a társadalmi regény valószínűségein keresztül a kalandregény, a tündérmese és a mítosz valószínűtlenségei felé vezet. Az elhajlások nyomát követve, a szigorú tényektől és a józan prózától a romantikán át a dionüzoszi mámor vagy a démoni halálmágia felé haladva, visszafelé haladunk az időben. A múlt legnagyobb távolságai élnek a jelen legnagyobb indulataiban és devianciáiban.

A fantáziát radikalizáló elhajlások sorát bejárva minden újabb műfaj úgy lép fel, mint a józan ész instrumentális világát bomlasztó újabb métely. Minden ugrás, új fantáziavilágba vezető lépés előbb egy kevésbé radikális forma biztosabb talaját kínálja, mely mintegy tapogató szervként kísér bennünket az új világ első lehetőségei között. Új témához, műfajhoz közeledve előbb mindig fokozódik kultúránk ellenállása. De ha beléptünk az új, valószínűtlenebb régióba, s így már nem áll ellen a kultúra a jogait követelő fantáziának és vágynak, a józanság maradványa is feltámad, és követeli a magáét: ezért a kaland a próza számára is élvezhető, s a fantasztikum a kalandérzék számára is élvezhető álcázott formákat ölt. Ezért van mindig egy mérsékelt (kvázi-, pszeudo-, fehér) forma, mielőtt elmerülnénk egy szabadabban elrugaszkodott fantáziavilágban. A mérsékelt változatban az ellenállás győz; így szoktatja az átmeneti forma a realitásérzéket, mielőtt tovább lépnénk a pokol mélyebb köreibe.

Mivel a rend a kiindulópont, a felszín, a rendzavarások tárják fel a rendszert, adják ki a mélységeket. A regényes út a kommunikáció tárgykapcsolatainak lazulása. A referenciális kommunikáció és a fikció határán átlépve elveszítjük a környezettárgyakat, de az eme tárgyvesztésért kárpótló képek többet ígérnek, mint a realitásérzék tárgyai, olyasmit, amit e prózai tárgyak nem adhatnak, csak az elveszett őstárgy adott. A holt objektumokkal szakító tárgykapcsolat-vesztés az élő tárgy, az eredeti tárgy, az őstárgy, a tárgytalan tárgy, az objektumszubjektumot gondozó szubjektumobjektum, a mindenható tárgy, a jó tárgy keresése. A kaland- és varázsvilágok hozzá, a nem-objektivált őstárgyhoz vezetnek. Ő az, akitől kérni lehet, világa a vágyteljesítő szó világa, sőt, ő az, aki kitalálja a még nem kívánt kívánságot is, s mivel egy a kívánóval, világa az önteljesítő vágy csodáiban él.

A nyolcvanas évek rendezői a film egészének adnak olyan tempót, amilyet korábban csak a film nagy pillanatait kiemelő „előzetes” (trailer) ért el. Kezdetben diszkrét kis kendő jelezte a vámpírcsók helyét, később nagy, tátongó sebeket látunk, végül fröcsögő vért, koncoló

tépőfogakat. John Gilling *The Plague of the Zombies* című filmjében még csak epizodikus álomjelenet a temető éledése és az élőholtak inváziója, ami a Fulci-filmekben már a cselekmény alapja. A fikciópektrum uralkodó tudatformából, prózai realitásprincípiumból kiinduló szinkronikus olvasatának lényege formálisan a felfokozás, a mind szenzációsabb képzetek versengése a deviáns fikciókat választó befogadó felizgatásáért és elbűvöléséért. A mind deviánsabb régiókat az egyik pólus felől nézve mind tudásszegényebb képzeletvilágoknak, a másik pólusról nézve ellenben mind képzeletgazdagabb élményvilágoknak láthatjuk.

A múltban, a tudományosan kevésbé átdolgozott világképekben, az álomszerű szenzációk kevésbé váltak el az éber tudástól. A köznapi tudat számára váratlan kapcsolatok, az ébertudat és az álom stratégiáit egyesítő élmények a megismerés teljes fegyvertárával nem analizált, pusztán globálisan áttekintett képzetkomplexusokat kínálnak, melyek az életsors átfogó értelmezését, s nem a környezet analitikus vizsgálatát szolgálják. Míg a tudás nyelve a mai emberiség találkozási pontja, az aktuális feladatok kihordozását szolgáló szellemi szerv, a fantasztikus tudat archetípusai különböző nemzedékek és távoli idők találkozásának közvetítői, melyek a sors komplex alapprogramjainak örököseként, egy általános emberi dráma új színpadra állítójaként szólítanak meg minden egyes egyént. Mind születik, szeret, dolgozik és meghal. Mindegyiknek az élete találkozások és búcsúzások sora, az anyától való búcsúzástól a hallállal való találkozásig.

A felfokozás mint intenzív élményeket kereső szenzációkultusz, s közös alapélményeket, végső határszituációkat feltáró archetipikus elementarizmus egysége, az örök visszatérést hozza felszínre a mindig előre rohanó életlendület által elfedett mélységekből. A lineáris időt a ciklikus idő visszhangja ritmizálja. A ciklikus idő visszaadja a lineáris időben elvesztett sorsérzést. A lineáris idő gépzaját a ciklikus idő visszahódítása teszi újra a szférák zenéjévé.

A köznapi józan ész pragmatikus prózájától vagy a pozitivista szcientizmus boncoló és szerkesztő világképétől (ami ugyanazon beállítottság két absztrakciós szintje), az élet logikáját képviselő s alapprogramjait összefoglaló kalandon át, a lét logikáját és alapprogramját kérdéssé tevő fantasztikumig vezető út, melyen járva mind idegenebb dimenziókat keresünk fel, nem más, mint az a „műfaj", melyet a régiek pokoljárásnak neveztek. A fikciópektrum törvény-fogyasztó és valószínűtlenség-kereső bejárása alászállásként, a lélek szellemköreinek és az idők múltvilágainak erőit mozgósító körök fokozatos és progresszív feltárulásaként, pokolkörök szafárijaként, szellemi halált túlélő expedícióként jelenik meg. A legnagyobb éberségtől a mind idegenszerűbb világokon át vezető út vége a tehetetlen ájulat, a szavakat és képeket nem találó iszonyat, a segélytelen lét önmagába omlása, az őspánik, mint a lét megold(hat)atlan feladatként való tudatosulása. Az út az éberségtől az álomig, majd a mély álom, a kialvás és szétfoszlás élményének határáig vezet. Az őspánik a kimondhatatlanra és elképzelhetetlenre való utalás eszközeként vezeti be a nagy sikoly, az ősüvöltés szimbolikáját. Képzelje el a szörnyet, szólítja fel Driscoll a *King Kong*ban a színésznőt a próbafelvétel során. Ann (Fay Wray) elképzeli és felsikolt, váratlan erővel. Az iszonyat sikolya egyben hívó kiáltás is, mintha belőle származna, általa inkarnálódna a cselekmény további része és a majomkirály.

Az egyén és az emberiség élete mint történés-, tett- és élményfolyam átfogó kategóriáit keressük, amint ezek a közlésformában tetten érhetők. Ilyen átfogó kategóriaként, a mesék meséjét, a történetek történetét, a műfajok „összműfaját" leíró képletként ajánlkozik e pillanatban a pokoljárás. A műfajok spektrumának áttekintése, a műfajrendszer összképe – egy

regresszív „eksztatikus”, „dionüzoszi” olvasatban – egyetlen műfaj, a pokoljárás képét ölti. A „dionzüzoszi” jelző választása hangsúlyozza, hogy eme olvasattal szemben azonnal kínálkozik egy másik, progresszív-apollói olvasat, melyet csak másként keresztel el, két különböző névvel nevez meg a mennybemenetel ősi képzete és a modern fejlődésgondolat. A sámáni pokoljárás aktiválja a lélek erőforrásként megjelenő primitív régióit, míg a sámáni mennybemenetel a reájuk rakódó pacifikációs formákat sorjázza. Ott az élet forrásait, itt érési stádiumait tárja fel a fantasztikus utazás. A műfajrendszer a pokolban gyökerező és égbe nyúló világfa képét ölti. A fikcióspektrum mindkét „vége” rejtély. A jelen evidenciáiból kiindulva a kezdet rejtélye a múltbeli végpont, mint kezdőpont, őspillanat, abszolút kezdet, míg ha fordított irányban haladunk, a rejtély, a talány: a cél. Mindkét út kérdése az elérhető végső pont.

1.13.2. A szemantikai labilitás pszichológiája

Ha a befogadó valószínűbb formát választ, a világban keresi magát, ha valószínűtlenebbet, magában keresi a lét gyökereit. Az ember nem elégszik meg az uralkodó érzékkel, vissza akarja hódítani az összes elveszett alternatív érzékeket. A korformáló érzék nem elég az önformáláshoz.

A diakronikus olvasat az emberiség élményfejlődését követi, a szinkronikus olvasat az egyén élményét magyarázza meg, azt az eksztatikus felszabadulási élményt követi nyomon, amelyet a szemantikai devianciáknak köszönhetünk. Később térünk rá arra a kérdésre, hogy a populáris mitológiáknak – a lazító, oldó, a tudatot mintegy kisöprő és megnyitó hatáson túl – önismereti oldala is van. Az uralkodó tudat leépülési fokaiként megmutatkozó fikcióspektrum a fenntartó, ellenőrző, parancsoló érzékenység által szabadságolt élmények választéka. A fikcionalizáció vagy derealizáció dionüzoszi spektrumáról kevesebbet beszélnek, mint a demitizáció, a deromantizáció, a varázstalanítás (stb.) spektrumáról, pedig időközben nagyobb problémává vált.

A *King Kong*ban és a nyomában keletkezett japán katasztrófafilmekben a társadalmi élet számításai állnak szemben a nyers élet szenvedélyeivel, és a társadalomnak azért kell szenvednie az élettől, mert az élet szenved a társadalomtól. A fikcióspektrum strukturális olvasata feltárja a társadalmi élet logikája mélyén az élet logikáját. Az uralkodó realitásélmény történeteként felfogott időben fokozatosan sajátítjuk el a koherenciát adó összefüggések ismeretét: kevésbé koherens világokból lépünk át koherensebbekbe. A differenciálódások elmélyülése bonyolultabb összefüggési hálókat tesz lehetővé. Minél több összefüggés biztosítja a világ koherenciáját, a világ annál prózaibb. Az élet azonban nem ismer magára a tudásban, nem szereti a mérnöki pontosságot, mást akar, a véletlenek játékát, a mutációknak kedvező szabadosságot keresi. Az élet szükségletét követjük, ha a játékprincípium segítségével ideiglenesen visszahelyezkedünk inkoherensebb világokba.

A populáris mitológiák jellemzője a világkép strukturális destabilizációja. Terheket dobálunk le, repülni, lebegni akarunk. Kupolákat ütni át, s kijutni tágasabb egekbe. Levetni a nyomorúságnak és rabságnak azt az érzését, mely a *Truman Show* hősét kínozza. De milyen irányban induljunk el? A *Pleasantville* hősét a tények ejtik ugyanúgy rabul, mint a *Truman Show* hősét a show álvilága. Az első teher a tény, a második a törvény. A fantázia számára ők zsarnokok, elbátortalanítók, görcsösségre nevelők, konformizmusra csábítók. A strukturális devianciák nyomait követve a determinációk bomlasztását írjuk le, az anarchia útját.

Ennek első régiója a kaland lelkesítő szabadsága, a kalandetika virtusa és szabadossága, majd a fehér fantasztikum mámora, de folytatása mind félelmesebb, a boldogító nyitottság és mozgalmasság a további fokozás során nyomasztóvá válik.

A normáltudat kiindulópontja a maximális tudatfeszültség és éberség. A kemény realitásban összefügg egymással konfrontáció és önkontroll. Ez a külső és belső meghasonlás világa: a szubjektum-objektum viszony konfrontatív világában a szubjektum önmagát is objektiválja, saját lavírozását is igyekszik objektíven megítélni e harci terepen. Mindennek ellentéte a harmonizáció, a kikapcsolás, a leeresztés, a megtérés az álomközeli állapotokhoz, melyekben szubjektum és objektum határai is elmosódnak. A józan világban a szükségszerűségek egyre nagyobb terhét veszi magára a tudat, s nemcsak megismert tárgyi, hanem követendő alanyi szükségszerűségeknek is engedelmeskednie kell: az önfegyelmezést és önkorlátozást követelő megállapodások teszik lehetővé az együttműködést. A józanság és elvonatkoztatás szükségességével és készségeivel a szenvedély és őrület fokozatai állnak szemben a másik pólus felé haladva. A felszabadulás az értelem uralma alól egyszersmind megnyílás az emóció és az ösztön számára.

A megismerés distinkciói és differenciációi, melyeket a valóság társadalmi képe, a kulturális realitáskép modern formái felé vezető utat alkották, egy nagyobb dráma részei. A megkülönböztetni, határt vonni, osztályozni tanuló lény története az eredeti, szerves egészekből kiszakadó lény drámája. A hatalom az önszabályozó komplexumok felrúgása-e, vagy az általuk való cserben hagyottság kárpótlása? A gonosz vagy boldogtalan lény története? E kérdést kutatják a mesék, kalandregények és végül a filmek.

A fejlődés az élet meghasonlásán, az eleven szubsztancia önmeghasonlásán alapul. Anya és gyermek szétválásán alapul az önálló lelki kontrollszervek kidifferenciálódása. Mit meg nem tesz az ember? Mit ne lenne képes elveszíteni, mitől nem válna meg? Mit meg nem tagad? A patriarchális vallás az anyát, ebből következőleg az ateizmus az apát szorítja háttérbe. A byronizmus otthont és hazát, és így tovább.

Mit jelent az árral vagy az ár ellen úszni az idő- és élményfolyamban? Visszafelé megtéve minden lépés kéj, amely kínná válik, ha túllépi a mértéket, a reverzibilitás határát, s ezzel feladja a közös életbe való visszatérés lehetőségét; előre haladva minden lépés kín, amely funkcióörömmé válik, ha legyőzi a gátakat, s elsajátítja a kezdetben hiányzó készségeket és ismereteket. Az ember minden onto- és filogenetikai lépésnél átéli a születés traumáját, és minden fordított lépéssel valami elveszett visszavételének lehetőségét keresi, a feszültségek levetésével próbálkozik, aktivitáspluszt receptivitáspluszra cserélne, elkülönülést oldódásra, olvadásra, azonosulásra, kéjre váltana.

A szemantikai stabilitás által kapaszkodunk meg a közös jelenben. Milyen mélységekbe szólít a szemantikai labilitás? A *Szerelmi lázálom* című filmnek a modern élet értelmetlen biztonságában, unott komfortjában és önelégült reménytelenségében élő hőse kísértettel találkozik az autóbuszon, s kénytelen szembenézni önmagával, megismeri a maga vágyait és bűneit, a prózai élet értékrendjét dekonstruáló terápiás hatalmat, az elfojtott igazságot. Minden önmozgás lehasadás és szakítás, minden aktivitás elválás és szembekerülés. Az azonosság csak a születés előtt teljes és a halálban abszolút. (Az előbbi az anyától el nem válás, az utóbbi a kozmosszal való összeolvadás értelmében.) A teljes oldódást, amit az Erósz keres, csak a Thanatosz adja meg: a feszültségek teljes oldódásának ára a megfordíthatatlan feloldódás a kozmoszban, a megtérés az élettelen anyaghoz.

A szemantikai stabilitás illetve labilitás igénylik egymást, kompenzálják egymás egyoldalúságait. A szemantikailag stabilizált régiókban felvirágzik a stilisztikai labilitás, a szemantikailag destabilizált régiók pedig stilisztikailag stabilak. A kalandos és fantasztikus irodalom és film nem a stilisztikai kísérletezés és a nyelvi nárcizmus táptalaja. A nyelv a spektrum modern dimenziójában hajlik a devianciára, míg a világképek devianciáját az archaikus képzeteket raktározó rétegek képviselik.

Az érzelem kifejezése egy cselekvő készség tartalmait fejezi ki és nem a cselekvés tárgyát ábrázolja. Az érzelem mindenek előtt nem azt formulázza, aki kiváltja, hanem azt, amit az érzés tárgyát képviselő személy az érintett, érző személyben kivált. Az érzelemben egyebe esik jelölő és jelölt, szubjektum és objektum. Az értelem termeli a távolságot, s az értelemritkító distinkcióveszteségek nagyszabású érzelemberobbanással járnak. Az érzelmek, melyek a regresszióban tért nyernek, a lét szemantikáját állítják szembe a tárgyéval.

A kéj, az öröm és gyönyör, melynek archaikus formáit nyújtja az eksztázis, igen kis idő alatt felvett igen nagy információ. Az összes élettapasztalatokról leválasztott léttapasztalás; emocionális léttapasztalás fogalom nélkül. Az eksztázis az egyén és az emberiség megtett útját csatolja a jelen percéhez. Szorongva és rajongva száll alá mind nagyobb szorongó rajongásokba, majd rajongó szorongásokba, egészen az elérhető végső pontig. Maga mögött hagyva a nyelvet, majd a képeket is, elborult aggyal keresve a végső határt. S – fikcionális eksztázistechnikaként – mindezt csak szimulálva, minden eldobottat csak zárójelbe téve, hogy visszatérhessen. Azért szórja szét, hogy összeszedje magát, s oda-vissza járva integrálja a létezést.

A világnak nincs vége, csak az egyénnek. A világ folyik tovább. Vagy az egyénnek sincs vége? Öröksége hat tovább, belefolyik a közös kultúrába, s nemcsak közkinccsé vált hagyatékként őrződik, mosolyát, gesztusait viszontlátjuk, felismerjük őt utódaiban. Nincs tehát vég? De van: az igazi vég a kezdet. A világ vége az elején van. Az amit végnek érzünk, nem vég, hanem a „minden megvolt" örökkévalósága, a múlt megszüntethetetlensége, az életet teljes történetté lekerekítő beteljesedés, mely kiállta a végső próbát. Ezért a holtat joggal tekintik szellemnek, s a szellemet joggal azonosítják az érvény megtámadhatatlanságával. A semmi csak a kezdet előtt teljes, a tudat ébredése előtti süket és vak világ, az anyag pokla: csak ez teljesen vigasztalan.

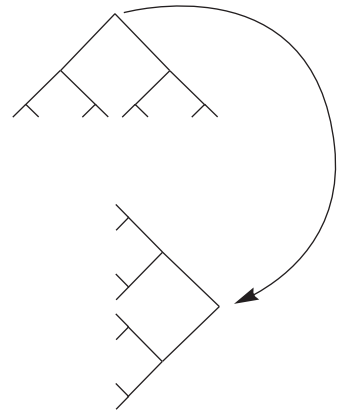
1.13.3. A szellemvilágok nem-egyidejűsége. A film mint pszichoanalízis

Minden évadnak megvannak a maga élőhalottai, akik magukat sem tudják rendbe tenni, továbbá a világot megmentő hősei vagy szerelmi háromszögekkel vívódó társkeresői. Ha eme formációkat egymásra vonatkoztatjuk, körvonalazódik egy monomítosz vagy nagy narratíva, melynek fenntartásában minden film részt vesz. A filmeket egymáshoz képest kell elhelyezni: magukat minősítik egy történet részeként. A populáris kultúra a radikális retotalizáció színhelye. A magas kultúrából e perspektíva azért veszett ki, mert a „szakértő" az emberanyag racionális felhasználása szolgálatába állt. Az emberi tapasztalat mint egész azonban nem a haszonelvű tárgykezelés során mozgósul, melynek specializált közegismeretre és ezt homogenizáló elidegenedett szakterminológiára van szüksége. Az egész átlátása szükséges ezzel szemben az ember-világ viszonyt megváltoztató eldöntő cselekedetek idején, melyeket a mai pozicionált értelmiség mint társadalmi rendszergazda nem ismer el. A tapasz-

talat átfogó szervezettsége és szervezettségi formái váltakozása összefügg az eldöntő cselekvéspillanatra irányuló élet vagy a felszabadulás lehetőségének ébren tartásával.

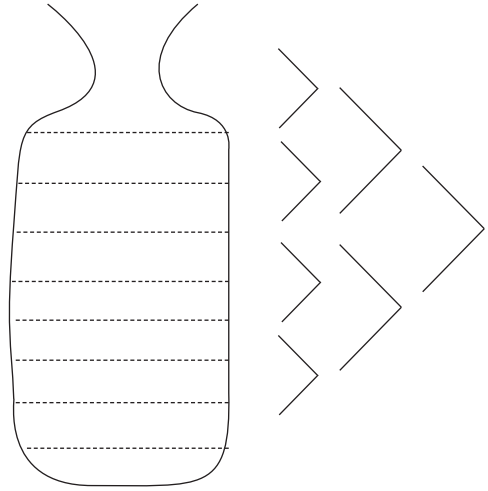
A mítoszon belül jelent meg a teológia, a teológián belül a filozófia, a filozófián belül a tudomány. Az átfogó a mítosz, a többiek a mítosz önmaga ellen fordulásai, lehasított és ellene fordult szervei, szekundér képződmények, elhajlások az eredeti alap- és össztudattól. És ha a mítosz a rítus összefüggésében jelent meg, ebből két következtetés levonható. Az egyik az, hogy ma is a specializált tudatformákat átfogó tudattotalitás közvetít a specializált tudatformák és a cselekvés, a létfenntartó szakpraxisok és a lét önátformálása, az ember ön- és világalkotása között. A másik az, hogy az ember önvezérlésében a ténymegállapító szaktudásnál fontosabb szerepet játszik az önvezérlő, célkitűző, értéktételező össztudás, a világ átfogó és perspektivikus képe, mely ugyanakkor a rendőrállam és biopolitika világában mind teljesebb mértékben tudattalanná válik. Bár kiirthatatlan, de láthatatlanná válik. Ezért válik a pszichoanalízis a felvilágosodás olyan döntő eszközévé, amilyenek a XVIII. században a „pozitív tudományok" voltak. (A korfordító nagy alkotók kora, mely Freudtól Lacanig tartott, talán elmúlt, de a pszichoanalízis most kezdi áthatni a közgondolkodást és átalakítani az életformát.) Az első felvilágosodás a világot adta az ember birtokába, de a felvilágosult ember, a második felvilágosodás híján, mely önmaga birtokba vételét jelentené, csak tönkretette a világot.

Előttünk áll a rekonstruált fikcióspektrum, mely a referenciális kommunikációtól, a kvázireferenciális „realista művészeten" keresztül a kaland, a fantasztikum és végül az iszonyat felé vezet. A referenciális kommunikáció és az ábrázolás a pszichoanalízis realitáselvének érája, a kaland és fehér fantasztikum a Libidóé, a fekete fantasztikum a Destrudóé. Idegen és ismerős oppozíciója alapján, az idegenségek vagy valószínűtlenségek fokozása útján, eljutottunk a freudi kísértetieshez, mint a meghaladott létszervezetek és tudatállapotok lerakodó helyéhez. Ha mármost ez a fikcióspektrum egyik oldalról a létkeresés eposza, a felemelkedés vagy a differenciáció története, a másik irányba haladva úgy jelenik meg mint maga az analitikus folyamat, a fundamentálfantazma keresése. Ha a fikcióspektrumot kilencven fokban elfordítjuk, akkor a kidifferenciált alternatív formák egyszerre rétegekként fognak megjelenni, s megkapjuk a „lélekzsákot", melyben a felejtés által távolított és az elfojtás által leblokkolt rétegek képviselik a múltak mélységeit. Az elágazások rendjétől a rétegrendhez vezető gondolati transzformáció a következő módon szemléltethető:



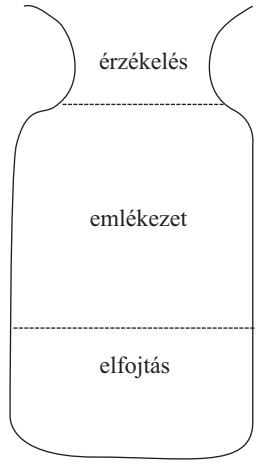
45. ábra

A transzformáció eredménye a „lélekzsák”, a lélek élményrétegeinek, emléktárainak képe, melyek analitikus képét adja a populáris (film)kultúra műfajrendszere.



46. ábra

A műfajok tartalmi rétegeket tárnak fel, a béna őspániktól a tevékeny élet és ennek különféle koncepciói felé vezető egzisztenciamód-sor stádiumait. A „lélekzsák” képe azonban absztraktabb pszichológiai kategóriák viszonyának szemléltetésére is használható:



47. ábra

A nagy harmóniák, mámoros boldogságok, melyekkel a fehér fantasztikumban találkozunk, az élmények távolságának kifejezései, a szépítő emlékezet művei, mely csak az élethez kapcsoló és a jövőt feltáró momentumokat akarja megőrizni. Éppen ezért, ha át akarunk törni az elveszett, elvetett, meg nem őrzött dimenziók további mélyeire, az undor, a borzalom és az iszonyat birodalmai fogadnak bennünket, melyek iránt a posztanalitikus évszázad mind

nagyobb érdeklődést tanúsít. A film vulgáris művészete elszántan kezdi kipakolni, amit még a pszichoanalízis sem merészelt megközelíteni. Jellemző a műveltek védekező reakciója, mely a giccsre és szennyre is hangsúlyozott, ritualizált undorral és megvetéssel reagál, azonos módon bélyegzi meg a harmóniák mennyei és az iszonyatok pokoli tombolását.

A distinkciók felhalmozója, a differencia esztétikuma új élményeket pakol be a lélekzsákba, ez a töltőeszköz, mely felül mozog, dolgozik, míg az örök visszatérés esztétikája (a triviális esztétikum, a populáris kultúra) az elfeledett, eltemetett alsó rétegeket pakolja ki, teszi megközelíthetővé, élményeiket felújíthatóvá és fogyaszthatóvá, sőt fejleszthetővé.

A lélekzsák legmélye vagy a spektrum alvége az alapiszonyat, mint traumatikus találkozás a léttel, szembesülés a kódolatlan reális nem uralt teljességeivel. Az összes ráboltozódó réteg e trauma feldolgozását szolgálja. A fantasztikum a végtelen, de imaginárius meghaladás kifejezése, a kaland a megvalósítás érdekében vállalt harcot dicsőíti, s a végigharcolt konfliktust jelöli ki, mint adekvát választ a traumára. A szépség kultusza az egyensúly, az önuralom, a találkozás és a kölcsönösség valóságának kifejezése. Ez azonban mindig korlátolt és időleges realizáció, ezért nem lehet a felismerés végállomása, a szépségénél nagyobb birodalmat utal ki a narratíva tudatunkban a karakterisztikusnak, melynek lényege a realisztikus mindent elfogadás programja, lemondás a tökélyről, mint átfogó kategóriáról. A gyakorlatban e szkepszis eredménye a megoldás lehetetlenségének elfogadása, s a félmegoldások gyakorlata és kultúrája.

Ha megértjük, hogy a fantasztikum a koherens én, a hőskaland a produktív tett, a boldogságmitológia bensőséges és társas kalandjai pedig a társ keresését fejezik ki, világossá válik, hogy minden műfajról meg lehet mondani, a lelki berendezés milyen alrendszerét olajozzák, reparálják és fejlesztik, s akár gyógyszerként írhatjuk fel őket meghatározott lelki defektekre és fejlődési válságokra.

Victor Hugo vagy Eugène Sue még a regényt alkalmazták olyan mindent elnyelő tölcsérként, amely szerepet a film gépesített, iparosított és hajtott a végsőkig. Hugo Nyomorultak című regényében nemcsak az emberlélek eposza jelenik meg, a lélekzsák kipakolásának gondolata is felmerül. Hugónál a léklekzsák képe, az író forradalmi romantikájával találkozva, a vulkánkitörés képével kapcsolódik össze. Minél mélyebb rétegbe hatolunk alá, annál elementárisabb erőkkel találkozunk, melyek maguk is kitörésre készülnek. Kitörésük megváltoztatja a világot, a velük való szembenézés pedig a világképet. „Az emberi társadalmakban mindenütt megvan az, amit a színházakban a süllyesztő mélyének neveznek. A társadalom talaja mindenütt alá van aknázva, részben a jó, részben a rossz érdekében. Ezek az aknák egymás alatt húzódnak. Vannak felső aknák és alsó aknák. Van magasság és mélység ebben a földalatti sötétségben, amely néha beomlik a civilizáció alatt, és amelyet közömbösségünk és nemtörődömségünk lábbal tapos." (Victor Hugo: A nyomorultak 1. köt. Bp. 1956. 801. p.). A forradalmi romantika regénye a pszichoanalitikus díványa lázadó lelkek számára, mely robbanó erőket bányász ki a legmélyből. „A vulkánok teli vannak olyan sötétséggel, amely lángba tud borulni. Minden láva előbb éjszaka." (uo. 801.). Fent és lent oppozíciója jelen és múlt viszonyának átvilágítását szolgálja. Alattunk van – hordozóként – az egész múlt, és ennek üstjében fő ki a jövő. A zsák képe a boszorkányüst képére váltható, melynek hő-körei vezetnek a pokol mélyére. Vagy a kéreg és vulkán képéhez visszatérve: a kéreg alatti, vagyis a rejtett, elfojtott bensőség az erők realitása, mint ismeretlen identitás. A múlt nem „külső", a jelen „belseje" a múltak összessége: az „idők teljessége" ezért az a tett, mely hatni engedi és felhasználni tudja ezt a gazdagságot, szembenéz vele és nem menekül előle. „A társadalom

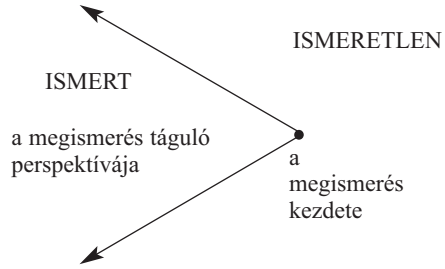
szerkezete alatt, e csodálatos, de rozoga építmény alatt, mindenféle üregek boltozódnak. Van ott aknája a vallásnak, aknája a filozófiának, aknája a politikának, aknája a gazdasági életnek, aknája a forradalomnak… Szólítják egymást és felelnek egymásnak… Az utópiák ezeken a folyosókon haladnak előre… semmi sem állítja meg, semmi sem töri meg mindezen erőknek a cél felé feszülését és azt a roppant együttes tevékenységet, amely sürög-forog, fellendül, alászáll, újra nekilendül ezekben a sötétségekben és lassacskán átalakítja az alsóval a felsőt, a belsővel a külsőt; titokzatos, roppant nyüzsgés. A társadalom alig sejti ezt az aknamunkát, amely épségben hagyja a felszínét, de megváltoztatja a belsejét. Ahány földalatti emelet, annyi különböző munka, annyi különféle ásás. Mi fakad mindezekből a mély fúrásokból? A jövő." (uo. 801-802.). Hugo látja, hogy nemcsak a minőségek váltakoznak a „rétegekben", azt is látja, hogy az elementárisabb régiók kísértetiesek, démonikusak. „Minél mélyebbre hatolnak a munkások, annál titokzatosabbak. Egy bizonyos fokig, ameddig a társadalmi bölcselő meg tudja figyelni, a munka jó; ezen a fokon túl kétes és zavaros; még lejjebb rettenetessé válik. Bizonyos mélységben ezekbe a fúrásokba nem bír behatolni a civilizáció, mert túl vannak azon a határon, ahol az ember lélegezni tud; itt már talán szörnyetegek következnek." (uo. 802.). A Hugo-regény eme egyik fordulópontján adott önanalízise a fantázia olyan mélységeibe világít bele, amelyet maga a regény nem explikál. Az író külön fejezetet szentel a végső rétegnek „A legalsó akna" címmel. Mi a fentiekben a valószínűtlenség és idegenség fokozásával hatoltunk be a mélyrétegekbe, Hugo az önzés fokozásával. A süllyedő, bomló szellem az egyik alászállás során a tudás, a másik során az erkölcs felszínen tartó distinkcióitól „szabadul meg": „Itt szétfoszlik az önzetlenség. Homályosan kirajzolódik a démon; mindenki magáért. A vak én üvölt, keres, tapogatózik és mar." (uo. 801.). A kaotikus tombolás képe fejezi ki a legnyersebb erő tanácstalanságát. Hugo elemzése már a kapitalizmus kultúraellenességére is utal, mely úgy tépi majd szét a „zsákot" az elkövetkező évszázadban, amely kulturális katasztrófa értelmezéséhez, a zsák vagy a vulkán képe mellett, Pandora szelencéjének mítoszát is segítségül hívhatjuk. Ez már egy új történet: a társadalom és az emberiség süllyed alá a barbarizálódás bugyraiba. „Azok a vad árnyalakok, amelyek ebben az árokban kavarognak, amelyek majdnem állatok, majdnem kísértetek, nem foglalkoznak az egyetemes haladással, nem ismerik sem az eszmét, sem a szót, nincs gondjuk egyébre, csak az egyéni kielégülésre. Úgyszólván öntudatlanok, és valami ijesztő sivárság pang bennük." (uo. 801.). A turbókapitalizmus az a gyorslift, amely a társadalmat magát viszi le ebbe a mélybe, mint pl. Seidl: *Kánikula* című filmjében látjuk. Hugo előrejelzi, hogy az eljövendő sötét korszak kifordítja a zsákot: „Lejjebb azon a határon, amely a bizonytalant a láthatatlantól elválasztja, homályosan más sötét alakokat veszünk észre, amelyek talán még nem is léteznek. A tegnapiak kísértetek, a holnapiak rémek." (uo. 802.).

Amennyiben az egyes film nem a lélek és emberiség eposzának egy fejezetét, a léttörténet egy pillanatát jellemző epizódot ad elő, hanem az egészet szeretné áttekinteni, maga is pokolköröket kezd járni, így vezetnek az *Intolerance* váltakozó cselekménysíkokat képviselő epizódjai anya és gyermek elválasztásától a tömeggyilkosságon keresztül az istenhalálig.

A lélekzsák legmélyeként mutatják be az elbeszélések az iszonyatot, de azért, mert visszafelé teszik meg az utat, a mától a kezdet, a kultúrától a természet, civilizatórikus felszereléseink kényelmétől a nyers egzisztencia felmutatása fellé haladva (pl. az Arthur Gordon Pym, a tengerész). Az azonban, amit lélekzsáknak neveztünk, a védő berendezések, feldolgozó vagy hárító rendszerek összessége, melyeket magunk és a nagy, vad, nyers, teljes, közönyös

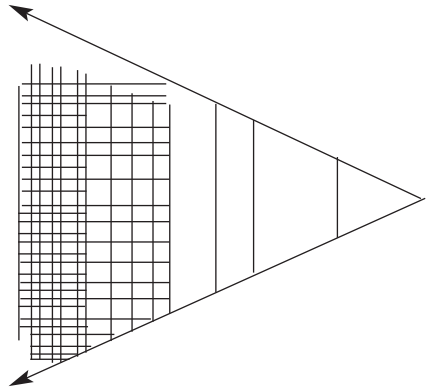
és néma létezés közé beiktattunk. Ha így van, akkor a legalsó, legmesszibb, legfélelmesebb, legelfojtottabb réteg úgy is tekinthető, mint a „külső a belsőben”, a kimondhatatlan reprezentációja, a többi réteget, a ráépült rendeket fenyegető erő kifejezése. A probléma az, hogy az egész kategóriáját a köznapi tudat csak részként tudja elgondolni, valamely környezetben elhelyezkedő, s vele harmonizáló részként. Az erőfeszítés, hogy elgondolhatóvá tegyük az egészet, a parcialitás tulajdonságait osztja ki a totalitásnak, amely épp ezt a további, keretező és korlátozó meghatározottságot nem tűri. A részeket meghatározó végső egész, mint meghatározhatatlan meghatározó, nem határozatlan, hanem a leghatározottabb, ezért félelmes, fenségesen iszonyatos. Bár a leghatározottabb, mégsem elhatározott vagy akaratos, mert nemcsak mástól nem fogadhat el meghatározást, a maga előzetes elhatározásától sem függhet. A végzetet minden terv előtti kategóriaként kellene felfogni, minden terv már ellenvégzet (ellenállás a végzetnek, mely végezni akar a végzettel: ez az emberi szabadság álma, végzete lenni a végzetnek). A „szertelen” és a „végtelen” olyan jelek, amelyek tárgya – mondja a Victor Hugo világát elemző Baudelaire – „az embert környező teljes iszonyat” (Baudelaire: Victor Hugo. In. Réz Pál (szerk.): Charles Baudelaire Válogatott Művei. Bp. 1964. 446. p.). Az iszonyat az átfogó: elérhetetlen és kimondhatatlan kerete minden birtokolhatónak, áttekinthetőnek és kimondhatónak. A túlság (a túl messzi és túl nagy értelmében is) a „túli”-ra való kitekintés törekvése, a láthatatlan beleképzelése a láthatóba, az elgondolhatatlan belegondolása a gondolhatóba. Az agyonnyomó és megsemmisítő azonos a téridő teljességével, mely a nemlétező szempontjából ígéret, a már meglevő szempontjából viszont fenyegetés.

A pszichoanalízis a tudatot a környezettel való érintkezés szerveként, míg a tudattalant az elmúlt idők introjektált teljességeként képzelte el. A lélekzsák felszíne a tudat, ahol az új élmények „bepakolása” folyik. Akár úgy is elképzelhetjük a tudatot, mint élménytölcsért, a lélekzsák töltekező szervét. De egy másik kép nem kevésbé megvilágító erejű. A fikciópektrum differenciálódó formái, a fekete fantasztikumtól az ábrázolásig, felfoghatók, mint az ismeretlen létbe bevilágító, táguló hatósugarú fény-nyaláb:



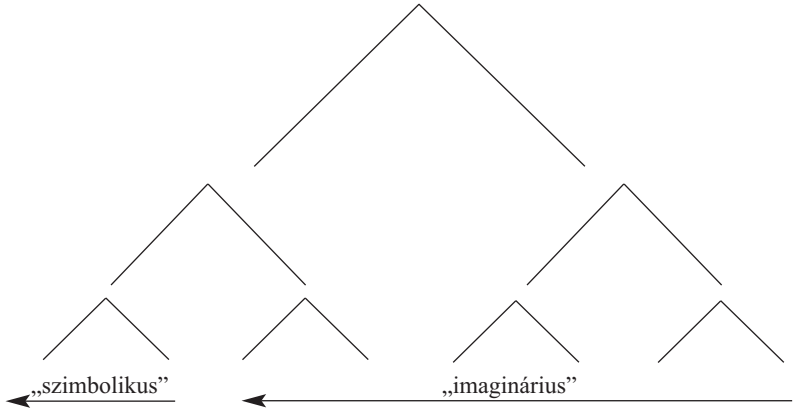
48. ábra

Ehhez hozzátehetjük a tapasztalat lényegére irányuló másik tapasztalatunkat, mely szerint a megismerés előrehaladása a distinkciós háló kifinomodása, s ekkor előttünk a szélesülő és mélyülő megismerés képe:



49. ábra

E táguló sugárnak, a fikciókspektrum genezisének a meséléstől az ábrázolás felé haladó elmozdulásai a fejlődési impulzusai. A modern „tudományos” világkép a lehetetlennek vagy valószínűtlennek tekintett összefüggések („babonák”, „illúziók”) elvetésével jön létre. Így – ismerettörténetileg – a valóságérzék fejlődésfokainak legújabban kidifferenciálódott formája lesz a társadalmilag realitásképként elismert változat. Ez a szimbolikus szféra „hivatalos” strukturálója, a társadalmi valóságkép letéteményese, míg a többit, a meghaladottakat átminősítik imaginárius kifejezési formává:



50. ábra

Ha megnézzük, hogy a differenciálódó fikciókspektrum hogyan darabolja fel a létre rávilágító tudat sugarát, látni fogjuk, hogy mindig van egy felület, az imagináriussá lesüllyedt érzékenységekkel szemben álló szimbolikus szféra, a szimbolikus hatalom, mint kulturális realitáskép képviselője.

A szimbolikus felülettel szemben áll az általa elfojtott imaginárius, mely – kikerülve a tudást felhalmozó és közvetítő intézmények ellenőrzése alól, s az expresszív célok szabad prédájává válva, a játék és a művészet fennhatósága alá kerül. Mivel a tudatos felülethez közelibb élményrétegekben a törvénytudat, az ismeretszerű elrendezés differenciáló determinációi alól való felszabadulás a döntő, a mélybe elindulva előbb a játékosság örömével

találkozunk. Ha tovább folytatjuk az archaikus élmények irányában való alászállást, a distinkciók vagy formák szelekcióját, a tudás terheinek levetését, úgy az ismeretlen anyaggal kerülünk szembe, melyet kifejezések által nem kontrollált tartalomnak tekinthetünk. A kifejezések el nem rendezte tartalom vagy a „lét mínusz nyelv" képlet által jutunk el az iszonyat élményéhez, a lélekzsák „sötét mélyére". Ez a tiszta, vad, azonosíthatatlan differenciák világa, a kimondatlan reális.

A szimbolikus felület a jelen környezet objektumvilágának kifejezési formája, míg az imaginárius mélység a szubjektumé. „Az elmúlt rendszerint belsővé válik…" – mondja Schelling (F.W.J. Schelling: Philosophie der Mythologie. In. Ausgewählte Schriften . Bd. 6. Frankfurt am Main. 1985. 371. p.). A jelen objektumvilágként veszi körül a szubjektivitást, mely a múlt teljessége. Az érzékletek a jelen környezet kifejeződései, míg az emlékek és fantazmák a szubjektum történetéé. A spektrum felvége, legújabb származéka a jelen megjelenítésének eszköze, míg többi régiói a múltfeldolgozásé. A jelen az idő bőre, felszíne, míg a múlt a húsa, vére.

A szókép különlegességével, a nyelv festészetével és a szintaxis zenéjével, a stilisztikai devianciával szembeállítottuk a szemantikai rendszerek devianciáját, deviáns világokat, a nemlét képeit, a nemtudás archeológiáját. A fikcióspektrum valószínűtlenebb régiói, melyek ma egy-egy műfajnak vagy műfajcsoportnak felelnek meg, régebbi időkben a szellemi élet egészét benépesítették képzeteikkel; korszellemek süllyedtek le műfajszellemekké. A régebben a világkép egészét uraló kategóriák ma be vannak szorítva egy-egy fikcióműfaj rezervátumába. Minél kalandosabb vagy fantasztikusabb valamely fikcióforma, annál régibb világkép maradványait őrzi. A „rózsaszínű" giccs a biedermeier leszármazottja, az egzotikus és hősi kalandfilm a lovagkoré, a fantasy az eredeti ember kultúrájáé, a horror a félemberi rémületé, melyet legyőzött a kultúra felfedezése. Az egyes műfajok, több-kevesebb archaikus, archetipikus szimbolikával lévén telítve, nem egyidejűek, a történelem és a lélek más-más rétegeiből hoznak információt.

A spektrum megsokszorozódik. A filmműfajok rendszeréből kielemzett spektrumot megtaláljuk az irodalom történetében. A Gilgames eposzban még a fekete fantasztikum dominál, a Mahábhárata és a Rámájana a fekete és a fehér fantasztikum küzdelmét ábrázolják, a homéroszi eposzoktól a Niebelung énekig úgy bontakozik ki a fehér fantasztikumból a kaland autonóm szférája, ahogy korábban a mágikus fantasztikumból a fantasy-típusú képzelőerő. Cervantes regénye már a kalandot szorítja vissza úgy, mint a hőseposzok a fantasztikumot. Fent azt mondtuk, hogy a lélekzsák újabb rétegei vagy a spektrum fiatalabb régiói a léttel való traumatikus találkozás konszolidáló feldolgozását szolgálják. De elvégzik a fel nem dolgozott élmények elfojtását is. A fekete fantasztikum az írásbeliség kultúrájával konfliktusba kerülve rejtőzködött, s a film hozta el az időt a látható, kifejezett kultúrába való elsöprő betörése számára.

Az esztétikai szférát két irányba húzza szét az etikai és a vallási komponens hozzájárulása. Az esztétikai spektrum két irányból, etika és vallás által ostromolva fejlődik és differenciálódik, de az etikai komponenst mind inkább leváltja a technikai. E komponenseket az idő tengelyén elrendezve azt mondhatjuk, hogy a spektrum előbb vallási, később esztétikai majd etikai és végül technikai értelemmezőket termel. Ez azt is megmagyarázza, hogy az avantgarde idején miért váltja le az etikai töltésű művészetszemléletet a „formalizmus" technikai szempontrendszere. Ahogy a filmspektrum mögött ott az irodalmi, úgy találjuk az irodalmi mögött a vallásit, mely a vallásos ateizmus (a technokrácia vagy a politika kultuszai) mögötti

mélyrétegként őrzi a „Jóistent”, azon is túl a rettenetes szentség és a büntető istenek képét. A spektrum időbeli sokszorozódását kutatva Schelling hatol a legradikálisabb – modern szóval bioanalitikai – mélységekbe. „Amit mi természetnek nevezünk, az egy csodálatos titkosírással írt költemény.” – írja alapvető művében (F.W.J. Schelling: A transzcendentális idealizmus rendszere. Bp. 1983. 402. p.), ami azt jelenti, hogy már a természetben megvan, lefut a spektrum. „De a rejtély mégis feltárulhat, ha felismerjük benne annak a szellemnek az Odüsszeiáját, amely önmagát keresve, csodálatra méltó csalódás folytán mindig elmenekül önmaga elől…” – folytatja Schelling (uo. 402.). Ha Schelling természet, mítosz és művészet hármasságát, tehát a spektrumfolyamat háromszoros lefutását is figyelembe veszi, akkor a mitológia a természeti és művészeti kódok kommunikációjaként jelenik meg, akárcsak a gehleni ősfantázia, mely szintén a természet bölcsességét kódolja be a kultúrába.

Gondolatmenetünkben a film műfajspektruma, mint a léttörténet vadonatúj visszapergetése mögött pillantottunk meg régibb visszapergetéseket. A történelmi sorrend ennek fordítottja. A mítosz történik, a költészet cselekszik: a történés körében iszonyat, a cselekvés körében öröm a világ. A költészet felszabadul a mitológikus folyamat szükségszerűségei alól, „hogy szabad szellemmel térve vissza hozzá”, szabad azaz költői viszonyt alakítson ki alakjaival (F.W.J. Schelling: Philosophie der Mythologie. In. Schelling: Ausgewählte Schriften. Bd. 6. Frankfurt am Main. 1985. 602. p.). A történelmi logika szerint a költészet a mitológiai nyersanyag olyan újrafeldolgozása, amely egyrészt felszabadítja az egyéni fantáziát, másrészt a képzelőerő kombinatorikáját szembesíti az aktuális tapasztalattal, mely a gyorsuló időben mind fontosabbá válik. Csak amikor az emberi tudat felszabadította magát a mitologikus folyamat hatalmából, vált lehetővé a költészet. – írja Schelling (uo. 601.).

A múlt és a jövő nem világkorszakok, hanem eksztázistechnikák, hiszen a jelen az aktus pillanata, megfoghatatlan nagyság, melyből az örök érvényű megvolt világ és a végtelen lehetséges világ szellemileg megfoghatóbb tájaira nyílik kilátás. A jelen a lehívható lehetőségek vagy jövőidők és a lesüllyedt időrétegek, a múltak kontextusában jelenik meg, mint szakadatlan eltűnő közvetítés. A „még nem” rajongása és a „már nem” melankóliája a szellemi konkrétum, ám a tettbe való eldöntő belevetettség a – megfoghatatlan – realitás.

Annyi múltunk van, ahányszor megújultunk, és annyi jövőnk, ahány megújulási képesség rejlik bennünk. A keletkezéskor minden jövő, az elmúláskor minden múlt. A vég már nem süllyed le egy további jövő múltjává, mások jövőjének azonban múltjává válhat, s ezt a monomítosz vagy nagy narratíva közvetítésével teheti, ha igazol valamiféle „igaz egészt”. Az ember vége ily módon vált az elmúlt korokban dupla ajándékká. Egyrészt a bevégzettség által feltárta a szükségszerűségek birodalmát, a dolgok ismétlődő rendjét és megbízható törvényszerűségeit, az emberlét esszenciális formáját, másrészt, mivel nemcsak a tudásidő mint lényegbevésés és törvények megnyilvánítása, hanem az álomidő képviselője is minden, ami elmúlt, minden kilobbanó élet messiási vízióvá válik, mely az „itt voltam” kivonataként ad programot a jövőnek.

1.13.4. Az egyes műalkotás mint világeposz vagy lélekzsák

Griffith *Türelmetlensége* egy filmben szeretné összefoglalni az emberiség teljes eposzát, kipakolni az emberi egzisztenciát, átvilágítani létrétegeit, az iszonyat és kéj kegyetlen és

buja ősképeitől, melyeket nagy kedvvel elevenít fel, a példaszerű szeretetáldozat tragikus szépségén keresztül, melyet tisztelettel és áhítattal ábrázol, a szeretet-üzenet premodern degenerálódásáig és modern elaljasodásáig, a vakbuzgóság és álszentség megnyilvánulásaiig. Elvonul szemünk előtt a káosszal harcoló hősiesség, a prózával harcoló szeretet, a szeretet felfedezése kivételes sorsként. A nézőnek látnia kell, hogy csak azt iszonyatnak és kegyetlenségnek sikerül köznapi életté konszolidálódnia, újratermelni önmagát és a maga képére formálni a társadalmi reprodukciót, a szeretet kivételes állapot és ellenzék marad.

Egyedi műalkotássá koncentrálható-e a szellem eposza, a lélek fenomenológiája, kipakolhatja-e egyetlen műalkotás a lélek vagy a történelem zsákját? Nyomelemekben természetesen minden filmben jelen van a teljes kulturális és biológiai élményrendszer, a némafilm idején azonban eleven volt az ambíció a műalkotás extenzív élménytotalitásának megvalósítására. A hangosfilm korszakában, amennyiben egy-egy művön belül szeretnék kifejteni a nagy narratívát, egy műfaj kerül középpontba, legfeljebb két műfaj kombinációja. Bertoluccinál családregénynek álcázott politikai melodráma lesz az eposzból (*Huszadik század*). Geraszimov *Csendes Don*ja a szerelmi melodrámát dolgozza össze a (politikailag meghatározott) felettes én ébredését kifejtő fejlődésregénnyel, melynek mintáját *Az anya* illetve *A cár utolsó alattvalója* határozzák meg. A némafilm összefoglaló kapacitása nagyobb volt, mint a hangosé. A némafilmesek azért kereshették még az egyes filmben az extenzív totalitást, mert közegük homogén látványközeg, így művész és közönsége a művészi koncepciótól, és nem a technikai közeg ingerelnyelő és kibocsátó képességétől várta a teljességet. A mítoszokat és elbeszélésformákat elnyelő sűrítő képességgel már a megmozdult kép rendelkezett, s a pionírkorszak, melyben még nem fegyelmezte meg a művészt a kultúripar, a fantázia hőskorszaka még megengedte a homéroszi teljesség vágyát.

A *Türelmetlenség* kompozíciója – melynek lényegét legjobban azzal a kifejezéssel írhatjuk le, mellyel Sőtér István Az ember tragédiáját jellemezte: „álom a történelemről” – négy cselekménysík váltakozásán alapul. A jelentörténet, az egyleti hölgyek erkölcsjavító hadjárata, proletár szenvedéstörténet. Az unatkozó gazdag hölgyek agresszív mozgalmának költségeit a munkások munkabéréből vonják el. Az erkölcsvédelem címén indított munkászaklatást, a maradék örömök, pl. az alkohol és a tánc betiltását is a munkásoknak kell megfizetni. A következmény fokozott elnyomorodás, sztrájk, véres megtorlás s a férfiak gengszterizálódása, a nők prostituálódása, a dolgos kisemberek elnyeletése az alvilág által. A világjavításnak álcázott világrontás, erkölcsnek álcázott létrontás víziója a cselekmény alapsíkja. A „szomszédos” cselekménykszál, a Szent Bertalan éjszakája története, bár a feudális világban játszódik, nagyvárosi polgáridillként indul, melyre lecsap a királyi hatalom, a hatalmasok félelme a változástól. A jeruzsálemi szín, a farizeus gőggel küzdő szeretet, a felsőbbrendűségi komplexussal küzdő általános emancipáció programjának kinyilatkoztatása az „általános embert”, az emberiség ügyét felvállaló egyént mutatja be, míg a babyloni szín az „eredeti ember”, a bukás és elnyomás előtti őstürelem ábrázolására tesz kísérletet, s nem mélység nélkül való észrevétele Griffithnek, hogy csak a türelmetlenség elleni harcból kibontakozó türelem mély, az őstürelem hozzá képest frivol és korrupt.

Hogyan viszonyulnak egymáshoz a cselekmény síkjai vagy a cselekményben az egyetemes eposz énekei? Mi módon világítják meg egymást a lét és idő „zsákjának” rétegei? A proletár történet síkjáról, az első szekvenciából nem a francia, hanem a jeruzsálemi színbe

lépünk át, az egyleti hölgyek fontoskodását a farizeusok gőgös vonulása követi, majd a francia szín bontakozó vallásháborúja következik. A jelenbe visszatérve Jenkins kisasszony világjavító törekvéseit a jeruzsálemi és a francia szín élményein keresztül látjuk, a népnevelő buzgólkodás úgy jelenik meg, mint modernizált türelmetlenség és álcázott gyűlölet. Eme oda-vissza mozgást követi az első babyloni szekvencia, melyet a kamera hatalmasra nyíló látószöge vezet be, az általánosítás új nívójának szuggesztív kifejezéseként. A cselekmény merítésének babyloni pólusa az előző síkokon bemutatott konfliktusokat, a monumentális díszletek között, istenek, Baal és Istar harcává fokozza. Babyloni Baltazár, az Erósz és a Türelem királya, úgy törvénykezik, mint Brecht A kaukázusi krétakör című darabjának bölcse: a leányvásáron eladott szép lányok árából lesz a csúnyák hozománya, így azok is férjhez mehetnek. A Hegyek Lánya fiús nő, akiből bátyja „rendes nőt" akar csinálni, Baltazár azonban megajándékozza a Constance Talmadge által játszott hősnőt a Szabad Választás Pecsétjével. A konzervatív Griffith képe az őstürelemről alapvetően és amerikaiasan liberális: az orgia és a „harmadik nem", az androgün nő víziója. Istar mint az Erósz és a türelem istennője jelenik meg, az ő ős-éráját képviseli a babyloni szín orgiasztikus erotikája, melynek Baal, a szadisztikus felettes én fellépése vet véget. Az Erósz ellenfele, a szadista felettes én szövetségese a Kyros hadainak inváziója által képviselt sötét princípium, mely a pszichoanalízisben a Thanatosz nevet kapta. A sötét hadak úgy árasztják el az elkényeztetett, kéjes, élveteg világot, mint majd a horrorfilmek és inváziós sci-fik rémei, hadai földünket, vagy éppen maga a semmi a *Végtelen történet* varázsbirodalmát. A fanatikus főpapnak le kell győznie a türelem királyát, hogy Jézus egy magasabb Erósz, a szellemi szeretet képviselőjeként lázadhasson az alapsíkon győzelmet aratott, az emberiség eredeti bukása által hatalomra segített Thanatosz ellenében. A Thanatosz is értelmet nyer, az Erósz Agapévá vagy Karitásszá alakítójaként: a vele való harc világából születik újjá az eredetileg korrupt-orgiasztikus türelem, most már bölcsebbként. A hősiesen küzdő Baltazár ugyanis előbb legyőzi Kyros hadait, ám a győzelmet követő mulatozás idején nyílnak meg Babylon kapui s a kába, mámoros, élveteg Babylon az, ami legyőzetik.

A régebbi síkokon, a jelentörténetet értelmező rétegekben kezdetben a pozitív élmények dominálnak, a kollektív öröm, a családi béke, a valódi szeretet szelíd tanítása, mely nem hadjárat, mint Jenkins kisasszonyé és társaié. A csoda (a víz borrá válása) nem a legrégibb síkon jelenik meg, hanem a másodikon, mert a legrégibb sík az eredeti bukás története, ahol betör az emberiség kollektív, negatív sorsfordulata, az elnyomás, az ember elszakadása a természettől, a földé az égtől. A legrégibb sík vezeti be az iszonyatot, s a további síkokon keressük a gyógyulást. A jelensík veti fel a problémát, míg az őssík ábrázolja a probléma keletkezését, a problémamentes naiv állapot, a lét és lélek békéje elvesztését, a köztes síkok pedig szolgálják a kategóriák kidolgozását, melyekkel a probléma értelmezhető (gőg, gyűlölet, önzés). A jeruzsálemi sík tanúsága szerint a válasz ugyanúgy adott, mint a probléma, az utóbbi azonban asszimilálja, eltorzítja a választ (fanatizmus, képmutatás). A jelenben a Mae Marsh által játszott munkásasszonyt a gondoskodás és segítés nevében fosztják meg gyermekétől, ám a kegyetlen aktusra válaszoló jeruzsálemi sík, Jézus szava („Engedjétek hozzám a kisdedeket.") rögtön jelzi az eredeti eszményt, melynek nevében követik el kegyetlenkedéseiket a lelki bestialitás erkölcsi hadjáratát levezénylő vénkisasszonyok („poszt"-nők, anti-anyák).

A munkásasszony kezében alkoholos üveget találnak az alkoholtilalom idején (mellyel nátháját kúrálta). A bizonyítékok nem az igazságnak, hanem az önkénynek és kegyetlen-

ségnek járnak kezére, a jogrendszer empirikus, mechanisztikus mivoltának szövetsége a retorika pervertált dialektikájával mind az önkény szolgája. A procedurális tökély és a fogalmi zsonglőrködés mind a bűnösök eszközei, hogy a maguk bűneiért áldozataikat büntethessék. Ezt duplán megerősíti a film, midőn bizonyíték alapján veszik el az anyától gyermekét és bizonyíték alapján kerül az apa börtönbe, holott mindketten ártatlanok. A törvénykezés gépezete a gazdagok mulatságainak, a morál fúriáinak és a ravaszkodó gengsztereknek a játékszere. Az utóbbiak akkor csempésznek fegyvert a lebuktatandó férj zsebébe, amikor az ki akar lépni a bandából. Az eredmény Mae Marsh anyamelodrámája, aki, előbb férjétől, utóbb gyermekétől megfosztva, az ablakon át vet lopott pillantást a „gondozók" által magára hagyott, elhanyagolt gyermekre. Valamennyiünk sorsát vetíti előre a melodramatikus gyermekdráma: lélektelen gépezetek őrlik fel életünk. A hazug erkölcs bemutatását követi a törvénykezés paradoxiájának jellemzése: a törvény nem éri el az igazságot, mert gépezet műve, nem ihleté és empátiáé. Ha a törvény önállósul, s már nem a törvény szubsztanciája az erkölcs, akkor a törvény a hatalmi önkény szép maszkja csupán. Ugyanaz a kegyetlen, lélektelen hatalom a törvény, konszolidált, sterilizált formákban, a mában, amit a legelső idősíkon Kyros gyilkos hadai képviseltek, hoztak be a történelem színpadára.

A babyloni történet tárgya a háború felfedezése, a reá válaszoló jeruzsálemi síké a béke felfedezése, a hugenotta dráma a nyílt terror története, míg a munkásdráma az álszent terroré, a kifinomuló kíné, mely, mint a rendőrterror képei hangsúlyozzák, bármikor átcsaphat, ha az áldozat ellenáll, nyílt terrorba. Az ős-színben megbukik a türelem, mint világ, s a jeruzsálemi színben újjászületik mint ellenvilág. A hugenotta szín kvázi-holocaustjában az új világ, a modernizáció mint totális racionalizáció, mint az élet és halál fölött is rendelkező biopolitika éli ki magát, míg a jelenszínben a szolidaritás és szeretet ellenvilágának érvényesülési lehetőségeit keresi a film: vezet-e ösvény, a képmutatás, igazságtalanság és terror világában, a takaréklángos népirtásként felfogott mindennapi élet kietlenségében, az emberiesség újrafelfedezése és érvényesítése felé? A korábbi színek a szépségtől vezetnek az iszonyathoz, Babylon áruló főpapja kaput nyit az invázoroknak, a barnaszemű hugenotta lányt megerőszakolják és lemészárolják a zsoldosok, Jézust keresztre feszítik. A fordulatok eredménye a sivár jelen, mely olyan mélyre süllyedt, hogy már csak a világ fordított metamorfózisa elképzelhető. Miután a hugenotta színben állampolitikává vált az orgyilkosság, a jelenszínben pedig valamennyien megnevezhetetlen és rajtakaphatatlan kiszolgáltatottságban senyvedünk, a párhuzamos montázs és a késedelmeskedő segítség ajzóeszközei által idézi fel Griffith a fordulat elkerülhetetlenségének érzését. A megoldás során, érdekes módon, a „szomszéd" kategóriája kap szerepet, mint majd Levinas etikájában. A hősnőnk szenvedését végignéző szomszéd segítségével sikerül végül megakadályozni a férj kivégzését. Hosszú képsorokat vesznek igénybe a próbakivégzés, illetve a kivégzés előkészületei: ez vár ránk, ha nem vesszük védelmünkbe egymást.

A kivégzési előkészületek váltakoznak az autós száguldással, s a halálos veszedelem és a megmentés közé iktatja be Griffith a golgotai nagytotált. A megmenekülés pedig előkészíti a záró víziót: megnyílik az ég, a csatázó népek leteszik a fegyvert, kertté válik a csatatér. Griffith műve példává absztrahálja az embersorsokat, melyekből hiányzik a szereplőkkel való kapcsolatunkat elmélyítő intimitás. Az illusztratív parabolizmus és a szuperfilmi szenzacionizmus nem erősítik egymást, bár Griffith ízlése kiegyenlített viszonyt teremt közöttük. A film szerkezete bonyolultabb, semmint hogy a kor érzékei csiklandozására beállított mozi-

nézője felfoghatta volna. A múlt a kisiklások története, melyeket azért idéz fel és zsúfol bele a jelentörténetbe Griffith, hogy ezzel meghatározza az öntudat feladatát: szembenézni a múlttal, hogy elkerüljük a kisiklásokat, kilépjünk az emberség bukása által előírt sorsból, szabaduljunk a csapdából. A film drámai működése hasonló a pszichoanalíziséhez: egy jelenkonfliktus kiéleződése aktiválja az őskonfliktus felé vezető nyomozást, hozza felszínre a jelenben, az élet és a tudat felszínén jelt nem adó, legfeljebb indirekt, improduktív módon megnyilvánuló emlékmaradványokat. E bonyolult üzenet azonban nem jutott el a nézőhöz.

Kertész *Szodoma és Gomorra* című filmje a *Türelmetlenség* vonzó-taszító mivoltáról tanúskodik, melynek dramaturgiáját jelentékeny egyszerűsítéssel követi, a vállalkozást az eredeti ambícióhoz képest szerényebb koncepció és triviálisabb tematika által érezve sikerre vihetőnek. Kertész jól érzékeli, hogy felületesebb megoldás a történelmi vagy morális parabola, mely történelmi ismereteink alapján keres modelleket és párhuzamokat, és mélyebb megoldás lehet emberlétünk létkomponenseit bennünk élő és ható formában, megélt konfliktusainkban szembesíteni egymással. Bennünk élnek az idők, ösztön és kötelesség, ösztön és számítás, számítás és nagylelkűség, önzés és szolidaritás stb. konfliktusaiként. A világfilm egyben az értelmezés világtörténetét is magába sűríti, ahogy elődeink konfliktusait a magunkéval értelmezzük, vagy megfordítva. A *Türelmetlenség* elmaradt sikere korrekcióra késztet. A dramatikus intenziválás, a cselekmény koncentrálásának és az érzelmi légkör intimitása melodramatikus szerelmi háromszögekre támaszkodó kidolgozásának irányában megy el, hogy a nézőre hagyja az értelmezést, s fel is ébressze benne az ehhez szükséges érdeklődést és szenvedélyt.

A cselekményt exponáló szerelmi háromszög állítja középpontba Mary (Lucy Doraine) alakját, kinek szerelméért a szobrász és a tőkés verseng, a férfi a kultúra csúcsán, aki alkot, és a férfi a társadalom csúcsán, aki kifoszt, kisajátít, akit autójára felugró s durván lelökött, tönkretett ember vádol, mire az önelégült, cinikus, kövér óriás a gazdaság törvényeire, a tőke akaratára hivatkozik, elhárítva a személyes felelősséget.

Két autó fékez hirtelen, áll meg egymással szemben, és az anya úgy adja át lányát a gazdag kérőnek, vásárlónak, húsz ezer fontért, mint a gengszterfilmekben a kábítószert szokás. Griffith az intoleranciát vádolja, Kertész a kegyetlen, parazita társadalmi berendezkedéssel kapcsolatos toleranciát, mely nemcsak a lánya „bőrét" vásárra vivő anyát, magát az áldozatot, a lányt is jellemzi. A gazdag Harber luxusvilágába belépő Mary további sorsának kerete a vég nélküli orgia, mely az *Édes élet* vagy *Az éjszaka* unatkozó polgárainak frivol világát előlegezi. A palota és a kert, táncoló, ölelkező, összefonódott vagy vonagló testek látványával ajzza Mary hedonizmusát. Az orgia, az örök mulatság itt nem az örök öröm nosztalgiáját, nem a bűnbeesés előtti állapotot képviseli, mint Griffith-nél, ahol az eljövendő háború ellentéte az ölelések dekoratív szövedéke. A mulató társaság nem a faunok és nimfák hancúrozását idézi a görög ligetekben, hanem a Hieronymus Bosch-féle gyönyörök kertjét.

Mielőtt a jelenből átkerülnénk a múltba, a lélek és az idők mélyére szálló értelmező utazást megelőzi magának a jelennek a kimozdulása, Mary átalakulása, aki a festő modelljéből, boldogságra alkalmas, vidám lányból, kéjes bosszúra vágyó bestiává változik, mint „húsz ezer fontos leány". A tőzsdekatasztrófa azt mutatta, hogy a pénz művel a világgal szörnyű csodákat, az orgia azt, hogy hasonló a test hatalma is. A pénzmágia és a testmágia közös vonása, hogy mindkettőért minden megkapható. Mary, amiért Harber elcsábítja és megszerzi őt a pénz hatalma által, elcsábítja Harber fiát, így áll bosszút a test hatalmával. Ezzel új, az

előbbire rátornyozott második melodrámába kerülünk át: az egymásra tornyozott, egymást fokozó melodramatikus konfliktusok kavarják azután fel a múlt és a lélek „mélységeit". Mary tehát eladta magát, lelke elveszett, új harc bontakozik ki, melyben most már nem a középpont a lány, hanem az egyik szélsőség. A harc most Harber fiáért folyik, a mostohajelölt, Mary, és a pap-tanár (Várkonyi Mihály) küzdenek az ifjú lelkéért. A „tiszta férfiúság" és a „nő mint áru" harcolnak, s e küzdelem tárgya az élet kezdetén álló fiatalember. E küzdelemben mozgósítja a nő, a filmcselekmény legfrivolabb alstruktúrájaként, az ödipális háromszöget. Egyszerre udvaroltat magának apával és fiával, egyszerre rendeli őket randevúra, éjfélre a kerti pavilonba, hogy ott a szerelméért birkózó hímek küzdelmét ösztönözve, kést nyomjon a fiatalember kezébe, s vele vágassa le apját. A fiút apagyilkosságra veszi rá az anya, enyhítő körülmény, hogy mostoha, ráadásul csak jövendő mostoha, az enyhítő körülmények azonban csak felszabadítják gátlástalanságát. Ezt az erotikus thrillert azóta sem merte senki ilyen provokatívan, s a pusztító nő iránti ennyi csodálattal és rokonszenvvel, még egyszer megcsinálni.

Miért nem veszíti el a fiút gyilkosságra késztető, majd a közös gyilkosságért őt vádoló nő mozinézői rokonszenvünket? Az erotikus thrilleri konfliktust megelőzően a nőt kisajátítja és birtokolja, ami itt egyúttal azt jelenti, hogy bitorolja, egy hozzá nem illő és általa nem szeretett atyai figura, megfosztva őt a hozzá illő férfiaktól, és azokat tőle. Ez itt nem a nagyság, a hím-minőségek műve, nem természetes, mint az ősi hordában, ezért perverz és undorító. A pénzcirkuláció, mint minden más törvényt aláásó, uralkodó törvény, lerombolja a nőcirkuláció tendenciális érzelmi törvényét, a szerelmet, helyreállítva a vadság állapotát, melyben a destrukció az elosztás szabályozója, új vadságot teremtve, a piac vadságát, melyben mindent szabad és nem érvényes többé semmiféle érzelmi vagy erkölcsi, emberies mérték vagy szabályozó. A piac monopóliuma a destruktivitás kivédhetetlen és steril, rajtakaphatatlan és vádolhatatlan változatát viszi győzelemre, mellyel szemben partizán-stratégiákkal lehet csak védekezni, a női önvédelem is egy új típusú destruktivitás kifejlesztésében áll, mely az obszcén princípiumát veti be a patriarchális terror ellen. Mary kéjes, gyilkos erinnysszé válik, ki saját lelke lemészárlásáért áll bosszút. Apa és fia után a fiú lelkéért harcoló szent embert, a papot is elcsábítja, aki később meggyónja felettesének lelki megingását. A siralomházban a papra szemet vető szép bestia itt is tovább harcol, villámló szemű, sátáni mosolyú, bájos szexterminátorként, egyúttal Margarete von Trotta bebörtönzött, lázadó hősnőjét is előlegezve (*Ólomidő*).

Az erotika jelrendszere küzd a pénzzel. A pénz a gyilkos hatalom, az erotika pedig a gyilkos gyilkosa. Az Erósz oszcén és destruktív felfokozásának az a célja, hogy az Erószt ellenhatalomként etablírozza a tulajdonnal és a destrukcióval szemben. A bűnösnek, noha pompás temperamentumának tombolását fölöttébb élveztük, bűnhődnie kell, már csak azért is bűnhődve kell látnunk, hogy nem egészen jogosulatlan bűnei által motivált rokonszenvünkről ne kelljen lemondanunk. A monetáris terror elleni plebejus lázadást és a női szexterrorizmus iránti rokonszenvet kompenzálni kell, hogy a film közfogyasztásra is alkalmas tömegművészeti műalkotásként hintse el a lázadó érzületet, mellyel be van oltva. A csábos szecessziós világból, a Kertész által kreált kései, dekadensen túlerotizált szecesszióból (szexcesszióból, szex-excesszióból) váratlanul expresszionista díszletek közé kerülünk, a jelenszín cselekményének szükségszerűsége, akárcsak Griffith filmjében, itt is a halálos ítélet konklúziója felé halad, s mindkét filmben a konfliktussal együtt rezgő, általa mozgósított mélyrétegek, múlt idők tanulsága teszi elkerülhetővé a végkifejletet. Az „ördögi kísértés" által megérintett pap

idézi fel a siralomházban Sodoma bűneit. Ezzel lépünk át a jelenből a múltba, a tudatból a tudattalanba, még nem tudva, hogy már régen, a kerti pavilonban átléptünk az ébrenlétből az álomba, tehát az álom – a film ősképe illetve az önreflexív film önképe – pakolja ki az időket, hántja le az emberi egzisztencia maszkjait, néz szembe azzal, amivel a tudat nem tud és nem akar szembesülni. Maryt az álom gyógyítja, a mozinézőt pedig a Mary álmát megelevenítő film. A pap példázata mese a mesében, mert már az erotikus thriller is mese, nem Mary életének valósága, már a lázadást is álmában csinálta végig a leány, aki elaludt, míg a két rivalizáló kérőre várt a botrányos randevún. Az álom a hamis választás következményeivel szembesít, a szodomai mese az álomban pedig felnagyítja a következményeket. A szodomai szín nagyító alá veszi a lélekromboló választás vagy önfeladás következményeit, s a gomorrai szín az előbbihez képest is fokozza a nagyítást. Figyeljük meg múlt, álom és mese kapcsolatát: a szodomai illetve gomorrai képsorok előbb múltként jelennek meg, később értékelődnek át álommá: az objektív idők ezáltal átalakulnak szubjektív struktúrákká, az álomban kiforduló bensőséggé, felszínre kerülő lelki létrétegekké. A *Szodoma és Gomorra* cselekményében a realitás az érdekektől és csábításoktól illuminált tévelygés, és az irrealitás (álom és mese) az igazság, mert egyrészt ez utóbbi fokozza a bűnt hangsúlyossá és láthatóvá, mely bűn a realitásban gyakran csak tendencia, csak a viszonyok rajtakaphatatlan eltolódásokban megnyilatkozó torzulása, azért folytatható, mert nem éleződik nyilvánvalóan tragikussá és felháborítóvá, másrészt szintén ő, az irrealitás kapcsolja össze a bűnt, a valóságnál következetesebben, a bűnhődéssel. Az irrealitás tehát az a világon kívüli hely, ahol igazság és erkölcs lakik, s a kérdés, hogy lehet-e vajon valahogy importálni őket az ellenálló realitásba?

Szodomában előbb Lót feleségeként jelenik meg Lucy Doraine, Gomorrában pedig utóbb mint diktátornő. Előbb egy férjjel műveli, amit utóbb egy néppel. Asszonyként istenét és férjét is megcsalja, az idegen templom az idegen ágy metaforájául is szolgál. A múltsíkoknak ezúttal olyan értelmező kapacitásaik aktivizálódnak, melyeket a szerzők nyilván nem akartak és terveztek. A Lót feleségeként viszontlátott Lucy Doraine kicsapongásai azt bizonyítják, hogy a vérmes nő szeretett feleségként is ugyanúgy reagál, mintha szexárucikként bocsátják áruba. A szodomai szín a pénzről a testre hárítja rosszérzésünket, s újfent bizonyítja, hogy Pandóra szelencéje Pandóra testét jelenti, s így az utóbbit nem szabad „kinyitni", mert benne laknak a kontollálhatatlan, pusztító viharok. A cselekmény, mely az első síkon nem nélkülözte a plebejus társadalom- és kultúrkritikát, eme további sík hozzáillesztése következményeképp most már a férfinek a nőtől való szorongásairól szól, azokról a nőkről, akiket Balázs Béla így nevezett: „nagy nők". A szodomai szín hozzájárulása a Lucy Doraine-féle nőképhez azt bizonyítja, hogy a piac törvénye és az ösztön törvénye, az őstörvény és a modernitás törvénye nemcsak összhangban vannak, hanem fel is pörgetik egymást. Vagyis, amit a modern nagyvárosi harcos „kavar", azt a benne élő vadember „kavarja". A szodomai történet a pénzről a testre hárítja át a vádat, s a kettő együttesében mindenfajta öncélú cirkulációra, melynek nem az egyéniség a mértéke. Lucy Doraine, aki a mában még a szentéletű szerzetestanárt csábítgatta, Szodomában magát az „Úr angyalát" akarja elcsábítani, s midőn ez nem megy, angyal-lincselésre uszítja a csőcseléket. Előbb az álomba szállunk alá, majd az álombeli tanító vezet tovább az álomszimbolikából a mitikus szimbolikába. Így lép fel a fantasztikum, de nem az ember alatti szörny gyilkol halomra bennünket, mint a horrorfilmben, hanem mi gyilkoljuk az emberfeletti angyalt, miáltal magunkban kell felismernünk a szörnyvilágot. Az erotikus thriller apagyilkosságát a fantasztikus nívóra való továbblépés

angyalgyilkossággá fokozza, miáltal érdekes műfaji kombináció elementuma körvonalazódik, mely csak a legutóbbi években bontakozik ki az USÁ-ban, a mennyei és pokoli, horrorisztikus és fantasy-szimbolika keveredésével, s melyet horrorisztikus fantasyként vezethetünk be a műfajrendszerbe (*Angyalok háborúja*, Lussier *Drakulá*ja stb.).

Kertész Kordával közös témájánál tartunk, mely az európai szecesszió élményeihez kötődik: a félelem a „nagy nőtől". E filmeket bizonyára különösen termékeny lehetne Korda Mária- illetve Lucy Doraine-portrékként értelmezni. Láttuk, hogy a „női ördöggel" szemben nincs jó megoldás, szeresd vagy hagyd sőt add el, az eredmény azonos. A jelenszínben női Mefisztóként áll bosszút a férfinemen Faust-beli nőtársa, Margit tragédiájáért, utóbb pedig, amikor szerelmet kap, eltaszítja azt, és a nyers erotika korlátlanságát követeli, a szerelmet a rabsággal s az erotikát a szabadsággal azonosítva. A jelenben az ostromló, szexvadász férfit semmisíti meg, a múltban pedig ő az ostromló szexvadász, megsemmisíti az ellenálló angyalt, akit a tömeg hurcol a vesztőhelyre, de az eksztázisban villogó és vonagló Lucy Doraine gyújtja meg alatta a máglyát. Megint csak a fantasztikus kiélezés mutat rá a kevésbé kiélezett helyzetek igazságára: ha minden erotika „égésként" definiálja magát, akkor a kacér provokátor eddig is csak ezt tette, szakadatlanul „alágyújtva" minden időben a jelen és múlt férfiainak. A nő erotikájának kiélezése fokozza fel a férfiúság ellenállását: ha Lucy Doraine szexterrorista, vagy ha tetszik „szexuálfasiszta" fogyasztónő, akkor Várkonyi Mihály – mint angyal vagy tiszta férfiú – az antifasiszta ellenállás mintájára elképzelendő antierotikus ellenálló.

A film alaptörténést értelmező síkok által kihozott „álomgondolatainak" egyike a szecessziós nő vonzó-taszító mivoltának, félelmes és ellenállhatatlan attraktivitásának analízise, de van egy másik „álomgondolat" is, mélyebben elrejtve, mely a szodomait követő gomorrai színben fog jobban kibontakozni, a forradalom iránti ambivalencia, szintén elutasításnak álcázott bűvölet és kötődés. Szodoma elpusztul az angyal egyetlen intésére. Miért? Miért olyan nagy bűn Sára promiszkuitása vagy a szodomai orgiák, melyek egyébként ugyanúgy néznek ki, mint a Griffith-film aranykori örömei? Miért kell mindezért egy nép halálával lakolni? A Kertész filmje által elfojtott „álomgondolat" az, hogy a gyönyörök kertje, a kéjtemplom, a korlátlan kicsapongás a mások rabszolgamunkáján alapul. A korlátlan szabadság eszméje a mások korlátozatlan elnyomásának és rabságának kifejezése, a birodalmi központ hedonizmusa és luxusa az emberiség szenvedését panaszolja fel és az egész világ elnyomását vádolja. Ez az eszme, mely a *Türelmetlenség* jelentörténetében még kegyetlen világossággal artikulálódik a tömeggyilkos rendőrterror képsorában, s a többi síkok még általánosítják is, időközben elfojtásra került, mert most a közben kibontakozott orosz forradalom félelmes eszméjét jelenti a Nyugat számára, nem a polgári radikalizmus örökségét: már az Internacionálé visszhangzik benne, nem csupán a Marseillaise. A második számú álomgondolat olyan eszme, amit Kertész, aki pár hónappal korábban még a Tanácsköztársaság funkcionáriusa, ismer, de a Nyugat nem akar hallani. Kertész pedig azért mond le közvetítéséről, mert már a lázadást is belülről ismeri, mint az elsöprendő rend rettenetes karikatúráját, újabb katasztrófát. Ezért kell a szodomaira még a gomorrai színt is rátornyozni, diktatúrát és néphalált. A *Szodoma és Gomorrá*ban elfojtott második álomgondolat azonban nem végleg elfojtható, a *Moon of Israel* rabszolga-eposzában csakhamar visszatér. A film egyik szép jelenetében esti korzót látunk a hatalmas díszletek között, az alkonyi városnak az afrikai nap diktatúrája alkonyán fellélegző életét. Ám a fellélegzés is privilégium, egyszerre megjelenik a kényszermunkából hazaterelt holtfáradt rabszolgák csapata, mely néma vádként vonul át a városon.

A szodomai epizód végén tanúi leszünk Sára halálának, aki úgy válik sóbálvánnyá, mint az igazi horrorfigurák, Terence Fisher *The Gorgon* című filmjében. A sok kéj, Mary kéjei, majd Sára kéjei, az iszonyatban tetőznek. Lót kimentené Sárát a katasztrófából, a nő azonban, jobban kötődvén a bűnös városhoz, mint férje, visszanéz. A lélek előre néz, a test visszanéz, az a kérdés, a lélek vezeti-e a testet vagy a test a lelket. Ügyes trükkel változtatja Kertész Lucy Doraine-t sóbálvánnyá, az őscsodák negatív csodák, horrorcsodák, a melodrámai sík problémafelvetésére ők válaszolnak. A *The Moon of Israel* rettenetes csodái is az igazság vádló tükrei: a mózesi csodatétel pillanatában a kiváltságosok csecsemői pusztulnak, míg egyébként nyilván a rabszolgák körében általános a csecsemőhalál. (Ez a megfordítás azonban a forradalom kegyetlen alapstruktúrája: Kertész Mózese ily módon kissé Lenin alakjának visszhangjává is válhatott a kor befogadói kultúrájában. Kertész itt pontosan úgy ábrázolja Mózest, ahogy napjainkban Slavoj Žižek az egy eljövendő forradalom perspektívájából látott Lenint: ha a szív nem tud szívtelen lenni, nem győzheti le a szívtelenséget.)

Szodoma a piaci kapitalizmus, a mániákus fogyasztás, az őrült, öncélú, mindent magával sodró, nemcsak konformitást, hanem a konformitásnak gyorsuló tempót is diktáló cirkuláció szédülete, Gomorra pedig az önkényuralom. Ugyanaz a típus, aki Szodomában élfogyasztó, Gomorrában diktátornő. A gomorrai színben kényszermunka-tábort látunk és ellenzéki intellektuelt, akinek megkorbácsoltatása után népfelkelés tör ki. Kertész megálmodja 56-ot és 68-at, a diktátornő idegen csapatokat hív segítségül, itt ő játssza, maga a hatalmi csúcs tölti be azt az áruló szerepet, amit Griffith koncepciójában a több hatalomra törő másodvonal kielégületlen gonoszsága. A diktátornő idegen megszállókat hív segítségül, a hódítók lemészárolják a népet, ezúttal a hatalom önmegerősítő önélvezete motiválja a háborús katasztrófafilm képsorait, amit a *Türelmetlenség* esetében még az árulás. A világdráma azonban továbbra sem alakul át politikai parabolává, a *Türelmetlenség* sorsának tanulsága késztetheti Kertészt, hogy e tekintetben visszafogja magát, és megmaradjon az asszonyportrénál. Szodoma és Gomorra között ugyanaz a bestiális transzformáció kettőződik meg, mely már a jelen- és a múltszínek között is hatékony volt: az ölelés kéje az ölés kéjévé fokozódik, a szép test már nem a maga „kis halálában" hanem a partner – a hóhérkézre adott fiatal gomorrai szerető – immár nem pusztán metaforikus halálában, s végül a nép tömeghalálában élvezi hatalmát. A Nagy Kurva mítosza a nőhúsban megtestesült terrorhatalom és a néphalál képévé fokozódik. Lucy Doraine Griffith szenvedő és önfeláldozó nőinek ellentétét formálja meg, s a nőképek sorrendje a radikális regresszió logikáját követi, a film hősnője, a cselekménysíkok váltását kísérő alakváltásai során, frivolból cédává és végül zsarnokká, pusztítóvá válik. Az erotika pusztító ereje már nem elég kielégítő, tovább kell lépni, a pusztítás erotikája fokoz tovább.

A csúcspontot kijózanodás követi, az álmot ébredés, ismét a pavilonban vagyunk, Kertész visszavonja mind az erotikus thrillert, mind az apokaliptikus horror-fantasy kezdeményeit. Visszatérünk az eredeti bekövetkeztekor észre nem vett pillanathoz, az elbeszélés észrevétlen kisiklásának pillanatához, a döntés előtti szituációba, midőn még nem következett be a visszavonhatatlan katasztrófa. Az elbeszélés vállalja magára a kisiklást, hogy megóvja hősnőjét. Ezzel programot ad, nemcsak terápiás, hanem megelőző szerepet is igényelve a művészet számára. A műalkotás nemcsak pszichoanalitikus terápia, még preventív szocioanalitikus társadalomkezelés is az ambiciózus világdráma koncepciójában. Lucy Doraine a jámbor reverzibilitás döntésre váró békéjében ébred magára. Időközben azonban a banalitás élveteg illuminációjából, a nagy kipakolás eredményeként, az alternatívák és a következ-

mények látásának szituációjába kerültünk: ez ennek a dramaturgiának a felvilágosodás emlékeiből táplálkozó ígéretes ambíciója.

A rémtettek álom-lány, álom-feleség és álom-királynő tettei voltak, az ébredő lány otthagyja a palotát, a kéjlakot és a kórházba száguld, ahol a művészt, ki az ő korábbi választásának áldozata, operálják. Az előbbi választás azonban nem volt igazán az övé, csak üzletasszonyi és karriernői eszményeket képviselő anyja választásának engedett. A lelket és időt kipakoló dramaturgia tehát beavató szerepet is játszik, a választás pillanatára készít elő. A választás pillanata pedig ellene fordul a világ spontán természetes hajlamának, a romlás tendenciájának, s az ember spontán készségének, hogy a könnyebb utat, a korrupció azaz a nem-választás útját válassza, ami a rombolás hajlamát jelenti, az építés nehezebb képessége helyett, amely képességet magát is fel kell az embernek magában építenie. A kipróbált, s immár a lélek zsákutcáiként visszautasított műfajokból, a horrorból, a horrorisztikus fantasy kezdeményéből, a katasztrófafilm, háborús film és a krimi, sőt a szexfilm törvényéből a végül megtalált kiút ebben a koncepcióban a melodráma beteljesedése. Miután a nőt áruvá teszi és megerőszakolja a tőke, a szerelmétől megfosztott nő – önbecsülését is helyreállítani hivatott – bosszúja az új hedonista kultúra, mely mind több destruktivitást szabadít fel. Az alaptörténetet értelmező első mítosz a promiszkuusnő története, aki egész városnak akarja odaadni magát, a másik a zsarnoknőé, aki egész népet pusztít el. Mindkettő a női hatalom példázata, a női test csábító és a női lélek elnyomó hatalmáé. Amennyiben ezeket visszavonatkoztatjuk az alaptörténetre, az már nem egyszerűen a nő áruvá válásáról vagy eszközzé tételéről szól, hanem arról, hogy a nőt megerőszakoló tőkést a testi szépség és az általa felszabadított erkölcsi nihilizmus hatalmával már megerőszakolta a nő. Ezért nem kell a tőkésnek végül bűnhődnie, és ebből következik a megoldás is, az ápolónői funkció felvétele, a helyszínváltás, a palota és kert helyett a kórház, a gazdag helyett a szegény férfi választása. Mary az amerikai filmek csillogó nagyvárosi éjszakájában autózik a kórházba, a férfihez, aki meg akart halni érte. A folyosón őrzi, itt virraszt, míg visszakapja a lábadozót. A szecessziós majd expresszionista díszletekből, melyeket a történelmi festészet képvilága követett, végül egyszerű, világos, puritán, funkcionális miliőbe értünk. Nem elég a kapitalizmus elleni marxista vagy a férfi elleni feminista vádbeszéd, a védekezést mindenek előtt a bennünk rejlő és dolgozó mefisztói elv legyőzésével kell kezdeni, ennek pedig előfeltétele a felismerés, hogy ez az önző tombolás elveszti realitásérzékét, és nem tud megállni az önpusztítás határán: a mefisztói elv immanens tendenciája az önpusztítássá fokozódás. Az önző tombolásnak tehát a halálösztön a lényege (tudattalanja).

A világszellem eposza, melyet a magas kultúra feladott, visszatért a populáris kultúrában, és a bulvársajtó könnyed, könnyelmű, botrány- és katasztrófacentrikus újságírói mentalitásával pergetik újjá. Így lesz „a szellem fenomenológiája" vállalkozásából, új kor és új médium feltételeivel találkozva, szellemi katasztrófafilm. Ebben van elrejtve ennek tudattalanjaként tengeti tovább életét a goethei „Pillanat" vágya, a döntés, a cselekvés pillanatának keresése a korrumpáló csábítások és elsodró történések világában. Az elbeszélés szelleme egy Karl Krausba rejtett Goethe, a bulvárszerző és a showman mentalitásába begyúrva, a tömegizléshez alkalmazkodva. Miközben a „szellem fenomenológiája" lesüllyed a triviális kultúrába, másrészről a világeposz mint individuális műalkotás eszméje a masscultot a midcult felé húzza. Fennáll a veszély, hogy az eredményt a tömeg nem érzi elég szórakoztatónak, az elit pedig nem érzi elég mélynek. Dönteni kell, erős végső ingerre van szükség, mely stabilizálja

a művet valamelyik oldalon: ez a döntő inger a melodramatikus szerelemkoncepció. Griffith is, Kertész is megsejtik, nem az a cselekvés, ha a kegyetlen világ törvényének engedelmeskedve, agresszíven taroljuk egymást, ellenkezőleg, az öntörvényű beavatkozás a világ törvényébe, s a mértékké válás. A Pillanatot a *Szodoma és Gomorrá*ban a melodramatikus szerelmi áldozatvállalás hozza el. Így a világeposzt végül teljesen asszimilálja a melodráma. A műfajok harcából egy műfaj került ki győztesen, az emberiségnek az a lesüllyedt eposza, mely a triviális kultúra hagyományrendszerében él, nem egyesíthető és foglalható össze egyetlen műeposzban, a kollektív tudattalan eposzának álomgondolata túlcsordul minden racionalizáción.

A kor filmje a moziban összegyűlt aktuális tömeg által koncentrált adagban élvezett tömény élmény, mely nem ad módot a distanciált szellemi szemlélődés távolságtartására, kivonulására az érzéki élményteljességből és kollektív élményközösségből. Ez az élménytípus duplán korlátozza a műalkotás időkeretét, 1./az idegek által elviselhető permenens felizgatottság, és 2./ az izmok által elviselhető kényszerű mozdulatlanság kettős mértékével. A *The Moon of Israel*t készítő Kertész felismeri, hogy e feltételek a melodrámába koncentrált, kevés szálú, de nagy csúcspontok felé haladó cselekmény által kielégíthetők. Így itt a melodráma kiindulópont is, nemcsak végpont. A *Moon of Israel* a világdrámát egy nép, a nép drámáját pedig egy szerelmespár drámájába sűríti. A *Moon of Israel* Merapija (Korda Mária) tökéletes ellentéte Mary alakjának: Mary a luxusnő, Merapi a strapanő, Mary az élvezetekben dőzsölő, hedonista promiszkuusnő vagy öntudatos fogyasztónő, míg Merapi népének minden szenvedéséből kiveszi részét. Merapi ősasszony és abszolút nő, akiben egyesülnek az idők vagy létrétegek, míg Mary, a modern nő, a felszínen akar siklani, kényelmesen és könnyedén, az eredmény azonban az, hogy bár Mary fut egy pár kört, maga és mások kárára, végül belőle is előtűnik Merapi lényege, a végső képlet azonos, végül ő is azt teszi, amit Merapi kezdettől tesz.

1.13.5. A lélek archeológiája

A fantasztikum poétikájának megalapozásán dolgozó Todorov vetette fel a műfajok periódusos rendszerének lehetőségét. A jelen őrzi a múlt képzeletformáit, s az elveszett képzeletformáknak is legalább elemeit, töredékeit. Az esetleges elveszett műfajok is rekonstruálhatók a meglevő műfajok viszonyai, s a közöttük nyíló rések alapján. Lehetséges műfajok is konstruálhatók a meglevők keverékeiként vagy alternatíváiként : a történelem által ki nem aknázott átmeneti lehetőségeket is felfedezhetünk, de új pólusokig is eljuthatunk. A műfajlogika feltárása a teremtő képzeletnek is új lehetőségeket ad. Megfigyelhetjük továbbá azt is, hogy milyen múltakat irt ki a képzelet. A tömegkultúrának s a filmnek, az előző századok kultúrájához képest, e tekintetben inkább a felelevenítés a jellemzője. A kereszténység és a felvilágosodás, mindketten „babona”-ellenes felvilágosodási hullámok, a mai tömegkultúrával ellentétben, amely kielégíthetetlen szimbóluméhségében felkutat és felhasznál minden korábban elvetett szimbolikus formát, ellenségesen viszonyultak a múlt tudatformáihoz. A kritikus, szelektív „kopernikuszi fordulatok” görög felvilágosodás óta jellemző hullámaival szemben a filmi tömegkultúra az egész mindennapi életet átható „anti-kopernikuszi” fordulatot képvisel. Többek között ez az egyik oka, hogy épp a filmesztétika tárja fel, tekinti

át a fikciópektrum egészét, melyben a korábbi művészetek bátortalanabbul vagy óvatosabban (ha tetszik: finnyásabban) mozogtak, s melynek tradíciójához szelektívebben viszonyultak.

1.13.6. A kultúrtörténet a film „pszichoanalitikus díványán”

A valószínűből a képzeletszerű felé haladó fikciópektrum úgy működik, mint egy mélyfúró berendezés. A normáltudat és normálnyelv természetes tárgyvilágával szembeforduló kaland és fantasztikum, felszabadítva az ábrándot, a gyakorlatias éberség, fegyelem és figyelem feláldozása árán, betekintést engednek a lélek mozgatóerőinek világába. A szellemi lét, a lelki léttörténet archeológiai rétegeibe vezető mélyfúrásról is beszélhetünk, mely feltárja a lelki élet forrásait, de beszélhetünk a lélek röntgenképéről is. Az elénk vetülő kalandos és fantasztikus műfajok képeit szemlélve elhagyjuk a közös és nyilvánvaló világot és alászállunk a titkosba, rejtettbe, közvetve megnyilvánulóba vagy pillanatnyilag inaktiváltba. Ebben a tekintetben a vetítővászon valóban igazi röntgenkép, a szellem apparátusa, melyet önmaga átvilágítására teremtett. Azt, amit eddig spektrumként szemléltünk, most rétegrendként tekintjük, a korábban egymás mellé írt egységeket egymás alá írjuk:

Próza
Kaland
Fantasztikum

A rétegrend eme legdurvább képét a rétegek sokaságára bonthatjuk: prózai, karakterisztikus, extrém, egzotikus stb. Minden kategória mindig tovább bontható: a modern kalandhoz képest deviáns az egzotikus, ehhez képest a történelmi kaland. A nem európaizált vagy amerikanizált régiók is többé vagy kevésbé egzotikusak. A régmúlt is deviánsabb mesékben, kalandosabb hőstörténetekben él, mint a közelmúlt: Napóleon nem versenyezhet Herkulessel.

A szóma szervei sem egyidősek, nem egyazon élettörténeti kor örökségei, a psziché „szervei”, „erői” sem azok. Az emóció ősibb örökség mint az értelem, a képi tudat „öregebb” a fogalminál. A különböző műfajok eltérő mélységekig ásnak le az időkben, szimbolikájuk különböző időkben ered, tanulmányozásuk feltárja az emberi szenzibilitás történetét. A fiktívtranszformáció segítségével újrafelhasznált, mesévé párolt elmúlt élmények és beállítottságok lerakódásának, a szellemtörténet kövületeinek tekintve a fikciópektrum valószínűtlenebb régióit, kibontakozik a szellem, a kultúra archeológiája.

„A mitológia olyan elmúlt dolgokat tartalmaz – írja Schelling – , amelyek rajta kívül elvesztek az emberi tudat számára.” Ennek kapcsán említi a fájdalom, a bánat, a rosszkedv, a bátortalanság történetét, olyan élményeket, melyek a természeti környezetből kiszakadt lényt késztethették kétségbeesett helyzetek megoldására, a kultúra teremtésére (F.W.J. Schelling: Philosophie der Mythologie. I. F.W.J. Schelling. Ausgewählte Schriften. Bd. 6. Frankfurt am Main. 1985. 392-393. p.). A szimbólumok maradandóbbak mint a csontok. Maradandóbbak mint a kövek, mert a kövek és csontok is porlanak, a szimbólumok azonban növekednek, védekeznek az idő múlásával szemben. Az archeológus ősi városokat ás ki, vagy a temetkezési szokások korai emlékeit. A szimbólumok azoknak az emlékeit is őrzik akiknek kövei vagy csontjai elvesztek, szétporlottak vagy máig be vannak temetve, s azoknak érzéseit és gondolatait is, akiknek az archeológia csak külső életformáit tárja fel. A történelem nagyobb része csak a szimbólumkutatás számára elérhető. A szimbólumokba nem-

csak az emberi kaland egésze van beleírva, hanem az állati és emberi összes átmenetei, s az emberi minden nem-emberi előzménye is.

A léleknek olyan rétegei vannak, melyek régebbiek, nemcsak az írásos emlékeknél, de a kőkorszak kiásott tárgyainál is. Ezek az élmények, melyeket a filozófia, az irodalomtörténet, a történettudomány, sőt az archeológia sem ér el, kutathatók, feltárhatók, mert a mai emberben is élnek. Ahol a történettudomány, a filológia vagy az archeológia elnémul, a pszichoanalízis vezet tovább. Ahol a pszichoanalízis – mint egyfajta orvostudomány, a gyógyászat és a hermeneutika találkozása – elnémul, az esztétika vezet tovább. Ahol a dolgok elnémulnak, a jelek vezetnek. Ahol a primér modelláló rendszerek elnémulnak, a szekundér modelláló rendszerek vezetnek. A normális nyelv csak a világnappalban lát, az esztétikai nyelv a világéjszakában is lát. A legtávolabbi élmények és tapasztalatok itt vannak velünk, az élményóra körbejár. Az élményóra neve a pszichoanalízisben tudattalan, a szellemtudományban tradíció. A lélek és a tradíció, a szubjektív és objektív szellem közös élményóraként őrzi az emberiség legtávolabbi és legrejtettebb élményeit.

A fikcióspektrum mint lelki mélyfúró vagy szellemi röntgengép megkonstruálása során, a fantázia logikáját követve, elmúlt időkbe alászállva, nem konkrét történelmi világnézeteket és életmódokat rekonstruálunk, csak egzisztenciális alapélményeket. A fantázia őrzi a régi korok élményeit, melyek nem hagytak írásos beszámolót, de csak a minden változást átvészelt, az emberi alapprogramhoz tartozó, az önteremtés nagy lépéseit képviselő alapélményeket. Az, hogy az esztétika olyan kultúrákat, sőt kultúra előtti érzékenységi formákat is elér, amelyekről a történetírás, sőt, a régészet sem tud beszámolni, azt is jelenti, hogy ez az esztétika nem a régészet vagy a filológia módján igazolható pozitív történeti tudomány. Lévi-Strauss még a mítosz strukturális antropológiája, az esztétikáénál sokkal „pozitívabb" kutatás esetén is felveti a kérdést, hogy vajon a mítoszhoz tartozik-e vagy a tudományhoz? A mítosz kebelezi be a tudományt vagy a tudomány a mítoszt?

Az igazolható tudás és a képzelet játéka, a tapasztalati elmélet és a tiszta képzelet konstrukciói között nyílik az igazolhatatlan, de evidens tudás (=egzisztenciális tudás) szférája. A szimbolikus tudás olyan életformákról és érzékenységekről tudósít, amelyekre csak annak alapján következtethetünk, ami magunkban őrződött meg belőlük Azok az elveszett világok, melyek nem hagytak maguk után könyvtárakat, városokat, házakat és temetőket, bennünk hagytak nyomot maguk után. Az ember lelki összetevőinek nem-egyidejűsége emberi és előemberi, emberi és állati élményekre is kiterjed. Az ember ismeri a vadállat dühöngését és a jóllakott vitalitás nagy békéjét, az élet teljes csendjét.

A lélek archeológiája a mély, az elrejtett, eltemetett, megtagadott, idegenszerű élmények lerakodóhelyeként kutatja az elbeszéléseket. Az egyén legtávolabbi, legelső élményei éppoly távol esnek a tudattól, mint az emberiség korai élményei; az egyéni élet öntudat ébredését megelőző része épp olyan megfoghatatlan, mint az emberi történelem filológiailag hozzáférhetetlen, nem dokumentált része. Ezek mind elveszett korok, de az elveszett korok élményei nem elveszett élmények: az összes későbbi élmények színezik, formálják őket, s ők hordozzák a későbbieket s visszhangzanak bennük. A közvetlen megnevezés titoktalan prózájára ráépülő indirekt szimbolika megszólaltatja a régit az újban, elfojtottat a tudatosban.

A szcientista pólust technofil részlegnek is nevezhetjük, mert a végül a kulturális realitásképet is illúzióvá nyilvánító szkepszise – a művészi nyelv önreflexivitásában találva meg az önazonos bizonyosság sarkpontját – a technikai műhelyproblémák kiteregetését, s az eszté-

tikai valóság termelését (valóságillúzió-termelés helyett valóságtermelést) tűzi ki célul. Az avantgarde mozgalmak végül az esztétikumot nyilvánították egyenrangú valósággá, elutasítva a köznapi élet mimézisköveteló, a művészt a maga krónikásává leminősítő zsarnokságát. Mégis a köznapi élet győzött. Miután a francia szellem a XX. század kezdetén az esztétikai érzékenységet nyilvánította magasabb rendű világgá, a XXI. század kezdetén az angolszász pragmatizmus, a művészet önformálása helyett, a művészetnek az élet önformálásába való belefolyásában pillantja meg az új perspektívát. Tehát még mindig ugyanaz a „nagy menetelés" folyik, a „valóság felé", melytől a nyugati szellem úgy látszik, nem szabadulhat, s melybe bele akar rángatni minden más szellemet. A formális jogi elkötelezettségű posztkoloniális esztétikának kellene talán materiális-erkölcsi antikolonialista esztétikává válnia, és a filmesztétikával szövetkezve, általános esztétikává előlépnie, hogy a nyugati, hagyományosan egydimenziós esztétika látókörét kitágítsuk.

A művészi valóságot termelő vagy a „jó életet" lakberendező neokapitalista esztétika is csak radikalizálja a szcientista pólust, törekvései ama pólus szelleme szerint valóak, hisz a tudomány sem öncélú, az ipart szolgálja. Ezért merünk, a spektrum jövő felé tekintő pólusának sokarcúsága és örök megújulása ellenére, kritikai éllel, szcientista pólusról beszélni. Bonyolódik a probléma: nem biztos, hogy a valóság azon a póluson van, ahol megjelenik, lehet, hogy ott tör be, üldözőként, ahol menekülnek előle. Lehet, hogy a legnagyhangúbb hódítás a leggyávább menekülés, lehet, hogy a forradalmak destruktivitása, könyörtelensége és hatalmi gőgje csak azt a kínos titkukat leplezi, hogy valójában ellenforradalmak.

A mágikus pólustól a szcientista pólus, az archaikustól és anarchisztikustól a modern és mérnöki formák, a mágusoktól a lélek mérnökei felé haladva a pacifikáció és a törvény, a tudás és a szervezettségi formák fejlődését követjük. Fordított irányban haladva az idő visszapergetése által tárjuk fel a lélek őstörténetét. A siker és munka, a konszolidált társas élet és a józan tapasztalat biztonságából szállunk alá a harc és rivalitás, a próbatételek, az érett lélekért és teljes emberségért való küzdelem, az infantilis boldogság, a természettel és az anyával való összeolvadottság megkérdőjelezetlen létjogát kifejező ősbizalom és a lét és semmi közvetlen szembenézését, a kezdetek kezdetének drámáját kifejező szorongás világáig.

1.13.7. Az összrendszer az egyéni lélekben

Mindenek előtt a filmek kórusára hallgatunk és nem az egyes filmekre, mert a tömegkultúra olyan helyzetet reprodukál, amikor az egyéni szereplők még nem váltak ki a kórusból. A mozijáró éppen ezért futóbolond, a különböző műfajokból (=időkből) hívó kiáltások felváltva faszcinálják. Mindannyiunkban él az összrendszer leképezése, a szubjektivitás mint az idők teljessége ébred a filmtől filmig szólító moziszenvedélyben. Minden befogadóban lesüllyed minden film egy tudattalan rendbe, amelyben minősítik és besorolják egymást, meghatározzák egymás helyét. Mindannyiunkban egy szőnyegbe vagy mozaikba foglalódik minden élmény. John Ford a pionírvilág tágas egeihez vonzódik, Hitchcock a bűn mélységeihez. A néző egyaránt otthonos lehet mindkettejük világában. Egyforma erővel szólíthat meg a Bava-filmek melankóliája, a Fulci-filmek hisztériája vagy az Argento-filmek artisztikus nihilizmusa. Az amerikai filmek extrém individualista mitológiájának értékelése nem kötelez, hogy ne szeressük pl. a Pirjev-filmek hősiességet és szolidaritást propagáló, aranykor-hivogató kollektivizmusát.

A szerzőkben specializáltabb, a befogadókban teljesebb formát ölt a lélek eposza, de minden szerző befogadó volt. Minden befogadóban kikristályosodik a mitológia valamilyen formája, mely az őt elérő filmek minőségétől függ, s amelyet az interpretáció megpróbál kiemelni a tudattalanból, s összefüggésbe hozni a fogalmi renddel.

Ha a valószerű és képzeletszerű, józan és őrült, nappali és éjszakai, fehér és fekete stb. formavilágokat spektrumként képzeljük el, a választék képe áll előttünk; ha azonban hierarchiaként látjuk őket, akkor a szimbolika úgy jelenik meg, mint a Mikulás zsákja, melyet kirámol az ünnepen, s minél tovább vár a gyerek, annál mélyebbről kapja a ritkább ajándékot; minél mélyebb rétegből származik (=minél messzebbről jön), annál boldogítóbb az ajándék (=boldogságmitológia, kaland, fantasy), de ez csak bizonyos ideig és mértékig van így, később (a túl messzi) ajándékok ijesztővé válnak. De akár kellemes, akár kellemetlen izgalmak: szenzációk. „A film specifikus műfajai vizsgálatának egyik fő hozadéka annak felfedezése, hogy melyek azok az elemek, amelyekre reagálunk." – írja Stuart M. Kaminsky (American Film Genres. New York. 1977. 12. p.). Egy forma, fejtegeti tovább, olyan hatóelemek által népszerű, melyekre a lélek erősen reagál (uo.). Hozzátehetjük: a műfajelmélet esztétikai érdekeken is túlmutató eredménye eme formák és hatóelemek rendszerezése. A lélekzsák felszíni rétege a dokumentum (híradó- és dokumentumfilm, tényfilm, dokumentáris játékfilm), a lélek és az élet találkozása, a tény (s ennek hermetikus, elitárius formáit csak a populáris mitológiák kutatásán túl, az elitesztétikában kell tekintetbe vennünk: olyan jelenségeket mint a dadaista tény vagy a happening stb.). A lélekzsák alsó rétege a lélek és a lét, a lélek és a semmi találkozása, a lét és semmi találkozása, az iszonyat. A lélek feneke és a pokol feneke, úgy látszik, a fikcióspektrum minden esetre így mutatja be: ugyanaz.

A rétegekben alászállva, a „zsákot" kipakolva, a szubjektivitást analizálva, mind szubjektívabb, az objektivizáló fogalomrendszerek számára egyre nehezebben értelmezhető rétegekhez jutunk. A szubjektivitás épp olyan nehezen hozzáférhető, éppúgy az indirekt szimbolikára szorul, mint a történelem előtti objektivitás. Miközben alászállunk, mind távolibb, idegenebb rétegeket keresve fel, visszafelé járva be az emberi érzékenység útját, pokoljárásunk eredménye az anyagi cselekvés és az emocionális képzelet világosabb szétválasztása és kölcsönös elidegenülése. A racionális én visszavonul, elmarad utunkon, s az előrehaladottabb szakaszokat átengedi az emóciónak és fantáziának. Az elmúlt világképek árnyai, ködképei között járva a mitikus és spekulatív világismeret elmúlt korszakainak kifejezéseit átveszi az önkifejezés: amiben az ember már nem ismeri fel a világot, abban még mindig felismeri önmagát. Mindez azért avult el világismeretként, mert már eredetileg is összekeveredett az emocionális önkifejezést hordozó álmodozással: a világismeret lyukait a régi generációk a legevidensebb ismeret, az önismeret alapján egészítették ki. A képzelet, írja Foucault, nem gyarapítja tudásomat, de felismerhetem benne sorsomat (Michel Foucault: Bevezetés Binswanger: Álom és egzisztencia című művéhez. In. Foucault: Nyelv a végtelenhez. Debrecen. 1999. 53. p.). Foucault a szív törvényeként s az egzisztencia kozmogóniájaként jellemzi a képzelőerő tartalmi világát. A „szív törvénye", a „lélek", a „szubjektivitás" mint önérzékeny érzékenység, eredendően esztétikai kategória, ellentétben a tudatos személyiséggel, mint adaptív tulajdonságköteggel. A tudatos személyiség a lélekzsák felszíni része, a lélek kérge a világ felé. A direkt szimbolika eme tudatos személyiség kifelé, az indirekt szimbolika befelé, a maga mélye felé forduló „oldala".

Az elhárító mechanizmusok, a kognitív disszonancia szellemi identitásképző és egyensúlyt tartó mechanizmusai olyan zárak, gátak és barikádok, melyeket az egyes rétegek közé emel a szellem, hogy tagadja a múltat és állítsa a jövőt. Ha csak a durva rétegrendet figyeljük, pl. próza, kaland és fantasztikum, vagy banalitás, vágy és iszony hármasságában gondolkodunk, a tudomány objektivizmusa vagy józansága a kalandvágy elfojtásaként, a vallás pedig az iszonyat elfojtásaként jelenik meg kultúránkban.

Ahogyan kikapcsolunk egy-egy lámpasort, úgy alszanak ki az alsó rétegek az egyénekben és kultúrákban. Vagy csak a felső rétegek fényfüggönye vakít, s takarja el az alsók csillagzatát, melyet az ősvilágkép dekonstrukciója vetett a mélybe, mint az új istenek a régi titánokat. A szkepszis és cinizmus elhárító mechanizmusai a melodráma lekapcsolását szolgálják. A melodráma olyan viszonylag magasabb mélyréteg, mely a „szív törvényét" intézményesítő kulturális emlékek rendszerezését szolgálja. A kiábrándulás, a rezignáció kultúrája a hódító és harcos nagy kaland lekapcsolását, megtagadását szolgálja. A XIX. század a melodráma létharca a polgári prózával, a XVII és XVIII. század a nagy kalandé. A prűdség a szorongások és kéjek képeinek kidolgozását akadályozza, a spektrum határrégióit, a lélekzsák mélyét oltja ki vagy legalább függönyözi el. Csodálkozás, megvetés, undor és gyűlölet fokozatait riadóztatja a mélyrétegeknek ellenálló lélek, a szimbolika mélységeivel való küzdelme, az én önmagunkkal szembeni önvédelme során. Előbb nyugtalan csodálkozással viszonyul a köztudat s a nyárspolgár az elhárított rétegekhez, majd, ha sikerült hárítani, s csak az elfojtott visszatérésétől kell félni már, a nyugtalan gyűlölet tartja távol a nem kívánatos réteg szimbólumait. A végső eszköz az üressé nyilvánítás, a mélyrétegek szimbólumainak puszta szórakozássá nyilvánítása. Aki gyűlölködve menekül és támad, ezzel is mély érintettségét leplezi le, míg aki valóban sikeresen oltja ki vagy torlaszolja el őket, s a köztudat hivatalos értékeiben egyensúlyt és megnyugvást talál, az közönyössé válik irántuk.

Ha a lélekzsák hasonlatát folytatni akarjuk, akkor elmondhatjuk, hogy kipakolásának függvénye a szépség ereje. Igaz-e, hogy a szépség az eszme áttetszése az anyagon? Igaz, ha kiegészítjük a meghatározást: a lényegé a jelenségen, a potencialitásé az aktualitáson, a nemé az egyeden, a történelemé a jelenen, a tudattalané a tudaton. A genetikus strukturális rétegelmélet, melyet a „lélekzsák" képében foglaltunk össze, az „áttetszések" bonyolult és variábilis rendszerét tárja fel. A kép kifejező ereje az áttetszéseket mozgósító erő. A mindenkori aktuális élmény erejének és befogadó képességének függvénye, hogy mennyit tár fel abból, amit eltakar, a strukturális mélységekként lerakódott eredetek nyomaiból, a genetikus alapokból, sors és szabadság küzdelméből. A szépség a lét privilégikus transzparenciája, mely nem egyediesült általánosan, azaz nem nyilvánul meg egyenlő sűrítettséggel és feltáró, átható erővel minden egyedben, de mind részt vesz egyedfeletti szépségek közös hordozásában, mert kapcsolódásukban és együttesükben az individuálisan nem sokoldalúan beteljesedett – s épp beteljesületlenségükben groteszk – egyoldalúságok is szépséget hozhatnak létre (ez a klasszikus polgári realizmus nagy témája). Az utóbb jellemzett esetben a találkozó átlátszatlanságok egymást teszik átlátszóvá. A szépség vázolt fogalma egyúttal az érzékenység képlete: az egymással kommunikáló, egymást ébresztő és differenciáló létrétegek összmunkája, melyben a befogadó készség kiterjedése egyben a jelenlét léttelítettségének öngenerálása.

Az áttetszés fogalma korántsem elég az esztétikum lényegének megragadásához, mert az esztétikum nem mond le annak kereséséről, amit Derrida a filozófusok számára megtilt.

Az esztétikumból nem lehet kiirtani a „teljes jelenlét metafizikáját". Az eszmének úgy kell áttetszenie az anyagon, az általánosnak az egyedin, hogy az anyag vagy az egyedi se vesszen el, ellenkezőleg, az értelemmel való találkozása által több maga az anyag is, mint puszta absztrakció. Az egyedi nem puszta leképezése az általánosnak, mert úgy az általánosnak nem volna mit általánosítania, csak az általános sokszorozódna az egyediekben, mint szubsztanciátlan leképezésekben. Az eszme nem egyszerűen kifejeződik vagy leképeződik az individualitásokban, hiszen ez esetben nem is volnának ezek individuálisak. Az eszme ujjá születik az inkarnációkban vagy individualizációkban. Az általános az egyediekben keresi magát, minden egyedi kísérlet az általános egyszeri megvalósítására, mely absztraktabbá teszi vagy ellenkezőleg, konkretizálja azt. Ezért az áttetszéshez hasonló súlyú kritériuma a szépségnek az individualitás. Ezzel függ össze minden szépség melankóliája: minden beteljesült, megvalósult individualitás eltűnésével maga az általános veszít el valamit végleg. Maga az általános az, amely csak a pótolhatatlan egyszeriségben tud teljes lényegi erejével megjelenni. Ebben az értelemben a legegyénibb mindig a legáltalánosabb, s ennek megragadása, és ennek megvalósítására való bátorítás minden esztétikai szenzáció. Ma a nők korrigálják mellüket, szemöldököket, orrukat, s ki tudja, még mit, és a sok egyéni szépségből, a kulturálisan átszellemült természet dupla gazdagságából, a szépség milliónyi arcából így lesz egyetlen közönyös, természetellenes, absztrakt maszk, melyet a kultúripar divatdiktátorai (pontosabban ezek embermegvetése és nőgyűlölete) írnak elő.

A tömegkultúra, melyben a horror és fantasy később jutnak uralomra, mint a komédia, kaland és melodráma, egész fejlődésében az elfojtott visszatérésének képét mutatja. A filmtörténet nemcsak megismétli, meg is fordítja az emberi érzékenység történetét. A tömegkultúra évezredek során kidolgozott szellemi szabályozókat vet le magáról. Ez a tudattalan mélyébe, az archaikus emóció és fantázia, a szenvedélyes vízió mélységeibe való alászállás módszere: a léghajó magasabbra száll, ha leveti a terheket, a jelek hajója mélyebbre süllyed, ha kidobja a fegyelmező és korlátozó – a nappali vállalkozások és közösségek felszínén tartó – belátások csomagjait. A tömegkultúra az elfojtás ellen dolgozik, de megőrzi a lehasítást, külön régiót alkot, mely nem vitázik a magas kultúrával, kerüli a találkozást, belenyugszik kiközösített mivoltába. Kiközösítéssel hajlandó fizetni szabadosságaiért.

A felnőttség (egyéné és emberiségé!) a felhalmozott elhárító mechanizmusok birtoklása. A marginális kultúrába szorul ki vagy süllyed le a szorongás, félelem, rettegés, iszonyat; az ifjúsági kultúrába a vágy; az egyre nagyobb gyanúval, a felnőttebb népek és szellemek részéről mind több idegenkedéssel szemlélt politikai „kultúrába" süllyed le a kenetes malaszt. A növekvő kritikai szellem éberségét azonban emocionális korcsosulás, s egy sor érzékenység elvesztése fenyegeti. A szervezetekbe és technikába kapaszkodó ember civilizatórikus világapparátust működtető gondja, s az apparátus által átvállalt személytelen gondoskodás mechanizmusa kioltja a teljes ember és kozmikus világ érintkezéséből táplálkozó képességeket. A ráérzés, a megmagyarázhatatlan összhang, a prestabilizált harmóniák, a testi szervezet gyógyító és öngyógyító képessége, a lélek hasonló képességei: mind kihaló „csodák". A számítógép már rég intelligensebb, mint aki billentyűit nyomogatja, s nemsokára érzékenyebb is lesz.

A lélekzsák nemcsak múltakat tartalmaz, a múltakhoz múltbeli jövők is tartoznak. Minden múltból más jövő látszik, törekvéseiből saját jövő következik, amely be is következhetne, ha nem téríti el valamilyen paradigmaváltás. A lélekzsák tartalmazza a múltbeli jövőket, elveszített, eljátszott lehetőségeket, mint lappangó alternatív jövőket: csak a múltak teljessége

tárja fel a jövők teljességét, a jelen csak a saját jövőjét ismeri, mely nem rokonszenvesebb, mint az elveszett jövők. Régen a színes helyi kultúrák mindegyikének más jövője volt, más képletet képviseltek az emberlét kibontakozását illetően, s a fejlődés nem ezek kifejlődését, és kommunikációját, hanem elnyomásukat és a legerőszakosabb világ- és jövőkép győzelmét jelentette: kulturális és egzisztenciális katasztrófát, barbarizációt. Ezért vonzóak a lélekzsákban alvó prófétálások, a múltakhoz tartozó jobb jövők. Ha az esztétikum újra több akarna lenni, mint a fáradt menedzsert kiszolgáló lelki masszázs, vissza kellene hoznia a kómából az emberiség reményeit.

Az út vége a kezdet, a végigjárt utak kezdet és vég konvergenciáját tárják fel. *Doc Savage* elmegy a világ végére, hogy megfejtse eltűnt apja titkát, *Superman* az Északi Sarkra, hogy felvegye a kapcsolatot elődjei üzenetével. Mivel kezdjük a történetek történetét? Milyen legyen a kezdete? Fenséges vagy alantas? Tragikus vagy komikus? Idillien harmonikus vagy kaotikus és katasztrófikus? A nosztalgia a kezdetet látja a leggazdagabbnak, legszínesebbnek, legragyogóbbnak, az utópia a véget. Az egyéni sors szemléletén alapuló „józan ész" középütt pillantja meg a teljességet, a csúcsot, a kifejletlenség és a hanyatlás között. A józan ész és az életbölcsesség között is vita van, mert az utóbbi a kifejlődés és visszaesés sémáját a testi létre korlátozza, s a szellemet végtelennek tekinti, fejlődését végtelennek látja.

Mi az emberiség és a lélek eposzának első éneke? A lélek, a szellem archeológiáját kutatva, a mítosz mélyrétegeibe alászállva, mind rejtettebb és rejtőzködőbb, nehezebben hozzáférhető, önmagukat a mai tudat számára nem közvetlenül érthető módon kifejező rétegekkel találkozunk. A növekvő idegenségekkel való szembesülés célja az ősélmény keresése, olyan pont elérése, ahonnan nem haladhatunk tovább, még régebbi pont felé, nem léphetünk mélyebb nívóra. Olyan réteget keresünk, mely alatt nem találunk más réteget, azaz amelynek nincs „alja". Az alaptalant keressük. A formarendszerek egyre tagolatlanabb világában alászállva keressük az alaktalant mint alaptalant. Célunk egy „nincs tovább", olyan pont, amely, mint abszolút kezdet, az emberi érzékenység, fantázia és emóció kezdeti fellépése, a szellem ősrobbanása, olyan emocionálisan telített kép, az izgatott hús, az önfenntartó élet olyan eredeti megvilágosodása, az izgalom olyan képi minősítése, olyan korai öninterpretáció, a magára visszatekintő, tudatosuló létezés egészének olyan eredeti önminősítése, amely, bár emocionális alapja bizonyára az állatnál is megvan, hirtelen problémává, azaz emberivé válik. Egy következetési folyamat, egy szellemi kibontakozás kezdetét keressük, a szellem történetének kiindulópontját. Olyan kérdést keresünk, amely úgy megrendíti a kérdezőt, hogy az egész elkövetkező kultúrfolyamat a reá adandó válaszok kísérletsorozatává, vagy az előle való menekülések sorává válik. Miért keressük mindezt? Azért, mert a mitológiát akarjuk interpretálni, s a mitológia nem más, mint a „minden" keresése, a regressziók rendszere által ébren és karban tartott s rendszerezett egész, a szubjektív és objektív idők összefoglalása.

Kell, hogy legyen valamilyen ősválság, őskomplexus, ős-szcéna, amely azt a lényt, amely még csak az ember lehetősége, az érzékenység differenciálására és az aktivitás önellenőrzésére készteti. Kell, hogy legyen egy léttörténeti pillanat, amikor az egyszerűen és nyugalmasan azonos természeti lény természetfeletti-isteni és természetalatti-ördögi komponensek vitájára, konfrontációjára bomlik. A kezdet kezdetén felborul valamilyen egyensúly vagy harmónia, amely még nem szellemi és kulturális. Ősharmónia felborulásáról beszélünk, ha a szendergő élet békéjére gondolunk, de ennél is szilárdabb egyensúly az élettelen anyag halott nyugalma és önazonossága. Az emberlét mobilitása és labilitása mindkettőn mérhető, az

anyag békéjén vagy az élet békéjén, s méri is magát mindkettőn, s ennek megfelelően soha sem lesz egyetlen problémamentes mértéke. Problémái megítélését szolgáló kritériumai is mindig problematikusak maradnak. E két mérték megfelelője Freudnál az Erósz illetve a Thanatosz princípiuma.

Az ember irigyli az oroszlánt, aki elfogyasztotta zsákmányát, elterül a félárnyékban, és nincsenek identitásproblémái. Annyira irigyli, hogy kénytelen úgy képzelni, az oroszlán is irigyelheti a növényt, mely utóbbi zsákmányért sem kénytelen futni, eljön hozzá a fény, s körülveszi gyökérzetét a táptalaj. De a növény is irigyelhetné a kődarabot, melynek táplálkoznia sem kell, nem fény- és talajfüggő. Ez az élet és szellem perspektívája, s mi ebbe vagyunk bezárva, mert élménytörténetet írunk. Bennünket ezért most ne zavarjon, hogy a mikrofzika a kőben is feltárja az anyag poklát, a nyugtalanság köreit. Már a fizikai lét is egy egyensúly felborulásának következménye, bennünket azonban későbbi egyensúlyok felborulásai frusztrálnak. Privilégiumunk, hogy bár csupa „felborulás" a világ sora, mi vagyunk az egyetlen, akit mindez „kiborít", sőt, akinek létmódja a felborulások általi kiborulás.

Az összeomlott egyensúly és a felborult harmónia, az anyag törvényének és az élet törvényének egyesült zavara az emberlét kezdete, a szellem ősrobbanása. A természeti rend felborulása kettősséghez, hasadáshoz, meghasonláshoz vezet. Ezzel kezdődik a fejlődés, mely az eredeti egyensúly, harmónia és azonosság pótlékait dolgozza ki különböző, egymást követő szinteken. Állat és környezet feltétlen és szerves viszonyát alternatív viszonyrendszerek pótolják. Az állati viszony a környezeten átszűrt mindenséget tükrözi az ösztönök, képek és emóciók válaszában, míg az emberi viszony ideiglenes világok kikísérletezésére alapít új létezésformákat. Egyensúly vagy harmónia pótlékait dolgozza ki konfliktus és konszolidáció szintjeinek egymásra következése, a konszolidáció azonban mindig ideiglenes, formái önkényesek, megoldásai viszonylagosak. Az emberi megoldások alternatívak, egymás számára is problémát jelentenek, félnek egymástól, primitív viszonyok között gyűlölik egymást, s az önfejlődő és önszabályozó természet folyamatainak maradványai is levetik őket magukról. E nehézségek ellenére, a konfliktusok ösztönözte önmegismerés és kommunikáció mértékében, kibontakozik a művi viszonyok kumulációja, s ezzel fejlődésük öntörvényei, melyek arra késztetik az egyént, hogy éppúgy alkotóan alkalmazkodjék hozzájuk, mint segítségükkel a természethez.

A harmóniában a számunkravaló, az érzékenység csak utánozza a magánvalót, a halott világ önazonos egyensúlyát. Méghozzá mind bonyolultabb és labilisabb rendszerekben utánozza azt. A Nietzsche által keresett, elveszett "nagy stílus" kegyetlensége az ellentmondások elviselésében állt (Martin Heidegger: Nietzsche. Bd. 1. Pfullingen. 1981. 148. p.). A kezdet keresése összefügg a kezdetektől el nem szakadt nagy stílus keresésével.

1.14. A kezdet szemiotikája és a szellem ősrobbanása

1.14.1. A jel és a semmi

A jel fölös lét által bitorolt hely a világban, amelyet olyan tárgy foglal el, amely nem a maga nevében áll itt. A jel álcázott űr: kiszorít valamit a világból, azt, ami helyett áll, aminek a helyét elfoglalja, az utóbbi pedig nem engedi neki, hogy az legyen, ami. A jel materiális, tárgyi

oldala nem éli és fejleszti ki tárgyiságát, formája nem saját ittlétébe, materiális dologi szubsztrátumába merülni hívja meg a cselekvést, hanem távoli összefüggésekbe, jelen nem levő tárgyak tulajdonságaiba merülni a szemléletet. A jel ily módon olyan tárgy, amely nem kitölti a világot, hanem lyukat üt rajta, nem illeszkedve a jelenlét cselekvésreleváns funkcionális eszközösszefüggéseibe. A dolgok egymásra utalnak, okaikra és következményeikre, környezetükre. A javak szükségletekre utalnak. A jelek, mivel nem a természeti dolgok vagy a javak funkciójában lépnek fel, kilépnek mind a természetből, mind az empirikus cselekvésvilágból, s lyukat ütve e világ szövetén, felfedik a folyamatosság hiányát, felfedezik az ugrást. Az érzékelés az a mód, ahogyan a jelenvaló környezetnek segítünk, hogy ránk kényszerítse magát, bekerítsen, bekebelezzen és meghatározzon. A szimbolika ezzel szemben az a mód, ahogyan kitörünk a közvetlen jelenvaló környezeti összefüggésből, azáltal, hogy a jelenvalóság létösszefüggésében keletkezett zavarként értelmezhető jel segítségével valami távolival lépünk kapcsolatra. A jel olyan jelenlét, amely nem magát képviseli, hanem egy távollevő valamit, aminek nincs módja képviselni magát. A jel világgá tágítja a környezetet, amelybe bevezeti a távollét jelenlétét. A jel a tendenciális mindenütt jelenlét módja. Az ember empirikus egzisztenciája túllépésének módja. Egy lét kioltja a maga lényegét, hogy egy másik lét csak lényege és ne léte szerint jelentkezzék, felgyúlva, megvilágosodva e kialvásban. A természetes tárgyi utalásösszefüggések megtörését a lényegösszefüggések felfedezéseként ünneplik a szemiotika évezredei. A jelhasználó nem a tárgy állati, hanem isteni nézetére, szemszögére, arculatára kíváncsi. Nem arra, hogy a tárgy e pillanatban neki mire jó, hanem arra, hogy mi a helye a világ összes többi tárgya között, és bárki számára mire lehet jó. A jel egy reális jelenlét, ami csak azért érdekel, mert valami a reális jelenléten túlit képvisel: a jel az a hely, ahol azért van jelen valami nem fontos, mert általa, közvetve hozzáférhető valami megjelenítendő. A jelenlevő jelen nem léte, tárgyi lényegének elhanyagolása a távollevő megidézését szolgálja. A jel kielégítetlen hely a világban, valami más, valami távoli teszi fontossá. Olyan tárgy, amelyet nem veszünk tekintetbe jelenlevő realitásában, mert olyat képvisel, ami nem jelenlevő környezeti realitás. Ezt úgy is fogalmazhatjuk, hogy a jel által törünk ki a követlen realitásból a közvetettbe, a környezetből a világba. A jel a jelenlevőt is távollevőként kezeli, nem érzéki véletlenségében, hanem az azonosítását szolgáló tulajdonságok képletében fogva fel őt. A távollevőt megidéző jel egyben eltávolítja a jelenlevőt, az utóbbit is a távolérzék tárgyává teszi. A világ jelenlétét hozzáférhetetlenné tevő jel hozzáférhetővé teszi az eltávolított rejtett tulajdonságait.

A minden határon túllépő, s az egész világot megidéző jeleket kifejlesztő lény az, aki felfedezi önnön egzisztenciája végső határoltságát, végességét. A kifelé haladva nem talált „nincs tovább" pontot befelé haladva találja, önnön léte időlimitjére ráébredve ütközik belé. Végül maga az ember válik a létegész jelévé, melynek értelme az ő kialvásában villan fel. Az érzéketlen és stabil létformákkal szemben a létvesztő lény a létlátó, a létet az öntudat által megkettőző és önmagával, a léttel megajándékozó. De ha csak a zárójelbe tett jelenlét idézi fel a távollétet, akkor a létet önmagának mint egyednek ajándékozni akaró alantas ember kiszorul belőle, s a magát a létnek ajándékozó tudja összefoglalni és megjeleníteni, belenyugodva megbízatása és létmódja szemiotikai természetébe, s abba a vele járó következtetésbe, hogy végső lehetősége vagy megbízatása valami megfoghatatlanra irányul.

A jel egy jelenlevő tárgy eltárgyiatlanítása, mely egy távollevő valami eltárgyiasítását közvetíti. Ha a jel nem azt a tárgyat képviseli, amely jelhordozóként kitölti azt a helyet, ahol

a jel megjelenik, úgy eme gyakorlati szempontból zárójelbe került tárgyhoz olyan beállítottság tartozik, amely nem az intenció tárgyaként jeleníti meg őt, hanem egy további tárgyat megcélzó irányulás eszközeként. Ilyen módon a jel tárgyisága megrendül, s az alanyiság oldalára kerül át, nem érzékeltként, hanem érzékelőként használatos adottságként, az emberi érzékenység kitágításának eszközeként. A jel különleges tárgy, alanyi tárgy, a tárgyakat megcélzó alany szellemének része, kihelyezett erő. Nemcsak a közvetlen jelenből, az itt és mostból törünk ki a jelek által, egyúttal megalapítjuk a szubjektivitás vis-à-vis-világát, a szubjektív mikrokozmoszt mint az objektív makrokozmosz vetélytársát. Az érzékenység nem pontszerű, nem felületszerű már, mint egy seb. A jelek birtoka által tágul világgá.

A jelekbe kihelyezett, jelek által képviselt, uralt és programozott szubjektivitás közösen fejlesztett, alkotott, cserélt szubjektivitás, azaz interszubjektivitás. A birtokolva is hiányolt, közvetlen jelenlét, amely az embernek már nem otthona, amelyből kiűzetett, közvetíti a hiányolva birtoklást, a szellemi környezetet.

1.14.2. Jel és kín (Anya-jel)

A szükséglettárgy távollétében is jelen van: hiánya kínoz. Ahogy a szubjektivitásban a kín tölti ki a tárgy üres helyét, úgy az objektivitásban a jel tölti ki a reális tárgy távollétében jelentkező hiánytárgy információjának becsapódási pontját, ahol az – egy önmagának nem elég létforma sebeként hiányt üt a jelenen. Kezdetben az összes szükségleteket az anya elégíti ki, így az ő eltávozása a hamelni patkányfogó módján viszi magával a tagolt, megnyílt, feltárulkozott világ tárgyait. Az anyátlan gyerek visszahull a káoszba. Kialszik a világ, széthullnak az elért értelemösszefüggések. Mindez korántsem csak a csecsemő problémája. Az *Imitation of Life* című Sirk-melodráma tárgya az anyaság válsága és újrafelfedezése. Az elfoglalt sztár, a fehér anya, minden igyekezete és jószándéka ellenére sem tudja összetartani a világot, megtartani szerelmét, akibe végül lánya is beleszeret, s áldatlan, torz háromszög viszony rabjaiként vergődnek. A Lana Turner által megszemélyesített sztár-anya ellenképe az isteni cseléd, a néger anya, aki áldozatával menti meg a hamis ambícióktól űzött, szélbe írt világ ingatag és értelmetlen viszonyaiban kiürült és lezüllött lánya lelkét.

Az ember mint „szekundér fészeklakó” tragikusan sokáig életképtelen, s az emberi szellem eredeti önfelhalmozását meghatározó hagyományos férfi-nő munkamegosztást alapul véve megállapítható, hogy az új lény kamaszkorig anya- és gondozásfüggő, s – egy kulturálisan talán elvileg relativizálható, mégis meglehetősen általános munkamegosztás szerint – a felnőttkorig apa- és nevelésfüggő. Épp a legéretlenebb, legkiszolgáltatottabb lényként válik a jelrendszerek és a kultúra kiépítőjévé. A kiszolgáltatottság választja ki, s a krónikus kiszolgáltatottság kezdi szaporítani a jelet, mely eredetileg segélykiáltás, vészreakció. A jel kérdésére és követelésére adandó válasz, melyet az egész történelmen át keresnek, a szeretet. A jel által azért szállunk meg, otthagyva a közvetlen ittlétet, egyre közvetettebb világokat, hogy tőlük kapjuk vissza azt, bennük keressük, aki eltávozott, belőlük hívjuk vissza őt, akinek közvetlen jelenléte elveszett. Az emberiség, a humán miliő, a közösség mind a mai napig nem tud úgy válaszolni az embernek a komplex jelrendszerek által kifejezett igényeire, mint az anya a csecsemő első jeleire: figyelemmel, részvéttel, gondoskodással, szolidaritással,

megértéssel, azonosulással, szeretettel. A társadalmi gyakorlat nem felel meg a jelekben kifejeződő létvágynak.

A magzati szendergés állapotában a gyermek az anya és a természet része, akit ők hozzátartozóként, mintegy második és harmadik bőrként, klímaként, auraként vesznek körül. A káoszélményt a gyermek-anya viszony identitásból differenciává való átértelmeződése exponálja a fejlődésben. A káosz: kiszakadás az anyából, szembekerülés a természettel, cserben hagyottság, érthetetlen világ által ostromlott szétesési élmény. A magára hagyott gyermek kiszakad a természetes jelzések, az anyával összefonó inger-reakció viszonyok szövedékéből. A befogadói szemiotika első jele az anya, a közlői nyelvé az őssikoly. Az anya-jel mint az első jel, mint a részleges és specializált jelek előzménye, az anya-jelzések szövedéke. A természetes jelzések e pontban mennek át mesterséges jelbe. Eme átmeneti és komplex jelen túl az ént és világot feldaraboló jelek sebészeti beavatkozása az élet. A jelzések világából kivetve, az érintkezve utaló, kölcsönösen reagáló tárgyak intim utalási összefüggései által cserben hagyva, s a jelek világának kapujában állva találkozunk a tárgytalan tárgyakon, puszta emlékeztetőkön keresztül hozzáférhető keresett tárgyak problémájával.

A klasszikus anyamelodrámákban (*Stella Dallas, All That Heaven Allows* stb.) azért kell az anyának annyi áldozatot hoznia, mert túl sok függ tőle. Ha hiányzik a centrum, az ősdolog, az alaptárgy, melytől az összes többi tárgy tárgyisága függ, mert ő tudja kezelési utasításukat, általa szolgálják azt embert és idomulnak hozzá, ha hiányzik ő, az anya, nélküle a tárgy mint eltárgyiasult, minősített, megnevezhető lét átváltozik kaotikus megnevezhetetlenséggé, minden dolgok tárgyisága bomlásnak indul, nemcsak a világ közepében, az eltávozott anya helyén keletkezik űr, eme tengelytárgy eltűnése következtében az összes többi dolog formálódó tárgyi identitása is megrendül. Nem a munkában jönnek létre a jelek a tárgy közvetítőjeként és a tervezés eszközeként. A jelek teszik lehetővé a munkát, ők helyeznek egy olyan közvetítésvilágba, amelyben a munka felfedezhető. A sírás az elveszett és keresett, visszahívott anya jele. Az anyától fizikailag elszakadt vagy gondoskodása szükségét érző csecsemő a sírással szólítja őt. Az eltűnt anya és az anyátlan árva maga elsiratása még egy és ugyanaz a sírás. A távollevő anya gonosz, mert a szükség reá ítél, mert távolléte kielégületlenné és függővé nyilvánítja a jelent. A távollevő anya azonban a Nagy Távollevő, vagy minden távollevő távollétének képe. A távollevő a gonosz, mert ha távol tud lenni, távolságot tud tartani, akkor mindig távol volt, sosem volt közel, a közelség is illúzió volt, a távollevő az „x", a közönyös természet, amelyből az ember kiszakadt. Az örök távoli az, ami örök távozásra, azaz végességre ítél. A sírás anyanevelő, gonoszanya-szelídítő varázslat. A sírás mint hívás következtében helyreáll az anyával való kontaktus, ami nem egyetlen szükséglet, hanem az összes szükséglet kielégülését jelenti, a boldogságot. Az elveszett és keresett tárgyaktól való függés eredete az eltávozott anyától való függés. Az anyából kiindulva épül fel a világ: a keresett és elveszett tárgyak nyitott halmazát tulajdonló ember világának elsődleges összetevője az elveszett tárgy, minden keresett dolog és személy valami elsődleges elveszettnek a tökéletlen pótléka, s mert mint pótlék szükségképpen tökéletlen, azért minden elveszettnek sok pótléka van, s a helyettesítések mozgása nem ismeri a vég nyugalmát. Pontosabban: legfeljebb a halál jelenléte ér fel az anya jelenlétével. Az eltávozások által megkínzott és sakkban tartott ember szituációja az ittlét lehetetlenségére utal. Csak a halálban fogadja vissza ezt az otthon- és szeretet kereső lidércet a jelenlét. A halál az anya megfordítása, a kozmosz a halál-

ban az anya tükre, mert kezdetben az anya volt a kozmosz tükre: e bekezdésben dióhéjban összefoglaltuk a *2001 Űrodüsszeia* szüzséjét, mely, mint a végén kiderül, hazautazásról szól.

Nemcsak az probléma, ha az anya eltávozik, s kicsit magára hagyja gyermekét, sokkal nagyobb probléma, ha összeomlik a klasszikus anyakép, vagyis az Anya Képe távozik el, hagyja el a kultúrát, az anya már nem érzi az anyaszerepet s nem tudja végigjátszani vagy modorosan, kényszeredetten túljátssza, esetleg más szerepet (pl. a szeretőét) játssza el az anyai pózok fedezékében. Ezzel írhatjuk le azt a perverz szituációt, mely a psychothriller világának magva. A sorozatgyilkosok és egyéb perverz antihősök világa ebben az értelemben „anyátlan társadalom" (*Psycho, Felicia utazása*).

Az anya eltávozása kínozza a gyermeket, az élet azonban a gyermeknek az anyától való eltávozása. Bertolucci *La Luna* című filmjében a túl szép, túl nagyszerű anya túlságos jelenléte, világának a gyermeket elnyelő, elbűvölő legyőzhetetlensége okozza a szenvedéseket, melyeket az apa mint leválasztó hatalom megjelenése már puszta léte által is megold. A *The Wolf Man* című filmben az anya szimbóluma a mocsár, az apáé a kastély. Az apát vér szerinti apa, az anyát mágikus erejű öreg cigányasszony testesíti meg, idegen figura, mert az anyától való elidegenedés az életkezdet feltétele. A horror abban áll, hogy a film hőse eltéved a létmódok között, elszakad az anyavilágtól, de nem ér el az apavilágba, s ez a kettő közötti senkiföldje a rettenetes metamorfózisok birodalma. Az ösztönöket nem tudja az akarat alá vetni, a sorsot az élettervvel összhangba hozni. Az anya-anyagot nem tudja a szimbólumvilág alternativitás-pluszának lazább szövedékére cserélni. Nézzük a szimbólumok genezisét, meggondolva, hogy a klasszikus horrorfilm mitológiájában mindig bizonyos szimbólumok birtokába jutásunk és aktivizálásuk fékezi meg a rettenetet.

A jel tárgya a nélkülözött nélkülözhetetlen, a jelen nem létében is hozzánk tartozó. A távol levő elhagyott bennünket, a gonosz anya nem hallgatja meg sírásunkat. Ha az anya, létünk közepe, világunk tengelye, eltávozott, s így összeomlik a világ, gyorsan tennünk kell valamit, meg kell kapaszkodnunk valamibe, átmeneti tárggyal helyettesíteni az anyát, akire ráruházzuk az ő nem-idegenségét. Meleg, puha, illeszkedő, alkalmazkodó, megszokott tárgyba kapaszkodunk, melyet nem érzünk határnak, frontnak, ütközési zónának. Az anya és a gyermek között fellépő átmeneti tárgy mintájára lépnek be az elveszett baráti természet maradványaiként, az eltávolodott, idegen, nem engedelmeskedő, nem kezelhető, lázadó tárgyak és az én között a jelek. A jelek átmeneti tárgyak, amelyek által a beszélő ember mintegy a szájába veszi a tárgyak engedelmes, alkalmazkodó változatát. A nyelv, a jel által, az egész világgal terhes. A nyelv átmeneti tárgyként szüli újjá a világot. A nyelv beleveti az emberbe a világot, amibe ő volt belevetve. A „mama" szót, sőt már a szó „ma…" vagy „mmm" töredékét kimondó gyermek a szó által az anyát veszi fel magába, úgy, ahogy az anya egykor őt hordozta magában. A jelek által a világot hordozó ember a világot újjá szülni, átalakítani képes lény. Az anya-gyermek viszonyban kikísérletezett átmeneti tárgyak utódait szemiotikai rendszerré kiépítve használjuk fel a kozmosszal való specifikusan emberi viszonyban.

Levezettük a tagolások rendszerét, a mind kifinomodottabb szellemi hálókat, melyek segítségével az ember világot ábrázol ott, ahol először káoszt érzékelt. Ha ezt az egész rendszert a jel oldaláról akarjuk megfogni, az első jelet keresni, az ősüvöltéssel kellene kezdenünk. Az ősüvöltés az ősjel, anyag és szellemkezdemény első szembesülése, tárgy és jel első differenciálódása. Az ősjel az első tagolás kifejezése, mely első tagolás még csak őshasadás, az iszonyat, vagy jobb esetben az iszonyatot elhárítás célzatával megelőlegező szorongás

üvöltése, leszakadás a világ köldökzsinórjáról. Ez a kiáltás énkezdeményre és káoszra tagolja szét a lét egységét, s még csak névtelenül keresi a szellemi űrt kitöltő, a káoszt rendező jövendő dolgokat. Az anyátlan lény gyámoltalansága a természeti tárgy hiányának, a természeti állapot összeomlásának kifejezése. A jel a természet által elhagyott faj és az anya által elhagyott egyed hiányjele, az eszközként beváló pótlékok keresése, az első pótlék. Az állati üvöltés rutinos, az emberi paranoid és szenvedélyes. Az ősüvöltés az első természetellenes megnyilvánulás, a legfinomabb, megfoghatatlan átmeneti tárgy, a legnagyobb izgalom minimális anyagot, a legajzottabb pszichikum minimális fizikát igénybe vevő eltárgyiasulása. Itt a jel maga is tárgytalan tárgy, nemcsak az általa közvetített távollét. Az ember magánya és szorongása vádolja a lét közönyét. A lélek dionüzoszi szülési fájdalmai azonosak a szellem születésével, a szellem a fájdalom üvöltésében anyagiasul először. Az ős-sírás előbbre való mint az ős-írás. Az apollói ős-írás a dionüzoszi ős-sírásból ered.

Az anya által cserben hagyott gyermek sírása a természet által letett, félre rakott, otthagyott és elfelejtett ember ősüvöltésének, a kommunikáció eredetének képe. Az ősüvöltés nárcisztikus őrjöngés: az ember nem tudott még összeállni, hatékony egységbe szerveződni, részösztönök uralják. Az állati ösztönök már szétestek, de az emberi személyiség még nem állt össze. A természet az emberösztönök káosza számára jelenik meg káoszként. Mivel az ember kezdeménye nem tudja magát körülhatárolni és uralni, tárggyá tenni sem tud, tárgyai csak ösztöneinek tárgyai. Önnön szétesése keressen kapaszkodót a világban vagy a széteső világba belevetve keressen kapaszkodót önmagában? Hogy adjon formát egymásnak két széteső halmaz? Az üvöltés olyan kommunikáció, amely még csak fizikai zajcsapás, s a romboló dühöngés olyan fizikai cselekvés, amelynek értéke kommunikatív. A nárcisztikus őrjöngés hordozza az „itt állok!”, a „lenni akarok!”, a „hatni akarok!” jelentését. A kikiáltott szenvedés tárgyi problémaként észleli a szenvedésben beazonosított önlét helyét, a fájdalom és lázadás öntudatában, a szétesés ellen tiltakozva célozza meg önmagát, s eme öntudatmozzanat fájdalma által – tudó énnel látva el az észlelő érzékenységet – megalapozza a tudat eltárgyiasító képességét. A fájdalom észlelése a kiindulópontja a „mi fáj?” és „mitől fáj?” kérdéseinek, s a fájdalom kikiáltása a fájdalom első meghaladása, a kiáltás az első gyógyszer és a kiáltó az első gyógyító. Az ősüvöltés a mindenséggel állítja szembe az ember semmisségét. Az ősüvöltésnek tagolt nyelvvé kell differenciálódnia, hogy ne a mindenségtől válasszon el, hanem az egyes tárgyak sokaságával kapcsoljon össze. Az ősüvöltés egyben tesz mindent ellenséges tárggyá, a tagolt nyelv külön-külön tesz mindent baráti tárggyá, hasznos dologgá, s a kettő között nincs más különbség, csak az előrehaladó tagolás. Ha az ősüvöltés konkrét tárgyra irányul, akkor szükség van más kiáltásokra is, s az ember már nem adja bele egybe minden erejét, megosztja erőit, mert már nem a nagy ismeretlennel áll szemben, hanem körülhatárolt dolgokkal, s nem ágálással kell igazolnia magát, a hatékonyság igazolja.

Az ősüvöltés ugyanúgy a léttámasz hiányát, a szenvedést lenni segítő kegyesség, a tehetetlenséget támogató szabadság, a semmit sem értőt gyámolító mindent megértés, a szeretet szükségét fejezi ki, mint ahogy mindennek hiányából táplálkozó túlkompenzációt vagy bosszút fejez ki a rémtett. Mindkettő a tárggyá tétel kudarca. Az ősüvöltés nem tudja megnevezni a tárgyat, a rémtett nem tudja kezelni, de mindkettő megtesz egy lépést a szellemi vagy fizikai aktivitás, a káosz tagolása, a tárgyak kiemelése felé. Az ősüvöltés a kultúra csírája, a rémtett a civilizációé.

A természettől elszakadt természetidegen, természetellenes lény távolságát a kín méri. A jel rivalizál a kínnal. A lét a semmi felé, a szorongás, pánik és iszonyat felé tart, vagy a többlét

felé, a vágy és remény által, s a kapcsoló szerkezet, a fordító, a váltó e két lehetőség között a jel. A pótlék nem magát létezteti, hanem valami mást: a pótlék léte pótlét. Az emberlét a jelek segítségével, egy pótlét segítségével szedi össze magát.

A gyermeksírás az ősüvöltés képe. De minek képe az ős-sírás, a gyermek első felsírása, az ember első tette? Miért sír az újszülött? Nemcsak azért, mert az anya „eltávozott", már kívüle és nem körüle van, határok közé vonult vissza, elnyelték a saját határai. Azért is sír, mert megjelent a nem-anya-természet, bejelentette magát az idegen tárgy. Kíméletlen a fény, arcul üt a levegő, az addig az anyatest által leszűrt hangok pedig mennydörögnek, mint a fantasy-film óriásainak üvöltése. Mindezt nem tudnánk, elfeledtük volna, ha nem emlékeztetne pl. a levegő első érintésére a *Twister* című film, vagy a felnőttek első simogatására az a jelenet, amelyben *King Kong*, óriási mancsaival, megpróbálja megsimogatni a fehér asszonyt.

A sírás, mint az újszülött első reagálása, nemcsak visszatekint, nemcsak a születés traumájának szól, előre is utal, az érzékenységet hirtelen letámadó külvilág ingereire válaszol. A valóság mindenek előtt idegen és kemény, távolságokat nyitóan elnyelő, szemben álló, szétesően üreges. Az anyának a gyermek a középpontja, az anyán kívüli világnak már nem. A születés tehát „kopernikuszi fordulat". Ez a híg és középpont nélküli világ nemcsak kemény és széteső, egyben megfoghatatlanul végtelen. Szókratész még emlékszik a semmit-nem-tudásra, mely belevetettség a mindenség idegenségébe. Ő még tudja, hogy ezzel kell kezdeni.

Mielőtt részösztönök tépnék szét az embert, széttépik az érzékek. A születés traumáját követi az ingerek traumája. Az újszülöttet megtámadja a látás, hallás, tapintás, a szagok, fenyegeti a távolság és a kemény világ közelsége is. Az újszülött sír, mert az első inger túl nagy, s csak az hoz örömet, aminek fájdalma iránt eltompultunk. A boldogság állapota szendergés, a realitásérzék riadóállapotának kialvása, az öröm pedig a fájdalomérzék eltompulását, a visszatérő ingerek megszokását feltételezi: a vastag bőrnek öröm, ami fáj a vékonynak.

A félelem, rettegés és szorongás az anyag állapotának lelki mimézise. Az anyag állapota a tehetetlen felbolydultság, melyben az anyag magasabb szervezettségi formái a rendkívüli állapotok. A félelem, rettegés és szorongás mint a tudat eredete a mítoszokban mindenütt dokumentált. Először csak âtman volt, aki felkiáltott: „Vagyok!" Majd félni kezdett (Joseph Campbell: Der Heros in Tausend Gestalten. Frankfurt am Main, 1978. 268. p.). Az érzékenység számára előbb minden inger fájdalmas, meg kell szoknia, hogy örülhessen neki. A fájás az ingerrel való őstalálkozás, az első napsugár érintése vagy az első kézé, amely megragad, mind fájdalom. Minden ismeretlen jelenlét diffúz ingerként éri el az azonosítani nem tudó tudatot, amely az érzékek izgalmára feszültséggel reagál. Az öröm konszolidált fájdalom, s minél nagyobb fájdalmat tudnak minél tökéletesebben konszolidálni, annál nagyobb az öröm. A görcsökből és fuldoklásból kombinált szexuális aktus olyan éles érzéki inger felé vezet, mely a fogfájás intenzitásával bír, s melynek küszöbén a mazochista vissza is riad, ezért „orgazmusképtelen". Az alkohol öröme agysejtek millióinak haldoklásában, pusztulásában áll. Ezért definiálja az *I Walked With a Zombie* hőse milliárd apró lény haláltusájaként a szépséget.

Mielőtt az ember átélné a friss érzékekkel felfogott világ gyönyörét, az értelmet nem nyert érzéki világ káoszával találkozik. Ez a korcs világ váltja le az anyaméh otthonosságát, a minden oldalú védettség és tökéletes ellátottság, az intim belefoglaltság létmódját. A makrokozmosz káoszként váltja le a mikrokozmoszt.

A horror kérdése: milyen feltételek között nem tudjuk elviselni magunkat, egymást, a világot? (Melyek a kezdeti feltételek, a hiánylét vészjelzői, szorongás-, rettegés- és pánik-

feltételei? Ezek a negatív élmények még csak indirekt módon körvonalazzák, hogy milyen feltételek esetén tudnánk mindezt elfogadni.) A horrorfantázia az elviselhetetlenségi feltételek kutatása. Ez azonban csak a populáris mitológiák rendszerének egyik pólusa. A másik pólus fordított kérdésfeltevésen alapul, a boldogságfeltételek problematikáján. Az öröm interpretációs kérdés: milyen sikerrel tudunk örömteljessé nyilvánítani egy szituációt? A *The Roaring Twenties* című filmben a háború képviseli a káoszba való belevetettség eldurvulásra nevelő létmódját, s a katona késve ismeri fel a boldogságfeltételeket a film hősnőjében. Az örömök rendszere fejlődő rendszer, gazdagsága az érettség függvénye. A fájdalom ezzel szemben kényszerítő és kétségtelen, evidens és nyilvánvaló. A lét a megszűnésben, az öntudat a fájdalomban kétségtelen. A gondolat nem olyan erős létbizonyíték, mint a fájdalom, mert a gondolat a megállapított tényállás létét hangsúlyozza és nem a megállapító énét. Azaz: nem a lét „szívébe" világít bele, csak a létezők „bőrére" világít rá.

A tudat távolítja a jelent és közelíti a távolt: s teszi mindkettőt a szenvedés által. Az érzékelés kezdeti fájdalma adja az ember megbízatását, figyelmeztetve őt, hogy a természettel való viszonyát nem a természet rendezi el, neki magának kell elrendeznie. A szubjektum-objektum viszony alapelve a konfliktus, a szétválás világa megtámadja és nem hordozza az egyént, akinek igazolnia kell magát, ki kell harcolnia létjogát. A harc öröme másodlagos öröm, nem olyan világ öröme, amelyben az öröm a lét módja, ellenkezőleg, az öröm kitüntetés és kivételes állapot, végcél és nem ősok. A boldogság még a glamúrfilmi boldogságmitológiában is csak happy end. Az öröm cél és nem ok, a vágy tárgya, de nem a tárgy léte.

Minél primitívebb a világ, annál erősebb, tartósabb és általánosabb a riadóélmény, a feszültség. A démonikus „a technikailag fejletlen társadalom szemével nézett természet" (Northrop Frye: A kritika anatómiája. Bp. 1998. 126. p.). A szervetlen lét üres tompasága, kialudt érzéketlensége a tapasztalati átfogó, az idegen keret, az elnyelő alap. A filmek egy része a köznapi élet feszültségeit oldja, kiemelve a nézőt feszültségek világából (pl. az Esther Williams-filmek), más részük magát a feszültséget változtatja élvezeti cikké, a hős perfekcionizmusa által uralhatóként mutatva be a legnagyobb feszültséget is (pl. a John Woo-filmek).

A létfájásként bevezetett érzékelés magyarázza a korai szorongásokat, melyeket mérsékel, hogy a külön-külön fájdalmas ingereket az értelemmé szövődés megfosztja irritáló, fenyegető jellegüktől (mert külön-külön a lét oktalan botrányát képviselik, míg együtt egy kiegyensúlyozott környezetvilág harmóniáit). Az interpretáció az első antidepresszáns.

A korai fejlődési szakaszokban keletkező lehengerlő szorongásmennyiség felfedezése a pszichoanalízis megújulását hozta. A tárgyi viszony termékennyé válása hosszú út megtételét kívánja. A horrorban az ember konfliktusban van a tárggyal, amellyel kölcsönösen pusztítják egymást. A tárggyal való kiélezett konfliktusban a tárgyi viszony kezdeti lényege a gyűlölet: a horrorműfaj a gyűlölet gyökereinél rendezkedik be, olyan értelemösszefüggést tárva fel, amelyet a világidőbe kivetítve a vallás gyökereihez jutunk, mert a vallás a gyűlölet eme eredeti kirobbanására adott válasz, kísérlet a gyűlölet elfojtására, a legnagyobb idegenség pozitív átértelmezésének segítségével. A tárgyi viszony kezdeteinél, a segélytelenséget fenyegető idegenség és gyűlölet kirobbanásakor, csak egy jótékony külső (minden)hatóság beavatkozása vagy feltételezése változtathatja paradicsommá, a gondoskodás édenévé az iszonyatot.

Az ember drámája kétszemélyes világban indul, melyben az anya a kozmoszt olvasztja magába, a gyermek pedig az őt testileg magába foglaló anyát olvasztja lelkileg magába. A beolvasztott részek kezdettől fogva önállósulással fenyegetnek. A külvilág különlétének

felismerése és az irritáló idegenség elutasítása, majd az anyában való csalódás a gyűlölet két nagy hulláma. Az első csalódásban leszakad a fizikai világ, a második csalódásban, az anya leválásával, kettészakad az élet, s addig szervesen és belsőként megélt teljesítmények egyszerre külsőnek, véletlennek mutatkoznak.

Az ősi egység szétszakad, az egyből kettő lesz, de van egy láthatatlan köldökzsinór, az ősegység megszüntethetetlen öröksége: a vágy. Az anya a lét ősfészke, a kozmosz sűrítménye és személyhez alkalmazkodott, baráti változata – egyben ő az első gyűlölettárgy. A jelenlevő, ellátó, szolgáló tündéranya boszorkánnyá változik. A boszorkány az, aki elmegy, külön lény, önálló, nem az enyém, hanem a magáé, s ez nagyobb csapás, mint hogy az apáé. Fellángol a gyűlölet, ha felismerjük bárminek a különállását és idegenségét, amitől tökéletes egységet vagy annak szublim formáját, korlátlan empátiát várnánk. Ha nem alapozhatjuk létezésünket a másokból kiváltott empátiára, akkor arra az antipátiára kell alapoznunk, amit bennünk vált ki a másik, a világ. Ez a várakozó és befogadó, s a lehengerlő, érvényesülő lény különbsége. Melanie Klein mondja: "a gyűlölet alapvető az objektumviszonyban" (Melanie Klein: Die Psychoanalyse des Kindes. München. 1973. 171. p.). A gyűlölet megkeményítő érzés, mely jelzi, hogy az ember egyedül van, a tárgy – akár holt vagy eleven lét – részvétlen ellenállás és nem lelkünkből eredő vagy lelkünket magából eredeztető lélek.

Az idegenség-felismerésnek nincs határa. Az önszeretet az omnipotencia álmaiba ringat, s csak az öngyűlölet különíti el azt az énerőt, mely bírálja, összefogja, áttekinti és vezeti az ént. A széteső énmozgásokat mint ösztönmozgásokat le kell győznie egy összefogó erőnek. Az öngyűlölet az egyéni fejlődés ébresztőórája, a cselekvőkészség reggele, mely összegyűjti erőit, mert nem hagyatkozhat másra, de még saját spontaneitására sem. Az öngyűlölet-energia békés felhasználása a korai felettes én szerveződése.

A Melanie Klein-féle „felfaló felettes én" (uo. 198. p.) olyan felnőtt képének introjekciója, aki iránt félelmet és szeretetet, csodálatot és szorongást is érzünk. A freudi felettes én etikus kontrollhatalom; a Melanie Klein által leírt változat, mint az előbbi „korai szakasza", gyötrő és felfaló rémként jelenik meg; egyik az etikus istenek, másik az etika előtti démonok megfelelője. A fejletlen lélek saját uralkodó törekvéseivel interpretálja a világot, a maga kizárólagos vagy primér aktivitási módjait (szívás, rágás, harapás, törés, nyelés, követelés, féltékenység) kivetíti a világra. Az ősszeretet ugyanazt teszi, amit a destruktivitás: az ember fél, hogy nem falhat fel valamit, s fél, hogy felfalja valami, ha nem falja fel ezt a valamit. A gyermek kezdetben valóban eszi az anyát, melléből táplálkozva, melyet azért veszít el, mert harapni kezdi, húsevő, rágó ösztönei ébredésével ténylegesen veszélyessé válik reá. Az anya nem hagyja, hogy az ifjú kannibál felfalja őt, ám az anya teljesítményeit, idejét mégis, továbbra is fel fogja falni.

A XX. század ötvenes éveitől kibontakozó tömegzenében a ritmus és a kiáltás küzdenek egymással, a ritmus a lét kegyetlen törvényének ellenállhatatlan szükségszerűségeit fejezi ki, melyek előbb csak sodorják a kiáltást, mely azért kezd variálódni, hogy felül kerekedve, ellenállva vagy legalább kárpótlásként, dallammá formálódják. A hatvanas években a szexfilm kultúra úgy formálja át a krimitől és horrortól örökölt kiáltást a kéj kifejezésévé, ahogyan ezt a zene már tíz évvel korábban megtette. A pornográf akció során a fűrészelő lihegés és a testek mind önkénytelenebb, mechanikus vergődése fölött kígyózik a kéj jajgató melódiája. A ritmus úgy küzd a dallammal, mint a szorongással a vágy.

A fikciókspektrum igazolni látszik a szorongás-egzisztenciálé alapvető létfeltáró szerepét. A radikalizálódó fantáziára jellemző, s a szemantikai devianciáknak lelki töltést és értelmet adó felfokozás természetes tendenciája a korrekció, a felfokozás akarata a jobbra, a teljesebbre, a mozgékonyabbra és harmonikusabbra irányul, de ha a vágyott teljességek közepette is tovább hat a felfokozás ösztöne, a további fokozás elhagyja a jobbat, s jó és rossz teljességét tűzi ki célul. A kombinatorikát tovább dinamizálva, a mobilitást tovább feszítve, jó és rossz teljességén túl, elhomályosul jó és rossz különbsége, melyen egymást egyensúlyozó munkamegosztásuk alapult. Az a világ azonban, melyben nincs jó és rossz, a rossznál is rosszabb világ.

Az empirikus embert, e komfortra és teljesülésre, túllépésre és növekedésre törekvő lényt, a kívánság és vágy mozgatja, melyet előbbre valónak érez, értékesebb érzésnek tart, ezért alapvetőbbnek akarja gondolni, mint a szorongást. Az élet és több élet alternatívája azonban az élet és nem-élet alternatívájában adott problémák megoldására épül. Az ember annyiban éli át elsődlegesként a vágyat, amennyiben a szorongásproblémákat megoldotta (vagy megoldatta), s annál inkább lehet vágyember, minél inkább sikerül társadalmasítva áthárítani a problémák megoldását. A társadalom a szorongásproblémák megoldására szerveződik, s ha az eredeti szorongásokat visszaszorító vágyprodukció győz, ez is megsokszorozza a szorongást, most már ezerféle vágy teljesüléséért küzdünk, s ezer meghiúsulás fenyegetésétől szorongunk.

Ha a prózától haladunk a kaland és fantasztikum felé, az ábrázolás világában a tudás kalauzolt, a mesélés világában a vágy. A fantasztikum régiójában van egy határ, mesei és mitikus vagy fehér és fekete fantasztikum határa, melyen túllépve megrendül a vágy hatalma. Ha most megfordítva, a szenzibilitás evolúcióját követjük, elmondhatjuk, hogy a tudás birodalmának eléréséig a vágy az emberré válás és emberi kibontakozás útján haladó lény feltűnő, ismert kalauzolója. De nem mindig volt így. Korábbi, sötétebb, kietlenebb dimenziókból jövünk, melyben a szorongás volt a kalauzolónk. A vágyember, egy megelőző, űzött és otthontalan egzisztenciaformához képest, már felszabadult lény. Az első kérdéseket a szorongás teszi fel, nem a vágy. A megváltatlan Vergilius a mélybe vezet, a megváltott Beatrice a magasba. A vágyreakció mögött ott a reményprincípium, a szorongásreakció mögött a reménytelenség princípiuma van, azaz nincs pozitív princípium, csak a princípium nélküliség princípiuma. A szorongónak nincs szelleme, őrangyala, csak szenvedő társa. A szorongás alapítja a szenvedés közösségét, melyet a korlátok és nem a lehetőségek közös tudata konstituál.

Egy statikus világ változatlan életformái, egy természeten belüli létforma feltételei között nem volt szerepe a vizsgálódásnak, csak a veszélyek és katasztrófák, a reflexesen vagy szokásosan uralt világ határai mozgósították kezdeményeit. Eredetileg a természet, a reflex vagy a társadalmi természet, a szokás és rutin eszközei által uralják a belakott világot. A szellem első axiomatikája nem írható le a mesék és álmok mai tapasztalatából absztrahált vágyteljesítő funkcióval. Ellenkezőleg, a Freud által az álmok vizsgálata során leírt vágyteljesítő funkció az egykori szorongásteljesítő funkció ellenhatásának látszik.

A *Wake of the Red Witch* című filmben a néző a szereplőkkel együtt szorong, mert a túl nagy boldogságot „megirigylik az istenek". A *Turks Fruit* boldogság-csúcspontján, a nászúton, elérve a tengert, mely a nő metaforája, kinek illatát a férfi korábban a „frissen a tengerből" jött osztrigához hasonlította, a film hőse, a tengeri naplemente vöröse és a vörös hajú nő között, valamilyen melankólia-rohamba merülve, az elmúlás gondolatával szembesül, és a perc emlékeként eltesz egy tincset a nő hajából (mintha új asszonyát akár a következő percben is elveszthetné). Vágy és szorongás úgy viszonyulnak egymáshoz az emocionális élet-

ben, mint a mitológiában paradicsom és pokol, melyek szomszédsága és egymásba való meglepően könnyű átcsapása minduntalan meglep a populáris mitológiák vizsgálata során. Erdős Renée versében szintén vágy és szorongás párbeszéde a szerelem:

„Megcsókolta a két szemem, az ajkam,
Hosszan a karjaiba' tartott,
Nézett sokáig, aztán így szólt halkan:
„Szerelmem meg kell halnod, meg kell halnod!"

„Miért?" kérdeztem megborzongva, félve
S mohó csókokba fúlt az ajkunk.
S újra kicsendült halk szava az éjbe:
„Szerelmem meg kell halnunk, meg kell halnunk!"

(Erdős Renée: Meg kell halnunk. In. Versek. /Összegyűjtött Művei – Révai/ Bp. én. 205 .p.) Erdősnél az Erósz elhárító mechanizmusként jelenik meg, melyet a szeretők Thanatosszal szegeznek szembe. A férfi nemcsak azért szeret, mert meg kell halnia, s a nő, míg szeret, szerelmével újjászüli, s nem is csak azért, mert vissza akar menekülni a halál elől a nőtestbe, hanem azért is, hogy ölelésével vonjon szerelmi és szellemi magzatburkot a nemcsak az imádat, hanem a féltő gyengédség tárgyaként is átélt lény köré.

A szorongás- illetve vágyteljesítő funkciók az életenergia feldolgozását, az életstratégia alternatív formáinak kiépítését szolgálják. A szorongás felfokozása agresszivitást generál, a vágy felfokozása munkát. A mágikus rituálé mint a társadalmi kommunikáció ősformája – a mágia mint interaktív médium és virtuális valóság – a polgárosult ízlésvilág számára pokolian sötét, komor világképet képvisel. Az ismeretlenbe belevetett embernek éppen erre, az eme médium által generált agresszivitásra volt szüksége. Az olymposi isteneket titáni rémek előzték meg, a mennyet megelőzte a pokol, az első túlvilág, amelyet egy későbbi transzcendencia reformkonstrukciója alárendelt helyzetbe szorított le. A lélek archeológiájának a populáris kultúrában adott önátvilágítása arra utal, hogy a szexuális vágy elfojtását megelőzi az iszonyat elfojtása. Az elfojtott kéjek szublimált örömökké lényegülnek át, s az elfojtott kínok lényegültek át kéjekké. A vágyelfojtás túldramatizálása, az elfojtásról és szexuális felszabadulásról szóló száz éves diskurzus arra utal, hogy a vágyelfojtás csak egy nagyobb, eredetibb szorongáselfojtás eszköze, figyelemelterelő. A vágyat soha sem akarták olyan teljesen elnémítani, mint a szorongást. Miközben korunk felszabadult embere nyilvánosan szeretkezik a televízió kamerák előtt, a holtakat ugyanezek az emberek titokban csempészik ki, éjszaka, városaikból.

Az újabb japán horrorfilmek azt az érzést ismétlik, hogy a mai szorongáskultúra nem győzi többé feldolgozni a prekultúrális iszonyatbetörések intenzitását (*Ringu* stb.). A szorongás is megváltó érzés, mely előzményeihez , béna iszonyathoz, széteső sokkállapothoz, tomboló gyötrelemhez képest az önépítő körültekintés mozgásformájának tekinthető. A szorongás már kultúra, amikor a vágy előzménye még csak éhség és nemi düh, nyers indulat. A szorongó szellem mágikus világkonstrukcióját, a világ első, mágikus képének örökségét, midőn a fenyegetettség tudatát konszolidálja a tényeké, a szellem átadja a mesének, mely a maga javára, a képzelet kedvére fordítja az őskép indeterminizmusát.

A szorongás, mint a rossz felmérése, a kétségbeesés alternatívájaként, már a védekezést szolgálja, a remény oldalán van. A kétségbeesés számára nincs értelme a védekezésnek, és így a veszélyt felmérni és előrejelezni igyekvő szorongásnak sem tud értelmet tulajdonítani. Hasonlóképpen nem ismeri fel a szorongás értelmét az életet leértékelő eltompulás, közöny.

Mi a fantasy édene, mi ez az eufórikus boldogság, a lehetőségektől megrészegült vállalkozó kedv, útra kelés csupa szenzáció között, még szebb csodavilágok felé? Mi ez az elbűvöltség és rajongás, mely a fehér fantasztikumot jellemzi? Mellékesen itt vannak a horror összes rémképei, él minden szorongás, de legyőzöttként. A legyőzöttség nem megsemmisítést és nem is csak megfékezést jelent, többet, azt, hogy a rosszindulatú erőket befogják, dolgoztatják. A paradicsomi eufória mint a szorongás boldogsága a még meglevő, valahol egy tömbben is megtalálható élményt, az egészre irányuló első érzésként az emlékezetben élő szorongás feldolgozását szolgálja.

Az *Egymillió évvel Krisztus előtt* Tumakja csak hosszú vándorlás és nehéz harcok után ismeri meg a vágyat, s most már van miért – Raquel Welchért – harcolnia. Kezdetben, a történelem hajnalán, nincs tanúságunk a vágyról, csak éhségről és indulatról, a háborút fenntartó gyűlöletről és a holtaktól való szorongásról. Előbb a szorongás jelenik meg (sokan rámutattak, hogy a gyűlöletet is ő táplálja), a vágy pedig a szorongásra reagál, a szorongás a vágy szubjektuma, a szorongás vágyik. Ez lényegében Freudnál is így van, ha egy elveszett öröm jövőbe való kivetítése a vágy. De nemcsak az elveszett, hanem a már megpillantott, de még nem uralt világ is szorongást kelt. A tékozló szükségletek világában a vágy a szorongás szubjektuma, a vágy szorong, hogy nem teljesül. A vágy szorong, hogy a mások vágya jobb iránytű.

A spektrum archaikus szakaszának lelki szubsztanciája a szorongás. A szorongatott, defenzív ember kezdetben egy idegen világba belevetett menekülő lény. Létezése ostromállapot, mert kilépett abból a szűk környezetből, amelyben ösztönei biztonsággal vezették és jól ellátták. Az alapvető igények az ontogenezisben is a biológiai léttel adottak és őseredetileg kielégítettek (az anyaméhben, a családban, a territórium uralt életterében). A boldogság, mint az ellátott „szekundér fészeklakó" eredeti komfortja, létfeltétel, ajándékozott kiindulópont, mint ilyen azonban nem uralt boldogság, s nem is észrevehető, tehát tudattalan és állati. A legédenibb Hollywood-komédiák (*Dangerous When Wet, Easy to Love, Easy to Wed, Bathing Beauty*) hősei nevetségesek; irigyelhetjük őket, de nevetünk rajtuk. A klasszikus elbeszélés nagy hősalakjai, pl. a Bogart- vagy Mitchum-hősök ezzel szemben boldogtalanok. A boldogtalanra felnézünk, a boldogot lenézzük, mert az előbbi tud valamit, amit az utóbbi nem. Az érzéki tudat kínként jön létre, míg a szellemi tudatot a boldogtalanság látja el az előre- és hátratekintés világtágító érzékével. A szorongás csinál gondot önmagából és a világból, ő a tervező és cselekvő szellem embrionális formája. A tudat boldogtalan tudatként keletkezik, de nem a boldogság hiánya az első, ami tudatosul, hanem a baj, a veszély, a határ, a törésvonal. A születő tudatosság az idegenségek rendszeres, gyanakvó és bizonytalan, de vakmerő koncepciókat alkotó, a negatív érzéseket magyarázatokkal szelídítő, védekező felmérése. Ez a tudat a szorongás megismerő munkája. A tudat spektruma a tárgytalan és átfogó szorongástól, az első a világot egészben látó készüléktől, – mely a kicsiny, közvetlen, uralt környezeten túl első ízben pillant a határokig, s a világot már nem naivan fogja fel az ember nyúlványaként – , az eme élmény által megalapozott offenzívabb tudásformák felé vezet. A szorongás spektrumának legprimitívebb régióiban merülünk el a páni szorongásba, rettegésbe és iszonyatba, másik pólusán lábalunk ki a jól tárgyiasult félelemforrásokba koncentrált, nor-

mális, racionális félelemmé alakult, megfékezett szorongásba, melynek aktivitással párosuló továbbfejlődése az okos, gondoskodó aggodalom vagy aggodalmas gondoskodás. A szorongás spektrumán túl, az önuralom és uralom bizonyos szintjén, egy biztos térnek a szorongás birodalmából való kiszakítása után nyílik meg a vágy és remény spektruma, vagy, ha úgy tetszik, a teljesülések és örömök láthatára, melyben új formája az életnek a keresés, már nem a menekülés.

Ami fáj, az van. A tudat fájva kezdődik, az öntudat szorongva. A gondolkodni és a gondoskodni közös eredete a szorongni tudás. A „gondolkodom tehát vagyok"-nál ősibb a „szorongok tehát vagyok" ráébredése. Ha ezt az élményt pontosabban fejtjük ki, „a szorongok tehát vagyok és nem vagyok, de vágyom, tehát nem egészen nem vagyok" élménykomplexumáról beszélhetünk. A szimbolika színe a vágy és remény, visszája a szorongás és iszony princípiuma. Minden mitológiában a kettő harcol, s minden műben is ők harcolnak.

1.14.3. Bioanalitikai kezdetkeresés

Vico és Hegel tiltakoznak az aranykori mitológiák kezdetkoncepciója ellen: a kezdet, mondják, primitív és borzalmas. Ha nem a közösség s nem az „én" hanem a viszony szintjén keressük a kezdet tökéletességét, talán több sikerrel járunk? A kezdet öl, völgy, barlang, tenger, kút, tó, kies liget, virágoskert, gyümölcsös: minden, ami valamit körülfog, valaminek helyet kínál, az ősanyi tér képviselője (Campbell uo. 24. p.). Az anyai világot nem jellemzi az elkülönülés, a kettő egy benne, a lét módja az együttlét, az összeolvadás garantálja a viszony prestabilizált harmóniáját. Az anyatesten átszűrt világ távoli neszezése a szférák zenéjévé oldódik. Szférák zenéje, prestabilizált harmónia: intrauterin emlékek artikulációs kísérletei. Az ősviszony, mélypszichológiai képe szerint, incesztuózus létmód: „elmúlás a kéjtengerben és szerelmi halál"(Erich Neumann: Ursprungsgeschichte des Bewusstseins. Frankfurt am Main. 1986. 26. p.). Nemcsak a nirvána vagy az unio mystica őrzi emlékét, hanem a kábulat, a részegség és a germánok halálromantikája is (uo. 27. p.). Az eredeti boldogság lét és nemlét határán honos, a kezdet előtt.

Spenser érzékeltet valamit az eredeti boldogság minden későbbi ajzottságnál izgalmasabb és telítettebb békéjéből, A tündérkirálynő című művében:

S hallottak ott oly édes dallamot,
Mely az értő fül legfőbb öröme,
amilyet még soha nem hallhatott
földi tér, csak az édenek köre:
s bármi lénynek szólt, megítélnie
bajos volt, miféle zene lehet:
együtt a fül megannyi gyönyöre
szólt benne, ékesen illeszkedett,
madárdal, énekhang, szél, vizek, hangszerek.

Amikor kibontakozik a *Vertigo* hőseinek szerelme, a tengerparton, az örök szélbe belefekvő görbe fák közt látjuk a nő, Madeleine-Judy-Kim Novak hajának ideges lobogását, s egész lényének ideges lobogását, a szél és a fák tanítványaként. Az ősparkban kivágott fa évszá-

zadok időtérképét elénk vetítő évgyűrűit szemléli a pár. Itt születtem, mutatja a nő az egyik évgyűrűt. És itt haltam meg – mutat a titokzatos Madeleine egy másik évgyűrűre. Időörvényként jelenik meg a szerető, aki azonban nem tud már úgy befogadni, mint az idő-sűrítmény, aki az anya volt. Az anya a felnőtt lét teljes distinkció-gazdagságát öszefoglalja, foganni, azaz sokszorozódni képes létteljességként, létcsúcspontként szűri át a magzat számára a világot, a szférák zenéje szimfóniáját személyre szóló, szelíd dallammá, a „gyönyörűség lugasa" tücsökzenéjévé szelídítve. Spenser „szép boszorkája" a „gyönyörűség lugasában", még mindig domina, az anyaszerep örökségeként vagy megelőlegezéseként, égboltként hajol a szerető fölé, de fészekként is körülveszi a világ előtti világ csendes bűvöletével, a következmények nélküliség és a teljes elfogadás feltétlenségének miliőjét nyújtva számára:

Ahol mintha szólt volna a Zene,
A szép Boszorka ott töltötte kedvét
új Szeretővel,: varázsereje
bűvölte oda, messzi idegenjét,
ki most mellette szendergett, pihent még
titkos árnyban, pajzánságok után,
s szép Hölgyek s pajkos fiúk énekelték
köröttük dalukat, s ennek során
el is játszottak, féktelenkedőn, buján.

S a nő végig a férfira hajolt,
hamis szemét látványára szegezte,
mintha gyógyulna, hol sebezte-volt
a kígyó, vagy mohón gyönyört legelne:
s gyakorta könnyű csókokkal lehelte,
föl ne ébressze, ajkát harmatozta,
szemén át szívta eleven szerelme
tüzét, kéjes vágyába máris oldva,
és sóhajtozva, mintha ellenére volna.

Spenser óta csak a film tudta visszahozni, megismételni és megújítani ezt a hangulatot, béke és izgalom egymásban beteljesült kettős csúcspontját, Sara Montiel a *Samba* és Rekha a *Tavaszünnep* című filmben, mindkét színésznő a Nagy Anya és nem a démonnő vagy a prostituált, még csak nem is a templomi prostituált erotikájával testesítve meg a szeretőt. A „szép Boszorka" szerelme felidézi a női párában szendergő elővilágot. Nem naiv vagy jámbor, mégis felszentelt a Spenser (és Sara Montiel vagy Rekha) által ábrázolt bálványos nagyság és intim hozzáengedés, melynek bűne is erény, kinek ölén a bűn az erény korai szakasza, fejlődési stádiuma vagy épp foganása.

Rózsaágyon hevert a Nő, akár ha
Hőtől alélna, vagy bűn mámorától,
Bízó bájait tárta fel ruhája,
Selyemszál- és ezüstszál-szőtte fátyol,

Nem fedvén bőre alabástromából
Szinte semmit, sőt, így volt az fehérebb;
Arachne készít ilyet fény-fonálból,
Vagy maga a Nap, harmatos-ledéret,
Mely mégis szűzi-tisztán szállva vág a légnek.

(Edmund Spenser: A tündérkirálynő. In. Szenczi – Kéry – Vajda: Klasszikus angol költők. 1. köt. Bp. 1985. 263-265. p.)

Stanley írja le, milyen felemelő érzés az esőerdőkben megtett hosszú út után kilépni a szavannákra (H. M. Stanley: A legsötétebb Afrikában. Bp. 1891.) A filmekben is gyakori cselekménytípus, amelyben egy sötét világban folyó harcok után feljutunk a felszínre vagy kilépünk a fényre (*THX 1138*). A *Mátrix* vagy a *Szerelmes Thomas* című filmek is értelmezhetők ebben a paradigmában. Az „én" az éden mérge. Az ősegység paradicsomi állapotának véget vet a paradicsom megmérgeződése, a magzat ártatlan bűne, aki anyagcseréje által piszkolja és mérgezi a paradicsomot, melyből kinőtt. A kalandmitológia nem tud szabadulni a születés traumájától, melynek képei a fullasztó labirintus, a veszélyes alagút, a kimászás a mélyből, csövekből, sötétből, rabságból, az élve eltemetettség magányos küzdelme, út a fény felé. A születés traumájának képe: küzdelem az életért, viaskodás a pokollá vált paradicsommal, a nyomasztóvá, agyonnyomóvá lett burkoló, védő és tápláló mikrokozmosszal. A születés traumája során az anya köldökzsinórjáról szakadunk le, míg a halálban a lét köldökzsinórjáról, a lélekről. Az első lélegzetvétel előtti és az utolsó lélegzetvétel előtti pillanat ugyanaz a pillanat. A fantasztikum végső formái eme pillanat igazságát kutatják, nem a kettő között kibontakozó, szétszaladó hangyavilágot. Az utóbbi történetét a kaland és a próza műfajaira hagyják.

A magzati lét paradicsomát követi a születés traumájának pokla, melynek eredménye a gyermek új otthontalálása az anyamellen. Az anyamell olyan tárgy, amely a születéssel az életre szakadt szubjektum-objektum viszonyon belül tagadja eme viszony konfrontatív sajátosságát, és a világ előtti világ szelíd létmódját reprodukálja. Az anyamell által az anya, mint külvilági lény, mégis tápláló és odaadó természetű, az élet forrása, akárcsak korábban, átfogóként és magába foglalóként. Az anyátlan társadalomban nagy szerepet játszik a kebelkultusz. Miután a scrweball comedy kifejezte a férfiak félelmét a fiús lányoktól, a film noir pedig az agresszív nőktől, kibontakozott – Jayne Mansfield idején – a szexfilm éráját előkészítő kebelkultusz. Az anyaságnak a karriernők általi leértékelése idején ugyanezek a nők az anyaszimbolika egyik legerősebb ingerével csinálnak erotikus karriereket.

Amit az anya a szülés után nyújt, kárpótlás annak elvesztéséért, amit előtte nyújtott: a szülés kínjáért kárpótol a dajkálás paradicsoma. Hasonlóképpen kárpótol később a létharc pokláért a szerető paradicsoma. A szerető által nyújtott öröm azonban labilisabb és feltételesebb, mint az anyai gondozás örömei. Épp azért tudatos a szerelmi boldogság, mert gyorsan jön és megy, kicsi a valószínűsége és állhatatlan, míg a csecsemő boldogsága öntudatlan marad, mert létmód és nem kilengés. A szerető intimitása csak mimézise a dajkálás intimitásának, ahogy az utóbbi is csak pótléka a magzati állapot ősörömének. Azért, hogy a szerelmi boldogság csak a gyermeki, s az is csak a magzati tökély hibás leképeződése, nem egy dolog kárpótol. Az első kárpótlás a funkcióöröm, a siker öröme, a létharc győzteseinek hatalom-

mámora. A második kárpótlás az erotika parciális és perifériális kéjeinek elégtelenségéért a szeretet tökélye, a szerető léte mint ajándék, elkötelezettsége, mely feltétlen és végleges, teljes és irreverzibilis, mint az idő. E ponton végül is olyan messzire jutunk, ahol a szerető az anyát is legyőzheti nagylelkűségével, melynek már nincs ösztöngaranciája: tiszta jóság. A mai Bollywood-filmekben gyakori, hogy a szerelmes szűz, az anyaság újra felfedezőjeként, túltesz a komikus mellékalakokká vagy rettenetes mostohákká lecsúszott anyafigurákon.

Poklok és paradicsomok váltakoznak: a gonosz örök visszatérése harcol a jó örök visszatérésével. Minden pokol egy új paradicsom küszöbe. Minden változás felborít egy paradicsomot, és minden elhagyott pont rossz a célul kitűzöttel szemben. A mítoszok aranykori kezdetről mesélnek, a fikciókspektrumot pedig csak a horrorból tudjuk levezetni, csak ez képes hordozni a többi elbeszélésformák rétegeit, melyek viszonya csak felőle nézve tárul fel rendként. A lélek legmélyebb evidenciája szerint a boldogság az első, mint aranykor és mint gyermeki boldogság. A tudat azonban a megpróbáltatásokból és nehézségekből táplálkozik: az ismeret nehézségismeret. A tudatosuló lény a fájdalom, kín és szorongás spektrumát tapasztalja meg, míg az emlékezet a boldogság spektrumára pillant vissza, mintha a kettő ugyanaz volna, az egyik feladatként, a másik pedig a megoldások felől szemlélve.

A *Daughters Courageous* című Kertész-film a gyermekkor állítólagos boldogságát az egész leánykorra kitágítja. Ebbe a világba, a film második részében, a szerető által jön el, tör be, a disszonancia, tragédia és gond (*Four Daughters*). Még erősebben hangsúlyozódik idilli nővilág és kallódó, csavargó férfi konfliktusa az utóbbi film remake-jében, melyet Gordon Douglas rendezett. Egyébként a férfiak már ebből az idillből elvágyódnak, a *Daughters Courageous* végén mindkét főszereplő útra kel. Hasonlóan tesz a Pagnol-féle *Marius* hőse, elhagyva az idillt és szerelmét. Az idill mintha csak elsimítaná, de meg nem oldaná konfliktusainkat: nem válaszol végső kérdéseinkre.

Ha az emlékezet a boldogsággal kezdődik, akkor az út fele elfojtott. A szexelfojtással szemben a szorongáselfojtás a radikálisabb, átfogóbb és eredetibb: ő a mélyelfojtás. A ”csak a szépre emlékezem” törvénye, melyet a populáris kultúra gyakran meg is fogalmaz, ki is fejez, az őselfojtás feltétlenségéről gondoskodik. Az egzotikus kalandfilmekben poklokon át jutunk el a földi paradicsomba, a *She* című filmben ez az elért paradicsom újra pokollá változik. Az élet mint emlékezet egymásra írt poklok és paradicsomok rendje. A létet a kín tudatosítja, ám az emlékezet nem a kínt őrzi, hanem azt, amit sikerült belevonni a reprodukció ökonómiájába. Egy sérelem, kín vagy katasztrófa katartikusan éles belátást eredményez, amelyet azonban a tudat kiküszöböl. Az extrémszituációban bekövetkező megvilágosodási élmények – mint Karenin katarzisa a súlyos beteg Anna ágyánál – elvesznek: a tudat csak esztétikai pótlékaikat tolerálja. A rosszfeledés a létfeledés és a köznapisághoz való kötődés első döntő forrása. Ugyancsak a rosszfeledés megalapozó munkája teszi lehetővé, hogy a köznapiság parciális és partikuláris céljainak világában való tüsténtkedés beteljesíthesse a létfeledést.

A gyermeki világ ragyogása, a csupa első találkozás szakadatlan szenzációja mögött ott a születés traumája, az elfojtott iszonyat. Az utóbbi mögött is valami más van, az óceáni érzés, a nárcisztikus tökély előképe, a lebegés az anyaméhben. De vajon nincs-e eme paradicsom mögött is egy pokol, melyben a ragadozó hímivarsejtek megtámadják a békés petesejtet? Népvándorlási eposz zajlik ott vagy városrom-tragédia? Az ostromlók az agresszorok vagy a petesejt falja fel, cápaként, a hímivarsejtet, az elnyeletés rémével fenyegetett vándort? (A cethal Jónást? Vagy Jónás a cethalat?) A foganás mindenképpen a titánok harca: kettős

identitásvesztés és a kettősség egységéért folytatott küzdelem, két megelőző teljesség önelvesztése, mint az új teljesség keletkezéstörténete. A magzati idill előtörténete az alapvető elégtelenség története. Két elvileg halhatatlan, de csak egymás által halhatatlan, magában véve halálraítélt lény, az ivarsejtek története. A próbatétel, a behatolás, a hódítás, a ragadozás, s végül a támadó elnyeletése megelőzi az idilli szendergést és a védett növekedést. Az idill hátterében és alapjainál inváziós katasztrófa tárul elénk, s kannibalisztikus dulakodás, ősszkizofrén s paranoid elődráma, zombitörténet.

Az *Alien*-filmek, melyekből a horror és sci-fi új korszaka nőtt ki, nemcsak a terhességtől és szüléstől való félelmek, az autonómiáját az anyaságtól féltő új nőtípus szorongásainak kifejezései. Még mélyebb értelmük szerint a nemzés képét helyezik a fantasztikum nagyítója alá: egy békés, teljes lénybe belefúródik egy dühös kis élősdi, hogy alávesse az individuumot a kollektív élet újratermelése szükségszerűségének. A vándor invázor és a kiszemelt áldozat viszonya hímivarsejt és petesejt konfliktusának kifejezése. Az ivarsejtek drámáját nagyító alatt szemlélt természeti lények történetének tekintjük, természettudományi problémának, nem fogva fel, hogy mindez – a sejtek háborúja és szerelme – a mi múltunk, saját történetünk, a velünk megesett múlt kezdete, az élő anyag, az érzékeny anyag elfeledett emléke, minden verekedés vagy szeretkezés ősképe.

A foganásban egyesülő sejteknek pedig életük van, ők is egy szaporodási folyamat termékei. Az ondósejtek honfoglaló expedíciója és a petesejt várostroma, a népvándorlási eposz vagy inváziós katasztrófafilm és a várostrom-dráma előtt egy csendesebb történet játszódik, két sejt jön létre a férfi illetve női szervezetben, az intrauterin idill előképéül szolgáló szervi klímákban. A nemi szervek által tárolt nemi sejtek érlelődése (ez az epikai történés) azonban visszautal egy drámára, hasadásra, osztódásra, az azonos nem-azonossá válására a differenciára, mint minden identitás örökös előzményére. Eddig tudjuk nyomon követni az élet poétikáját.

Nevezzük magánvaló gyereknek az emberlényt, aki leszakadt a természet köldökzsinórjáról s akinek anyja eltávozott. E magánvaló emberlény pokollakó, önmagában életképtelen. Síró arcot látunk. Magánvaló gyerek plusz anyamell ezzel szemben egyenlő az édennel, az elemi páros viszony egyoldalú ellátottságával, a szeretetáradat által hordozott lebegés létmódjával. A meghitt ellátottságot szignalizálja a mosolygó arc. Ennek vet véget az Ödipusz-komplexus: gyermek + anyamell + apaarc = belépés a rivalitás világába. Síró vagy gyűlölködő arcot látunk. E pszichoanalitikai történeteket pedig bioanalitikai történet előzi meg, a magzat titokzatos mosolya és még korábban a foganás története, a titánok harca. Mindennek előzménye olyan élő szubsztancia, mely, ha nem kezd el harcolni a létért, csupán egy előző élet, önálló individuum által kiválasztott, halálra szánt hulladék.

1.14.4. A kezdet antropológiája

A strukturális elemzés, mint a kommunikatív tudatmódok skálájának rekonstrukciója, egyre idegenebb és primitívebb rendszerek nyomait találva meg a szubtilisan újrafunkcionalizált, modernizált változatokban, a tudat önfelszámoló, a tudatosságot lefokozó és szüneteltető képességét fedezi fel a primitív, regresszív rendszerek képviselte eksztázistechnikákban. Az álomgyár fokozódó neoprimitivizmusából, mely kezdetben közvetíthetetlennek látszó módon kontrasztált a modern művészetek csúcspontjaival, a tudat új szükséglete születik,

szembenézni a lélek elementáris esztétikában kivetített primitív mélységeivel. A struktúra, ha végére járunk, történelemmé válik, beszélni kezd.

Ha a történeteket kutatjuk, a kutatás vége a kifejtés kezdete. A kutatás az adottból indul ki, a kutató világából, s az ismert felől halad az ismeretlen felé. Ha a magunk felé vezető utat keressük, a kezdet a legtávolibb. Az alapot, a lét minimumát, az emberlétet eldöntő pontot – a lét hagymáját hámozva vagy a lélekzsákot kipakolva – a strukturális elemzés végpontján találjuk. A strukturális elemzést csak azért kell elvégezni, hogy a végén leromboljuk, mert a strukturális elemzés maga rombolás, lerombolása pedig a rombolás megszüntetése. Nem ő az, amit elő akarunk adni. Az önkeresést keressük. A strukturális gépre pontosan azért van szükség, hogy alapjáig romboljuk létünket. A strukturális destrukció vezet az elementáris esztétikához, míg a dekonstrukció csak önnön magunk, kultúránk másik arcát, az érem másik oldalát mutatja meg. Az ezredforduló kultúrája, melyet Camille Paglia joggal jellemez „szadobarokk"-ként, elvégzi a strukturális destrukció (mint öndestrukció) oroszlánrészét, melyhez az interpretáció részben a korszellem által kényszerítve, részben módszertani okokból csatlakozik.

Az ösztönök bűnösségének gondolata nem egyszerűen az az elnyomó teória, aminek a „szexuális forradalom" hívei, „aktivistái" gondolták; ez az oka, hogy mozgalmuk valójában nem is szexuális forradalom, csak neolibertinizmus. Olyan filmek, mint a *Meztelen ebéd* vagy a *Félelem és reszketés Las Vegasban* vallanak a „felszabadulás" siralmas eredményéről. A kései, dekadens civilizáció által felszabadított ösztönök nem az eredeti természeti erők, hanem a háziasítás során elkorcsosult ösztönök. A "represszív deszublimáció" (mely egyúttal regresszív és depresszív deszublimáció is!) a visszafejlődött, szétesett, vergődő, korcs, s mindenek előtt egymással ellentmondásba került ösztönöket szabadítja fel, olyan erőt, mely lényegileg nem szabad. Az ösztön a létharc középpontjából kiszorult fragmentált létformájában elvesztette önszervező és tájékozódó képességét, miután eltűnt a természetes életfeltételek rendszere is, melyhez az ösztön eredetileg alkalmazkodott. A nagy állandóságokhoz alkalmazkodott ösztön nem tud mit kezdeni a rohanó világgal. A mobilis világ tele van újdonságokkal, sokkal több és sokkal erősebb ösztönre, s nem leépülő és elbizonytalanodott, gyengülő ösztönökre volna szükség, hogy vezessenek az ösztönök. Az emberösztön csak tántorog és tévelyeg, csak rögtönöz, már nincs stratégiája, pontosan olyan mint a horrorfilmek monstruma. Az ösztön számára a civilizáció ketrec marad, s ha nem a tilalmak testesítik meg az ösztönkiélés gátjait, az ösztönök maguk akadályozzák (a civilizáció életökonómiailag irracionális csábításkínálatának közvetítésével) egymást. Az ösztön nem tudja szétverni a civilizáció ketrecét, mely mindenütt ott van, nincs belőle kiút, ezért az állítólagos felszabadulás csak tombolás, mert a szabadságot a művi feltételek között csak a fontoló ész garantálná, s az ösztön is csak az ő segítségével lehetne szabad. A tömegkultúrában olyan mértékben került középpontba a gonoszprincípium, amelyen mértékben szalonképtelenné vált a vallásos diskurzusban. A gonosz olyan struktúrákhoz tér meg, amelyek lepusztultak, olyan erőket szabadít fel, amelyek szétestek. A regresszió nagyobb gonoszt ér el, mint ami a pacifikáció kiindulópontja volt. A civilizáció összeomlásából nagyobb kegyetlenség születik, mint hiányából.

A kultúra, a szellem, az ember egy eredeti természeti harmónia felborulása által jelent meg. A társadalom, a kultúra és a személyiség minden új egyensúlyi állapotát válság, a régi egyensúly elviselhetetlenségig fokozódó zavara előzi meg. Rosszabbodásként indul a javulás, visszalépésként az előrelépés. A botrány az erény előtörténete. A széthúzó erők gyötrelméből

vezet ki a struktúraképződés. Amikor az ember és világa szétesik, újra ki kell találnia magát. A válságok az egyének és közösségek szelekcióját is szolgálják: egyesek új szintre lépnek, mások belepusztulnak.

A zombi elhullatja szerveit. Mindez csak szimbolikus sűrítése annak, ami az ősemberrel történt. Az embernek kívül vannak, kezében vannak elveszett természeti szerveinek pótlékai (kés a tépőfogak, lándzsa a szarvak helyett stb.). Gépek formájában hordozzák és szolgálják őt elveszett izmai és erői mechanikus pótlékai (melyeket a gépek előtt haszonállatok testesítettek meg). Elveszett szőrzetét ruhaként akasztja magára, a kerék a menekülő vagy teherhordó állat képességeit pótló lábprotézis. Végül egész teste el fog veszni, hogy számítógépbe táplálva konzerválja „halhatatlan intelligenciáját".

Freud leírta a rossz közérzetet a kultúrában, Gehlen a rossz közérzetet a természetben. A rossz közérzet keletkezése a hiánylény magára ébredése. Van egy ősforma, s ez a legnehezebben rekonstruálható, ennek szimbolikája a legközvetettebb és leghipotetikusabb, mégis egyre jobban vonzza a szellemet. Ez az élmény, mely a fantasztikus póluson keresendő, jelenti az emberi tudat formaképző fejlődésének kiindulópontját. Ebben sűrűsödnek össze és válnak elégtelenné az állati emlékek, készségek, lehetőségek, a természeti örökségek és erők. Egy elégtelenségi élmény s a veszélyeztetettség, kockáztatottság vele járó érzése vár a történelem kiindulópontján. Egy természeti lény alkalmatlanná vált a természetben, s egyetlen kiútja egy új, természeten túli világ megalapozása. Előre gondol, mert semmi sem segít, léte egészét kell kézbe vennie, mert a természet nem gondoskodik többé róla. Az ősiszonyat az ember magánya, véletlensége és feleslegessége a világban , az ember mint felesleges állat ütközése a dolgok természetes rendjével. Minden tudati kategória úgy jön létre, mint a visszás emberi alaphelyzetre adott válasz. A mindenkori korszerű közvetítési rendszereken, modern megoldásokon mindig áttetszik az alapprobléma. Mindig vannak olyan megoldatlansági helyek, zavarodott pontok, melyek aktiválják az ember kérdező természetét és rámutatnak kérdéses lényegére.

Az ember létmódja a találka. Az ember azért találkozik a lét egészével, mert az emberben a lét ébred rá magára és néz szembe magával. Ezért nem lehet az ember egyszerűen önazonos. A magában nyugvó lét nem önmegértő. A felesleges állat külső és belső meghasonlottsága az ára a lét önmegértéseként szerveződött emberi létmódnak.

A lény természeti felszerelése biológiai adottságokkal: ösztönszabályozta környezetadaptív szervekkel való ellátottsága. Az ember ösztönszegénysége, mely testi specializálatlansággal párosul, egyik oldalról veszélyeztetettség, kiszolgáltatottság, másikról felszabadulás: beszűkítő, korlátozó, különös környezetbe beépítő és bezáró adaptációk levetése. Míg az állatot a környezethez alkalmazkodott specializált testi szervek és az őket vezető ösztönök kapcsolják össze az élettérrel, az embert az eszközök választják el az állati környezettől és kötik össze a környezetek sokaságával, a természet egészével. Az állat állandó szerv- és ösztönkészletével szemben az ember változó eszköz- és jelkészletek fölött rendelkezik. Az ösztönök a szervektől, míg a kultúreszközök a jelektől függnek. A biológiai alternatívátlanság ellenképe a kulturális alternativitás. Az állat egy a testével, melyben megoldást kap létproblémájára, melyet az embernek magának kell, a testet eszközök s az eszközöket jelek által túllépve, megoldani. A természeti lét alulról épül, atomok, molekulák, sejtek, hormonok, reflexek szolgálati útján. A társadalmi lét felülről, szakadatlan forradalmasítva egy a lehetőségekkel kísérletező szemiotikai kombinatorika által. Azt a mutációk ugrásai és a pazarló kísérletezés jellemzik, ezt a szisztematikus kutatás.

Az ember mint leendő cselekvő lény elveszíti a természetbe beágyazott történésszerű lét biztonságát. Az állati szükséglet konstans, ismeri a hiányzót, s a hiány felszámolása is ismert úton jár. Az emberlét ezzel szemben a totális hiányra épül. A kiindulópont az, hogy minden hiányzik és semmi sincs rendben, nemcsak a szükséglettárgy, hanem az eszközök is hiányoznak. Ennek következménye, hogy – a definiálatlan, önteremtő lény nyitott kérdésességének megfelelő önteremtési folyamatban meghatározott – végcél sincs, mindig új hiányok keletkeznek. A magán-kívül-lét önkeresése lezárhatatlan (az így értelmezett létmód szellemi mozgását neveztük ek-sztázisnak). Az emberi érzékenység, és tevékenység módozatai skálájának kiindulópontja olyan helyzet, melyben az ösztönkontroll leépült, de a szellemi kontroll nem épült ki, ezért nincsenek korlátok, de támasztékok s irányjelzők sem. A specializálatlan lény léte mindenre jó anyag, mely egy definiálásra váró lényeg önkeresésének szolgálatában áll. Az ember mint specializálatlan hiperfunkció a valóságos cselekedetek sokszorosát kitevő képzelt cselekedetek sokaságában tisztázza céljait és tervezi meg eszközeit. Az ember biológiai hátrányos helyzete, testi fel nem szereltsége túlaktív pszichével jár. A garantált alkati megoldások híján alkalmi megoldásokban élő lény létképletei forrongó közegben körvonalazódnak, a képzetek közegében. A képzetrendszerek kikristályosodása előtt azonban csak tomboló dühöngés felelhet a páni szorongásra. A tombolásnak nincs stratégiája, nem feltételez szervezett és értelmes, logika, erkölcs vagy jog által megvilágított, rendezett külvilágot, csak egy kiszámíthatatlan veszélyzónát, melyben védekezni és támadni kell. A kegyetlenség, düh, gyűlölet és tombolás a természetbe eszköztelenül belevetett defenzív lény hiányosságainak indulati pótlása. A túlaktív psziché rémképei által korbácsolt, felszabadított energia hatalomérzethez vezet. A kirobbanó indulat a félelemnek a túlreagálás általi átváltoztatása erővé. A túlaktív psziché és a tombolás egymást pörgetik fel, s a képzetrendszerek közösségi kikristályosítása által megszilárdított, konszolidált kultúrában a rituálé őrzi ezt az ajzottságot, mely a természet és kultúra közti rés feszültségterében jött létre.

Az absztrakt lény a tiszta lap, az üres hely, a lyuk a természet szövetén. A semmisséget kell megtapasztalnia a lénynek, akinek megbízatása a mindenség tudatosítására szól. A semmisség önmegtapasztalása, a tehetetlenség észlelése, a segélytelenség következménye az önmagán segítés először alaktalan, de annál elszántabb kísérlete. Az önteremtés szellemi stratégiáit megelőzik az önmagán segítés agresszív stratégiái. A természet által cserben hagyott, halálra szánt lény helyzetfelismerése, azaz halálos elszántsága a cselekvésbe való belevetettség alapja. Az alkotó cselekvés maga teszi lehetségessé eredményét, azaz amikor a cselekvő beleveti magát a tettbe, az reménytelen. A történés terepe a szükségszerű, a cselekvés ideáltípusa, az alkotó cselekvés azonban lehetetlenre vállalkozik.

E ponton kell feltennünk egy döntő kérdést: vajon az, amit Sartre az alkotó élet alapképleteként fejt ki – legrészletesebben A család idiótájában – : az „aki veszít = nyer" princípiuma – nem ez az emberlét alapképlete-e? Az antropogenezisben természeti hátrányok válnak előnyökké, olyan hiányosságok, melyeket kulturális protézisek felfedezésével korrigálnak. Miért nem azt mondjuk, hogy egy szociálisan túl sikeres lény biológiailag visszafejődött? (A marxisták – pl. Leontyev – egyébként valóban ezt válaszolták Gehlennek.) Kétségtelenül zajlanak ilyen háziasítási degenerációk is, ám ebből a kultúra, a túlsikeresség inditékait nem lehet levezetni. A spontán túlsikerből inkább vezethetnénk le elpuhulást, mint további erőfeszítéseket, s ha ezt nem tennénk, akkor is megmagyarázhatatlan lenne, hogy miért tenne szert egy biológiailag ellátott lény kultúreszközökre, melyek számára fölöslegesek volnának.

Ezért nem feltételezzük, hogy maga a természet lát el olyan jól egy győztes lényt, aki maradék idejében kultúrával kezd foglalkozni, ahelyett, hogy szundikálna az árnyékba vonulva. S ha végül mégis feltételeznénk, hogy az ember előbb szert tesz kultúreszközeire, s az eszközök, a barlang, a közösség védelmében azután korcsosulnak el szervei és ösztönei, a szorongás – mint a szellemi tudat katapultírozó ereje – akkor sem lenne kisebb, hiszen ami eddig magától intéződött, azt ezután neki kell megoldania. Akár a természeti lényeg elvesztését kompenzálja az eszközök mankója, akár az eszközök páncélzata alól párolog el a természeti lényeg, tény, hogy az eredmény egy tragikus lény. Az ember elődje szükségszerű része egy ökoszisztéma önszabályozásának, az embernek viszont minden harmónia felborításával kell magát napról-napra lehetségessé tennie. Az ember, az állattal szemben, nem ismeri az egyszerű reprodukciót, mert az állatfajokat legfeljebb a természet állítja nagy ritkán szelektív katasztrófák elé, míg az ember maga termeli ki permanensen ezeket. Nietzsche arra utal, hogy az erős, bátor, nemes lény keresi a nehézségeket, veszélyeket és próbatételeket, míg a gyenge, gyáva, korcs lény spórolni akar, takarékoskodni erőivel, megúszni a megpróbáltatásokat. Ebből vezeti le az előbbi uralmát és az utóbbi szolgaságát. Ez azonban nem magyarázza meg, hogy miért nemes az egyik és nemtelen a másik. Miért tett meg az egyik egy ugrást, amit a másik nem tett meg? Hogyan jött létre az előbbi erőfölöslege?

A labilis lény mobilis. Lényege : örökmozgó. A Keystone-burleszkek ünneplik a labilitás mobilitását, míg számtalan műfaj (horror, gengszterfilm, katasztrófafilm stb.) gyászolja a mobilitás labilitását. A szervi specializáció megfordíthatatlanságával szemben, mely egy meghatározott környezetbe zárja be az állatot, a szemiotikai specializáció megfordítható, s elvileg – ha a gazdasági szükségletek nem akadályoznák, hogy a technika kövesse a felfedezéseket – a technikai is az lenne. A szemiotikai specializáció megfordíthatósága a döntő, mert ha a társadalmat be is zárja a gazdasági érdek egy technikai miliőbe, az egyénnek van kiútja, vagy legalábbis kilátása. A szemiotikák változása ösztönzi a technikai változásokat. Az embert a természet nem köti össze megfelelően a környezettel. Maga köti magát össze a technika segítségével, de mivel a technika által megváltoztatja a világot, a technikát is a változó világhoz kell igazítania. Az alkalmazkodási apparátus hozzáadódik ahhoz, amihez segítségével alkalmazkodtak, s ez így már nem az a világ, amihez az apparátus alkalmazkodott, vagyis az apparátus által megváltoztatott új egészhez új apparátusokkal kell alkalmazkodni. Az embert a környezettel összekötő apparátus rendszeresen alkalmatlanná és defektessé válik, s így új jelek által kell az apparátust problematizálni. Minél defektesebb az embert a környezettel összekötő apparátus, annál nagyobb jeltömegnek kell fellépnie az ember és az apparátus között. Ahogy a technikai apparátusok, a természettel szemben, reagáló szervből kezdeményezővé válnak, úgy válnak kezdeményezővé a technikai apparátusokkal szemben a jelapparátusok.

A hátrányokból lett előnyök újabb hátrányokká válnak, s eme új hátrányok „Krankheistgewinn”-jét kell most már keresni. Az, hogy a természet visszaüt és a tőle való távolság katasztrófájából kinyert minden civilizatórikus előny hátránnyá válik, minden sikerben benne a bosszú, végül is csak új erőforrásokat fed fel, hiszen az eredeti túlgyőzelem oka az abszolút hátrány, a természeti közvetítetlenség őskatasztrófája, mint az emberlét lehetőségének feltétele. A kilátástalan helyzetbe került lény áttör egy új létnívóra. A meghiúsult kívánságok a vágy felfedezéséhez vezetnek, a meghiúsult vágy a remények felfedezéséhez. Ed McBain, a „makacs, vörös ír” egy képet látott a sivatag helyén, várost és vasút-

állomást, és ezen a képen alapulnak az összes történetek, melyeket a *Volt egyszer egy Vadnyugat* elmesél. A régi nívón reménytelen helyzetbe került lény olyan képeket lát, amelyek maguk teszik lehetővé azt a világot, amelyben nem lehetetlen az ígéret, amit hordoznak. Ez a „megváltás" mozgása: a rabság és a szabadság között fellép a kiúttalanság és a kétségbeesés. A kiúttalanság azonban csak azt jelenti, hogy az adott lény az adott helyzet rabja, míg az önmagát megváltoztató lény máris megváltoztatta a helyzet egészét, amelynek része. A valami és a minden közötti összekötő tag a semmi, a sok és a több között a sokkal kevesebb. Ek-sztázis nincs katarzis, katarzis pedig nincs suspense és thrill nélkül.

Az ember legmélyebb vágya a paradicsomi indifferencia, mert a tragikus differencia a fejlődés kiindulópontja és minden ugrás előfeltétele. Az alapozás az alaptalanra, az ugrás az űrre, a megváltás műve az elátkozottságra épül. Az „Isten" vagy „természet" eltaszította, elátkozta az embert, akinek ezért önteremtővé, sőt, önmegváltóvá kellett válnia (az antropológiai és a teológiai diskurzusokat összevetve nem látjuk, hogy kizárnák egymást, hiszen az ember a vallás szerint Isten képmása, akkor azonban, a megváltó képmásaként, önmegváltó is kell, hogy legyen). A vallás megváltója csak kiátkozóként teremthet önmegváltó lényt; a vallásnak választ kell adnia ember és világ meghasonlására s az ember önmeghasonlására, s az eredetileg nagyszerűen drámai válaszokat az esztétikai tudat inkább kiélezi, míg a hivatalos kultúra elsimítja.

Vessünk egy pillantást a másodlagos hátrányok világára. Itt találjuk a banalitás gyökereit. A biológiai specializálatlanság (gyengeség, alkalmatlanság, absztraktság) hátrányait a kultúra előnyökké változtatta, de ezek az előnyök a mindennapi életben újra veszendőbe mennek. A köznapiságot ugyanis a szokás, a rutin, az elhárító mechanizmusok és az automatizmusok kvázi-biológiája uralja. Az állat biológiailag túlspecializált, ezért nincs világa, csak környezete, ezért nem tud játszani az erőkkel, ellenkezőleg, az erők játszanak vele. Az emberi kultúráról nem lehet elmondani, hogy a külső erők játékának objektuma, de az egyes emberről általában igen, mert a társadalmi munkamegosztásba és az elnyomás hierarchiájába beilleszkedett ember a természeti felszabadulást szociális rabságra váltotta, s így az állathoz hasonló függvénye egy ezúttal nem természeti, hanem szervezeti és technikai miliőnek. A fegyelmezett adaptáció ily módon a társadalmi szervezeti és szokásvilágban is megjelenik, de csak mint rövid távon hatékony sikerrecept. A szociális sikeresség változatlan feltételek, meg nem kérdőjelezett adottságok kihasználásán alapul. A sikeresek versenye a kor evidenciái által bekerített pályán folyik. A siker ára az autenticitás elvesztése, a „das Man" birtoka a társadalmiság. A pálya határainak tiszteletben tartásán kívül e versenyben nincs befutás. A befutókban a legnagyobb erőkifejtés egyesül a legfegyelmezettebb konformizmussal, s így a szociális siker és a kulturális alkotás kritériumai tragikusan kerülnek szembe egymással: ebből lesz valami, ami Muschg „tragikus irodalomtörténetéhez" hasonlít: tragikus kultúrtörténet. A belevetettnek magát kell kihúznia az alaptalanságból; minél többet kap, annál többet veszít, minél többet veszít, annál többet érzékel. Csak a mindent elveszítő érzékel mindent: a természettől elszakadt lény egész világot nyert cserében, de csak a cserében kapott egész világot újra elveszítő –: művész. A művészállat a társadalommal is úgy jár mint az emberállat a természettel. A film műfajrendszerében a művészmelodráma az anyamelodráma mellé küzdötte fel magát, mert a művész a legelanyátlanodottabb ember (Willi Forst: *Leise flehen meine Lieder*, Douglas Sirk: *Interlude*). *Az opera fantomja* mint őrült-művész-történet, túlságosan hasonlít az őrült tudós horrorjára, ezért vele együtt is tárgyalható, valójában azon-

ban nem igazi horror, csak végsőkig fokozott melodráma: az őrült művész valójában az őrült tudós ellentéte, ennek erőszakosságával szemben extrémen peches és veszélyeztetett. A művész – a dekadencia terméke – nem a létfeladat megoldója, hanem a létfeladat megoldásának leírója. A megoldandó létfeladat víziója sehol sem olyan nagy és világos, mint az összeomlásban, megoldatlanságban, közvetíthetetlen idegenségben. A természetben otthontalan társadalomépítő a társadalomban is otthontalanná válik: e kettős elidegenedést a felfedező, az alkotó, a művész éli ki. A neokapitalizmus kövér mosolyú, címlapokon tündöklő kulturális sztárjai, vezérőrnagyi magabiztossággal ágáló írói, festői és tudósai a régi értelemben nem művészek, csak szellemi lakberendezők.

1.14.5. A kezdet teológiája

Az opponens és a segítő mesei funkciói eredetileg istenaspektusok, megfelelőjük a kárhozat és kegyelem, büntetés és megváltás. De még a negatív aspektusok sem egyidősek, mert a büntetés, az etikai színezet már, ha nagy indulat is, s negatívan nyilvánul is meg, jóakaratú. A mysterium tremendum szinkronikusan poláris, a mysterium fascinans antipólusa, diakronikusan azonban a legősibb: abszolút erő, de nem abszolút jóság. Közvetítetlen és homogén erő vagy fenség: kegyetlen szentség, borzalmas isten, félelmes hatalom. A kegyelem a kegyetlen szentség másodlagos, felvett tulajdonságaként jelenik meg, amikor személyessé, varázshatalomból etikai erővé válik. Az üdvözítő kegyelem megváltó műve a vallástörténet végkimenetele, míg a rettenetes fenség az, ami régebbi a megváltásnál, s aminek a megváltás a megfordítása, mondhatni jóvátétele. A másság, amelyből a mai publicisztika szociális kategóriát csinált, eredetileg istendefiníció. A végtelen távoli, végtelen nagy másság képe a kő, az állat vagy a halott. Az identitás pontszerű, a másság, mint a differenciák összessége, végtelen, hogy ne lenne félelmes? Az emberarcú, a kegyelmes, a megváltó, a segítő másság lefokozott, önkorlátozó erő. Az igazi, teljes, végtelen másság nem lehet egy másik azonosság, mássága a természete és nemcsak két azonosság közötti rés. Az igazi másság ily módon önmagával sem lehet azonos, s minden azonosságot meg kell támadnia.

A hatalom ősképe a destrukció, nem a kreáció. Az erő 1., amely legyűr, amely nem engedi meg a közvetítések viszonyait, az összemérhetetlen nagyság az imádat tárgya. Az erő 2., amellyel egyensúlyt hoz létre az örök háború, mellyel vetekedni képes a csúcsra járt élet aktivitása és tartása, olyan erő, melytől villámot rabol az olümposzi, tudást lop a bibliai ember. Az az erő (=erő 3.), mellyel egyensúlyt alkot az értés, a megértés, a kommunikáció, ez a partneri erő az imával, a vízióval, az ihlettel vagy a kutatással elérhető. S végül legyőzött erőket is ismerünk, melyekkel visszaél a létalapjait felemésztő, túlgyőző emberlény (erő 4.). Az erőkkel való együttélés vége a túlgyőző lény önimádata. Most már az ő oldalára került át minden kegyetlenség.

Előbb az erőre van szükség, mindenek előtt az erőt kell elgondolnunk, mely lehet kegyes vagy kegyetlen. A mysterium tremendum létönálló és a mysterium fascinans feltételes, mert az erő nem feltétlenül kegyes, ha önmagában gondoljuk el, akkor nincs tekintettel tárgyára, csak játszik vele, tehát kegyetlen. Nem száll le tárgyához, nem hajol le hozzá, a végtelen különbség okán nem észleli. Ha az erő nem emancipáló és üdvözítő, akkor eltipor. Ha a halál nem egy üdvözítő terv része, akkor az eleven, felébredt és öntevékeny létezés sorsa

a legkegyetlenebb állapot. Az erő annál kegyetlenebb, minél összemérhetetlenebb vele a tárgya. Az abszolút kegyetlensége, az abszolút kegyetlenség, nem intencionális, nem rosszindulat, csak a különbség lecsapódása: feltételes és feltétlen különbségének a feltételest sújtó természete. A kegyetlenség az a mód, ahogy a feltételes lét fennáll, s függ a feltétlentől.

A legnagyobb teljesség, a lét ősforrása semmivel össze nem mérhető túlhatalom. Ez a nagyság az első szellemi konstrukciók tárgya, melyek az ismeretlen és nem uralt világba bevezető megismerés első lépéseit teszik meg, s elkezdik az érvényesülni akaró ellenerő felhalmozását. Egy tragikus lény a konfúzus iszonyat viharán hajózik az idill szigetei felé, melyeket nem ér el, a hajózás lendülete mégis felszínen tartja. Ha a hajózás lendülete veszít erejéből s a szigetek (=idill) képe elhomályosul, a víziónvesztett, perspektívadeficites lényt elnyeli a konfúzus iszonyat meglovagolható, de le nem győzhető túlhatalma.

A tudomány nem éri el azt az időt, amikor a mysterium tremendum az elsődleges, legfeljebb azokat az időket, amikor még emlékeznek az iszonyatos erő elsődlegességének idejére, de csak mint periódikusan visszatért katasztrófára. A mysterium tremendum mint elfojtott nagy visszatérési formái a gnózis vagy a tömegkultúra.

A film úgy a vége a művészettörténetnek, ahogy az első sziklarajzok a kezdete. A mozi ugyanaz a barlang az idők másik végén. A kőkorszaki barlangrajzok kétféle – akcionista illetve naturalista – stílusa megfelel a mozgásképnek és időképnek. És mindenek előtt: a legutolsó művészet idézi fel, története kibontakozása során mind teljesebben, a legrégibb szorongásokat. A mozi kora: új lelki kőkorszak. Ezért kell (amikor a film száz éve alapján próbáljuk újragondolni, és művészet-ontológiává is kitágítani, az általános esztétikát, a művészet-ontológia kapcsán a jel-ontológia felé vezető „ösvényt" is keresve) az idők alvégével szembesülnünk.

A história, az archeológia és a filológia azért nem érheti el a bennünket foglalkoztató, s a populáris mitológiákban reaktivált dimenziót, mert az nem az alkotás, hanem a menekülés dimenziója. Az ember menekülő lényként áll lábra, ritkulnak az erdők, kimerészkedik a szavannákra, fától fáig menekül. Az ember előbb kevesebb, mint az állat, hogy belevesse magát az ismeretlenbe, felfedezésbe, teremtésbe, s így több lehessen, mint az állat, de hiába több, a kevesebbet is mindig magával hordja, a több alapjaként. Az áldás az átok áldása marad.

A kisállatok begyűjtése nem igazi vadászat, csak gyűjtögetés. Amikor az ember elhagyja a növényevő, gyűjtögető világ békéjét, olyan világot hagy el, amelyben mindig üldözött volt. Az idők kezdetét jelző döntés, írja Eliade, „ölni a megélhetésért"(Mircea Eliade: Geschichte der religiösen Ideen. Bd.1. Freiburg – Basel – Wien. 1978. 16. p.). Üldöző lett az üldözöttből, eddig szemben állt vele az erő, mely most már az ő ereje. Eddig az istenek öltek, most az új gyilkos, zsákmányából adózik az isteneknek. Az áldozat isteni jogdíj; az alkotás isteni fölényének korai előzménye az ölés isteni fölénye. A nagyvadakra való vadászat már háború. A háború már vadászatként is hatékony társadalomszervező erő: a nagyvadak csak közösen leteríthetők. Az állatok isteni lények, az istenek testükkel táplálják a győztes embert; a menekülő ember következésképpen azért menekült, nehogy az istenek, az isteni idegenség táplálékává váljék.

Eliade szerint már kétmillió éve megvolt a „legfőbb lény"(Mircea Eliade: Geschichte der religiösen Ideen Bd.1. Freiburg – Basel – Wien. 1978. 15. p.) képzete; a legfőbb lény azonban már teremtő, s a teremtővel való szövetség a menekülés végét jelentené. Legalább öt millió évről kell számot adnunk, s az elbeszélések ezt meg is teszik. A tudomány tizenöt

ezerrel számol el az öt millió évből: az elszámolható évek az előző évmilliók ellentétei. A fordulat tette a történelmet elszámolható kultúrafelhalmozássá. Az „Ádám előtti" ember csak vonul, fosztogat s bekebelez: tiszta fogyasztó lény. A teremtésmítosz, írja Wundt, viszonylag késői eredetű (Wilhelm Wundt: Mythus und Religion. Dritter Teil. Völkerpsychologie. Bd. 6. Leipzig. 1915. 290. p.); a fogyasztó lény az istenét sem képzelheti el teremtőként. Az ember, aki nem uralja környezetét, nem ismeri az uralom képzetét; az ember, aki nem alkot, a világot sem alkotottként gondolja el. A nem teremtő ember teremtetlen ember. Nem teremtőként tevékeny a valóságban, és nem teremtettként jelenik meg a mitológiában. A teremtést és gondoskodást, uralmat és művelést csak a földművelés és iparosság változtathatta a vadászattal, öléssel és az ezeket is megelőző bekebelezéssel egyenértékű, majd azokat legyőző létértelmező képzetté.

Lét és nemlét közötti közvetítés, ha nem teremtés, úgy rombolás. A két képzet tartalma azonos, csak iránya ellentétes. A hatalom lét és nemlét átmenetének ellenőrzése, előbb negatív teremtésként, azaz romblásként. A rombolás az első abszolútság. Az első abszolútság racionálisabb, motiváltabb, mint a második. A rombolás érthetőbb, mint a teremtés. A rombolás oka az éhség. De miért teremtenénk? Ha a teremtés oka is csak az éhség, akkor a teremtés csak a rombolás cifrázása lenne, folytatása más eszközökkel.

A romlás spontán, minden elromlik, ami nem győzi le a romlást. Csak a romlás megy magától. A szükségszerű és feltartóztathatatlan világszétesésen belül jelenik meg minden harc a találkozásért. Ezt szolgálja minden megkülönböztetés, azonosítás, választás. Miért ébred fel a lét, miért kettőzi meg magát a tudattal? Miért találkozik magával az öntudatosulásban? Az öntudat az önemésztő, önevő világ önnön eredeti természete ellen fordulása.

Az, ami formailag a tömegkultúrának a hatás fokozására irányuló folyamatos törekvése, tartalmilag az iszonyatélmény mint eredet kihámozása a konszolidált közöny és a rajongó imádat világaiból. A nyomorlény gyomorlény s a nyomor kora a gyomor kora. A magasabb szükségletek világában az evés az univerzális pótkielégülés, mely kárpótol mindenért, eredetileg azonban a többi a pótkielégülés. Az evés a természetes gonoszság, a legitim destrukció; a perverz destrukció az evésről leválasztott pusztítás.

A vágy és a kívánság – és mindenek előtt az éhség kínja – a tárgy hiányát minősíti szerencsétlenséggé: az ember üldözi a tárgyat. A szorongás a tárgy jelenlétét minősíti szerencsétlenséggé: a tárgy üldözi az embert. A tárgyak kisebb része távollétével kínoz, – eredetileg – nagyobb része jelenlétével, s a kettő együttese üldöző menekülésé teszi az életet. A tárgyak üldöző fele felfalással, megsemmisítéssel, kiszorítással fenyeget, de a tárgyak másik, keresett, vágyott, üldözött fele is azzal fenyeget, hogy – hiánya által kínozva, növekvő függéssel gyötörve – felfal, belülről kezdve ki, mert a kielégületlen szükséglet is belső űrt, fogyást jelent. Nappal az ember nyeli a világot, hogy éljen, éjszaka a sötétség nyel el mindent, végül az alvás mélyére zuhanó embert is: „a titánszerű libidó akkor éber, amikor a nap lenyugszik, s a nappali fény gyakran nem más mint a vágyódás sötétje."(Frye, uo. 136.). A kéj is széttép, elnyel, nemcsak a kín, nemcsak a menekülést, a beteljesedést is üldözi a tudattalanság, a szellem szétesése. A kibocsátó isteneket megelőzik a bekebelezők, az emanációt az örvény, a teremtő szót a mély torok. A menekülő, receptív lény szenvedő szükségletének ősképe a gyomor szükséglete, az ősaktivitás töltekezés, és a hatalom az, ami elnyel. „Élet = hatalom = evés." (Neumann, uo. 34.).

Az evés előbb alakul kultúrává, mint a szex. Eme kulturális réteg világképe kegyetlen. Az evés világképében a tárgy zsákmányként boldogít. A Libidó pszichológiájában a másik

fél, a partner, azáltal segít létezni, hogy ő is van, a destruktív haspszichológiában a másik szűnése által gyarapszunk, halála által élünk. A „has”(a dagasztó belek) vagy a „gyomor” (mint maró katlan) világában a másik megszűnését, darabjait, anyagát élvezzük. Ezek a pokoli rétegek: a gyomor táplálékká old, a belek szemétté; amaz az agresszió, emez a destrukció szimbóluma. A „szív” világképében a másik meglétét élvezzük, s az együttlétre törekszünk, már nem félünk az egyesüléstől, s nem azonosítjuk az elnyeléssel vagy elnyeletéssel. Végül a „fej” pszichológiájában a közös akciót élvezzük, s csak ezáltal szabadulunk meg teljesen az összeolvadást fenyegető aszimmetria rémétől. A közös akció közösen meghódított világba vezet, mellyel ilymódon egymást ajándékozzák meg az együttműködők. A szeretkezés mintha-marcangolása, mintha-harapásai, pszeudo-birkózása és szimbolikus élethalálharca szemünk elé állítják az ősszublimációt, a megszüntetés átalakulását megtartássá, a tagadását igenléssé. Mintha az erotika egész fejlődése azt szolgálná, hogy az eredeti konfrontáció mint alapvető létviszony helyett előre jelezzen és kikísérletezzen egy másikat, amely az erotikában mindig keveredik az előbbivel, s innen az erotika bűntudata.

Előbb a gyomor a központ, később a szív, majd az agy, az agy is előbb csak egy felső gyomor: „primitív fokon a tudatossá tétel evésként jelentkezik.”(Neumann, uo. 36.). A felfelé eltolást követi a megfordítás: az agy befogadó funkcióját megfordító közlő funkció. A teremtés képzete egy ősibb képzet szublimatív megfordítása: az ősisten ember- és világevő lény. A föld elnyeli az embert; a föld szája a sír; az erdő elnyel, az erdő fogai a fák. Elnyel a barlang, a víz, a nő és a sír.

Ha az „isteni ambivalens totalitás” (Mircea Eliade: Die Sehnsucht nach dem Ursprung. Frankfurt am Main. 1976. 114. p.) szétesésén alapul a világ, a létezők fennállása, akkor az isten eredeti léte a létezők világának lenni nem hagyása, minden lehetséges lét megelőző visszavétele. A világ egy ősisten széthullásából származik, akinek léte a világ tagadásából merítette erejét. Ez nem a „Legyen!” hanem a „Ne legyen!” istene. A „legyen!”, a „minden legyen!” konstituálja a világot, a „mind ne legyen!” a „semmi se legyen!” konstituálja istent. A Maitrâyana Upanishad táplálkozó és táplálék viszonyával azonosítja isten és a világ viszonyát. „Így a világ Indiában az istenek tápláléka.”(Neumann, uo. 35). Prajapati, aki azért teremt, hogy elfogyasszon, önmagának tálalja fel a világot. Az emberevő, seregeket, világokat elnyelő Visnu csak keveseknek mutatja meg kegyetlen arcát. Az, hogy isten, kegyes alakján túl, rémes alakját is megmutatja, a legnagyobb privilégium (Campbell, uo. 226.). Aki nem ismeri a rémes titkokat: pária. Az iszonyat-ismeret emel az istenek közelségébe, tesz szalonképessé társaságukban. Nietzsche a görög nagyság titkaként jut el szintén ugyanehhez az iszonyat-ismerethez.

Schelling, a szentség mindmáig legteljesebb fenomenológiájának kidolgozója is megpillantja a „mindent elnyelő és felfaló egységet” mint „őselsőt” (F. W. J. Schelling: Philosophie der Mythologie. In. Schelling: Ausgewählte Schriften. Bd.6. Frankfurt am Main. 1985. 334. p.). Visnu már csak a háború csúcspontján mutatja meg, az elfojtott visszatéréseként, a világevést, mint az isten őstevékenységét. A maoriknál nem akar vége szakadni ég és föld ősölelésének, így nem tudnak kiszabadulni, önállósulni, életre kelni a nemzett lények, teremtmények. Ezért az utóbbiak úgy döntenek, szét kell tépni az ölelkező ősöket, mire azok gyilkossággal vádolják őket (Campbell, uo. 274. p.). Az ős-öl a szülő- és elnyelőszerv összekeveredése, a két szerv egységének identitászavara. A Kalevalában a Levegő Lánya hétszáz évig terhes, Väinämöinen a kényelmetlen szűk helyen megéri a meglett kort, majd – menekülése után – a Vízanya nyeli el, második öl, új terhesség rabjaként. Uránosz élve eltemeti,

Kronosz felfalja gyermekeit: az ősistenek nem viselik el a tárgyiasulást. A tárgy tűrése is hiányzik belőlük, nemcsak teremtés igenlése. A kezdetek kezdete a kezdet lehetetlensége: nemcsak arról van szó a Kronosz-vízióban, hogy az idő felfalja gyermekeit, visszaveszi minden ajándékát, minden kölcsönben van, ezért fantomszerű. Többről van szó, Kronosz magát az időt falja, a továbblépést teszi lehetetlenné, a jövő kárára él. Ha azonban arra gondolunk, hogy minden múlt a jövő kárára gyarapszik, a jövőt eszi, akkor végül is az idő lényege az önevés. Ha az idő az, ami elmúlik, akkor menekülésben vagyunk, lehetőleg időt nyerünk vagy lopunk az elmúlástól. Ez azonban azt jelenti, hogy szűkében vagyunk az időnek, az idő az üldöző, mely nem hagyja beérni és teljesedni a törekvéseket, azaz féllétre ítél. Uránosz joggal temeti el gyermekeit, hiszen az eltemetettség a zombik természetes állapota. Lenni nem tudó korai lényeket vesz vissza magába a nemlét. Fél nemlétet a teljes nemlét.

A vicsorgó, fintorgó és acsargó sötétségre a gyermeknek még nincs neve, az ősistent sem nevezhették istennek. A megnevezett mindenható túlerőt megelőzi egy névtelen. A varázstalanítást megelőzi a rémtelenítés, mely már fél varázstalanítás, s első aktusa a megnevezés. A kezdet kezdetének rémét csak költői kifejezés érzékeltetheti. Egy rém volt sok arcú és sok szájú, vagy sok rém üldözött? A teológiának nem lehet tételes válasza, a fantázia pedig számtalan alakban képzeli el az örökké széteső és mindegyre összeálló iszonyatot. Képe az írásbeliség előtti világot uralja, s visszautal a szóbeliség előtti világba. A folklórban is olyan műfajokban él, amelyeket kevésbé igyekeztek lejegyezni, mint a fehér fantasztikum termékeit. Mindegy, hogy a labirintus van a szörnyben vagy a szörny a labirintusban, mindegy, hogy két elnyelőt gondolunk vagy egyet, isten és a világ egyaránt elnyelő labirintusok. A dolgok őseredeti istenbe-omlása fejeződik ki minden lankadásban, fáradtságban, pesszimizmusban, s az istennek való ellenállás minden életerőben, lázadásban. A filmekben immár évtizedek óta visszatér az élmény, melyben az emberiség csak húsfarm, mészárszék (*A zöld szója*) vagy krumpliföld (*Mátrix*). Az ember, teremteni kezdve, túllépte e félelmeket, de ismét áldozatukul esett, amikor az általa teremtett világ önmozgó apparátussá vált, amellyel szemben ugyanolyan tehetetlenül kiszolgáltatott, mint a még nem uralt természettel szemben, de a helyzet most az eredeti kiszolgáltatottságnál is rosszabb,mert a művi technikai és intézményi apparátusokból hiányzik az önszabályozó képesség, ami a természetben megvolt. A XX. századi ember a művi miliő iránti kontrollálhatatlan függés állapotába kerülve fedezte fel újra a történelem előtti félelmeket. Ezért bukkant ismét felszínre az ősképek ősképe, az emberevő világ képe, a szépség, jóság és igazság előtti lény páni félelme és acsargó dühe, támadó menekülése. Eme új képrendszer egyidős a turbókapitalizmus kibontakozásával, az alternatívátlan világgal, a társadalmi különbségek abszurddá válásával, a gazdagság szemérmetlenségének és a hatalom mindenhatóságának beteljesedésével. A tömegkultúrában a horror az iszonyatélmény feltámadása, s a réminváziós katasztrófafilm fejezi ki az elfojtott visszatérésének intenzitását. A *Végtelen történet* óta a gyermekfilmbe is behatolt a mindent felzabáló semmi.

A lét titkát az idő teszi ki, melynek szerkezete az önevés. Az idő azért mindenevő, mert önevő. Az emberi léttörténet kezdetének keresése során elért végpont, mely azonos velünk és egyben abszolút más, az ember átváltozása abszolút mássá, emberevő hasonmássá, a mai filmi fantázia terminológiájában: zombivá. Az ember olyan lény, akinek állítani, akarni, igazolni, alkotni kell magát, nem magától áll fenn, ezzel azonban egyben önemésztő lény, saját zombija. A legmesszibb pont, ahova mai fantáziánk elér, a zombi által képviselt elnyelő idegenség, az ősrém visszatérése a kései kultúrába. Ez a pont, mely a kutatás logikájában a vég-

pont, az a képzet, mellyel a kifejtést el lehet kezdeni. A XX. század végére – s az emberi fantázia élő, működő rendszerének áttekintése nem más, mint eme állítás részletezése – oda jutottunk, ahol az ember diadalútjának indulása előtti léttörténeti pillanatban álltunk. Az a lény már nem állat, de még nem ember. Ez a lény már nem ember, de még nem gép. Mély értelme van, ha csak tünetszerű is, az emberfogalom ingerült megtámadásának, melyben az érzékeny és bátor francia szellem jeleskedett. A már-nem-ember a még-nem-ember tükörképe.

A gonosz isteni-fantasztikus lény nem kreálja a világot, csak élősködik rajta. A nem teremtett teremtőt megelőzi a nem teremtett nem teremtő, az adottság tehetetlenségével szemben álló őstehetség mint destruktivitás. Az ürítés a teremtés kultúra előtti ősképe, ám az ürítés előzménye a bekebelezés, az éhség csillapítása. Az ürítés ősképe nem a nemi szekrétum. Az ürítés azonban a nemiség által tesz szert pozitív jelentőségre. A semmi ősgyomra anyaöllé alakul, mely azért nyel el a beavatás során, hogy új életet adjon.

A még némileg hívő lélek elfordul a vallási diszkurzustól, hogy mesefigurák, rémmesék közvetítésével panaszolhassa fel, amit istenéről nem mondhat el. A horror műfaj úgy is értelmezhető, mint a lázadozó teremtmény istene elleni vádjainak leltára (akárcsak újabban, a *Szárnyas fejvadász* óta, a sci-fi is). Lehetőség ez egyszerre kerülni el a blaszfémiát és a cenzúrát. Újabban, a cenzúra erejének csökkenésével, nő a hajlam a blaszfémiára (*Dogma, Angyalok háborúja* stb.), e filmek istenkritikája azonban, a hagyományos, indirekt horror-kritikához hasonlítva, duplán zavaró, nemcsak kínos, ráadásul erőtlen. Nézzük a klasszikus horror istenkritikáját. A zombi olyan túlerő, mely maga a romboló romlás. Lehet-e ennél szörnyűbb képünk a hatalomról? A vámpír olyan hatalom, mely látszatéletre ítél, meglopja a jelenvalóságot, kiszívja a lét autenticitását. Ők isteni monstrumok, míg a mad scientist a teremtményt teszi monstrummá, ahogyan az őrült művész bábbá (a *Wax Museum*-filmekben).

A *Frankenstein* mítosz két fantasztikus ősképzet leszármazottait párosítja. A monstrum az ősromboló, míg Frankenstein teremtő, de elrontja a teremtést. Az őrült tudós a teremtő erő torzképe, szeszélyes fuseristen. Olyan teremtő, aki felelőtlenül kísérletezik a teremtéssel, s nem alkot megfelelő világot, nincs a helyzet magaslatán, amikor alkot. A teremtő-figurák sora tehát így néz ki: 1./ Isten megeszi, rombolja a világot, a lét nem teremtett, pusztán adottság, a „van" ténye nem szorul magyarázatra, nem maga a lét az, ami magyarázatra szorul, csak az eltűnés, melynek élménye a negatív mindenhatóság észlelése a pánik feltételeként. 2./ Isten kiömlik, kibocsátja, kiüríti a világot, 3./ alkotja, de elrontja a létezést. Csak ezután következik 4./ a teremtés, a pozitív mindenhatóság, mint a fuseristen pozitív nem-mindenhatóságának (a korlátolt mindenhatóság paradoxiájának) korrekciója. A teremtő Isten nem alkuszik, csak megítél és parancsokat ad, melyek betartását kegyetlenül szankcionálja. Az ő képe által keltett félelmeket enyhíti a 5./ kommunikáló, meghallgató, együtt érző Isten képe.

Az ember előtti szürkületi világ haskultuszát orgiasztikus kultuszok, majd boldog istenek követték, mielőtt az etikus Isten a szublimációba koncentrálhatta volna a világ mozgékonyságát. Az Isten végül azért válik emberivé és etikussá, mert kezdetben megevett bennünket. Azért kínálja fel később fiát, s a vele lényegegy fiúban önmagát, s azért eszik most őt az eredeti áldozati rituálét pótló áldozásban az emberek, mert rég az emberi áldozati rítus előtti áldozati lakomában, mely az istenek lakomája volt, embert áldoztak az égnek. Előbb, a mai áldozást megelőzően, az ember áldozta Istenének a legdrágábbat, a vele lényegegy elsőszülött fiát, s még előbb, ha az idő felfal bennünket, valamennyien egy isteni lakoma fogásai vagyunk.

A boldog, jóságos, bölcs és igazságos isteneket „formátlan és borzalmas alakok” (Schelling: Philosophie der Kunst. In. F. W. J. Schelling: Ausgewählte Schriften. Bd. 2. Frankfurt am Main. 1985. 222. p.) előzték meg. Ha a vallás világának hőse nem hallgat istenére, ha nem hű a teremtéshez, elnyelik a régi száj-, gyomor- és bélistenek (Jónás). De miért támadják meg ugyanezek a tömegkultúrában végül a világot? A fekete fantasztikum rettenetes majd a fehér fantasztikum jó, s végül a kaland eltávolodott, rejtőzködő Istenét az istenhalál meghirdetésének pozitivista világa követi. Miközben a tudomány kiüríti a világból Istent, a fantáziában az abszolútum bosszúálló, lezüllött, degenerált formákban tér vissza az egyetemesség és az őserő képeként. A tömegkultúra emberevő rémeinek szublimált megfelelőit az új elitkultúrában is megtaláljuk, ahol pl. a nyelv eszi meg a művet, a szöveg a szerzőt.

1.14.6. A kezdet poétikája. A fantasztikum szélsőségének keresése

A korlátozó, megfékező, specializáló, közvetítő formákba szorító fejlődés által megkímélt élményt keressük, mely az esztétikai élet kezdetén áll. A születő tudat villámcsapását, az árnyalatok felé fordító kifinomultság megfékezettségének ellentétét, azt a minőséget, amelyből a fikcióspektrum, és még általánosabban, az érzékenységek egész skálája kirobbant. Pontosabban, azt a jelenbeli formát, mely ezt az elementáris minőséget konzerválja, vagy a történelem által száműzött élményt visszahozza az időközben átszellemült életbe.

A motivált fantasztikum vizsgálata feltárta a fantasztikum sebezhetőségét. Minden fantasztikus képzetet a prózai valószínűséggé válás fenyeget, a „semmi sincs, ami nincs” törvénye által. Azt mondják, csak az elgondolható, ami közeledik a megvalósításhoz: feltételeinek felhalmozódása teszi elképzelhetővé. A fantasztikumnak szükségképpen radikalizálódnia kell, hisz önfenntartása érdekében menekül az offenzív próza elől. Legelőbb az új lehetőségek felfedezőjeként, a haladás előőrseként ágáló technikai utópiát éri utol a próza. A próza által üldözött fantasztikumnak szövetségesre van szüksége, támadnia kell, fenyegetnie kell a prózát, ellene kell fordulni, s az idegenre, ismeretlenre, másfélére redukálni minden ismerőst. Mivel a minden vágyat gyorsan kielégítő felgyorsult világban visszaszorul a csodaérzés, sőt, a csodálkozás lehetősége is, a fantasztikumérzés segédeszközeként mind nagyobb szükség van a borzalomra, melynek az iszonyat felé haladása új fokozási tért nyit. A tudományosan relativizált fantasztikum eredeti abszolútságát pótolja a borzalom abszolutizmusa. A boldogító ábrándot kiszorítja egy kegyetlen világ képe, amelybe nem vagyunk belekalkulálva.

Az elementáris szenzációesztétikum felfokozó tendenciája, s a prózával szemben álló fantasztikum önvédelme egyaránt a fehér fantasztikumtól a fekete felé taszít. A motivált fantasztikumot korlátozza, hogy lecsúszik prózává, a fehér fantasztikumot korlátozza, hogy együttműködik a prózával, így az elbeszélés céljai prózaiak, a fantasztikus mozzanat lecsúszik segédeszközzé. Míg a motivált fantasztikum elvileg visszaváltható prózára, csak empirikusan és pillanatnyilag, de nem elvileg, nem lényege szerint lehetetlen, tehát nem tudja elérni a korlátlant, a korlátlanban való lebegés gyönyörére építő fehér fantasztikum is aláveti végül a korlátlant a korlátoltnak, a fanatasztikumot a prózának. A motivált fantasztikum nem tiszta, a fehér fantasztikum nem abszolút. A fekete fantasztikum, mely az összeegyeztethetetlen kategóriák együttesére épülő hibrid lényt, a monstrumot állítja középpontba, az abszolútságot keresi, ám az, ami valaha abszurdnak tűnt (ember és állat, ember és növény, ember és gép

kombinációja), hajlamos lecsúszni fehér vagy motivált fantasztikumba, a fantasy-filmek mulatságos mellékalakjaként vagy a sci-fi hátráltató motívumaiként.

1.14.7. Borzalom és iszonyat

Az abszolút fantasztikum a lényegi lehetetlen. A lehetetlen mint létmód: olyan lét módja, melynek funkciója a lehetséges lehetetlenné tevése: hadüzenet az észnek és a világnak. E különös létmód pedig csak felhívja a figyelmet minden lét abszurditására, annak érthetetlen különösségére, hogy egyáltalán valami van. A lehetetlen létmódja, mint a lét ellehetetlenítésének módja, minden dolgok végső véletlenségét és össze nem illését fejezi ki.

Ott, ahol a lehetetlen lehetséges, van az a pont vagy határ, ahol a lehetséges lehetetlen. Az iszonyat nemcsak isteneket vádolja gonoszsággal vagy tehetetlenséggel, hanem a realitást is lehetetlenséggel.

A fantasztikumnak éppúgy szüksége van, fokozásához, a borzalomra, mint a borzalomnak a fantasztikumra. Maupassant a borzalom fokozásának eszközeként mutatja be a fantasztikumot: „Igen, csak attól fél az ember, amit nem ért. Igazából csak akkor érzi azt az iszonyú lelki görcsöt, amit rémületnek hívnak, ha a félelembe belevegyül valami az elmúlt századok babonás rettegéséből.” (Guy de Maupassant: A félelem. In. Maupassant összes elbeszélései. 2. köt. Bp.1966. 144. p.). A borzalom csúcspontja a fantasztikus borzalom. Egy másik novellájában így különbözteti meg Maupassant a közönséges, illetve fantasztikus borzalom élményének tárgyát: „A borzalom, ez az ősi szó, sokkal többet jelent, mint a rettenet. Egy szörnyű szerencsétlenség, mint ez, megindít, földúl, lesújt, de nem tébolyít meg. Az elborzadáshoz több kell, mint a lélek megindultsága, több kell, mint egy szörnyű halott látványa: vagy titokteljes borzongás, vagy valami rendkívüli, természetfölötti riadalom érzése.” (Maupassant: A borzalom. uo. 2. köt. 77. p.). A fantasztikus borzalom élményének tárgya a természet és a kultúra összeomlása. A fantasztikumot a borzalom, a borzalmat az iszonyat fokozza tovább. A borzalom találkozás a kegyetlenséggel, mint körülhatárolt ténnyel, világbeli eseménnyel. Az iszonyat ezzel szemben annak felismerése, hogy az extrém kegyetlenség átfogó: maga a lét. A borzalom rettenetes mutáció, a lét összezavarodása, idétlen keveréklények születése. Az iszonyat lét és semmi egymásra ítéltsége, melyben a semmi az úr és a lét a szolga. Ha a fekete fantasztikum a fantasztikum abszolút alakja, akkor az abszolút borzalom, az iszonyat a fekete fantasztikum ideális alakja vagy végcélja. Még a fekete fantasztikum is spektrummá nyílik szét, s a fekete fantasztikum mint poláris fantasztikum végpólusa az iszonyat.

Fehér és fekete fantasztikum különbségét a felületen a kommunikáció – és vele a szellem – összeomlása jelzi. A borzalom még mindig helyet ad a panasznak, a borzalommal találkozó ember kérdéseket tesz fel, tiltakozik, kiutat keres. A borzalom hárítható, feltartható, halasztható, legyőzhető véletlen gonosz, mely mozgásteret hagy nekünk. A borzalom világában értelmes a kommunikáció, mert létezik a tett, ez nem az ájult rettenet világa. Lehet, hogy a borzalom bennünket is kegyetlenné tesz, de kegyetlenség és kegyetlenség szembenállása is kevésbé kegyetlen, mintha egyik póluson sűrűsödik abszolúttá a gonosz, mely a másik pólust teljes tehetetlenségre ítéli.

Az iszonyat a tevékeny világ határa. Olyan szituáció, amely nem fordítható le cselekvésre. A borzalom riadóztatja a menekülést, az iszonyat kioltja a menekülési ösztönt. Az iszonyattól

megdermedünk, az iszonyat az élet olyan „nincs tovább”-ja, amely a szellem számára is „nincs tovább”. Az iszonyat az elnémító. A borzalom megmutatható, körülhatárolható, megnevezhető, megismerhető. Az iszonyatjelek olyan borzalom-motívumok, amelyek valami kimeríthetetlen felemésztőre utalnak. Az iszonyat nem a felmutatott borzalmakat mutatja fel, ennél többet akar. Az iszonyat olyan jel, amely minden más jel értelmét tagadja. A fizikai megdermedés a tudat lebénulásának következménye.

A rettegő ember még beszél, tudata éber, lelke harcra kész, interpretációs aktivitást fejt ki, felméri a veszélyt, és eszközöket keres, kész a rettegést félelemmé konszolidálni. A szorongás a személyiség korróziója, a rettegés pedig szétesése, de még a rettegő is kész a kétségbeesés vakpróbálkozásaira. A rettegő még élni akar és tenni kész, ha már nem is tudja, mit tehet, az élet még nem vesztette el hitelét. A kétségbeesés még kétértelmű állapot. Az ember elvesztette önmagába és a világba vetett bizalmát, de ha fel is adta életét, nem veti el az élet princípiumát. Nem ad az ellenfélnek igazat. A kétségbeesett és rettegő ember, ha nem is táplál többé reményeket, akkor nem magának hanem “másnak remél”. Tud beszélni és kész átadni tapasztalatait, mások okulhatnak tragédiájából, a segítésben vél tovább élhetni, épp azért, mert nem az élet falszifikálódott, csak az ő élete omlott össze és ért véget. A kétségbeesett és rettegő embernek még van tragédiája, összetörése nem legyőzetés, összeomlása nem bukás. Az iszonyat a végpont, a lelki, szellemi és kulturális szétesés. „A rettegés nem helyesel, se nem ellenkezik. A rettegés mindent elnyel, szavainkat, gondolatainkat, mindent.” – írja Céline (Louis-Ferdinand Céline: Utazás az éjszaka mélyére.Bp. 1977. 368. p.). Az iszonyat a rettegés nincs-továbbja, elfogyasztó, lelki tartalékainkat felemésztő útjának vége. A Palackban talált kézirat című Poe-novella a kalandot a szorongás útjaként ábrázolja, mely az iszonyat felé vezet: „Úgy vélem, fölösleges is rettegésem megértésével próbálkoznom. A kétségbeesésen azonban mindeddig úr volt kíváncsiságom, olyannyira, hogy akár a legszörnyűbb halál gondolatával is megbarátkoztat, ha e rémvilág titkait kikutathatja. Nyilvánvaló, hogy valami izgató tapasztalás elébe sietünk – valami tovább nem adható titok elébe, melynek befogadása: a pusztulás” (Poe: Palackban talált kézirat. In. Edgar Allan Poe válogatott művei. Bp. 1981.16. p.). Az iszonyat szemlélője a „tovább nem adható titok” üzeneteinek, jeleinek tanúja, „melynek befogadása a pusztulás”. Ahogy az őscselekvés a dühöngés, úgy az őskommunikáció a sikoly. Az ősüvöltés hírt ad, de nem képes tárgyias információt továbbítani az egyedi élményvilágok határain. Azt tudatja, hogy az ember egyedül van, mint megtámadott. Hírül adja a veszélyt és a társ hiányát: nem artikulált üzenet, hanem elrettentő, elriasztó zajcsapás, és az erők összeszedését támogató első vázlata egy ellenálló ittlét létakaratának. Az ősüvöltés már az ébredő tudat kilábalása az iszonyatból. Az iszonyat győzelmét fordított ősüvöltésként kell elképzelnünk, mely befullad, szétesik, elhallgat. Az elnémulás az üvöltés elnémulása. Az üvöltés nem diadalmas üvöltéssé artikulálódik, hanem őrült, gyáva és rettenetes üvöltéssé fullad. A fulladás hörgésében landol a szirénázó visítás. Az egyik sikoly a meg nem szokott lét elleni ősberzenkedés, a másik a megszokott lét elvesztése elleni tiltakozás. Az első és utolsó pillanat egymásnak fordított tükörképei, az össze nem állás vagy a szétesés ugyanaz a kín, a „még-nem” vagy a „már-nem” tagadó aktusain keresztül felfogott lét éles képe. Az iszony az első és utolsó viszony.

Az iszonyat kimondhatatlan. Az iszonyat kimondhatatlanul iszonyatos. A már nem mondás, a nem válasz mint válasz az iszonyat felfogásának értelmezője. Az iszonyat mint kimondhatatlan keresésének, kutatásának nyelvezete nyugtalan és beteljesületlen kommunikációs forma,

mely mindig újrakezd és körbejár. Minél sikeresebben haladunk a végső pólus felé, a nyelvi alakulatok annál ideiglenesebbek. Ezzel magyarázzuk, hogy a horrorfilm nem veszi komolyan magát mint műalkotást, csak valamilyen elérendő ingerre, erős hatásra koncentrál, melynek elérése érdekében bármilyen légből kapott vagy művi konstrukciót tolerál. A végső ősképet keresi, a képtelenség képét. Ez az a titok, mely körül a fantasztikus világok keringenek, amely természeténél fogva artikulálhatatlan, minden artikulációs kísérlet megszelídíti, s elkezdi tolni a fehér fantasztikum felé. Az iszonyat tárgya nem, csak az iszonyat által megérintett ember tehető a világos tudat közvetlen tárgyává. A rémek még akkor is elavulnak, ha nem a frankensteini tudományok általi megvalósítás teszi prózaivá őket. Már nem a rémet látjuk, csak a kosztümöt. A néző intelligenciája, érzelmi és képzeleti intelligencia kell hozzá, hogy ne csak vihogjon, hogy meglássa, amit szükségképpen csak ügyetlenül keresnek az ébertudat rémálmai. A Neumann-féle *A légy* majd még inkább az ezt követő *Légy 2*. monstruma ma nevetségesen groteszkül hat, de ez nem árt a mű fantasztikumának, csak utólag kafkaibbá teszi azt. Az iszonyat-víziók gyámoltalanságával való szembesülés is növeli iszonyat-ismeretünket.

A borzalom megismerhető, kezelhető, nevelhető kegyetlenség, mely harcra ösztönöz és megnevezésre szólít; az iszonyat abszolút antikommunikatív egyetemes tagadás, hozzá- és összeférhetetlen princípium, mely bénít. A borzalom kiváltja, az iszonyat visszaszívja az ősüvöltést. A szorongás alanya mindentől fél, a rettegés alanya egy valamitől, mely pillanatnyilag minden rossz összefoglalása, míg az iszonyatélmény alanya a semmivel találkozik. Az abszolút fantasztikum végcélja a semmitudat és semmiismeret. Az ellene való tiltakozás vagy a tőle való idegenkedés a semmifeledés műve, mely a realisztikus tevékenykedés legitim céljait védelmezi.

1.14.8. Ősrobbanás

A megtalált abszolútum – hozza hírül a *Tigris és sárkány* megvilágosodott harcosa – üres, néma, kietlen, elviselhetetlen. Ezért szeretne letelepedni, amit a rezignált hazatérő ellentéte, az élet meghódításának vad élményszomjjal nekiinduló harcos szűz tesz lehetetlenné. Az abszolútum keresése a mai kultúrában az iszonyat sugárvonalait visszafelé követve, centrumát keresve halad. A *Dawn of the Dead*, melyben a két maradék ember az utolsó képsorban úgy száll el, hogy nincs hova elszállni, kielégítőbb mint a csalódást keltő *28 nappal később*, melyben a menekültek valami deus ex machina pásztoridillben kötnek ki a jó vég által kompromittált, banalizált, lefokozott, mélyebb értelmüktől megrabolt megpróbáltatások után. A szelíd öröm idillje nem versenyezhet az iszonyat eksztázisával, s végképp nem, ha csak az utóbbit tudják konkretizálni, az előbbi mesterkélt és sematikus vázlat marad. Ezért igényli az újabb horrorfilm a happy end átfordítását újabb rémületbe (*Vámpírok bolygója, Carrie, Péntek 13., Rémálom az Elm utcában* stb.). Minden csak egy ez vagy az; csak a semmi minden; a világ vége elérése nagyobb kihívás, mint a letelepedés. Ma valamennyien Odüsszeusz Dante által megálmodott második utazásának útitársai vagyunk. Odüsszeusz így bíztatja társait az új útra, a világ végéig és a poklok tüzéig meg nem álló utolsó utazásra:

Gondoljatok az emberi erőre:
nem születtetek tengni, mint az állat,
hanem tudni és haladni előre!

(Dante összes művei. Bp. 1962. 652. p.) A hajós nyugatnak tart, eléri Herkules oszlopait, majd falnak ütközik, mint a *King Kong* vagy a *The Lost World* hősei, s a fal túloldala az örök láng vagy beszélő láng létmódja.

A szellem ősrobbanása olyan egészélmény, amivel való találkozásunknak a részletek végtelen konkretizálásába való menekülés az eredménye. Ezt az élményt a naiv világban megszemélyesítések közvetítik. A személyek és történeteik mintegy kerülgetik az iszonyatot, amelyet nem is lehet közvetlenül megcélozni.

Nem ember és állat különbsége a döntő kérdés, hanem az, hogy milyen élmény tartalmazza a szellem első csíráit és állít végtelen fejlődési pályára. A legtávolibb, legalapvetőbb élmények, melyek az érzékenység és világkép keretfeltételeit s a végső elérhető tudást megszabják, a./ monoton visszatérő képekben jelentkeznek és b./ összefüggéseikből kiszakított vagy álösszefüggésekbe illesztett képekben nyilvánulnak meg. Ezek a képek az ön- és világépítést pályára állító alapélménynek nem létmódját jelentik, csak nyomát. Már az ismert, kidolgozott, áthagyományozott mítoszok is eltakarnak egy ősibb világképet, mely nem fogalmi, hanem emocionális, és nem nagy elbeszélésekben fejeződik ki. Az elbeszélések az emocionálisan telített képek, ősképek által értelmezett alapító emóciók fogalmi kifejezés felé utat kereső értelmezését tartalmazzák.

Az ember születés, szendergés, tudatosulás és megsemmisülés stádiumaiban látja életét, s mivel a maga tudatosulásával szemben az egész természetet szendergésnek látja, a reá váró megsemmisülésben a természet létének értelmét látja veszélyeztetve. Mind a kezdet érzéki, mind a vég szellemi vitalitásának eszméjét ambivalenssé teszi a semmi szomszédsága, s a két semmi közé ékelt epizodikusság szétfoszlóan álomszerűnek mutatja az emberlétet. Az emberi dolgok között semmi sem fejezi ki olyan tisztán az ember szituációját, mint a mozikép, melynek létformája a pislákolás.

A lét csak adott, nincs oka és indoklása, oktalan és véletlen. Nem a lét igényel magyarázatot, csak a megszűnés. Az adottság véletlenségében, tehetetlen halálra ítéltségében a semmi az egyetlen úr. A létnek semmi értelme, tehát a semmi az egyetemes, végső értelem. Az ős-főhatalom nem a teremtés, hanem a megszüntetés, nem a keletkezés, hanem az elmúlás, nem a kitalálás és megalkotás, építés, hanem a rombolás. Az embert épp csak megérinti a kimondhatatlan iszonyat, amelyre nincs szó, amellyel nem lehet szembenézni, mégis van rá oldalpillantás, mindig ott volt a láthatár peremén.

Proto-logikának nevezzük az alapélmények szükségszerű rendjének, a tudatosulást megelőző ősélmények szükségszerűségeinek ama kifejtését, melyhez a mito-logika, a mítoszok rendszeres tanulmányozása elvezet. A proto-logika alapélményeit a művészet is a mesék, mítoszok, álmok, derengő tudatállapotok és elragadtatások felé fordulva kutatja. E.T.A. Hoffmann művészregényének hőse így elmélkedik: „ És kérdlek én, titkos tanácsos, nem történt-e meg már veled is, hogy olykor fénylő pillanatok merülnek föl a lelkedben abból a korból, amelyet néhány bámulatosan okos ember merő vegetálásnak nevez, s amelyben csak a puszta ösztön működését engedi meg, noha annak tökéletesebb formáját az állatoknak kell átengednünk? Azt hiszem, ez valami sajátos dolog! Sosem tudjuk kikutatni: hogyan is ébredünk e l ő s z ö r öntudatra! Ha lehetséges volna, hogy ez egy csapásra történjék, azt hiszem, ijedtünkben belehalnánk. Ki nem érzett még félelmet a mély álomból, öntudatlan alvásból ébredés első pillanataiban, midőn, ráeszmélve önmagára, öntudatra kellett térnie? De hogy túl messzire ne kalandozzak, úgy vélem: annak a fejlődési szakasznak minden erős lelki hatása

elvet valami magot, amely a szellemi képesség kicsírázásával nő és érlelődik, és így a hajnali derengés amaz óráinak minden fájdalma, minden gyönyöre tovább él bennünk, és valóban e kedves órák édes, mélabús hangjai zengnek még szívünkben, bár, amikor felköltenek, azt hisszük, csak álmunkban hallottuk őket!" (E.T.A. Hoffmann: Murr kandúr. Bp. 1967. 98-99. p.).

Az alaktalan alapban nem differenciálódott lét és létező, Isten és világ, Isten és lét, lét és semmi, jó és rossz (sem semmi más ellentét). Ennélfogva azonban, a differenciák világa érzékenysége számára ez a mindent elnyelő ősalap maga az iszonyat, mely rosszabb, mint a jóval szembeállított rossz, hiszen nemcsak a rosszat, a jót is kompromittálja. Eme iszonyat naivmoralizáló kifejezése a rossz prioritásának teorémája: a rossz Istennek isten-alatti vagy -előtti része, az, amiben Isten istentelen, ami fölé kell emelkednie, vagy amit le kell győznie magában, az erő, amit alkotó erőbe kell fordítani. Ez esetben azonban nem lehet igaz, hogy „minden gyűlölet lelke a szeretet" (Schelling, id, Gyenge Zoltán: Schelling élete és filozófiája. Máriabesnyő – Gödöllő. 2005. 111. p.). A lét mindenek előtt, mint ősheterogenitás, önmaga számára is teher, a szeretetet megelőzi a gyűlölet és a gyűlöletet az öngyűlölet, Istennek önmagát is meg kell váltania a megváltás által. Minden szeretet lelke a gyűlölet. A lét eredeti katasztrófáját, kegyetlenségét önmaga ellen kell fordítani, s – a rossz lehasított részeként – bevezetni a jót.

Miután szétnyíló legyezőként ábrázoltuk az érzékenységek rendszerét, felvetődik a kérdés, mi a legyezőnyitó őslökés? Vagy másként fogalmazva: vajon eredetileg a spektrum melyik színében vár születésére a többi szín? Az első pillanat és az utolsó pillanat egymás fordított tükrei; az első pillanat előre jelzi a lényeget, az összesség természetét, melyért majd egyes élmények és találkozások szolgálnak kárpótlásul; az első pillanat az elkövetkező élet gyorsított képe, az élet az első pillanat lassított felvétele, az utolsó pillanat pedig a lényeget tartalmazó részleteket középpontba állító szelektív összefoglaló; az első pillanat a létről szól, az utolsó a lényegről. Az első pillanat nem tudatos, ezért csak kívülről figyelhetjük meg, reagálásokból ismerjük. Az utolsó pillanatról pedig nem tud beszámolni, aki átélte. A halálközeli élményre vonatkozó beszámolók minden esetre valami szép vagy fenséges élményről számolnak be. Az iszonyat beteljesedése, a halál tehát szépként jelenik meg, míg az élet nagy utazásának kezdete: iszonyatélményként. A világgal való eredeti találkozás is riasztó, s az ember később is megriad minden igazán újtól, nagy eszmétől, felfedezőtől: kiközösíti, üldözi, gyűlöli, rombolóknak hiszi az újítókat.

A minden traumában visszaköszönő iszonyat mint alap és kezdet meghatározása a feladatunk. Meghatározáson nem iskolás definíciót, lezáró szignifikáns keresését, hanem a mindenkor elérhető meghatározások nyitott rendszerén való folyamatos munkát értve. Az iszonyatélmény a minden élményt kitörlő kialvás előérzete. Az ön- és kultúraépítés minden aktusa ezen alapul, a lét tarthatatlanságával, mint a szellemi lét sajátosságával szegezve szembe a szellem összes többi kategóriáit. Az iszonyatélmény azonban csak kacérkodik az iszonyattal, az iszonyatot túllépve képes csak megfogalmazni, a kialvás szükségszerűségét csak hihetetlen lehetőségként, s nem szükségszerűségként tudva elképzelni. Az iszonyatélménybe be van építve az iszonyat elleni védekezés.

Az iszonyat csak távolról, kívülről nézve megfogalmazható. Az extrémszituáció pszichológiája által közvetített tapasztalatok szerint az iszonyat gyakorlati megélése sem tartalmazza az iszonyat tudatát, az élmény az iszonyatban is távolodni igyekszik, az iszonyatos szituáció nem iszonyatos elemeire irányul a tudat, mintegy a kivezető nyomokban kapaszkodva meg. Az iszonyat beteljesedése a cselekvés, az élmény és tudat lebénulása, a kialvások sorozata.

Az iszonyat fogságában bekövetkező reakciók valójában a kommunikáció és cselekvés reakcióinak elmaradásában állnak: a./ elnémulás, b./ tehetetlenné válás. Előbb semmit sem tudunk mondani, majd megbénulunk, védekezni s végül menekülni is képtelenné válunk, végül semmit sem jelentünk egymásnak. A diktatúrák rémtetteiről szóló filmek mind gyávának bizonyultak, nem mertek vállalkozni eme lebomlás bemutatására, ezért az iszonyatélményről többet tud mondani a tömegkultúra. Az iszonyat uralma nem az iszonyat tapasztalatának uralma, az iszonyat képei védekezést fejeznek ki az iszonyat uralma ellen, ezért játszanak a művészetben, születése pillanatától kezdve, alapvető szerepet az iszonyat képei. Sőt, születése pillanata előtt is, hiszen a halotti kultuszok megelőzik a művészetet, mely ily módon az iszonyat vajúdásából született, midőn az iszonyat képei az élet szolgálatába állították az iszonyat tudatát.

A borzalom, a fájdalom, a kín, a szenvedés: rossz tapasztalatok. Az iszonyat azonban a semmi tapasztalata, a végesség által jelentett semmisséggel való szembesülés, minden minőségi kidifferenciálódás megfordítható, visszavonható, azaz illuzórikus mivoltára való ráébredés. A minőség és differencia nélküli lét a semmi, nem egy „ez”, ellenkezőleg, az „ez”-telenség esztelensége, a lét minőségekből kivetkőzött meztelensége, mintha minden iszonyat lényege az volna, hogy elnyel Schelling isten-előtti őslénye, pontosabban annak a teremtéssel ellentett magába omlása sodor el végül mindent.

1.14.9. Kéj és iszony élményarcheológiája

Az álmok gyakrabban szorongásos álmok, ritkábban vágyálmok. A vágyálmokban is jelen van a feszengő, idegen érzés. Ebből nem Freud vágyteljesülési elméletének tagadása következik, csak szorongás és vágy kapcsolata kutatásának szükségességét húzza alá. A vágy megfordított szorongás, válasz egy szorongásra. Az élet a halál eltolása, elhalasztása, a társadalmi élet pedig a halálnak a mások halálára való átváltása. Az első szorongásforrás én és kozmosz, szellem és anyag viszonya, a másik szorongásforrás én és másvalaki viszonya. Élet és halál eredeti viszonyának kizsákmányoló transzformációja élettöbblet és haláltöbblet viszonya.

Az egyén helyett mások dolgoznak, szenvednek és nélkülöznek, a mások plusz kínja jelentkezik az én biztonságaként, előjogaként és élvezeteként. A vágy annak emlékezete, hogy volt egy viszony, a gyermek és anya viszonya, mely már a természetben sem a létharc kemény realitásával szembesített, hanem egy ellentörvényt képviselt. A szorongás az anyától elvonatkoztatott meztelen létfeladat tükre. A meztelen érzés, mely aktivizál, és a civilizációval pótolja az elveszett anyát, majd a kultúrában válik maga gondozóvá, anyaszerűvé. Az iszony-kéj viszony eredetileg maga az inger-válasz viszony: a válaszolás képessége ellentétébe fordítja a magában véve, tehetetlen receptivitásában, eredeti kiszolgáltatottságában negatív élményt.

A testkép, maszkkép és rémkép nem egyidősek. A képtelenségből való rituális kilépés emlékeit a kőkorszaki sírokban találjuk, amelyek egyúttal a kialvás, mint visszatérő képtelenség kapui is. Anyag és eleven anyag konfliktusa mélyebb, mint anyag és szellem konfliktusa. Az anyag éppúgy leveti magáról az eleven anyagot, mint az anyagot a szellem. Schelling az Istenben kereste a gonosz ősalapot, mely az énben is megtalálható. Az életösztön gyilkosként áll szemben a világgal, a Libidó áldozatként áll szemben a világgal. A világ iszonyatos közönyével áll szemben a belevetett én iszonyatos önzése.

A maszkkép a társadalmi szerep, a testkép az eleven élet képe. „Hideg szobor vagy!" – vádolják a nőt a régi férfiak. A *King Kong* hősnőjét azért hurcolják el a biorémek, hogy szép maszkból hús-vér asszonnyá váljék. Az egzotikus útifilmek is azért nyomorgatják meg az expedíció szépasszonyát, hogy a maszkképből kihámozzák a testképet. A rémkép a szellemet és az életet „felfaló" anyag mindent elnyelő közönyét próbálja érzékeltetni. A testkép a maszkkép demaszkírozása, a rémkép a testkép demaszkírozása. A szerepek és ideológiák mögött ott a kéjvágy, a kéjvágy mögött az iszonyattól való rettegés. A maszkkép vagy testkép mögött tűnik elő a rémkép, ha a horrorfilmek átölelt vagy megcsókolt szépasszonya rémmé változik az ember karjaiban, az óvatlan közel került férfinak mutatva ki igazi arcát (Terence Fisher: *Horror of Dracula*).

A kéj az ősöröm nyugalmára, békéjére, anya és gyermek egységére, az életet hordozó élet „kegyelmi állapotára", az eredeti összeolvadottságra utal. Ahogy a kéj utal a szerves egyensúlyra, úgy utal a kín a szervetlen egyensúly lehetőségére. A kéjben az egyén születése emlékezik az egyéniség előtti békére, a kínban az élet születése az élet előtti békére, az izgalom hiányára. Az élet születése a létharc születése. A kéj az élő nyugalom kulcsa, a kín az élettelen nyugalomé. Az iszony ugyanazon az úton visz vissza, amelyen a kéj eksztázisai: a kéj eksztázisa a szerves nyugalom emlékezete, a kín eksztázisa a szervetlen nyugalomé. A Thalassza közege a más által fenntartott, kölcsön kapott viszonymelegség. A Thanatosz közegében egy elviselhetetlen széthullás veszélyét egyensúlyozza a teljesen idegen világba belevetett, testével másokat az elfoglalt helyről és agresszivitásával másokat az elfoglalt térből (=élettérből) kiszorító, de az időlimit által a saját testéből és teréből is kiszorítással fenyegetett dühödt szorongáslény: maga az emberi létmód. A kölcsönkapott időbe befészkelt szorongó és dühöngő intrikus képe. Az iszonyat két határa: 1./ a nagy álom a személyes egységről és 2./ a nagy dezintegráció, az egyetemes egység képe, mely a végső büntetést értelmezi át jutalommá, a végső iszonyatot kéjjé. A kéj- és iszonytörténet nem azonos nagyságrendű, a kéjek, örömök, gyönyörök története az iszonytörténet törzsén fakadt hajtás.

Freud felfedezi az örömök féken tartását, mint az énfejlődés forrását, Melanie Klein a kínok féken tartását tanulmányozza az énfejlődés forrásaként. Az agresszivitás keltette szorongás, az önnön destruktív impulzusok, a saját kegyetlenség kegyetlen és bűnbánó elfojtása koraibb, mint a Libidó elfojtása. A kéjvágy nyugtalansága az izgalom követeléseinek kielégítésén túli nyugalom vágya, feltételekhez kötött nyugalomvágy, míg a destrukció közvetlen és feltétlen nyugalomvágy. A thalasszális kéj, élet és élet, lélek és lélek egyesülésének kéje. A thalasszális vagy kooperatív kéj fantáziára váltja a tisztán ösztöngenerált spontán motorikát, míg a mélykéj felszámolja a kooperatív kéj szublimációs készségeit. A mélykéj, az iszonyat kéje az iszonyatot tekinti a nyugalom útjának, míg a thalasszális kéj a harmóniát. A káosz vagy a rend az út, a nirvána vagy a harmónia a cél? A gyűlölet objektumrelációja – az ingerlő külvilág eredeti elutasítása – mélyebb, mint a szereteté. Feltehető, hogy a destrukciós ösztönnek kezdetben nincs iránya, mindegy, hogy ez a dühöngő vágy a semmire, ez az elszánt semmi-akarat kifelé vagy befelé, az énre vagy másra irányul, hol kezdi, hol avatkozik be annak érdekében, hogy az én és a világ ne legyen, e kínos viszony ne kínozzon, mindegy, hogy az énben támadja a világot, vagy a világban az ént. A haladás – egyéné és emberiségé – nem az eredeti nyugalom közvetlen választása, csak annak mimézise az izgalomban. A rémképek közül kell kivergődni, a kéjképekre majd a kéjképek közül, a maszkképekre támasz-

kodva. A korai fejlődési fokok fantasztikus szorongása nem a kielégületlen Libidóból, hanem a „korai felettes én" (Melanie Klein: uo. 179. p.) destruktivitásából ered.

Ha a korai Libidót vizsgáljuk, a Destrudóból lehasított és ellene forduló résznek tűnik, ha a korai Destrudót vizsgáljuk, a Thanatoszból lehasított és ellene forduló részként értelmezhető. Ezért jellemeztük a fikciópektrumban a borzalomnál is mélyebb régióként az iszonyatot. A Libidó érző, befogadó, önátadó képesség, a Destrudó a produktív energia eredeti formája. A kéj a tudat szétesése, az iszony a hús szétesése, míg a Destrudó a szétesés elleni harc eredeti primitív formája, mely mást szed szét, s amelynek öröksége minden munka eleme, része. Libidó és Destrudó harcát megelőzi Thanatosz és Destrudó harca: a Destrudó a szerzett tér és a kölcsön kapott idő őre és gyarapítója. A Thanatosz a szétesés csábítása, a Destrudó pedig az ellene való harc felvétele. A borzalmas létharc vezet ki az iszonyatban való megkönnyebbülés kísértéséből.

Mi a lélekzsák alja, az élményalap? A Sloterdijk által interpretált Nietzsche számára a szubjektivitás történetének kiindulópontja az ősfájdalom. Nietzsche „elfeledett jelenetek egész rétegeit hozta felszínre kutatásaival, s ezeknek a jeleneteknek az igazsága régebbi és nyersebb, mint az ókorkutatás és az újkori individualizmusok öntudatra ébredése."(Peter Sloterdijk: A gondolkodó a színpadon. Bp. 2001. 41. p.) Sloterdijk szerint a korai Nietzsche igazságát, az ősfájdalom felismerését elfojtja a késői Nietzsche tétele, a hatalom akarásának eszméje (uo. 31. p.). Mintha az előbbi a lélekzsák kipakolása, az utóbbi pedig egy új bepakolás lenne: talán minden ideológia két szükséges mozzanata, hiszen mindnek el kell viselnie a saját felfedezéseit, s egyúttal receptet nyújtani az emberlét produktív elviselésére.

A Sloterdijk által interpretált Nietzsche drámaelmélete alapelveiben hasonlít a fikciópektrum rekonstrukciója alapján kibontakozó filmelméletre: „úgy érezte, hogy joga van megfogalmazni egy olyan drámaelméletet, amely a szubjektivitás őstörténetévé bővíthető." (uo. 42. p.). A lélekzsák alja, az élményalap: az iszonyat. Az ősegység elátkozott: heterogenitással, negativitással, meghasonlással sújtva, de épp ez az átok az ősegység ősmozgatója. Az eredeti egység nem egyesülés terméke, olyan széttartó egység, mely nem egységes egy. A nem egyesült egység csak széthullhat, alkatrészei széttartanak, tehát „robbanásveszélyes". A bomlás, a szembekerülés, az elidegenedés kiélése, a „kárhozat iskolája" a tényleges egyesülés előfeltétele. A mindent akaró, kielégíthetetlen szellemerő vezeti be a mozgást, a nyugtalanságot, a negativitást, a tágulás vagy robbanás formáját. A semmit akaró, elnehezülést képviselő erő az eltestiesülés, az összehúzódás tendenciája. Nem a szellem, a szubjektivitás, e megfoghatatlan és ezért semmisnek látszó erő képviseli a semmivé válást, hanem az anyag a semmi. Ő az, amiről semmit sem lehet mondani, csak formáiról és relációikról beszélni.

A létvágyat megelőző érzés nem valamiféle létnosztalgia és építkező törekvés, hanem az ősressentiment. Már a gyűlölet is a humanizáció kezdeti, egyelőre negatív formája, mely disszonáns dühöngésként követeli a harmóniát. Oka az első akciók szükségszerű kisiklása, annak az erőnek a fellépése, melyet a goethei Mefisztó létképletének fordítottjával jellemezhetünk. A kezdeti, intellektussal, kultúrával fel nem szerelt erő „mindig jót akar, és mindig rosszat csinál". A lélekzsák, eme sötét alapon, felfogható úgy, mint a rosszat jóra fordítani képessé tevő készségek felhalmozása:

51. ábra

A fikciópektrum eme felhalmozás sikertörténete. A semmi az önlét tagadásával érhető el legközvetlenebbül, a semmi-vágy – halálösztön – útja visszafelé visz, az egymásra ráépülő készségek, eszközök felfedezési útjának megfordításával, míg a létvágy a differenciálódás útja, melynek első lépése az elkülönülés, a szembefordulás, a létharc felvétele, az idegen lét eltárgyiasító lehasítása és eltávolítása, a tárgy felfedezése, megtámadása és legyőzése. A harcot felvevő, majd a háborút munkaként folytató létvágy mindvégig vágyik az oldódásra és megkönnyebbülésre. Ennek primitív formája a semmi megkönnyebbülése, közvetett formája a szolidarizáció. A kultúrában, a cselekvő lény létformájában, az elképzelés, a jel a tett előszakasza, míg az emberiség önkeresésének történetében a tettek kora látszik megelőzni a jelek korát. Ám ezek csak indulat és érdek vezette harci tettek, azaz valójában a tett létformáját kereső, de eme átszellemült és felszabadult szinten létüket stabilizálni nem tudó történések. Az ember ma is csak közbülső láncszem, ezért fullad minden kezdeményezése katasztrófába, és fordul rosszra minden. A lét emberi szervezeti formájában elvileg nemcsak a jel a tett előszakasza, hanem a tetten belül is egyre nagyobb a szemiotikai, szellemi alkatrész jelentősége. Így valójában a tettben is a szemiózis tér meg önmagához, ő a kezdet és a vég. A szemiózis, mely a primitívségben csak az érdekcselekvés orientációs eszköze, eluralkodik az aktivitás fölött, amely így az igazság, jóság és szépség megvalósítása. A létmód lényege már nem az érdekharc, hanem a létmegértés. Az akció együttműködés, míg a destrukció a történésbe lecsúszó akció tombolása, a felemelkedés vágyának primitív szakasza.

A szellem ősrobbanásának első ontológusa Schelling, de előtte Vico részletesebben tanulmányozta a kérdés történetfilozófiai és poétikai aspektusait. A világszellem vicói vagy hegeli nevelődési regényei a fikciópektrum makrostrukturális önépítési tendenciáinak tudatosulásai. Már Vico is látja, hogy a lélekzsák mélye a múlt mélyébe vezet. A hír „növekszik terjedése közben" (Giambattista Vico: Az új tudomány.Bp. 1963. 182. p.). Ez primitív formában a hír eltúlzását, mesévé alakulását jelenti, modern formában azonban részletek hozzátételét, a tudásrendszerbe való beillesztését. Minél régibb és távolibb a hír, annál többet tettek hozzá a mesei torzítás értelmében, ezért azonos a regresszió és a felfokozás, ezért képviseli a múltat a kaland, s a régmúltat a fantasztikum. Kétféle múltidő. Előző korok tudata hétmérföldes léptekkel jár, míg a kifinomult distinkciós ráccsal felszerelt modern tudat mikroszkópikus

dimenziókban araszol. A múlt felé haladva gyérül az ismeretrács distinkciótömege, ami a fenség érzetét kelti (uo. 182. p.). Végül az, ami az illuzórikus nagyításokon, csoda- és fenségképző illúziók művén túl valóban nagy a múltban, nem más, mint a borzalom (183. p.). A borzalom lenne tehát a tényszerű kezdet, míg a fantasztikum az a mód, ahogyan hírré válik. Borzalom plusz stilizáló védőernyő egyenlő a fantasztikummal. Vico a teljes spektrumot áttekinti, a mítosztól a felvilágosodásig, s a történelmi-szisztematikus épület bázisaként a fekete fantasztikumot körvonalazza, mint a felvilágosodási és felszabadulási folyamat kiindulópontját: „a mítoszok, amelyeket az ősi vad és szilaj emberek költöttek, komorak voltak" (uo. 202. p.). A félelem teremti a költői metafizikát, mely nagysággal és valószínűtlenséggel, borzalommal és csodával népesíti be a világot (uo. 254. p.).

A lét és lélek analízise az iszony-ismerettel kezdődik: „az első tudomány, amellyel foglalkozni kell, a mitológia, vagyis a mondák értelmezése."(uo. 150. p.). A filológia ama distinkciók felhalmozását, kontroll berendezések kiépítését kutatja, amelyek megfékezik a borzalmat, értelmet adnak a nyers erők vajúdásának, egymáshoz vezetve a meghasonlott „én"-eket, hogy egymáshoz vezessék az „én" meghasonlott erőit. A felszabadulás és emancipáció forradalmi folyamatának víziója az eredmény: „a filológia az emberi szabad akarat tekintélyét tanulmányozza" (uo. 185. p.).

Hogyan néz ki a Vico-féle lélekzsák? Az általa rekonstruált spektrum isteni, hősi és emberi világ egymásutánja (uo. 151. p.). Herodotos istenekről, hősökről és emberekről beszélt, e rendszerben az első a fekete és fehér fantasztikum összefoglalása, a második a kalandé, a harmadik a prózáé. Az aranykorban az istenek érintkeztek az emberrel: ezzel a fehér fantasztikum önálló szférája is kiválik környezetéből (uo. 158. p.). Az istenek visszahúzódása ad teret a kaland poétikájának. Marcus Terentius Varro a sötétség idejét, a mondák idejét és a történelem idejét különbözteti meg. E klasszifikációban az első a fekete fantasztikum, a második a fehér fantasztikum és a kaland, a harmadik a kaland és a próza átmeneteinek mozgástere (uo. 151. p.). Mindkét klasszifikáció három szakaszt különböztet meg. Az első szakasz a szubjektum képe, a második szakasz az emlékezet által megragadott régidőké, míg a harmadik a jelenkor külvilága. A szubjektummá lecsapódott idők ősibbek, mint az objektív szellemként tároltak. A stádiumok az egyén életútja, de az emberiség szellemi útja végső összetevőit is jellemzik. Vico egy olyan kategóriáig jut el, mely a posztmodern mint hedonista élménykultúra és passzív-receptív, felhasználó, fogyasztó (szellemileg mindenevő, azaz eklektikus) világállapot értelmezésére is alkalmas: „A népek természete eleinte kegyetlen, azután szigorú; később jóakaró, majd finom; és végül kicsapongó." (uo. 205. p.) A korábbiakban egyes osztályok érték el a kicsapongó stádiumot, a posztmodernben az emberiség egészét csábítja el a fogyasztói és élménykultúra. „Az emberek előbb a szükségest érzik, azután törődnek a hasznossal; később veszik észre a kényelmest, majd élvezik a kellemest s így elmerülnek a fényűzésben, és végre bolond módra eltékozolnak mindent, amijük csak van." (uo. 205. p.). Az egyetemes hedonizmus vezet az általános szolgasághoz. A társadalmi szolgaság „akkor áll be, amikor az emberek olyan anyagi javakra törekszenek, amelyek nem szükségesek az élethez." (uo. 215. p.). Az elkényeztetett passzív-receptív lét egyre többet követel, és mind kevesebbet nyújt. A szolgaság a hősiesség ellentéte, a dekadencia szolgai és nem nagyúri attitűd. A lenni-nem-tudás az ősiszonyat, s ennek önfeladó, undorító, émelyítő parazitizmusba fulladó visszatérése a dekadencia. Vico megfogalmazza a lenni-tudás axiómáját. Az önmagával és környezetével összhangban, megfelelő tulajdonsá-

gokkal felruházott létező képes a létre. „A dolgok a maguk természetes állapotán kívül sem fenn nem maradhatnak, sem soká nem tartanak.” (uo. 185. p.).

1.14.10. Teratológia. Az iszonyat képe

A rém mindig a korábbi, a felmenő, az elődd, a múlt. A rém a tágabb környezet küldötte. A rém a fölérendelt hatalom, amely adja és visszavonja a létfeltételeket. A rém az anyag, melyből ki kell küzdeni az életformát, s mely állandóan fenyegeti, nagyobb hatalmával, az önépítést.

A rém erejének és szörnyűségének fokozatai vannak. A lázadó relatív gonoszt, a calibáni relatív gonoszt, James Whale második Frankensteinjében (*Frankenstein menyasszonya*) majdnem megszelídítik. Most azonban a szelídíthetetlen abszolút gonoszt keressük. A relatív gonosz a helyes vagy jó nem ismerete vagy el nem érése; az abszolút gonosz minden helyesség és ésszerűség, szépség és jóság megtámadása és megdöntése. A relatív gonosz képtelenség, az abszolút gonosz képesség (annak ellentétére, amire a relatív gonosz képtelen).

Állatemberi és élőhalotti keveréklények népesítik be a mítosz világát, mely eredetileg nem a miénkkel szembeállított vís-á-vis világ, egyszerűen szélesebb, tágasabb, messzibb, nagyobb környezet, átfogóbb összefüggéseiben megjelenő világ. Állatok, holtak, démonok és istenek uralják a nagyvilágot: csak a kisvilág homogén, a nagyvilág heterogén. A homogén immanenciasíkként megjelenő ismert világgal szemben álló heterogén transzcendencia legelőször az összemérhetetlen másságok összeférhetetlenségének háborús zónájaként tűnik fel. A megművelt és belakott falukörnyéki terepen túli, sövényen túli világ a féllények világa. A kialakulatlanság szimbolikája – az állatemberi és élőhalotti keveréklények képében – összefolyik a teljesség szimbolikájával. A húsrémek, pl. a *King Kong*ban, szakadatlanul birkóznak, ölve ölelkeznek; az *Alien*-szörny a behatolás rémképén alapul. Androgün szexlények osztoznak az állatemberekkel és élőhalottakkal a túl- vagy nagyvilágon. A keverékvilág szakadatlan nemzés és burjánzás. Az újabb sci-fi a szörnyek buján szapora vitalitását hangsúlyozza (*Csillagközi invázió, Mimic-A Júdás faj*, Spielberg *Jurassic Park*ja, Emmerich *Godzilla*ja stb.)

A horror monstrumai nemcsak tőlünk, maguktól is idegenek. Idegenségük nemcsak viszony, hanem struktúra. A monstrum egyszerre ember és nem-ember avagy állat-ember; állati része tagadja az emberit és megfordítva. Nem fér meg a bőrében, nem fér össze önmagával. Léte nemcsak az értelmes és szép világ lehetőségének tagadása és a magukkal megbékélten létezők világainak szóló általános hadüzenet, mindennek forrása a magához való rossz viszony. Eme meghasonlott, kétarcú lények esetén mindig kérdés, hogy két életet valósítanak meg, vagy – mindkettő kölcsönös lerombolása következtében – egyiket sem, netán egy harmadikat? Lehet, hogy a lényegük épp ez a harmadik, melynek a két ellentétes arc csak megnyilatkozása? Egy abszolút aspektus megnyilatkozásai az egymást kizáró relatívumok, melyek paradox szimultán-egzisztenciája éppen a rejtett összetartó elv abszolútságára utal? Az élőhalott sem nem élő, sem nem halott; élettelen és haláltalan. A túlvilág, a világhoz képest, depolarizált, tagolatlan. Ebből fakad sajátos szürkületi egzisztenciája.

A fekete fantasztikum axiomatikája az ellentétek ki nem zárásán alapul. Nem az ellentétek egysége, hanem a végtelen és közvetíthetetlen különbség egymásra ítéltsége, az összeegyeztethetetlenség elválhatatlansága határozza meg a rémek létmódját. Nincs közük valamilyen evolúciós dialektikához.

Láttuk, hogy a legtöbb ellentmondás feloldható, s a fantasztikumok gyakran realitásokat előlegeznek. A mítoszokban a fantasztikum akarja felfalni a prózát, életünkben azonban a próza falja fel a fantasztikumot. Csak a végső paradoxiát megcélzó fantasztikum védett a prózától. A közvetíthetetlen lény, az abszolút fantasztikum képe, a fantasztikum végső menedéke, a maradandó, nem háziasítható lehetetlenség isteneknél idősebb lénye vagy legprimitívebb, elementáris istenaspektusa: az élőhalott. Az élőhalott képében nem tőle idegen létformákkal, hanem saját létformája tagadásával van kombinálva a lény. Az élőhalottak pedig annál távolibbak, minél kevesebb az élőkével közös teljesítményt mutatnak fel. Az iszonyat sötét dialektikájában nem a leggazdagabb, hanem a legszegényebb a csúcs, a király. Az élőhalottak spektrumán belül is az az élőhalott, akinek nincs más tulajdonsága, csak hogy élőhalott. A múmia szerelmes, a vámpír vágyik, a sátán nagy intrikus: ez mind túlságosan emberi. Csak a zombi csak zombi. Ő az az élőhalott, aki nem tesz mást, csak elnyeli azt, aki nem élőhalott. Csak benne van biztonságban a fantázia a világtól.

Piramisszöveg írja a feltámadt halottról: „Megeszi, amit útjában talál." (Neumann, uo. 34. p.). A kőkorban megkötözik vagy megcsonkítják a hullákat, hogy megakadályozzák visszatérésüket. A halott tehát zombiszerű lénnyé változik. A kőkor óta várjuk őket, Halperin és Székely István óta a filmekben is ostromolják kultúránkat, de csak Romero *Dawn ot the Dead* című filmje győzött meg az egész emberi fantáziaéletet felforgató visszatérésük kultúrtörténeti jelentőségéről. A vámpírnál elementárisabb képe az iszonyatnak a hülye iszonyat, mely csak nyel, harap, rág, őröl, fogyaszt. A rettenetes erő, mely mielőtt teremtette a világot, élősködött rajta, egy teremtés előtti passzív világon rágódott, egy foszló, értelmetlen, tehetetlen világon, mert hiszen a teremtett világ immanens meghatározása a teremtés, az alkotás és a rombolással szembeni védekezés. A rettenetes erő, mely mint penész vagy rozsda vesz körül (ezek is rágnak, fogyasztanak, magukba nyelnek, azért ülnek ránk, mint a társadalomban a kizsákmányoló osztályok), mely felé minden tart, a világot nyelő ősszáj, az életet elnyelő nem-élet a zombiban testesül meg a tömegkultúrában. A zombi nem pusztán a teremtés tévedése, mint a frankensteini vagy jekylli monstrum, a műember vagy az ösztönlény. A zombi a nemlét inváziója, mely elárasztja és kiüríti a létet, elhozza a tudatnélkülit, az anyag önemésztő poklának semmisségébe visszahanyatló teremtés végnapjait.

1.14.11. Elementáris esztétikai istenismeret

Ne nevezzük az isteneket többé isteneknek, hogy szabadabban beszélhessünk róluk. Szabadítsuk ki a végsőt vizionáló izgalmat a tanító hivatalok fennhatósága alól. Már Kierkegaard gondja, hogy a víziót megüli és végül megöli a ráció. A „vad" jelző a „vad gondolkodásban" legalábbis kétértelmű, míg a „vad képzelet" kapcsolat esetében egyértelműen pozitív. Csak a vad képzelet tudott felszabadulni, a műveltséget bekerítette a leckemondás jámborsága.

A halhatatlan, akárcsak az élőhalott, ki van zárva a világból. A haláltalanok egyben élettelenek, és a halottak halhatatlanok. Azért haláltalanok mert élettelenek, ahol ők vannak nincs élet, ahol élet van, ők nincsenek. A szublimált vallást megelőző félelmekben az élettelen és haláltalan: rémkép. Az istenek eszik a világot, mert mások, mint a világ, világok és istenek kizárják egymást. A távoli eszi a közelit, a kint a bentet, az ott az ittet, a minden az egyet stb.

A halhatatlan és a holt: a másutt létező, a megfoghatatlanban egzisztens, az életből kiszorult, de érvénnyel bíró, máskülönben nem beszélhetnénk róla. Az elveszettségben vagy meg nem találtságban biztonságban levő. A teremtés előtti világ lakói nem a reális lét módján vannak, a teremtés előtti világ híg, mint a pusztán képzelt, gondolt világ. A nem-teremtő isten egy szilárd művek előtti világ fantomalakja. Örök, ám nem tud kezdeni semmit, azaz nem tud elkezdődni, a puszta lehetőség támadhatatlan biztonságában lebeg.

A haláltalan fogalma régebbi emlékeket idéz fel, mint a halhatatlanságé. Az élettelen és haláltalan fogalma mindkét jelentést megvonja, az élőhalott mindkét jelentéssel felruház. S a kettő mégis ugyanaz: az élőhalott sem nem élő, sem nem halott. Mert mindkét birodalom vendége, mindkettő kiveti magából. Eme megfoghatatlan és kimondhatatlan lét ellentmondását szeretné kiküszöbölni a halhatatlan fogalma, mely az életteljest állítja örökkévalóan. A halhatatlanság, az örök élet fogalma, mely az életet állítja, a teljes életet gondolja, halál nélkül, a többihez képest nagyon modern fogalom. Az élőhalottak (vagy élettelenek és haláltalanok) ősibb nép. Az őt alkotó képzeletnek még nincs fogalma a jobbról, csak a másról. Még egy tölcsérbe folyik bele a halál (a kialvás függvényében elképzelt nemlét), a puszta képzet (az elvont lehetőségek megfoghatatlansága), a lényeg (a nem empirikus lényegkategóriák tárgyának megfoghatatlansága). Egyben fog fel a fantázia minden megfoghatatlant, képzetszerűt és emlékszerűt, virtuálist és esszenciálist, minden irreálist, pereálist és transzreálist, sőt, minden közvetve hozzáférhető reálist is. Isteni minden túliság és túlság!

A horror-műfaj olyan fantáziaréteget képvisel, melyben a legnagyobb erő elképzelésére irányuló legrégibb kísérletek rakódtak le. Nem a haláltalanság képzetének iszonyatát kompenzáló ábránd-e az örök élet képe? A haláltalanokat messzemenően konkretizálja és kedvvel variálja fantáziánk, mely az örök életről nem tud képet alkotni, átengedi képzetét az absztrakt frázisoknak. Az Isten élőhalott, mert nem a környezeti realitás módján elérhető és hozzáférhető. Úgy érhető el, mint az álmok, mesék, sejtelmek, emlékek, és nem mint a tények. Azért is élőhalott továbbá, mert a holtak presztízse nő, értékesebbek mint élő korukban, kultusz jár nekik, összekötnek az egyetemességgel és a mögöttes világgal. Az Isten csak azért valami, mert a holt sem semmi.

Az Isten nem él, csak van, ahogy a kő nem él, csak van. Azt mondjuk: holt kő. A nem születésre és halálra rendelt lét kifejezése nyelvünkben a halott, a tevékenység kifejezése az élet. Isten nem született és nem halálra ítélt, de tevékeny szellemét az élet és halál együtt fejezi ki, az élő és halott fogalma együtt fejezi ki azt, ami túl van alternatívájukon. Örök, mint a kő, de érzékeny és aktív, mint az életre és halálra rendelt élet. Az élőhalál képe az első istenismeret

.

1.14.12. Az ősrobbanás mitikus-művészi modellálása

Agrippa D'Aubigné A végzet versei (Les tragiques) feltámadás-víziója olyan képekben dúskál, mint egy mai zombifilm, de ami a vallásháborúk korának költője számára a feltámadás első szakasza, az ma az egyetlen élmény:

„Nyílik a föld, a sok sír vemhe fölszakad
S életre szüli az új arcú holtakat.
Réten, erdőn, mezőn s a föld minden helyéről

Új testek raja, új arcok serege kél föl.
Itt a feltámadók a tágas paloták
Téres alapjait ütik hirtelen át;
Ott egy fa érzi, hogy karjából gyökerének
Egy élő fej gurul elő, egy mellkas éled;
Amott a zavaros víz csobban egy nagyot,
Haj libeg benne, és egy koponya mozog;
Mint az úszó, mikor előmerül az árból,
Fölbuknak sorra, mint álomból, a halálból."

(In . Lakits – Rónay – Szegzárdy-Csengery: Francia költők antológiája. 1. köt. Bp. 1962. 485. p.). A mai szimbolika alapélménye az új életet nem hozó feltámadás, s a zombifilm története olyan gondolat felé halad, mely szerint a holt azért nem tud „igazán" feltámadni, mert nem tudott „igazán" meghalni. Lépéseink nem „igazi" lépések, azaz egy helyben topogunk vagy körbe járunk, a túllépés elveszett képessége híján. A rettenetes feltámadás talán maga a létmódunk, a mód, ahogyan minden nap felébredünk, de nem új életre, csak a régi további züllésére és romlására. Az élőhalál képeinek variálása pedig a feltételek kutatását szolgálja, a rákérdezést, mi hiányzik, miért nem ébredhetünk fel egy vadonatúj világban?

A holtak földje temetőjéből előtántorgó zombik egy fehér lugasban zenélnek, tétován recsegnek, befulladva sípolnak hangszereik. Két fiatalember szemléli a szürkület népét: „Van egy óriási különbség köztük és köztünk: ők hullák, csak úgy tesznek, mintha élnének." – mondja az egyik. „Mi talán nem úgy teszünk?" – kérdez rá a másik. A zombik úgy próbálják utánozni az emberi létnívót, ahonnan lecsúsztak, ahogyan a platóni ember is csak sejtője és utánzója az ideálnak vagy az isteneknek. De a zombifilmben nincsenek meg a platóni éra reményei, ellenkezőleg, olyan fokú magány és tompaság képeit kezdi kidolgozni kultúránk, ami arra készteti a szellemet, hogy magában a minden remények forrásában is kételkedni kezdjék. A zombi magányának végletessége az isteni magányt is leleplezi, a zombi sivár bambasága, magába roskadt kapcsolat nélkülisége olyan világtalan azaz világ nélküli magány, mely nemcsak az ember magánya az önteremtés híján, hanem Isten magánya is a teremtés előtt, s ha így van, talán a kiindulópont üldözi a teremtést, amiért nem képes elérni a létteljeséget, mindenkor fenyegeti a lecsúszás, a sivár kiindulópont elsőbbsége. A pária nincstelen, a teremtés előtti Isten pedig abszolút nincstelen. (*A holtak földje* végén ezért az embereket csak giccs-ég és giccs-föld várja, s azt nem láthatjuk, hogy az új honfoglalásra induló zombikat hova vezeti szörnyű prófétájuk: az emberek megint csak egy week-end-paradicsomban kötnek ki, a zombikat azonban a rettenetes szentség feltámadása vezeti a megmutathatatlan, a kimondhatatlan új és új föld felé.)

*A holtak földjé*ben nem az ember keresi a kalandot, hanem az iszonyat keresi fel őt. Ha nem keressük, iszonyat, ha keressük, kaland? Az elviselhetetlen felidézése a cél, emlékezni az elviselhetetlenre, melyet ismer az ember, de nem akar tudni róla, ami legmélyebben van benne eltemetve, amit nem keres, de ami néha meglepi, s amit végül épp azért kezd keresni, hogy az ne üssön rajta.

Szingli-magány és szolidaritás-hiány, s a világállapottá váló extrémszituáció által felszínre dobott mind embertelenebb csoportok és vezetők: az iszonyat-élmény mint a szellem ősrobbanása narratív felidézése mai konfliktusok közvetítésével valósul meg, melyek leg-

mélyéig kavarják fel vagy rombolják le a lelket. A művészet azonban nem vizsgálja, hanem felidézi tárgyát. Az élet a megfordíthatatlantól visszalopott megfordítható. Minden visszanyerhető, kivéve a Mindent. Azaz: csak egyes dolgok visszanyerhetők, egyes folyamatok megfordíthatók, ami mindezt átlelkesíti, az nem. A művészet kísérteties közege a Centrális Elveszettet szólító lélekidézés. Ahogyan az élőhalál nyomorúságos állapot két halál között, úgy a művészet két feltámadás közötti állapot, melyben a képek visszanyerő, értelemadó hatalma akarja feltáplálni az élet jelenleginél nagyobb visszanyerő és értelemadó hatalmát. Az ősrobbanás toposza, melyet *A holtak földje* körüljár, nem kutatási tárgy, hanem keresett, felidézendő érzés, szubjektív pozíció, mely az élményszerű önszemlélet tárgyává emelkedik fel a tudattalanból, és a hozzá vezető sorsképletek és konfliktusok szemléletében kerül kidolgozásra. Minden horrorfilmről és iszonyat-felidézésről elmondható, hogy nem vizsgálják, nem kutatják, hanem felidézik a szellem ősrobbanását, hogy ezt a került, elfojtott vagy lehasított emléknyomot elhelyezzék az élményrendszer egészében.

Indirekt módon természetesen minden művészet modellálja a szellem ősrobbanását, amennyiben a nagyobb érzékenység felé áttörő ugrásszerű átmenet vagy megvilágosodás minden műélvezet célja, ami visszautal az érzéketlenségből az érzékenységbe és a tanácstalanságból a készségbe való eredeti átmenetre, ahogy minden lépés visszautal az első lépésre. Más azonban, ha a tanácstalan érzéketlenségnek mint durvaságnak és szerencsétlenségnek önmagával való szembenézési kényszere apokaliptikus műfajjá szerveződik, melyben az apokalipszis utal vissza, fordított képként, a teremtés titkára. A zombifilm a legdurvábbnak a legszerencsétlenebbel való szisztematikus azonosítása.

A zombi duplán kötődik az iszonyathoz, a világ egyetlen számára megnyilatkozó arculata is az iszonyat, és az egyetlen minőség, melyet ő maga másokkal szemben képvisel, szintén az iszonyat. Az iszonyat az egyetlen, amit kap, és az egyetlen, amit adni képes. Az iszonyat maga a zombi, benne testesül meg az iszonyat, mert a legrettenetesebb és a legnyomorultabb, ki csak lehúzni és lepusztítani tudja a világot a maga szintjére. Ő az, aki legtöbb joggal vádolhatja a teremtést, de őt is csak vád érheti, a legszerencsétlenebb ezért egyben a legreménytelenebb lény.

Ha az ősrobbanást minden horrorfilm modellálja, akkor új momentum, hogy ez a modell, mely a többi horrorfilmben a cselekmény struktúrája, *A holtak földjé*ben a cselekmény tárgyaként is tudatosul. Így válik *A holtak földje* a G. A. Romero zombifilmjeiben kibontakozó mitológia slusszpoénjává. Nézzük ezt a társadalmat, mely megérett az iszonyatos végre. A lakosság egyharmada szabad préda, kiket fel lehet koncolni: felesleges lény, csak teher, sőt, veszélyes – emberi – hulladék. A lakosság második harmada mészáros, katona, rabló és munkás, ki védelmezi és ellátja a gazdagokat, elvégzi a piszkos munkát. A lakosság harmadik harmada luxusban él, az erős ház, szövetség vagy szervezet fejének, a város urának oltalmában. A szociális szakadékok áthághatatlanná mélyülése, az extrém egyenlőtlenség, – akárcsak a *Metropolis*ban, a *Szárnyas fejvadász*ban vagy az *Emlékmás*ban – diktatúrához vezet, mert a különbségek növekedésének mértékében szorul rá az elfogadhatatlan állapot fenntartása a kegyetlenségre és az azt legitimáló megvetésre, gőgre, érzéketlenségre és gyűlöletre (azaz: mindezekben a filmekben a kapitalizmus természetes tendenciája a fasizmus). „Terroristákkal nem tárgyalok!" – mondja a város ura, mert csak neki lehetnek követelései, ő osztja le a javakat és jogokat.

„Enni akar, pedig nincs is gyomra.” – magyarázza a *Holtak napja* boncoló orvosa a felnyitott zombi fölött. Ha pedig nincs gyomruk, úgy táplálkozásuk csak rituálé, mimézis, emlékezés az emberlétre, s nélkülünk is élhetnek. Nem vagyunk olyan létfontosságúak számukra, mint az első zombifilmek idején gondoltuk. Már a *Holtak napja* elején felállítja a professzor a hipotézist, mely szerint a zombik nevelhetők. Ezt a gondolatmenetet bontja ki, egyúttal korrigálja (mert nem nevelhetők, de nevelődnek), a *Holtak földje*, melynek városában valami készül. A film elején a lények bambán bámulják a tűzijátékot, közben akadálytalanul mészárolhatók, az értetlenül bámult szépség, a bénító bűvölet csalétek a halálos csapdában. Egy zombi azonban nem a tűzijátékra mered, hanem a többiek bamba bűvöletére, tuszkolja, menteni szeretné társait, vagy legalább beléjük rúgni, ha felháborítóan menthetetlenek. Nyög, hörög, kínozza a megformálni és kimondani nem tudott üzenet. De a szólni nem tudó dühödt morgása is elő-üzenet, mely figyelmeztet, hogy szólni kell, meg kell próbálni.

Akivel a sors kitolt, azzal mindenki más is kitol, fedezi fel egy zombi a Nyers Törvényt, s hogy menthetetlen, aki nem tud ezzel Ellentörvényt szembeállítani. Ezért menthetetlenek az előnyöket kereső vagy élvező gazemberek is. A *Holtak földje* egyik poénja, hogy a legkegyetlenebb és legcinikusabb ügyeskedő, csempész és bérgyilkos, aki egész várost hajlandó feláldozni a célul kitűzött kényelmes életért, aki legkegyetlenebbül harcolt, nem kérdőjelezve meg a kegyetlen világ törvényét, végül zombivá válik, akárcsak a város diktátora, aki legnagyobb hasznot húzta a kegyetlenségből. A zombi megsejt egy új törvényt, s most már nemcsak iszonyattal tükrözteti, azaz kettőzi az iszonyatot, hanem felháborodik, és remél, közölni próbálja érzéseit, gondoskodik társairól. Az emberi szférában, szintén kivételként, de magasabb fokon, ugyancsak találkozunk a szolidaritással. Az emberiesség specifikuma jelöli ki a film főhősét, akinek van egy kissé bugyuta társa, s kölcsönösen „vigyáznak egymásra”, majd egy nő is mellé csapódik, s kettősségből hármassággá válik a kölcsönös gondoskodás. Hasonló hármasság a *Holtak napja* megoldása is, az ödipális háromszög ellenképe, melyben mindhárom egyenrangú fél apja-anyja-gyermeke egymásnak. E filmek az iszonyat megközelítéséből igyekeznek, a morális kioktatás és fensőbbség kenetes hangnemétől megtisztítva, megeleveníteni a „felebaráti szeretet” fogalmát.

Két ostrom indul az elkerített város, az állam az államban, a társadalom a társadalomban, a kiváltságosok toronyháza ellen, a zsarolóé, aki csak be akar jutni az ingyenélők világának kényelmébe, és a zombiké, akik még nem tudják pontosan, miért, de egyesülnek a tudat derengésében. Az egyik ostromló nem-zombiból válik zombivá, a másik tábor megteszi az első lépést a zombiból nem-zombivá válás felé. Az elfogadhatatlan világot a cirkusz segít fenntartani. A film hősnőjét zombiknak vetik egy arénában, mint az őskeresztényeket az oroszlánok elé. A fordulat akkor következik be, amikor előbb a harcosok egy részét nem kábítja többé a cirkusz, utóbb a zombik egy részét a tűzijáték.

Kaufmant, a város urát, az Isten jogait bitorló menedzsert mindkettő eléri, a zombivá lett terrorista és a lázadó zombi együtt ölik meg őt, amint menekül dollárral tömött táskáival. A zombik döntik meg Kaufman városát, de nem ők, hanem az ellenzék örökli azt. „Most olyan várost építünk magunknak, amilyet akartunk.” – mondja az egykori üldözöttek vezére, a hős azonban, az új hatalomban sem bízva, távozik. A zombik is távoznak. Tántorogva ballag a siralmas, nevetséges, hősies menet a totálkép mélyén. A tüzérnő keze már a lángszórón, de a hős leállítja: „Ne tedd, csak egy helyet keresnek maguknak, akárcsak mi.” Ezzel, miután a cselekmény során előbb külön-külön bontakozott ki az emberek illetve a zombik táborán

belüli szolidaritás, végül a Nagy Szolidaritás, az egyetemes szolidaritás képe, reménye is feldereng. Pillanatnyilag lehetetlen, túl messze van egymástól a két nép, de esélyt ad rá az, hogy a megértést megelőzheti a részvét.

A zombifilm olyan műfaj, mely szemünk láttára született, két nagy hullámban. Az első hullám kimagasló nevei Victor Halperin, Jacques Tourneur és Székely István, a másodiké Romero és Fulci. A műfaj még mozgásban van, a mitológia nem szilárdult meg. Ezért a róla tett megállapításoknak van bizonyos kockázata, korábban pl. úgy tűnt, a zombinak nincs nemi élete, amit a *Hullajó* megcáfolt. Ma úgy látszik, a zombifilm az azonos fajú lények közötti korábban elképzelhetetlen távolságokat mutat fel, ami másrészről az idegen kategóriákat közelebb hozza egymáshoz. Az embernek inkább testvére az állat, mint az ember, amennyiben az embernek van választása lélek és lélektelenség között, az állatnak nincs, be van zárva lelkébe. A *Holtak földje* perspektívájában kétszer támad fel a teremtett világ a sivár haláltalanságból, egyszer lélekként, egyszer szellemként. Ezért kétszer kell találkozni az iszonyattal, egyszer érzelemmel, másodszorra fogalommal válaszolva rá. Ezért játszódik két síkon a cselekmény, egy zombitörténet és egy emberi kaland szintjén. A film végén a zombik a két ősrobbanás közti úton indulnak el, a lélek születésétől a szellem születése felé vezető úton. A film képzetrendszerében a lélek a honkeresés és a szellem a honfoglalás, ezért a szellem voltaképpen veszélyesebb, mint a lélek. A léleké a remény, a szellem azonban jól teszi, ha őrzi a kritikus distanciát, még önmagával szemben is. Ezért szükséges az emberhős kivonulása a felszabadult világból, mely végül azért nem elégít ki, mert nemcsak a társadalommal szemben, még a kivonulással szemben is fenn kell tartani a kritikus distanciát, azaz úgy kellene megfogalmazni a honfoglalást, mint új száműzetést, és a földi paradicsomot is úgy, mint legyőzött, rendben tartott, féken tartott poklot.

A film nagy utat tett meg az „isteni sztároktól", Francesca Bertinitől, Asta Nielsentől vagy Greta Garbotól a zombiig, a glamúrfilmi boldogságmitológiától, mely az első félszázad műve, a második félszázad hagyatékáig, az iszonyatnak a mai horror, thriller vagy terrorfilm által reprezentált mélységeiig. Most, miután meghódítottuk az elviselhetetlenre pillantást vetni merő bátorság mélységeit, Romero zombijai elindulnak, hogy újrakezdjék a menetelést, ismét megtegyék az utat, melyet kultúránk hanyatlása visszafelé járt be.

A tömegkultúra, a modern populáris mitológia nem vallás és nem tudomány, sem új kinyilatkoztatást, sem tanításokat ne várjunk vizsgálatától, de várhatunk mindeddig néma érzéseinket mind finomabban differenciáló, ám új kérdésekkel is terhes, fogalmakat. A következőkben értelmezési problémákkal kell foglalkoznunk: hogyan tartja fenn egymást az érzelmi és a fogalmi éberség?

1.15. A lélek zongorája

Lélekzsákról beszéltünk, s bemutattuk, hogyan pakolja ki a kultúra a tudattalan tartalmakat, melyek kidolgozását egy-egy műfaj vállalja. E kipakolás eredménye olyan érzékenységi és kifejezési skála, melyet most a lélek zongorájaként fogunk jellemezni.

A fikciópektrumot esztétikai jelenségként, műalkotások rendjeként, műfajspektrumként kutatjuk, de jeleztük, hogy az érzékenységek minden közegében jelenvaló szerveződés specifikus megnyilvánulása. Most ismét a műfajproblémára redukálva vegyük szemügyre az

összspektrum differenciálódási folyamatainak eredményét. Minden korban az uralkodó, az eme kor által uralomra vitt és a kor hatalmait uralmon maradni segítő érzékenység dominálja a többieket. Az új érzék határozza meg az érzékenység egészét. Így pl. a lovagkorban a harc és a szerelem mitológiája, a rivalitás és a barátság s az epedő szerelem konfliktusa, háború és szerelem háborúságának epikája. Minden kor egy hangot üt le, a korábbiakat pedig a kor általános érzékenysége annyiban ismeri, vagy ismeri el, amennyiben az együtt rezeg ezzel a leütött hanggal. Az új érzék mint győztes érzék fogalmát azonosítjuk a leginkább visszatérőképes, azaz mindenütt jelenvaló érzékkel, szembeállítva a legújabb érzékkel, mely még idegenszerű furcsaságnak számít. Az új, győztes érzék nemcsak a közlőket és befogadókat hipnotizálja, hanem a többi érzéket is.

Ha egy kor vagy kultúra nem tudja létrehozni az emberiség eposzának új énekét, termékeny maradhat úgy is, ha szenvedélyesen azonosul valamely régi énekkel, ebben találja meg önkifejezési lehetőségeit, a választ problémáira. A feleleventett érzék találkozása a jelennel eme érzék módosulásaihoz, a régi új változatához vezet. Visszatérések, megtérések, reneszánszok hatnak ily módon fejlődési impulzusokként. Ha azonban egy kultúra sem új „éneket" nem hoz létre, sem egy-egy régi „énekkel" nem tud azonosulni, felfedezi az „eposz" egészét. A régi ember szenvedélyesen azonosult egy-egy perspektívákat nyitó, új lehetőséggel. Elmerült egy szenvedélyben, hódolt egy világképnek, végére járt egy általa felfedezett útnak, aminek más lehetőségekről való lemondás volt az ára. A sorsot választó tragikus és alkotó típussal szemben a posztmodern kultúrában megjelenik az eklektikus ember, aki egy lehetőségről sem akar lemondani, de ezért újat sem képviselhet. Nincs szenvedélye, csak szenvedélyei. Nem az élet egészét éli, csak egyes örömeit kóstolgatja. Nem a maga nagy lehetőségét keresi, hanem az összes többiek összes élvezeteibe szeretne belekóstolni.

Ez az a kor, melyben kibontakozottan áll előttünk a fikciópektrum, a mítosz által örökül hagyott borzalmas, s a kalandregény-kultúra által kidolgozott patetikus, a polgári kultúra örökségét képező érzelmes és a kapitalista kiábrándulást tükröző prózai és groteszk műfajok palettájában. A műfajok "felfedezése" az idők mélyén zajlott, az új korban a műfaji alkotóerő gyengül, s a stílusok versengenek egymással. Ma nincs új „hang" vagy „ének", az emberi lényeg története lezártnak tűnik, vagy legalább nyugvó állapotba került, ám a kidolgozott és örökségünket képező műfajok párhuzamos mobilizációjának tanúi vagyunk. Az egykor stigmatizált műfajok emancipációja során kiderül, hogy a kínált formák elvileg egyenértékűek.

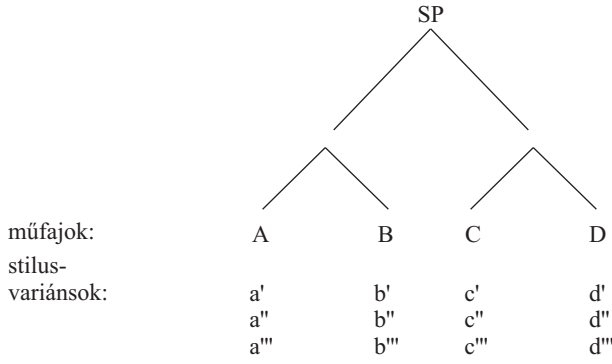
Minden műalkotás, mítosz és műfaj felbukkant valahol az időben, elfoglalva egy helyet a problémák rendszerében és a megoldások folyamatában. Ezt a helyet nem csupán lineáris kontextus pozíciójaként értelmezzük, mint a régi irodalomtörténet, s nem is független rendszerek véletlenszerű találkozásaként, mint a posztmodern. Az eredményt, a műfajok által megtestesített, a történelem egészében felhalmozott érzékenységek alternatíváit úgy is elképzelhetjük, mint egy zongora billentyűzetét, melyben végtelen számú lehetséges zenemű „lakik". A műfajok „lecsúszása" az uralmi pozícióból, egymás mellett élésük a spektrumban, alkalmazkodási folyamatokhoz vezet: megindul specializálódásuk, kibontakozik munkamegosztásuk. E specializált formákban lépnek további kölcsönhatásokra és képeznek változatos turmixokat: pl. miközben a bezárt szoba rejtélye átkerül a krimiből a horrorba (Lamberto Bava: *Démonok*), útközben felveszi magába a misztikus parabola tanulságait (Buñuel: *Az öldöklő angyal*).

A szimbólumhasználat új világai akkor is létrejönnek, ha nem születnek új szimbólumvilágok. Műfajok ugyan nem születnek, de a divatos műfajok csokra, a felvirágzó produkciók készlete változik, s a meglevő műfajok keveredéseiből is felszínre dobódnak rövid távon sikeres formák. E „kész" világ szimbolikus rendszerét a műfajok (és mítoszok) egymással, s a műfaji és mítoszrendszer váltakozó stílusformákkal való keverése is élénkíti, mozgatja. A mindeme változásokon áttörő tendencia azonban az, hogy mind több rehabilitált műfaj él egymás mellett, folyamatos kultúripari produkcióként és tradícióként.

A. C. Danto és Richard Wollheim kutatásait kommentálva Richard Shusterman olyan történelmi differenciálódási folyamat keretében zajló rendszerformálódást jelez, melyet a fikcióspektrum kutatása kapcsán ábrázoltunk. A művészet „komplex és temporálisan fejlődő szociokultúrális tradíció", egy jól strukturált rendszer kikristályosodása a történelemben. Itt találkozunk, a kikristályosodott variánsrendszer képével szembesülve, a történelem végének problematikájával: „ami állítólag véget ért, az a történelem, de csak abban az értelemben, mint lineáris fejlődés egy elképzelt cél felé, és nem mint kulturális tradíció, amely a múlt eredményeiből bomlik ki és azokra reagálva fejlődik, a folytatás, a részletes kidolgozás és a reaktív elutasítás révén." (Richard Shusterman: Pragmatista esztétika. Pozsony. 2003. 107. p.). Ha a történelmileg levezetett differenciálódások eredményeinek jelenvaló együtt-egzisztálását tanulmányozzuk, ahogy a kialakult differencia-rendszer a mindenkori jelenben, az „idők végén" működik, szembesülünk a műfajok kémiájával vagy a mítosz alkímiájával. Tanulmányunk tárgya a műfajok kombinációs lehetőségeinek kutatása: a jövőben mind fontosabb feladata az esztétikának és poétikának. Ezzel válik a gondolat a képzelet alkotó munkájának részévé, ez egy olyan fontos átcsapási régió, ahol az új esztétika produkcióesztétikává válik, bekapcsolódva az új elbeszélésformák kidolgozásába. A remake-korból a filmdramaturgia újjászületése fog kivezetni. Miután a dramaturgia újjászületik az esztétikából és poétikából, fognak a filmi elbeszélésformák új életet kapni a dramaturgiától. A fikcióspektrum tanulmányozása a tudatba emel olyan folyamatokat, amelyek eddig az ihlet tudattalanságába takaróztak. Nagy találkozások eredményei a virágkorok: a film noir virágkorának egyik döntő impulzusa a krimi találkozása a melodrámával.

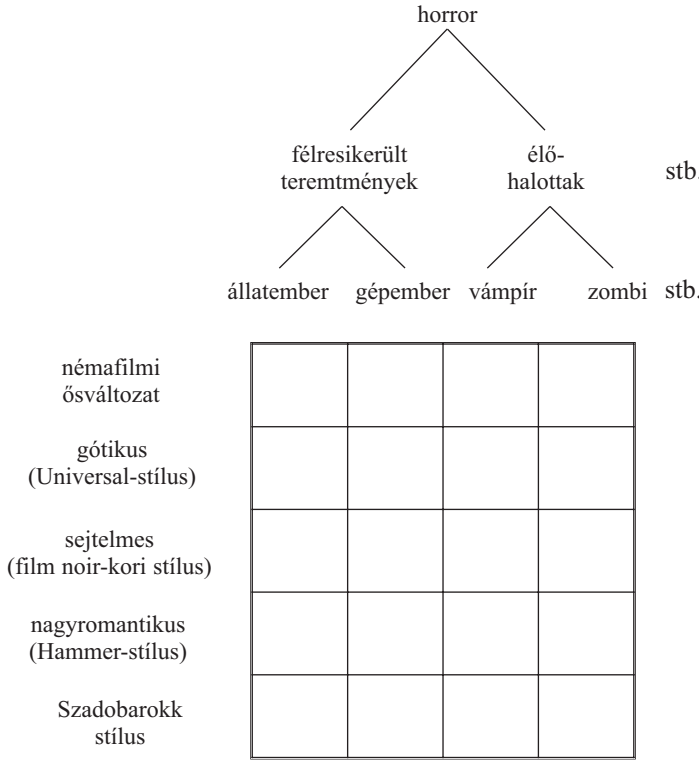
A műfaj-kémia vagy mítosz-alkímia átalakul a műfaji és stiláris kölcsönhatások tanulmányozása által elénk tárt bonyulultabb rendszerré, a fantázia periódusos rendszerének képévé, melynek konkretizálásához kiindulópontnak vesszük a fikcióspektrumból levezetett műfaji variánsokat, s megnézzük, hogy az időben egymást követő milyen stiláris változókkal kombinálhatók e műfaji állandók. Azaz azt kell tanulmányoznunk, hogy milyen váltakozó stílusközegekben tér vissza, éled újra a műfajrendszer. A *Drakula*-mítosz illetve a vámpírfilm gótikus változata Tod Browning *Drakulá*ja, nagyromantikus változata Terence Fisher filmje, szürreálisba hajló formát képvisel Jean Rollin.

Nézzük előbb az absztrakt sémát:



52. ábra

Az absztrakt séma a következő módon alkalmazható a műfajok és mítoszok történelmi-stiláris változatainak klasszifikálásában:



53. ábra

A periódusos rendszert úgy kapjuk meg, ha a műfajrendszer levezetett egészét keresztezzük az ismeretes stiláris „episztémékkel”:

MŰFAJ LEÍRÁSA

stílusváltozatok kutatása

X	Y	stb.		
X'				
X''				
X'''				
stb.				

54. ábra

A konkrét kutatások ezután meg fogják mutatni, hogy az így kapott „periódusos rendszer” bizonyos rubrikáit nem tölti ki a történelem, a betöltetlen lehetőségek pedig feladatokat adnak a kultúrának; ezzel az esztétika produkcióesztétikába megy át. De azt is meg fogjuk látni, hogy valamely éra vagy episztémé bizonyos műfaji tematikának kedvez, új szubműfajokat virágoztat fel, más műfajokat pedig sorvadásra ítél. A hetvenes évektől a pszichologikus, etikus és katartikus kisember-romantikát visszaszorítja a kollektív paranoia, mely a melodráma visszaszorulásához, az archaizáló hőskultuszhoz és a katarzissal szemben a nyers katasztrófaélmény előtérbe kerüléséhez vezet. E fejlődés negatív pólusán a katasztrófafilm szorítja ki a kisvárosi idilleket és szerelmi melodrámákat, pozitív pólusán a *Csillagok háborúja* nyomán kibontakozó sci-fi és science fantasy virágkor szorítja ki a westernt.

1.16. A spektrum „felvége”

(… és az avantgarde elmélete)

1.16.1. A spektrumképződés végcélja a kumulatív kultúrában

A klasszikus költészet a létet akarja megszólaltatni és az ittlétet megszólítani. A „messiási idő” jelen van, a költészet idejeként, ha a költészet a világ egésze nevében szólítja az ember egészét. A klasszikus költészet ideológiája szerint az ihlet víziójában talált, a világ által sugallt és az ihlet által hallott üzenetet kidolgozó nyelvi formáló aktivitás eredményeként a költő abszolút szubjektummá, azaz szubjektum-objektummá, a mű pedig abszolút objektummá azaz objektum-szubjektummá válik. Ha a költészet, mint ma, lemond erről a „feladatáról”, akkor a feladat üldözi őt, mert ha a mű nem is vállalja teljesítését, ennek csak az a következménye, hogy elnyelik azt a mű-folyamok, s az érvényesség más szinten, nem az egyedi

közlő aktus szintjén jön létre. Ezért kerül, a szerző és mű leértékelésének idején, az intertextualitás a figyelem középpontjába: a mű-folyamok a befogadóban állnak össze ismét a hedonista és eklektikus kor szerzői által szabotált feladat teljesüléseivé. A világot megszólaltató és az embert megszólító költészet bizonyos értelemben végítéletté válik. Az eljövetel és az ítélet elkövetkezik, de nem a külső valóságban, nem is a belsőben, hanem a kettő közötti, édeni és iszonyatos, kísérteties és szép középdimenzióban, az esztétikai teremtés, a kulturális érvény közegében:

S jő végül Krisztus s a pokol
Kapuszárnyait bezúzza,
S bár kemény bíró, egynehány
Fickó megint megússza.

De van pokol, honnét szabad
Utat nem lel az elme,
Ima se használ, s béna ott
A Megváltó kegyelme.

Ismered Dante rémeit,
A tercinákba hörgő
Poklot? Isten se húzza ki,
Akit odazárt a költő –

E zengő lángok közt az Úr
S Krisztus hatalma megszűnt!
Vigyázz, vigyázz magadra, hogy
Ily pokolra ne vessünk!

(Heine: Németország, téli rege. In. Heine: Versek és prózai művek. 1. köt. Bp. 1960. 368. p.).

A klasszikus mű az emberlétről akar ítéletet mondani, kimozdítva azt a banalitás holtpontjáról, ahova rendszeresen minden lesüllyed. A világirodalom klasszikusai a szellem összfolyamatában látták a maguk teljesítményét, s az összfolyamatot valamiféle cél kereséseként értékelték (igazság, valóság, rejtett valóság, transzcendencia, értékek, lényeg – a korok különféleképp fogalmazzák meg a célt). A nemzedékek kutatása egyszer valamilyen – „megváltó" – új szellemi áramlattól vár „megoldást", máskor úgy érzik, nem valamilyen a régit leváltó új szellemi divatban testesül meg a cél, hanem a teljes spektrum – mint „minden emberi"- rendszerében. Az, amit a teljes spektrum teljesít, több mint az „élet krónikája", aminek a XIX. századi érzékenység látta. Ezt a többletet fejezzük ki az ítélet fogalmával. A XIX-XX. században a nagy műalkotás univerzalizmusában próbálják koncentrálni a spektrumban szétszórt teljesítményeket. A mű a nagy narratíva összefoglalásra törekvő gesztusa. Ha a művész és a mű ezt már nem vállalják, még mindig hordozza e funkciót a művelődés. Miután az irodalom világirodalommá és az irodalmi műveltség eszménnyé vált, a befogadó műveltségében találkozó művek együtt vállalták a feladatot. Amíg szenvedélyes olvasók érdeklődésének tárgyai, a művek együtt teljesítik a funkciót, amit az egyes szerző már nem vállal.

A klasszikusok által elvégzett szellemi feladatok, megoldott problémák, kidolgozott értékek tehermentesítik a moderneket, akik viszont visszavesznek valamit amazok ígéreteiből.

A posztmodern intertextualitás átlagprodukciója kollektivizált intimszféra, hedonista szövegek élveteg kopulációja, vájtfülüeket csiklandozó szellemi kacérkodás, de az irodalmi műveltség keretében ez is értelmet nyer. Mindennek van értelme, amíg keretéül szolgál egy időtlen, kumulatív szövegfolyam, az idők szinkron elidőzése a jelenben, az egész üzenete, az idők teljességének szava, mely az örök visszatérések rendszerének minden egyénhez eljutó többékevésbé reprezentatív mintáiban, az egyéni művelődés választásai által alkotott élményspektrumban kap szót. Ha a mű már nem is tör az egészre, a művelt olvasó még arra tör. Végül, amikor a posztmodern kultúrában fontosabbá válnak a week-end-örömök, a „szellem eposza" a populáris kultúrába húzódik vissza, ahol kisebb időbeli ráfordítással „üzemeltethető".

1.16.2. Valóságkeresés (Realizmus)

A spektrumképződés végcélja a modernizáció által a tradíciók ellen fordított kultúrában a „valóság", melynek fogalmát és képét a tradíciók által közvetített „örök igazságokat" felülbíráló fórumként vezetik be. A realizmus a kulturális realitásképen belül keresi a művészet célját, míg a populáris kultúra a kulturális realitáskép által illuzórikusnak minősített dimenziókban, a realitásképen kívül kalandozik. A modernizmus és avantgarde ezzel szemben magát a kulturális realitásképet minősíti illuzórikussá.

A klasszicista és akadémista művészet – még a korai film d'art által is képviselt – hagyományaival szembeforduló realista film a kanonizált stilizációs módokkal szakítva, az eszményítéssel szembeállított igazságot írja zászlajára, a tetszetős stilizációval közvetített morális prédikáció ellenében a mind drasztikusabb tényeket hívja tanúul. A megismerés önreflexivitása és az illúziórombolás célja a társadalomkritika által forradalmasítani a művészetet és a művészet által a társadalmat. A „realizmus diadaláról" álmodozó esztétika története párhuzamos a munkásmozgalom kibontakozásával, bizonyára annak polgári reflexe.

A művészfilm a negyvenes és hatvanas évek között még a tematikus differenciálódás alapján is elemezhető, míg később a formanyelvi szempontok kerülnek előtérbe. Ez azt jelenti, hogy az esztétikai kultúra előbb a megismerést hangsúlyozza, utóbb a kifejezést.

A negyvenes évek művészfilmje nyomorfilm, a hatvanas éveké válságfilm. A nyomorfilm célja a szolidaritás kultúrájának megalapozása, ahogyan azt az irodalom Hugo: Nyomorultakjától Dosztojevszkijen át (pl. Megalázottak és megszomorítottak, Feljegyzések a holtak házából) Gorkijig előkészítette. Ez a realizmus még mindig azon az úton nyomoz, ahol a mítosz is haladt. Emlékezzünk, hogy a fantasztikumot az „én" önkereséseként jellemeztük, míg a kaland a társ, a partner kereséseként, a „te" mitológiájaként jelent meg elemzésünkben. A realista művészet tárgya a bonyolult viszonyhálókban adott lét. A mű hőse nem az önmeghasonlással vagy a nemi ambivalenciákkal küzd, mindezek a konfliktusok új kontextus részévé válnak, s a társadalmi csoportok meghasonlásai, a szociális áramlatok kerülnek az érdeklődés homlokterébe. (Ez az a pont, ahol a művészi fantázia a civilizációval kerül szembe, míg később, ha a szociális áramlatokról a jeláramokra helyezi át a figyelem súlypontját, a kultúra lesz a mű önmeghatározásának döntő vonatkozási pontja, s a művészet már csak a kultúrát akarja formálni, nem a társadalmat.)

Míg a populáris mitológia a nemlét pozitivitásaival, a kritikai művészet a lét negativitásaival foglalkozik. A nemlét pozitivitása: meg nem élt de követelt boldogság. A lét negativitásai: felháborító társadalmi állapotok. A fennálló világ kritikája, a társadalomkritika pátosza a neorealizmus jellemzője, míg a szocialista realizmus az elutasított kritikáját a helyeselt megvalósításának szervezésévé, a művészetet cselekvéssé szeretné továbbfejleszteni. Az együtt-érzés és felháborodás filmje a *Róma nyílt város* idején a világon átvonuló kegyetlen hordák agressziójaként tárja fel a gonoszt, ezért hisz a felszabadulásában, egy „szép, új" világ közeliségében, míg a *Róma, 11 óra*ban a megfoghatatlan kegyetlenség az új, felszabadult világ gerince. Ha csak ez a két film maradna fenn, mindent tudhatna a jövő a XX. századról, az utóbbi film ugyanis megjósolja a század második felét, a jelenlegi nagy összeroppanásig.

Míg a negyvenes évek neorealizmusa a társadalmi lét kritikája, a hatvanas évek analitikus filmje a léleké, pontosabban az emberi, polgári egzisztenciáé. A társadalmi válság problematikáját kiszorítja a személyiség válsága (majd később a nyelvé). A válságfilm első generációjának tárgya az intellektuális-erkölcsi válság. A hagyományos elbeszélés frappánsan lekerekített formavilágát leváltó „nyílt" formák vagy „nyitott műalkotás" célja a traumatikus élmény elől az illúziókba visszavezető menekülési utak elzárása. A konfliktust nem megoldás követi, hanem állandósítása (Kovács András Bálint: A modern film irányzatai. Bp. 2005. 176. p.), az ikonográfia „csupasz tájai" (uo. 183. p.) a narratíva „holt időivel" (uo.) vannak összhangban.

A válságfilm második szakasza idején az érdeklődés középpontjában már nem Antonioni, Fellini vagy Bergman nagy filmjeinek témája, az intellektuális, erkölcsi válság áll, hanem az ösztönválság. Az ösztönválság első nagy drámái még mindig a modern film éráján belül készítik elő a posztmodern kultúrát. Az ösztöndrámák a válságfilmet újra a nyomorfilmhez közelítik, mellyel szemben annak idején létrejött. A nyomor azonban most nem a proletár anyagi gondja, hanem az emberi viszonyok lazulása (pl. *Petra von Kant keserű könnyei*) és a szétesett polgár személyiségének bomlása (*A nagy zabálás*).

A válságfilmet követi a film válsága, a filmi kifejezési folyamat önproblematizálása. Az eszményről a valóságra áthelyezett figyelem mozgása tovább lendül, s a társadalom valóságáról a beszélő, majd a beszéd valóságára irányul az érdeklődés.

A tudás önreflexivitása által generált realista érából az érzékenység önreflexivitása mint az „új érzékenység" eszménye vezet ki, melynek elmélyülő nárcizmusa háttérbe szorítja a „társadalmi érzékenységet". Bár a realizmus is a modernizáció korai evolúciós lökésének terméke a szellemi szférában, a XX. század közepétől a modernizmus a korábban a realizmus által meghatározott esztétikai érzék korrekcióját jelenti. A „valóság" voyeurista üldözésénél nagyobb az én, a szellem, a művészet és a nyelvezet exhibicionizmusának ingere. Az „elidegenedésről" folyó diskurzus idején már nem az elveszett világot, csak az elveszett ént keresik; a tárgy ingere nem versenyképes többé a stílus ingerével.

A társadalmi forradalomnak ki kellett siklania, mert az új világ vajúdásában a legbarbárabb erők kerekedtek felül. Már a kapitalizmust is egy állandó felforgató hatás jellemezte, melyben a mobilitás nem a műveltség vagy emberi nemesség, hanem a ravaszság, kegyetlenség kifejezése. A forradalom voltaképpen nem volt más, mint eme kapitalista dinamika rettenetes karikatúrája. A kisiklott forradalom tanulsága, hogy a társadalmi forradalmat meg kell előznie a kulturálisnak, s a kommunizmust, mint a szolidaritás társadalmát s az ész forradalmát nem valósíthatják meg ostoba, az alkotó észt parazita ravaszkodással pótló

gazemberek. A kapitalizmus azonban továbbra is védekezik, s megszervez egy olyan permanens kulturális ellenforradalmat, a fogyasztás, az érzékelés, az élvezet permanens ellenforradalmát, melynek célja az ész forradalma megelőzése, a társadalmi forradalom reményeinek kioltása az élvezetek kómájába részegített emberiség tudatának és kultúrájának pislákoló maradványaiban.

1.16.3. A valóságkeresés inverziója (A szerző és a szerzői film)

A realista elbeszélő kultúrában a jellemközpontú attitűd harcol a miliőközpontúval. A szerzői film mozgalma változást hoz: a szereplők intellektuális arcát elnyomja a szerző intellektusa. A diegétikus valóságban forszírozott pszichologista tendenciákat leváltja a szerző pszichéje, a művészi alak szellemi arca helyett most a művészé érdekel. A szerzői film mozgalma idején a politikai gazdaságtant kiszorítja az egzisztenciálfilozófia, Marxot Kierkegaard, majd az egzisztenciálfilozófiát kiszorító sttukturalizmust is egy újtípusú életfilozófia, melyet Bergson és Nietzsche újrafelfedezése ösztönöz. A szerzői film nárcizmusa művészet és filozófia, elbeszélés és esszéforma, nyelv és metanyelv határainak bomlasztására használja a hagyományos elbeszélő formák defenzíváját. Godard *Himnem-nőnem* és *Éli az életét* című filmjeiben üdítően interferálnak a szereplők elmélkedései Godard töprengésével. Mindez első pillanatban a szerző gátlástalan önkifejezésének kedvez, aki művész és tudós, gyónó és gyóntató, hitvalló és népvezér egy személyben. Mindenek előtt pedig egy személyben közlő és befogadó, önmaga közönsége, ideális közönség, a leendő befogadók előképe. Míg a populáris kultúra az élmény különösségét és radikalitását várja el, a szerzői film kultúrája a kommentár radikalitását értékeli. A presztízsesztétikum a kis élmények nagy kommentárja, melyben az élet minél kisebb elmozdulásai hivatottak minél nagyobb szellemi elmozdulásokat kiváltani.

Még hisznek az újításban és haladásban, s a személy szellemi önérvényesítését tekintik az „intézményes ábrázolási mód" dekonstrukciója (Kovács András Bálint, uo. 32) garanciájának, a tradíció és a megszokás uralma ellenszerének. A tradicionális műalkotásban a diegétikus tartalom jelöltje Isten vagy a természet törvénye, a modern „szerzői" műalkotásban a szerző személyiségének törvénye. A művészi aktivitás mint a szerző énideáljának experimentális önmegtervezése minősül a megélt, reális-utópikus magnak, melyből új kultúra és élet kell hogy kinőjön. A tudás önreflexivitását, mint a tárgyszeretet kultuszát egy nárcisztikus önreflexivitás, a szerzői én önreflexivitása minősíti idejétmúlttá, előkészítve a szerző búcsúztatását, a mű stiláris önreflexivitását, egy olyan absztraktivitást, melyet a mű eszméjének megtámadása old majd tovább, bekebelezve a szerző után a művet is elnyelő nyelv önreflexivitásába. A szerző lépett az Isten helyére, de eme előlépése idején szűnik meg teremtő lenni, a szerzőisten nem a teremtő Isten mása vagy pótléka. Míg a polgári magaskultúrában a transzcendentális én a megkerülhetetlen sarkigazságok rendszere, a kulturális realitásképformáló princípiumainak forrása, addig most a modern én a visszavonások, visszavonulások bázisa, a világlebontó kételyek szubjektuma. A régi művészfilm a rossz vég megoldását érezte bátornak. Ez az első csalódás ideológiája: a történetnek nincs vége, az egyén nem győzi le a világot, legfeljebb helyt áll a csalódásban és szenvedésben. A rossz vég azonban még a lét kritikája, mely a világ megváltoztatásának követelményével párosulhat. Új csalódást fejez ki

az a későbbi megoldás, melyben a történetet nem a rossz vég „modernizálja”, most már nincs vége, sőt kezdete sem. Az élet a kezdete előtt végződik, egy gyötrő alaphelyzet ismétlődik. Később a szereplők kételyeinél fontosabbá válnak a szerző kételyei: előbb a lét uralhatóságára irányul a kétely, utóbb a lét megismerhetőségére. A pszichologizáló realizmustól a szerzői film modernizmusához vezető lépés megtétele után a műalkotás története a pszichológiai éntől a transzcendentális én felé vezet. Nem a világgal harcoló én konfliktusainak heterogenitása, hanem a világot gyanútlanul és naivan magához engedni nem hajlandó én relációs konfliktusai határozzák meg a mű formáját. Most már úgy érzik, a vallomásfilm vállalkozása, a belső világ meghódítása, épp olyan naiv vállalkozás, mint a külső világé volt. A magas kultúrában s a modernista művészet hermetikus kódjaiban az én, a szerzői szubjektivitás válik ama „semmiző semmivé”, ami a populáris kultúra triviális kódjaiban a rém, a monstrum volt. A vulgáris rém és az önreflexív szubjektum, a parakulturális monstrum és a hiperkulturális monstrum két irányból támadják a szimbolikus rendet és a társadalmi imaginárius szféra kifejezési formáinak spektrumát.

1.16.4. A „formalizmus” : a spektrum-felvég radikalizmusai

Az izmusok vagy művészeti forradalmak korának újító és felhalmozó attitűdje mintha valaminek a végfázisát jelezné. A posztmodern eklekticizmus idején mintha nemcsak a műfajspektrum, most már mintha a stílusok spektruma is kifejlődött volna, hogy áttérjen a kumulatívból a körkörös időbe. Az izmusok offenzív idejét a szeszélyes önkény, a váltakozó divatok kiszámíthatatlansága váltja le, mely a kumulatív idők felhalmozott készleteiből táplálkozik.

Spektrum-felvégnek nevezzük azt a differenciálódási régiót, ahol megszakad a művészettörténeti evolúciós folyamatok logikája, a folyamatosság élményében nincs többé részünk. Egyúttal azt is szeretnénk kimutatni, hogy a változásokat továbbra is a spektrum egészét uraló összlogika határozza meg. A további fejlemények is felfoghatók a valóságkeresés műveként, csupán arról van szó, hogy a személyiség valóságának önmegragadása vagy az esztétikum valóságának önkiépítése elutasítja a kulturális realitáskép közvetítését és szolgálatát. A művészi korszak addig tart, amíg a művek – valamilyen módosult, modernizált értelemben – ábrázolóként tudják ábrázolni magukat, szembeállítva módszerüket a meséléssel, közben állandóan visszavonulva a „naiv realitásból”, az ábrázolást a személy, az intellektus, a lélek indulatai vagy az érzékiség önábrázolására korlátozva. Az ábrázolás, mely Bühler (Karl Bühler: Sprachtheorie. Frankfurt am Main – Berlin – Wien. 1978. 28. p.) szerint a kifejezés ellentéte, végül a kifejezés önábrázolása lett.

A mitikus spektrumban, melyben, tudomány és művészet, képzelet és gondolat eredeti egységének örökségeképp, a diegétikus tartalom volt előtérben, az ember szellemi Odüsszeiája egy lendületben haladt előre, a fantasztikus „én” és a kalandor „te” felfedezésén keresztül, a kozmikus világban honfoglaló nagy társadalom képéig, s a nyárspolgári prózáig. Az esztétikum, mely eddig a szimbolikus rend, a társadalmi valóságkép kiépítését szolgálta, a késő polgári kultúrában szembefordul a realitásképpel. Az esztétikai invenció most úgy kezdi keresni a kiutat a kulturális realitáskép „börtönéből”, ahogy eddig a realitáskép megújítása segítségével kereste a kiutat a mítoszok, mesék és álmok illúvióvilágaiból. Az artspektrum, az esztétikai hiperkultúra, szemben áll a parakultúrával, a vulgáris, triviális kul-

túrával. Mivel a spektrum-felvég továbbfejlesztésével megbízott fantázia szembefordult a realizmussal és a kulturális realitáskoncepcióval, a radikális art-spektrum a realizmuson-túli formák problémájaként jelenik meg a mai gondolkodásban. A realizmus folytatói, ha nem is a triviális masscultba, minden esetre kiutasíttatnak a midcult területére: már Lampedusa Párduca is így járt. Avantgarde, absztrakcionizmus, underground és modernizmus a radikális art-spektrum vagy alrégiói szokásos nevei a különböző esztétikai és kritikai diskurzusokban.

Az avantgarde illetve a modernizmus elmélete a fikciókspektrumnnak az ismeretlen nyelvek jövője felé való tágítását kutatja. Meddig lehetségesek a spektrumépítés nagy ugrásai, milyen jövő felé vezetnek vagy ma is vezetnek-e még valahova a spektrum-forradalmak? Mielőtt erre válaszolhatnánk, fel kell tenni a kérdést, mi a spektrum-forradalmak közelmúltban tanulmányozható tendenciája, azaz: milyen újítások hozták a modernséget?

A legyezőszerűen szétnyíló spektrum fejlődésének számtalan motívuma van, melyet nagyléptékű vizsgálatunkban nem értékelhetünk. Pl. ha a horror vagy a fantasy „én”-je után felfedezik a szerelmi költészet centrumaként fetisizált „te” mitológiáját, később a „mi”-re eltolódó figyelem alapít új műfajokat. A polgári családregény keletkezésekor ez a „mi” a család. A szocialista realizmus számára a „mi” a forradalmi tömeg vagy a társadalmi osztály. A narráció forradalmai vagy új narratív formák alapításai előbb a diegétikus tartalom forradalmaiként tágítják a spektrumot, mint addig elhanyagolt új szereplők felfedezései : „én” és „te” helyett „mi”, egyes szám helyett többes szám, hős helyett kisember stb. Ám az „én” felfedezése a világ közepeként, majd eltolása a világ közepéből, kétszer is lejátszódik, előbb az elbeszélt, utóbb az elbeszélő „én” sorsaként. Kétszer kell megtörni az „én” hübriszét, s az eredmény a világ emancipálása az énnel, azaz a realitásérzék. De ez sem elég: végül a realitástól is el kell vitatni abszolútságát, s most őt éri a kétely, mely előbb az ént támadta meg. Ez utóbbi transzformációk már a moderntől a posztmodern felé vezetnek: a realitást visszatolják a képek közelébe, nem engedik tovább a birtokolt abszolútum pozícióját bitorolnia, mellyel az egykori ideák helyébe nyomult bizonyosságként. Modernizációs lökéseket ad a fikciókspektrumnak, most már a diegétikus tartalom átszerveződésein innen, a mű tartalmi világának transzcendentális konstitúciójába való, minden tartalmi világkonstrukciót megelőző beavatkozással, a rejtett összetevők, konstrukciós és magyarázó elvek átszervezése, pl. a gazdaság, mint a politika magyarázata, vagy a tudattalan, mint a tudatos megnyilvánulások magyarázata. A továbbiakban a világ titkos konstitutív meghatározóinak kutatását a világkép, a beszéd meghatározó kategoriális elemeinek explikálása váltja fel. Az esztétikum által előmozdított emberi önismeret kérdésessé vált, elbizonytalanodott, viszont új kérdéssé, az új bizonyosság reményévé lett az esztétikum önismerete, melyet előbb a műhelyproblémák feltárásával, az ábrázolás önábrázolása segítségével fejtenek ki és állítanak középpontba, majd nyelvi problémaként akarnak varázstalanítani.

A választásnak, mely elé a képzőművészet a XX. század elején került, forradalmasítsa, módosítva új életre keltse vagy felszámolja a figurativitást, a filmben más alternatíva felel meg: forradalmasítsa vagy felszámolja a narrativitást? Ugyanakkor a film számára is adott, nemcsak látható elbeszélés, hanem megmozdult képzőművészet is lévén, figuratív ábrázolás és non-figuratív kifejezés problémája. Mi az izmusok képzőművészeti forradalmának lényege és tendenciája, mely a film felé is csábítást jelent? Az átalakulások sorra önállósítják az addig a diegétikus tartalmat szervező alakító eszközöket, a színt, a vonalat, a geometriai alakzatot stb. A folyamat tökéletes párhuzamot mutat a pszichoanalitikai regresszióval: a

részösztönök, elementáris aktivitások mindkét esetben fellázadnak a „tárgyszeretet” ellen. A részösztönök önállósulási folyamata és az elementáris érzékiség kulturális realitáskép uralma alóli önfelszabadítása valamely pontján a „sinthome” uralma váltja le a szimptómát. Önfelszabadítási folyamata eredményeként a képzőművészet, szakítva hagyományaival, a zenéhez közeledik.

Az expresszionizmusban a kép emóciókra, indulatokra reflektál, mindenek előtt a szorongás kifejezése. A forradalmi expresszionizmus az impresszionista (vagy még korábbi: szimbolista) hangulattól a cselekvő indulat felé vezető „kibontakozást” keresi. A szürrealizmusban a „külső” a „belső” kép kifejezője, a fantazma fel akar szabadulni a kulturális realitáskép fegyelmező és racionalizáló hatásainak maradvány kontrollerői alól. A szürrealizmus az „álomgondolat” lázadása az „álommunka” és a „nappali maradványok” ellen. A kép, mint az expresszionizmusban is, ezúttal is akcióvá válik, botránkoztatni akar. A művészet nem a preesztétikai aktusok mimézise, mind fontosabb maga az esztétikai aktus, esztétikai cselekvés.

Az objektív világképből a benyomások, expressziók, indulatok világába lépünk, a belső környezetbe, amely még a „lélek belseje”, innen azonban tovább szólítanak a művészi nyelv „belseje”, az esztétikai immanencia mutációi. Az impresszionizmusban a kép nem a látvány tárgyi mivoltának, hanem a látvány fenomenális minőségeinek kidolgozása. A kubizmus sem az objektív tárgy, hanem a látvány rendje, logikája iránt érdeklődik. Az absztrakt festészet víziója által megszólított Kandinszkij gondolkodásában előbb a „szokványszépség”, utóbb a „szubjektivizmus” is negatív színezetet vesz fel. Már nem az emóció motiválja az absztrakciót, mely így már nem a „képek zenéje”: a kép sem a külső környezet benyomásait, sem a belső környezet indulatait nem visszhangozza.

Míg a dadaizmus a természet és technika tárgyait avatja képpé, az absztrakcionizmus a képet öncélú tárggyá. Az absztrakcionizmus a látvány ön-újraanalizálása. A korábban a tárgyakat felmutató érzékenység magába fordul, a kép maga válik felmutatandó tárggyá. A kép színekről és formákról „szól”, nem felmutatandó jellemekről és sorsokról. Az átalakulások átlagművész számára is járható fő útja nem a pszichológiait leváltó intellektuális önreflexivitás – mely pl. Magritte képi paradoxonjait jellemzi –, nem a vizualitás filozófiája, hanem a formák indulatfosztott, depszichologizált, puritán zenéje, tisztán esztétikai önreflexivitásként, a csak magát kiállító és felmutató érzéki forma nárcizmusaként. Megtérés ez a képzettől az érzethez és a világképtől, az ideológiai affirmációtól az érzékiség önaffirmációjához.

Régen a fölösleges tárgyakat (=képek) és gesztusokat (=színjáték) az legitimálta, hogy a „szükségszerű” tárgyak és gesztusok „utánzatai”. Ma, ellenkezőleg, az legitimálja őket, hogy nem azok, nem ismétlései, hanem kiegészítései az életnek. Ezzel a képekből a valóságba akarják áthelyezni az új esztétikai életet, ami persze azzal fenyeget, hogy a valóság válik játékká.

A filmi modernitás számára nem értelmes alternatíva befutni ugyanazt az utat, melyet a képzőművészeti modernitás követett, ezáltal a film a képzőművészet mimézisévé válna. Ezért képes az absztrakcionista impulzusokat a játékfilm beépíteni és a maga szolgálatába állítani. A modernista játékfilm ilyen asszimilatív sikerek által differenciálódik. Az ornamentalizmus is felfogható úgy, mint ami a modernista játékfilmen belül tanúskodik a beépített absztrakcionista impulzusok munkájáról. Hasonló szerepet játszik a játékfilm ritualizmusa. A modernség mind az ornamentalizmust, mind a ritualizmust demitizáló elidegenítésként alkalmazta.

1.16.5. A filmi modernizmus sajátosságának keresése

A képzőművészeti modernizmus új érzékiség konstruálását vállalta, míg a filmi modernitás fő vonala a mai napig a hagyományos játékfilm által inszcenált érzékenységi formák dekonstrukciója. A modernizációs impulzusokat klasszifikálhatjuk a beavatkozási nívó, a reflexió, az elidegenítés, az önproblematizáció fellépésének helye alapján. A filmi modernizmus korábbi változata a képzőművészeti, újabb formája az irodalmi modernizmus példáit követi (Kovács András Bálint, uo. 62. p.). Az elbeszélő struktúrák modifikációja, pl. a cselekmény időrendjének manipulálása vagy az alternatív lehetőségek egymás mellé állítása által az elbeszélés kezdi elveszíteni az emlékező múltbeszámoló jellegét és feltételes módba kerül. Mivel a filmi modernizmus a hagyományos játékfilm dekonstrukciójából él, fő módszere a történet megtámadása, a mozgókép lázadása a történet és végső soron a történelem ellen, az elbeszélés lázadása a tudás világképe ellen. A felforgatott időrend, a rekonstruálhatatlan történésrend és a lezáratlan cselekmény segítenek előállítani a „nyitott műalkotást". A nyomozásfilm közönyös a nyomozás kimenetele (Kovács András Bálint, uo. 125. p.), az útifilm az úticél iránt (uo. 127. p.).

Az elidegenítő és dekonstruktív aktivitások felléphetnek a színjátékos formálási nívón. Ilyen effektust képvisel pl. a nézőt közvetlenül megszólító színész Kurt Hoffmann filmjeiben (*Csodagyerekek, Hófehérke és a hét vagány*). A színjátszás mint a film összetevőjének megtámadása ugyanolyan irányban hat, mint a történetmesélés, a „zárt" cselekményforma lerombolása. Antonioni azt akarja elérni, hogy a színész ne „játsszon", hanem magát adja, őszintén és spontánul reagáljon, míg a neorealizmus radikális felfogása a színész kiküszöbölésére tör. Később a dokumentáris játékfilm, a cinéma vérité és a cinéma direct szintén a színjátékos elem visszaszorításától várták a „filmigazság" megvalósítását.

Ha a filmi modernizmus nem is számolja fel a figurativitást, mégis a képzőművészeti modernizmus rokona, amennyiben a képi alakító eszközöket nem rendeli alá a cselekmény elmesélésének és a diegétikus tartalom uralmának. Váratlan, szokatlan képkompozíciók, beállítások, vágások és kameramozgások, melyek nem követik a diegétikus tartalom logikáját, a tárgy drámájáról a tekintet drámájára helyezik át az érdeklődés súlypontját. Ám mivel ebben az esetben maga a „filmszem" válik hisztérikus főszereplővé, egy purián modernizmus eme új dráma ellen is fellázad. A tolakodó képkompozíció vagy montázs és kameramozgás elutasítása, a fiktív szenzációk és a formanyelvi szenzációhajhászás egyforma elutasítása olyan purián akciókövetésben keresi a modernséget, mely a kis akciókra, az elementáris cselekedetekre összpontosít (Bresson).

A fikciópektrum egésze a valóságkeresés történetében bontakozott ki, amelyben a mesélő aktivitás által formált világképet felülvizsgálták az empirikus tudományok által felhalmozott törvénytudat alapján. Az esztétikum azonban épp olyan kevéssé hajlandó beolvadni az empirikus tudományok világképébe, mint a filozófia. Az irodalom vagy a képzőművészet ezért nem a tudomány felé vezet, hanem átugorja annak világképét, s a neorealizmust még megkísértő dokumentarizmus-kultusz helyett a valóságkeresés esztétikai formájának az esztétikai valóság önteremtését tekinti. Ez az út azonban a film számára nem egyértelműen ökonomikus, mert a filmmédium dokumentáris képrögzítésen alapul. Ha ezt az alapot feladja, elveszti önmagát, s az általa nyújtott fényjáték nem különbözik egy közönséges kaleidoszkóp, tűzijáték vagy bármilyen más technikai úton előállított vizuális látványosság absztrakt inger-

kínálatától. A „speciális effektusok” megafilm-kultúrája is a fotográfikus információ továbbformálására, de nem kiküszöbölésére vállalkozik. Ez fotográfikus identitás az oka, hogy a filmi fikciókspektrum, a dokumentáris képrögzítést mint a filmi ábrázolás alapanyagát levetve, a spektrum-felvég fotofonikus tárgykép-rögzítésen túli absztrakcionizmusa lehetőségében reménykedve, elvesztette erejét. A kamera előtti tárgyat mechanikusan leképező rögzítési kép határt von a filmi kísérletezésnek.

Míg a modern festészet fogalma szélesebb, mint az absztrakt vagy nonfiguratív festészeté, a filmtörténetben az utóbbi elhanyagolható mennyiség (és minőség). Míg a képzőművészetben a radikális avantgarde győzte le a hagyományos magaskultúrát, a filmben ezt a populáris kultúra győzelme söpörte el. Mivel a filmi modernitás ily módon egyrészt viszonylag konzervatív, nem szakítva véglegesen a játékfilmmel, a narrativitással és figurativitással, másrészt viszonylag homogén, nem differenciálódva absztrakcionista és nem-absztrakcionista modernizmusok kiélezett harcában, a modernizmus elmélete és az avantgarde elmélete között sem körvonalazódnak markáns határok. Ezért általában szinonimaként használhatjuk a modernizmus és az avantgarde fogalmait, s a kritikai életben ez gyakorta így is történik. Amennyiben különbséget akarunk tenni, megtehetjük, hogy modern filmen a hagyományos játékfilmet a problematizáció útján megújító formákat értjük, míg avantgarde filmen a játékfilmet felszámoló absztrakt formákat és underground mozgalmakat. Ez esetben az avantgarde film elmélete a képi képrombolás elmélete lenne, melynek tárgya a kép olyan manipulálásának bármely stratégiája, mely a képet megfosztja az istenített fétis és világbíró szerepétől. A modern film vállalkozása, a cselekmény megtámadása is a képrombolással válik befejezetté. A narratív demitizáció és a nonfiguratív defetisizáció szövetségre lépnek. Ezzel az avantgarde felbomlasztja a világ másoló képeit, a film többé nem a „világ matricája”, hanem az érzékiség differenciálója és formarendszerei szisztematizálója. A képrombolás új módszere, a kép önrombolásaként, megteremti a tiszta kép fogalmát, mely önmaga és nem valami más képe. Ha a kép nem valaminek a képe, akkor önteremtő aktus, tiszta tett. A kommunikáció maga teremti tárgyát, mely nem különbözik tőle. A beszédaktus végső győzelme ez a „propozicionális tartalom” fölött, s egyben az avantgarde „polgárellenes, aktivista” (Kovács András Bálint, uo. 25. p.) mivoltának megnyilatkozása. A l’art pour l’art azonban, beteljesedése pillanatában megszűnik, s a pragmatizmus, voluntarizmus és hedonizmus szép új világa zsákmányának bizonyul. Az érzékiség azért vonult ki a tárgyábrázoló képek közegéből, hogy önálló képtárgyként, autonóm esztétikai ingerként emancipálódjék. Ezzel azonban az absztrakcionizmus csak új vizuális nyelvet szisztematizál a design számára. A kikísérletezett formavilág meghódítja a primér tárgyvilágot, aláveti a tárgyfunkciót a képfunkciónak. A művész kivonult a múzeumból és képtárból, hogy a tárgyvilágot formálja újjá, de nem úgy, mint a forradalmár, új világgá, nem új lényeget, nem megváltozott természetet ad a világnak, nem kezdi újra az életet, célja, hogy a régi világnak adjon új arculatot. A formatervezés az instrumentalizmus szolgálatába áll, a materiális elhasználódást megelőző szimbolikus elhasználódás a munkaeszközök és használati tárgyak elhasználódását gyorsítja és ezzel a fogyasztást növeli. Mivel a film tanúja mindennek, s nem a stílusforradalmi idők optimizmusával szemléli e folyamatokat, ezért sem várhatjuk, hogy a spektrum felvégén nagy sikereket érhetne el vagy kívánna elérni az absztraktív módszerek favorizálásával.

De van még egy további értelmezési lehetőség is, mely szintén megmagyarázhatja a film mérsékelt avantgarde ösztönzését, azt, hogy miért érdekeltebb a narratíva, semmint a figura-

tivitás bomlasztásában. Mondhatjuk azt is, hogy a film túl van mindezen. A korai film ugyanis nem-elbeszélő jellegű vizuális látványosság, melyben az érzékelés és az ösztönök „közvetlen ingerlése" jellemző és nem a regényes világalkotás. A korai film bűvészgép és nem mesegép (Kovács András Bálint, uo. 38. p.), mely elővarázsol egy tárgyat és felmutatja a jelen nem levőt. Ezzel egyúttal megfordítja az időt, elmúlt perc ingereivel szembesítve a nézőt. A tárgyak vizuális másának, a valóságok halotti maszkjának montázsa és kiállítása: dadaista médium (uo. 38. p.) A dadaizmus, Walter Benjamin szerint, annak az esetnek a példája, amikor egy régi technika előlegezi, amit majd csak egy új technika tud megvalósítani: „a dadaizmus a közönség által ma a filmben keresett effektusokat a festészet (illetve az irodalom) eszközeivel kísérelte meg előidézni."(A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában. In. Benjamin: Kommentár és prófécia. Bp. 1969. 327. p.). A dadaizmus, mely a gyakorlati tárgyat az esztétikai „archívumba" sorolja át, ugyanakkor az esztétikai tárgyat megfosztja aurájától. A gyakorlati tárgyat öncélúságot sugalló izolációval veszi körül, ugyanakkor az ily módon kiállítási értékkel felruházott tárgyat varázstalanítja. Kétfrontos harcot vív: a haszonnak és a varázsnak is hadat üzen. A varázslatost banálisra redukálja, de a banálist felruházza az abszurditás minőségével. Elsaesser veti fel a film és a dada kapcsolatára való reflexió lehetőségeként, hogy ez „nem a dadafilmek nézésével kapcsolódik össze, hanem azzal, hogy a filmet dadának tekintjük." (Thomas Elsaesser: Dada/Film? In. Metropolis 2000/3. 12. p.) A film lehet dada, ha alkotója nem az, és a dadaista film sem dada, ha közönsége nem dada-attitűddel viszonyul hozzá. „A film tekintetében a dada nem egy bizonyos film, hanem az előadás, nem egy bizonyos technikai eljárás vagy apparátus, hanem a látvány volt." (uo. 18. p.) Lehet-e helye Elsaesser kissé elmosódott, Walter Benjamin ötletét kibontó eszméjének a filmmédium elméletében? Parker Tyler a nonszensz kategóriájával jellemzi a dadát, s a fekete humorral a szürrealizmust. Amaz az őrület szimulációja, emez a hisztériáé (Tyler: Underground Film. London. 1971. 116. p.). A szürrealizmus álomszerű kontextust hoz létre, míg a dada bomlaszt minden szellemi kontextust, s a szellemet visszaküldi a tapintás és manipuláció szenzációihoz. A kontextust elhagyó tárgy jellé, de a kontextust elhagyó jel is puszta tárggyá válik. A filmképet az egyszerűség kedvéért neveztük indexikális ikonnak, két alapmeghatározását hangsúlyozva, az ikon fogalmával a hasonlóságra, az indexikalitással pedig a technikai reprodukcióra utalva. Azért is érdemes így megközelíteni a filmi kifejezés szemiotikai közegét, mert így a mágia két alapformája, a hasonlóságon alapuló mágia és az érintkezésen alapuló mágia egyesüléseként határozhatjuk meg a film közegét, a „mágikus" mozi kifejezési potenciálját. A film nemcsak a fényképezett tárgy technikai reprodukciója, hanem már maga a filmi képalkotó eljárás is a mágia eljárásának technikai reprodukciója, a mágia utánzása a technika által. Mivel a mechanikus képrögzítés eredményét azonosítjuk a tárggyal, a film felfogható kihasító és kiállító technikaként, mely a tárgyat, kiragadva az élet kontextusából, meglepő és elgondolkodtató mutatvánnyá (=jellé) avatja. Egy lefényképezett tárgy ugyanolyan öndistanciába kerül, mint egy instrumentális kontextusából kiszakított és kiállított köznapi tárgy. Duchamp „ready-made"-jei illusztrálják a filmelmélet dadaisztikus alapproblémáját. A közvetlenül műalkotásként kiállított vagy akár plusz jelekkel ellátott, módosított köznapi tárgyak is visszaköszönnek a filmben, az előbbi a fényképezés által rögzített tények stilizálatlan alapközegében, az utóbbi az Arnheim és mások által rendszerezett „alakító eszközök" tevékenységében. Ezért érdemes, Walter Benjamin és Elseasser eszméit tovább radikalizálni, és a filmmédium fundamentális és tudattalan dadaizmusáról beszélni.

A filmkép ismételhetősége tudatosíthatóvá teszi mindazt, amit láttunk ugyan, de nem tudatosítottunk: „Az optikailag tudattalanról csak általa szerzünk tudomást, mint ahogy az ösztönösen tudattalanról a pszichoanalízis által." (Walter Benjamin uo. 327. p.). Még nem rendszerezték a tudattalan formáit, mert nem tudatosították, hogy ez a feladat az esztétikára vár. Ahogyan a realitásképpel többféle irrealitásképet állítottunk szembe, a tudattal is több tudattalant kell szembeállítani. Freud ezért érezte szükségesnek az „előtudat" fogalmának bevezetését. Azt a tudattalan-típust, melyről most szó van, érzéki tudattalannak nevezhetjük. Nem az érzéki tudat, hanem az érzéki tudattalan a szellem ébredése. Érzéki tudattalanról beszélhetünk, ha érzékelünk, de „fogalom nélkül": érzékeljük a megnevezhetetlent. Egy banális tárgy kiállításának épp az az értelme, hogy felébresszük a névvel bíróban a névtelent, a tudat tárgyában a tudattalanét. A művészet úgy is felfogható, mint az a mód, ahogy a szellem felügyeli, tereli, irányítja a szellemtelen érzékiséget. Ha a művészet nem tanulja meg az érzéki tudattalan felhasználását, illusztratív művelődési giccsé válik. A „tudattalan dadaizmus" az észlelési tudattalan esztétikai ébredése, mely a tudat szolgálatában refunkcionalizálja a tudattalant. Érdemes felvetni a kérdést, vajon nem kellene-e az érzékelés elméletét is ebből a szempontból esztétikailag felülvizsgálni? Vajon nem lenne-e termékeny megközelítés az észlelés előtti érzékelést teljes egészében dadaista médiumnak tekinteni?

A képzőművészet a hagyományos mimetikus képet támadja meg a dadával (és közvetítésével az elmúlt két és félezer év katartikus esztétikumát akarja elbúcsúztatni), míg a film, épp fordítva, a dadaista alapra épít – „mainstream"-filmként – antidadaista felépítményt, mely nem oltja ki az alapot, hanem mágikus erőre tesz szert általa. Dada-atomokból, környezeti kontextusukból, terükből, idejükből kiragadott tárgyreprezentációkból áll elő a filmben egy molekuláris realizmus, amely, a dada-atomok tapintást és izmokat is megszólító nyugtalanságából táplálkozik, s ezért a legnagyobb igyekezettel sem fog lompos kisrealizmussá fakulni, mindig megőrzi mágikus töltését. Az elmúlt idők legrealisztikusabb filmjei, melyek annak idején talán épp ezért sokszor unalmasak voltak, mágikus moziként, halottkultusz tárgyaiként támadnak fel eljövendő nemzedékek szeme előtt. A filmben a realizmusnak is van egy dadaisztikus mélystruktúrája, viszont ez a realisztikus tárgyreprezentáció a narratíva játékainak kiszolgáltatva, bármilyen szürreális vagy fantasztikus mesevilág hordozójává válik. Ez, hogy mindenféle felépítmény ráhelyezhető, nem jelenti, hogy a dadaista alapnak nem lehet ugyancsak dadaista felépítménye.

A posztmodern, melyet feszélyez a katarzis fogalma, az etika kontextusából a játékába transzportálja az esztétikumot. Ez a filmben dominóeffektushoz vezet, a narráció elvetését végül az esztétikum létének megkérdőjelezése követi. A dada lázad a klasszikus humanista távolságtartó, szemlélődő beállítottsága, s a művészetet nem az élet élénkítőjeként, hanem felülbírálójaként és ezzel gátlójaként felfogó, legalábbis a dada szerint így eljáró mimézis ellen is. Dadaizmus és film közös vonása, hogy mindkettő tiszteletlenül kezeli a művészet megszokott határait és körvonalait, ami a filmelméletet is zavarba hozza, mely hol az esztétikum határait módosítja a film kedvéért (pl. Brecht), hol megkérdőjelezi a film esztétikumát, régebben konzervatív éllel, a filmet a „romlás virágaként" ábrázolva, újabban ellenkezőleg, az esztétikumot mutatva be a film játékosabb és szabadabb szelleme kibontakozásának akadályaként: „Szükségtelen tehát ma már mindenáron azt bizonygatni, hogy a film művészet – itt az ideje, hogy kimondjuk, talán még nagyobb becsvággyal, hogy a film igazi eredetisége nem az, hogy művészet." – véli Bíró Yvette (Profán mitológia. Bp. 1982. 14. p.)

1.16.6. A fikcióspektrum önmagába zárulása

Nemcsak a párhuzamosok találkoznak a végtelenben, a táguló szellemi tér görbülete révén végül az egyenes is találkozik önmagával. A kommunikáció típusait egy felfedező, kereső folyamat stádiumaiként írtuk le. A vizsgálat eredményeként lineáris sort kaptunk: fantasztikum, kaland, próza. A valóságkeresés önreflexívvé válása a világkép formáló alspektrumból a formanyelvi kísérletek és műhelyproblémák világába, egy „formalista" felspektrumba vezetett. A két részspektrum jelenségei egységes lineáris sort alkotnak. Miután áttekintjük az alspektrum jelenségeit az iszonyat spektrumától a banális prózáig, s a felspektrumot a naturalizmus szcientizmusától vagy az impresszionizmus dekoratív harmóniáitól a szorongással vagy provokativitással telített későbbi „izmusokig", világossá válik az alvég és felvég bizonyos rokonsága. A két régió egymásra találása lehetőségét jelzi a banális tudat görcsös középutassága, mely a kíméletlen illúziórombolástól, a puritán intellektualizmus kritikai szigorától, a naturalizmus rút és kegyetlen élményeitől, a szürrealizmus és expresszionizmus groteszk formáitól éppen úgy irtózott, ahogyan a másik oldalon, a tömegkultúrától. Az átlagos műveltség, irtózva mindkét „szélsőségtől", extrém art-formák és a vulgáris extrémformák változatait sem akarta befogadni a kultúrába.

A szürrealizmus a jelenlét abszurditásából, a tárgyiság indokolhatatlan önkényességéből vezeti le az iszonyatot, az expresszionizmus a jelenvalóság, az ittlét szorongatottságából és az ottlét túlsúlyából. A dadaizmus kilép a művészetből, az autonóm esztétikai tárgyasság védett területéről, és a tetszőleges köznapi tárgyat vagy valós gesztust azonosítja azzal a furcsasággal, melyet az expreszionizmus vagy a szürrealizmus még a vízióvilágban lelt meg. Most már maga a valós tárgy vagy gesztus mondja el, amit az imént a kép ábrázolt. A spektrumépítkezés vulgáris őstörténete előbb a lét eredeti káoszával állítja szembe a cselekvésnek perspektívát nyitó megbízható összefüggések kitapasztalt világát, míg utóbb az avantgarde spektrum, – melynek a kultúra általi recepcóját jellemzi, hogy „formabontásnak" is nevezték – az előbb a káosszal szembeállított formával állítja szembe végül a forma bomlását. Akár a szcientizmust és realizmust vagy naturalizmust, akár a „formabontást" vizsgáljuk a spektrum felvégén, mindenképpen rokonulni fog az addig elhallgatott élmények feltárásának áraként pátoszra szert tevő rútság- vagy bomlásélményünk a spektrum ellenkező végén megismert horror szimbolikával. A mítosz ősformáihoz való regresszió eredményei találkoznak a magas kultúrában a modernizáció optimista szakaszában úrrá levő technokrata kultuszokkal, a dezantropomorfizációval vagy az elméleti antihumanizmussal, s technokrata spektrumon túli felvég formalizmusának eredményeivel is. Démonizáció az egyik oldalon, dezantropomorfizáció a másikon: kétféle agresszivitás. De hogyan csendül össze a formalizmus a démonizációval? Az avantgarde daraboló, a „szépösztönt" érzéki részösztönökre bontó radikalizmusa a realitásképp kéjgyilkosaként jellemzi őt. Az izmusok feldarabolják és specializálják a korábban komplex valóságkép alkotásában kooperáló érzékeket. Az avantgarde maga az ön- és élveboncoló gép, amit a *Taxidermia* hőse a film végén megkonstruál. Napjainkban ideje, hogy a művészet problematizálását, melyen sikerei alapultak az avantgarde érzék önproblematizálásaként vigyük végig: ma már az avangtarde reményeihez és ígéreteihez is úgy kell viszonyulni, ahogy ő viszonyult a korábbi művészetformák önigazoló ideológiáihoz.

Hegel a fantasztikumot jellemezte úgy, mint Lyotard az avantgarde absztrakcionizmusát, a fenséges kategóriája segítségével. Kant a megjeleníthetetlenre való utalás eszközének

tekinti a formátlanságot. Lyotard a képzelet és érzékelés önmaga lehetőségeit túlfeszítő törekvését látja a fogalmi kultúra lehetőségeivel versengő művészet absztrakcionizmusában (Jean-François Lyotard: Mi a posztmodern? In. Bókay – Vilcsek – Szamosi – Sári (szerk.).: A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Bp. 2002. 19. p.). Míg a forma konzisztenciája az öröm és vigasz forrása, a formabontás, mint a megjeleníthetetlen, vagyis a fenséges megjelenítésének törekvése, betörési kísérlet a szimbolikus védőpajzs mögötti világba. A kulturális realitáskép a valósághoz való alkalmazkodást és az elviselhetetlen momentumai előli védekezést is szolgálja: utóbbi funkciójában jelenik meg szimbolikus védőpajzsként. Lyotard nem differenciálja, ahogy Hegel sem, a fenségest és a borzalmast, ezért nála a fenséges egészében fejezi ki azt a legátfogóbb és legeredetibb perspektívát, amelyet elemzésünk merítésében a borzalom és iszonyat jelentett. Mi már az első szimbolikus védőpajzsként, a szép előzményeként láttuk szembeszegülni az ősborzalommal a fenségest.

Artaud idején vagy a strukturalisták Sade-kultusza révén a magas kultúra eljut ugyanahhoz az iszonyathoz, ahonnan a vallásfejlődés szimbolikus védőpajzs-képző munkája elindult. Az eredeti iszonyatélményben vajúdó, születésre váró emberlélek története, a valóság felé való hosszú menetelése végül ahhoz a gyanúhoz vezet, hogy az iszonyat a realitás alapstruktúrája. Ezzel a fikciópektrum magába zárul. Az abszurd irodalom szorongásai rokonak a triviális horrorfilmével. Miután a kiindulóponttól távolodó új és új formák színképét áttekintettük, kiderül, hogy a távolodás relatív, s a közvetlenül megelőző formációtól való távolodás a korábbiakhoz való közeledés lehet. A spektrum körkörössé válása teorémája alátámasztására egy pszichoanalitikus tapasztalatot is felhozhatunk. Az Ödipusz-komplexusból keletkező felettes én, agresszív és büntető természete révén, rokonabb az „Es" ambivalenciájával és destruktivitásával, mint az én racionális tárgyszeretetével és ösztönmegfékező konszolidáltságával (Paul Ricoeur: Die Interpretation. Frankfurt am Main. 1974. 236. p.).

Nemcsak az iszonyat kutatása utal a spektrum magába záródásának tendenciájára. Nézzük pl., hogyan ünnepli Breton a képzelet szabadságát: „A képzelőtehetségnek mindennemű leigázása, még ha az arra vezetne is, amit nagyjában boldogságnak neveznek, nem egyéb, mint kitérés minden legmélyebb igazság elől, amit saját énünkben megtalálhatunk. Képzeletem mondja meg egyedül nekem, hogy mi lehetséges, ez pedig elég ahhoz, hogy kis időre felfüggessze a szörnyű tilalmat, valamint ahhoz is, hogy minden önámítástól való félelem nélkül átengedjem magam ennek a szabadságnak." (Id. Herbert Read: A modern festészet. Bp. 1965. 138. p.). A nyugati világ szellemtörténete a lehetőségérzék visszavonulása, a valóságérzék tényérzékként és nem lehetőségérzékként kibontakozó önmeghatározásának története. Kiköltözés egy herakleitoszi vagy dionüzoszi valóságból egy építőkocka-világba. A lehetőségérzék ellenében telepített valóságérzék valójában a környezet instrumentalizálásának érzéke. Nem a teremtés érzékeny összhangja az anyaggal, hanem a világnak hadat üzenő parazitizmus zsenialitása. A forradalom következésképp csak akkor forradalom, ha eme háborúnak üzen hadat. Ezt tette a XX. század eleji avantgarde. A realizmus és az avantgarde közötti lelkes és lázadó átmenet fordulatot hoz, a lehetőségérzék lázadását. Az új művészek a lehetőségeket nem az adott világkép kombinatorikája bővítéseként fogják fel, hanem az érzékenység alapjai újrakonstruálásaként. Nem a régi ember kombinál a régi világ elemeiből új változatokat, hanem az ember, érzékenysége elért végső alapelemeiből, kombinál magában új embert. Nem a variálás hanem az abszolút teremtés az eszmény. Nem a fikcióba száműzve élvezni a lehetőségek játékát, hanem egy új érzékiség valóságaként realizálni

a lehetőségeket, minden értelmen inneni tárgyakat teremteni műtárgyakként, melyek olyan lehetőségekre szenzibilizáljanak, melyek nem foglyai a szimbolikus szféra adott rendjének. Az avantgarde a világon inneni vajúdó érzékiség elementumainak nívóján telepíti az alkotó aktivitást, nem rendezett másvilágokban, mint a kalandos és fantasztikus fikció. A felspektrum (az avantgarde-modernista mozgástér) progresszoiója ugyanolyan lehetőséggyarapító minőségi ugrások sora, mint az alspektrum (a kaland és fantasztikum rendszere) regressziói. Kétféle tudatkitágítás: az alspektrum a fantáziavilágok, a felspektrum a kreatív érzékiség lázadása a banális világ ellen.

1.16.7. A spektrumcél a posztformalista, hedonista kultúrában

Fantasztikum, kaland és próza isteni, kultúrhéroszi (világteremtő és embervilág-teremtő) majd polgári-fenntartó régióin átkelve az átszellemülés lehetősége kecsegteti a fantáziát. Ezt az átszellemülést tekinthetjük a felspektrum alapító vállalkozásának, az itt folyó kísérletezések legitimációs filozófiájának. Az átszellemülés vállalkozását azonban a modernség az analízis felé tereli. A realizmus társadalomkritikai problémafilmje az analitikus film korában a miliő és a lélek analízisét emeli középpontba, finomabb kölcsönhatásaik elemzésére törekedve. Ez azonban, az utána következő lehetőségekhez képest, még mind vaskos szubsztancializmus. Az izmusok úgy is értelmezhetők, mint a fenomén önreflexivitásának felfedezői, az érzéki fenomenalitás önanalízisének kultuszai. A kultúra álomideje (álomkora vagy -kórja) a mesélés spektruma, melyet levált a XIX. század realitáskultusza, a kutatás, a beszámoló eszménye alapján újrakonstruált esztétikum vállalkozása, a tények krónikája. Újabb evolúciós lökést képvisel a fenoménkultusz és ennek egyezkedései az intellektualizmussal, a műalkotás vagy a nyelv önreflexivitása. A tények krónikája után bontakozik ki az esztétikai tények krónikája, az érzékenység önbemutatása, akár érzéki vagy intellektuális oldaláról mutatkozik be. Ez azonban már tovább mutat egy reszubsztancializáció vagy reterritorializáció felé: az érzéki és szellemi mutációk öncélú kultuszát ismét lekötik, letelepítik, ezúttal nem az értelem és tanulság, hanem az élvezet eszméjének vetve alá. Az avantgarde vívmányokat birtokba veszi az „élménykultúra". Az előbbi krónikák emlékeinek keveredése, kereszteződése, vegyes kaleidoszkópja a posztmodern kultúra, melynek lényege a show. A spektrum-felvég megszervezésére tett új kísérlet, a klasszikus polgári szcientizmus vagy a „polgári dekadens" esztétizmus után, a posztmodern ritualizmus. Az új spektrum, a show spektruma messzebb megy, mint az önreflexív önkiállítás avantgarde ingergyárai. Ezek inkább szubtilis ingereket állítottak elő, míg a posztmodern ingergyár divathajhász és szenzációkreáló lépéskényszerei nem vehetik többé tekintetbe a finnyás ízlés kritériumait. A reflexiót leváltja az exhibíció: mindkettőben szerepet játszik egy önmagát önnön tekintete tárgyává tevő skizoid reakció, de az előbbiben a mások tekintetét a lét mélyére pillantó önfelfedezéshez hívják tanúul, míg az utóbbi esetben a mások tekintete kell, hogy – akár negatív – értelmet adjon az én üres tautológiájának. A reflexió kritikus, öneltávolító tekintetet vet önmagára, s ennek sikere a feszültség viselésének és a problémák radikális végiggondolása képességeinek meglétéről függ. Az exhibíció ezzel szemben a feltétlen és naiv önazonosulás vágyából fakad, s a külső tekintet ítéletének elfogadása útján akar elsüllyedni a lét enyhet adó szégyenében, a feltétlen és elvtelen önazonosulást szolgáló megkettőződés technikájaként.

Ahogyan a horrorfilm típusok kifáradt rémei végül együtt lépnek fel a horrorkomédiákban, a magas kultúra kifáradt felfedezései is társulnak a posztmodern show-ban. Már az avantgárdot megindították – sikerei, győzelme – a posztmodern kultúripar felé. A tegnap újításainak utánzó kultusza, a másodlagos, mimetikus avantgarde, az avantgarde mimézise: az utórezgések kultúrája. A művészkultúrának ma nincs olyan centruma, mint az ötvenes években az olasz vagy a hatvanasok végén a csehszlovák film. Ma kétféle periféria áll szemben egymással: a polgárosulatlan elmaradottság és a csúcson túljutott kultúrák periferialitása. Az egykori újítások felhalmozták a divatforgó készletét, melyből a show táplálkozik. A show egyben turmix, ez a turmix-ember kora.

Nem a gyarapító energiák kimerülése-e a keverés? A gyarapító energiák sorra halnak el: előbb a művészetek, később a műfajok, végül már csak a stílusok „palettáját" gyarapítják. A modern időkben a műfajrendszer gyarapításáról állnak át a keverésre, a posztmodernben a stílusalkotó erő is kimerül. Végül a médiumokat, technikai közegeket is keverni kezdik: a régi élmények új technikákon átszűrt ismétlődése a mai remake-kultúra, melyben az új a „speciális effektusokra" redukálódik.

A multikulturalista globalizmus igénye: mindenkit olyan könnyen emészthető ingerekre redukálni, ami nem provokatív, nem traumatizáló, nem fekszi meg a többiek gyomrát. Ezért kell elbúcsúztatni a haladás fogalmát, mert ilyen sótlan ingerekből az már nem lesz. A divat körkörös mozgása lép a haladás lineáris mozgása helyébe.

A posztmodern show valójában a XX. század elejének spektrumzáró (és egyben új, reménybeli, „igazabb" spektrumot nyitó) gesztusaként idealizált forradalmi cselekvést pótolja. A XX. század elején abban reménykedtek, hogy nem annyira a művészet tér vissza a mindennapi életbe, hanem a mindennapi életet téríti ki, tehát olyan változtatásokat ér el a katartikus hatással a tudatban, amelyek következtében nemcsak hogy nem ugyanaz az ember tér vissza az életbe, aki a kiforgató és felforgató élmény előtt volt, hanem felforgatóként tér vissza a világba, aki a világot sem engedi többé akként folytatódni, ami volt. „Nem, a festészetnek nem az a rendeltetése, hogy a lakást díszítse. A háború eszköze, támadásra, védelemre szolgál az ellenséggel szemben." – mondta Picasso 1945-ben (Id. Herbert Read: A modern festészet. Bp. 1965. 150. p.).

A modern átszellemülés visszahív, mielőtt a mesét, a vágygondolkodást, a felébresztett érzékiség lehetőségérzését köznapi-banális ingerekre váltanánk, „heccre", „bulira". Az „alkalmazás" problémája azonban elodázhatatlanul adódik, a modernségnek nem a felébresztett érzékiség és kidolgozott kultúra alkalmazása, csak túl korai és túl olcsó alkalmazása ellen volt kifogása. A posztmodern show éppen azért csupán hecc-kultúra, mert az esztétikum által ébresztett érzékenységeket olyan rituális formákban alkalmazza, melyek az életet teszik zárójelbe, s a ritualizált aktust viszik vissza a képközeli állapotba, nem a valóság önformálását gerjesztik a képek által ébresztett szellemi variabilitás cselekvésekben inkarnálódott hatóerejével. A posztmodern célja is az aktus, de ez az aktus csak rítus, míg a modern vagy az avantgarde hőskor számára az aktus a döntéshozó társadalmi tett, magyarul: a forradalmi cselekvés. Modern és posztmodern alternatívája azonos forradalom vagy show alternatívájával. Az esztétikai lázadásnak a beszéd banalitása ellen tovább kell mennie az általános lázadásba a lét banalitása ellen. Az első lázadás a kulturális forradalom, a második a társadalmi forradalom. A szovjetmarxizmus alapvető hibája volt, hogy az avantgarde mozgalmakban csak annak előzményét látta, ami valóban hatékony csíra volt ugyan bennük, a posztmodern show előzményeként, de nem ez volt a lényegük, hanem az érzékeket megújító és mobilizáló

kulturális forradalom, amiben a káderesztétika csak a polgári dekadenciát látta. A forradalom garanciája, lelke és felülvigyázó felettes agycentruma az érzékenység forradalma kell hogy legyen, másként barbarizáció csak, „belső népvándorlás". Ma a fordított hibát követik el, ma a forradalom és kulturális forradalom minden jogát és lehetőségét elvetik, arra a barbarizációra hivatkozva, amely nem a forradalom, hanem annak új kisajátítók általi elsöprése, s egy új, kegyetlen kizsákmányolási forma felállítása volt.

Ma akármelyik indiai melodrámában többet mozog a kamera, mint az egykor a sznobok által a kameramozgások miatt csodált Antonioni-filmekben. A modernista elbeszélő technikák általánossá váltak, a tömegfilmben is kötelezőek. A nem-elbeszélő film, mely a konvencionális világkép elleni lázadás formája volt, a klipkorszakban messzemenően piacosodott. Mi marad egy jövendő avantgárdnak vagy lehetséges-e még ilyen? Miután a világképtől visszavonult a szellem a fenomének, a formák és a nyelv önreflexiójába, a posztmodernnek, az előbbiek radikalizálása és eklektikus keverése mellett, csak a test önreflexiója maradt újdonságként. Korábban azonban a testiség információi voltak azok a hatóanyagok, melyek a magas kultúrán belül is vulgáris ingert képviseltek. Így most nemcsak a modern elbeszélő technikákat elsajátító tömegkultúra indul el az alternatív kultúra felé, az érzékivé váló magas kultúra is erős vulgáris hatású ingerekkel telítődik. A Bourdieu által az előkelő-formális ízléssel szembeállított „proletár"-materiális ízlés a magas kultúrát ostromolja. A felspektrum végcélja már nem az esztétikai tény önreflexív megtisztítása, hanem az „életművészet". Korábban arra utaltunk, hogy az iszonyat a jelenségtér ama görbülete, mely a spektrum önmagába zárulása felé hat, most ilyen hatásként tűnik fel az egyébként az iszonyattal lényegi összefüggésben levő kéj is.

A régi polgár képes átkapcsolni, érdekkel vagy érdek nélkül viszonyulni bármely tárgyhoz, hogy haszontárgyként vagy esztétikai tárgyként élje át. A mai ember számára ez az átkapcsolás nehéznek bizonyul, s a két szféra feszültségét sem viseli el, a munka és a művészet világainak vitájából győztes harmadikként kerül ki a haszontalannak hasznos és hasznosnak haszontalan, a játék „harmadik birodalma". A játékos játéka azonban a gondozó, segítő specialisták munkatárgya. Az ember nem érzékelni akar, hanem hogy tanítsák érzékelni, vezessék, szervezzék, manipulálják, szolgálják érzékeit. Nincsenek aktív, szabad és hódító érzékei. A recreptív ember aktivitása az életfogytiglani, kívülről irányított játék. A szofisztikált, reflexív, modern nárcizmus maradványai látják el ingerekkel az ingerre éhes, de fantáziátlan posztmodern infantilizmust. A „kopogó szellem" gondoskodik a „kannibál bébi" szórakozásáról.

A modernség idején a régimódi hőskultusz megbukott, s a szerzői elmélet a mitikus hőst a szerzővel pótolta. A posztmodernben a befogadó kerül középpontba, ő a kor hőse, mert a szerzőben éppúgy nem hisznek, mint az alkotásban, csak körben forgó és változatosan kereszteződő ingerek vannak, melyek a befogadót szolgálják. A befogadócentrikus fogyasztáskultúra a szellem reflexióját a test reflexiójára váltja. Az új ember számára a sport fontosabb, mint a művészet, az egész élet a versenyjáték formáját ölti, az élvezetekért folyó versengésként, a művészet mint az életművészet iskolája pedig az élvezetkultúra programozó metanyelvének szerepét kapja. A populáris kultúra rég esedékes emancipációja egy ízetlen véglevessé erjedt kultúra önigazolásává halványul.

A modernségben a művészet akarja befogadni és asszimilálni az egész életet, a posztmodernben az élet fogadja be és asszimilálja a művészetet. Az új pragmatista esztétika ezt az állapotot igazolja: a művészet az élet elevenségének műtrágyája, s nem a kultúrának valamiféle szemantikai maghasadáshoz vezető abszolút inzultusa. Ezzel az amerikai kultúra egy

olyan állásponthoz jut el az évezred végén, ami messzemenően rokonul a száz évvel korábbi orosz proletkultos elképzelésekkel. Újra bűnnek számít a művészetet „a közönséges ember ízlésén és hozzáférési lehetőségein kívül tartani" (Shusterman, uo. 69. p.). Tilos a nagyság, mert sérti az emberek érzékenységét. A világ újra kitalálása, új életformák és jelkapcsolatok offenzív betörése tapintatlan és nem politikailag korrekt, az adott formációk bevett képleteit meghaladó egyéni szintézisek kényelmetlen provokációi helyett merüljünk el inkább a közös élvezetben. A differenciafilozófusok által rehabilitált elidegenedés egyszerre megint gond, mert állítólag elszegényíti a művészt, „elszigeteli a főáramtól", a „potenciális közönségtől". Minderről egy Hruscsov-beszéd jut eszünkbe, melyben az SZKP főtitkára Sztravinszkij „kakofóniája" helyett a „régi szép" fúvószenét ajánlotta, emberibb alternatívaként. A „való világban aktívan élt élet" és a „múzeumba kivonult" művészet ellentétét kárhoztató pragmatikus esztétika ostorozza a magányos individuum társadalmi izolációját kifejező művészetet (uo. 77. p.). A sztálinista és pragmatista okfejtések, Zsdanov és Shusterman különbsége annyi, hogy most nem művészet és nép, hanem művészet és közönség elidegenedéséről beszélünk.

Nem igaz, hogy a „magas művészet" elkülönülése örömtelenné és fantáziátlanná nyilvánítja az életet. Elkülönülése megsokszorozza az örömforrásokat, kidolgozva a vaskos, banális örömök alternatíváit. A régi értelmiség a banális örömöket irtotta a szublimáltak nevében, nem lenne jó, ha most fordított irtóhadjáratot kellene megélnünk. A végsőkig banalizálódott amerikai remake-film-mosntrumok amúgy is kiszorították az egyéb filmeket a mozikból, nem kell ehhez még a kritikusnak is asszisztálnia. Ma nem az esztétikai autonómia maradványai veszélyeztetik a kultúrát, hanem a túl direkt, túl vaskos kielégülésvágy, az alkalmi megkívánássá lecsúszott vágy, az élvezkedéssé elidegenített öröm lapos fantáziátlansága.

A „vak költő" archetípusa ama szükségszerű distancia kifejezése, élet és szellem egyszerre kárhozatos és produktív konfliktusának képe, melyről nem mondhat le az alkotóerő. Lehetséges, hogy a későbbi költői virágkorok számára kocsmai énekesek szállították az anyagot, s az végül újra „lesüllyed" köznapi kultúrává, de a kettő között mindig ott van egy Homérosz, akit „vaksága" tesz olyan dolgokat látóvá, amit a többiek nem láttak. A kicsire, közelire és életszagúra való vakság egy olyan átfogó látás tulajdonsága, melyben a „little science" és a „little art" kora már nem hisz. A nagy ugrásokat, váltásokat, mutációkat provokáló traumatikus kihívások híján ma is fenn a fán gubbasztva örvendenénk művészet és élet eredeti egységének vagy az őspocsolyában ünnepelnénk az őssejtek vizirevüjét, melyhez képest Esther Williams kimagasló teljesítménye messzemenően „elidegenedett", „elkülönült", a művészet „szegregációjának" kifejezése.

Az esztétika tudománya, mely a művészi korszakban a magas művészet nevében irtotta a populáris kultúrát, a magas művészet maradványainak kultúripari megfojtása idején váratlanul a kultúripar pártjára áll. Ma azonban nem a szórakozás felszabadítása a gond, ellenkezőleg, a vérmes élvezetek kultúrájában valami olyasmi a hiánycikk, amit a szemlélődés kultúrájának, esztétikailag telített nirvánaállapotnak nevezhetnénk. Ez az esztétikai nirvána abban különbözik a vallásitól, hogy a jelenségvilág egész gazdagságát be akarja emelni a nirvána békéjébe, nem ürességként, hanem teljességként akarja a lélek csendjét, a lét békéjét. A nagyság mindig egyet akart, mert ez ugyanaz, mint a kanti „érdek nélküliség" vagy a művészet életfilozófiai lekapcsolása az akarat kéjéről és kínjáról, az élet mohóságáról és nyomoráról. Ezért igazat adunk Goethének és Lukácsnak is, akik úgy vélték, csak ilyen csúcsokról érdemes „megtérni az életbe".

TARTALOM

1. A SZELLEM FENOMENOLÓGIÁJA A FILMBEN 5
1.1. A film mint az érzéki tudat formája (Preesztétikai ténykultúra) 5
1.1.1. Az esztétikai kommunikáció szemiotikai alapjai 5
1.1.2. A referenciális kommunikáció bevezetése 8
1.1.3. A képi referenciától a referenciális képig (A filmkép sajátossága) 11
1.1.4. A teoretikus referencia filmnyelvi korlátozottsága 17
1.1.5. A referenciális kommunikációt szétfeszítő tendenciák 19
1.1.6. Igazság, hazugság, közvélemény (A referenciális kommunikáció zavarai és határai) 22
1.1.7. Vallás, művészet, reklám 28
1.1.8. A reklám narratológiája 32
1.1.9. A reklám világképe 35
1.1.10. A filmhíradó pornográf- és a pornófilm hírértéke 45
1.1.11. A filmkultúra patológiája (A perverzió mint a médium üzenete; a perverzió mint „rossz hír”) 53
1.1.12. A menekülő eseménytől a mesemondó tényig (A dokumentarizmus esztétikája) 59
1.1.13. Az „élőkép” és a televízió 63
1.1.14. Televízió és játék 64
1.2. A fiktívkommunikáció sajátossága és a film 65
1.2.1. A fiktívkommunikáció fogalma 65
1.2.2. Ábrázolás és mesélés (A realizmusgondolat szerepe a filmkultúra differenciálódásában) 75
1.2.3. A kvázireferenciális fiktívkommunikáció fogalma 77
1.2.4. Az „ábrázolás”-fogalom bevezetése 80
1.2.5. A tiszta fikció szelleme és a mesekultúra fenomenológiája 83
1.3. A kaland poétikája 86
1.3.1. A mesélés mérsékelt formája: a kaland 86
1.3.2. Hőstett és kaland 89
1.3.3. A filmkaland mikropoétikája 92
1.3.4. A kaland spektruma 94
1.3.4.1. „Álomrealizmus” (Mesélő kvázi-ábrázolás: a kaland kisformája) 94
1.3.4.2. A kaland nagyformája 98
1.3.4.3. A kaland extrémformája 99

1.4. Mérsékelt mértéktelenség
(Kaland és fantasztikum átmeneteinek részspektruma) 103
1.4.1. A fantasztikum sajátossága 103
1.4.2. Álfantasztikum és motivált fantasztikum megkülönböztetése 104
1.4.3. A sci-fi nagyformája 110
1.4.4. A motiváció mint a fantasztikum felszabadítója:
a science fantasy formája 112
1.4.5. A historizáló motiváció 113
1.4.6. A földrajzi motiváció 113
1.4.7. A teológiai motiváció 114
1.4.8. Borderline-fantasztikum
(Kétértelmű, sejtelmes, baljós, titokzatos formák) 115
1.4.9. Visszavont fantasztikum 117
1.4.10. Álvisszavonás 118
1.4.11. A sejtelmes kategóriája 120
1.4.12. A sejtelmes holdudvara 121
1.4.13. A hitbuzgalmi epika viszonya a sejtelmeshez 121
1.5. A tiszta fantasztikum alapformái
(Csodás és borzalmas fantasztikum differenciálása) 123
1.5.1. A fantasztikum keresése 123
1.5.2. A tiszta fantasztikum sajátossága 126
1.5.3. A tiszta fantasztikum differenciálódása 127
1.5.4. A fehér mágiától a fehér fantasztikumig 128
1.5.5. A fekete vagy horrorfantasztikum 134
1.5.6. A fekete fantasztikum mint az elfojtott visszatérése 136
1.5.7. A borzalom esztétikája és a fantasztikus borzalom 139
1.5.8. Fenséges és borzalmas 142
1.5.9. A borzalom öröme 144
1.5.10. A monstrumesztétika fantasztikumelméleti alapjai 145
1.5.11. Szexualitás és fantasztikum 147
1.6. A struktúra a históriában és a história a struktúrában
(A mű rétegei) 152
1.7. A fikcióspektrum alaprajza és a szellem spektruma 156
1.7.1. A nagy narratívától a metanarratíváig 156
1.7.2. Antropospektrum
(A fikcióspektrum antropológiai alapjai) 157
1.7.3. A fikcióspektrum bioanalíziséhez 169
1.7.4. Élet és álom 176
1.8. Makrospektrum, szellemtörténet, léttörténet 179
1.8.1. Fantasztikus, klasszikus, modern 179
1.8.2. Filospektrum: a gondolat spektruma
(Szcientista-strukturalista és egzisztenciális gondolkodás) 181
1.8.3. Egzisztenciálék spektruma
(A személyes lét mint történet) 184

1.8.4. „Új Amadis” 188
1.8.5. Lelki erők spektruma
(A létmegélés formái: konkrét egzisztenciálék)....190
1.9. Esztétikai makrostruktúrák a spektrumban 192
1.9.1. Rút, szép, karakterisztikus 192
1.9.2. A „le”- és „felredukció” széptana 197
1.9.3. A már-nem-szép világ 199
1.9.4. Produkcióesztétika és transztextualitás....199
1.10. Epológia
(Az őseposztól az összeposzig)....201
1.10.1. A filmmítoszok poétikájának kérdése 201
1.10.2. A modern „naiv eposz” keresése....205
1.10.3. A nagy narratíva a populáris kultúrában 215
1.10.4. A film formája. Összmítosz és összművészet....216
1.10.5. Az összművészettől az összkommunikációig 235
1.10.6. Az ingerösszegezés következményei: 1./ Elementarizmus....237
1.10.7. Az ingerösszegezés következményei: 2. A játék 238
1.10.8. A filmmédium mint tölcsér 241
1.10.9. A filmesztétika mint általános esztétika....244
1.10.10. A fikcióspektrum olvasása
(Végső olvasatok ellentétessége) 247
1.10.11. Expressz szellemtörténet 250
1.11. A normálvilág és a devianciák. A fikcióspektrum strukturális olvasata 252
1.11.1. A referenciális kiindulópont perspektívája....252
1.11.2. Az eksztázis elmélete 257
1.11.3. Eksztázis, deszakralizáció, fikcionalizáció 263
1.11.4. Művészet és eksztázis 266
1.11.5. Eksztázis és fikció....266
1.11.6. Film és eksztázis 268
1.11.7. Eksztázis és katarzis....271
1.11.8. Regresszív tolerancia 274
1.11.9. A katarzis „pedagógiai esztétikája”....275
1.11.10. Az eksztázis-szkepszistől a katarzis-szkepszisig 277
1.11.11. Eksztázis és katarzis kölcsönhatása....279
1.11.12. Az eksztázis esztétikája 280
1.11.13. Fekete és fehér eksztázisok 283
1.11.14. Fehér eksztázis és ensztázis 286
1.11.15. A thrill „filozófiája”....288
1.12. A fikcióspektrum genetikus olvasata....294
1.12.1. Nevelődés, evolúció, mennybemenetel. Az idők anatómiája 294
1.12.2. A varázstalanítás folytatása más eszközökkel: érzés-telenítés
(Kultúra és civilizáció eltérő fejlődéstörvénye)....299
1.12.3. A distinkciórendszer kultúraelméleti alapjai....300
1.12.4. Racionális és emocionális distinkciók 302

1.12.5. Forma és szubsztancia....305
1.12.6. Kísérleti és kísérteti formák....306
1.12.7. Rétegharc és felredukció....307
1.12.8. A belső időtudat fenomenológiája....308
1.12.9. A kultúra fenomenológiája a spektrumban....312
1.12.10. A spektrum fejlődéspszichológiája....313
1.12.11. Komplexum és komplexus. Genezis és válság....314
1.12.12. Létvágy....323
1.12.13. A cselekvés spektruma
(A vita activa perspektívái: kötelesség, áldozat, ajándék)....328
1.12.14. Scientia és sapientia....329
1.13. Az esztétika pokoljárása és a kezdet szemiotikája....332
1.13.1. A strukturális devianciák....332
1.13.2. A szemantikai labilitás pszichológiája....335
1.13.3. A szellemvilágok nem-egyidejűsége. A film mint pszichoanalízis....337
1.13.4. Az egyes műalkotás mint világeposz vagy lélekzsák....345
1.13.5. A lélek archeológiája....355
1.13.6. A kultúrtörténet a film „pszichoanalitikus díványán”....356
1.13.7. Az összrendszer az egyéni lélekben....358
1.14. A kezdet szemiotikája és a szellem ősrobbanása....363
1.14.1. A jel és a semmi....363
1.14.2. Jel és kín
(Anya-jel)....365
1.14.3. Bioanalitikai kezdetkeresés....375
1.14.4. A kezdet antropológiája....379
1.14.5. A kezdet teológiája....385
1.14.6. A kezdet poétikája. A fantasztikum szélsőségének keresése....391
1.14.7. Borzalom és iszonyat....392
1.14.8. Ősrobbanás....394
1.14.9. Kéj és iszony élményarcheológiája....397
1.14.10. Teratológia. Az iszonyat képe....402
1.14.11. Elementáris esztétikai istenismeret....403
1.14.12. Az ősrobbanás mitikus-művészi modellálása....404
1.15. A lélek zongorája....408
1.16. A spektrum „felvége”
(… és az avantgarde elmélete)....412
1.16.1. A spektrumképződés végcélja a kumulatív kultúrában....412
1.16.2. Valóságkeresés (Realizmus)....414
1.16.3. A valóságkeresés inverziója
(A szerző és a szerzői film)....416
1.16.4. A „formalizmus” : a spektrum-felvég radikalizmusai....417
1.16.5. A filmi modernizmus sajátosságának keresése....420
1.16.6. A fikciópektrum önmagába zárulása....424
1.16.7. A spektrumcél a posztformalista, hedonista kultúrában....426